



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

GIDALTI OLIVEIRA MOURA JÚNIOR

**A capa do século XX:
Um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova**

BELÉM

2011

Referência da imagem da capa:

Montagem sobre capa da Revista Belém Nova, edição nº 88.

Referência da imagem da contra capa:

Montagem sobre página da Revista Belém Nova, edição nº 44, s.n.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

GIDALTI OLIVEIRA MOURA JÚNIOR

**A capa do século XX:
Um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Edison da Silva Farias.

BELÉM

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Moura Júnior, Gidalti Oliveira

A capa do Século XX: um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova / Gidalti Oliveira Moura Júnior; orientador Prof. Dr. Edison da Silva Farias. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Revista Paraense. 2. Revista Belém Nova. 3. Análise gráfico-visual. 4. Artes visuais. 5. Comunicação visual. Título.

CDD - 22. ed. 745



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de Junho do ano de dois mil e onze (2011), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Edison da Silva Farias**, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Gildati Oliveira Moura Júnior**, intitulada: **A Capa do Século XX: um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Edison da Silva Farias, orientador, Erasmo Borges Souza Filho e Luizan Pinheiro da Costa, da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Edison da Silva Farias, passou à palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito BOM, conforme análise e parecer em anexo. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Edison da Silva Farias, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a ata foi lavrada e após de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém, 29 de Junho de 2011.

Prof. Dr. Edison da Silva Farias _____

Prof. Dr. Erasmo Borges de Souza Filho _____

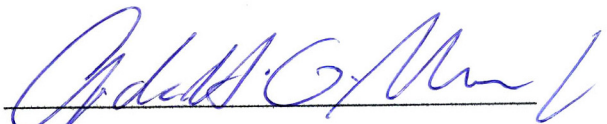
Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa _____

Gidalti Oliveira Moura Júnior _____

A pesquisa que resultou nesta dissertação foi financiada com bolsa de estudos concedida pelo Programa de Fomento à Pós-Graduação, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura



Belém,

29/06/2011.

RESUMO

A dissertação sobre o aspecto visual da revista “Belém Nova”, que circulou entre as décadas de 1920 e 1930, analisa a sintaxe visual presente nesse impresso, permitindo que se destaque de forma crítica - com base nos conceitos presente nos estudos de Dondis A. Donis (2003), Fayga Ostrower (1983) e Wassily Kandinsky (2005), dentre outros - as matrizes estéticas e formais presentes no seu projeto gráfico notadamente nas capas das edições pertencentes ao acervo da biblioteca da Academia Paraense de Letras.

Palavras-chave: Revista Paraense; Belém Nova; Análise gráfico-visual.

ABSTRACT

The thesis about the visual aspect of “Belém Nova” magazine, that had circulated between the 20’s and 30’s, analyses the visual syntax in this form, allowing to focus critically - based on the concepts present in studies of Dondis A. Donis (2003), Fayga Ostrower (1983) and Wassily Kandinsky (2005), among others - the aesthetic and formal patterns present on its graphic design project especially on the covers of of the editions that belong to the library collection of the Paraense Literature Academy Library.

Keywords: Paraense magazine, “Nova Belém” magazine; visual graphic analysis.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos pelo o amor e todo apoio na minha trajetória em busca do conhecimento.

Ao tio Willy, meu mecenas, que me incentivou às artes desde criança.

À Rosacélia, minha inspiração, meu amor.

À vovó, às tias e aos primos, que sempre me ajudam e vibram com o que eu faço.

Aos meus sogros, Célia e Sérgio Brito, por me receberem em sua família. Ainda, especialmente à Profa. Dr^a Celia Brito pela revisão geral desta dissertação.

À Edilene Brito pelo apoio nos difíceis anos do mestrado. Foi muito fácil com sua ajuda.

Ao Carlinhos, à Tuca e aos familiares pela hospedagem, atenção e conforto a quando de minha estada no Rio de Janeiro em 2010 para participar de um congresso.

Ao Cláudio Moreira pela amizade e suporte em minha ausência na agência.

Ao Bruno Lobato pelos incentivos à busca da evolução técnica e pelo compartilhamento de seu saber sobre arte, o que não é pouco. Obrigado por me repassar muito e receber tão pouco, em troca.

Ao amigo Rafael Martins pelo grande apoio técnico na edição dos textos e das imagens.

Ao prof. Helder Bentes pela revisão ortográfica dos textos.

Aos professores da UFPA e do ICA que, mesmo com as atribulações do dia a dia, passaram ensinamentos indispensáveis a minha formação profissional.

Ao imortal Alonso Rocha, ao bibliotecário Nazareno e a todos da Acadêmia Paraense de Letras, que recebem todos como amigos.

Aos funcionários da Biblioteca Pública Arthur Vianna pela primorosa atenção me concedida.

Ao “poço de conteúdo”, prof. Dr. Aldrin Figueredo, pelas dicas e entrevista.

Aos colegas de mestrados pelas valiosas trocas de informações e amizade.

À CAPES pelo apoio financeiro durante o curso de mestrado.

Ao grande mestre, Prof. Dr. Edison Faria, meu orientador, pela confiança, paciência e ajuda neste trabalho. Você é um exemplo!

Aos meus pais, Mires Meireles e Gidalti Moura,
que me legaram inteligência e sensibilidade.

“O contato do ângulo agudo de um triângulo com um círculo não tem um efeito menor do que o dedo de Deus e do dedo de Adão em Michelângelo”.

Wassily Kandinsky

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Imagem de Antonio Lemos.	28
Fig. 2. Capa de Relatório do Senador José de Lemos.	28
Fig. 3. Rua 15 de Novembro.	28
Fig. 4. BRAGA, Theodoro. Charge para revista.	30
Fig. 5. BRAGA, Theodoro. Charge para revista.	30
Fig. 6. BRAGA, Theodoro. Ilustração para revista.	31
Fig. 7. BRAGA, Theodoro. Escudo do Instituto Histórico e Geográfico	31
Fig. 8. Imagem do Instituto Lauro Sodré, oficina de Typographia.	34
Fig. 9. Imagem do Instituto Lauro Sodré, Aula de Desenho.	34
Fig. 10. Imagem do Instituto Lauro Sodré, Aula de Bordado. Acervo do Colégio Lauro Sodré.	34
Fig. 11. Fig.11. Capa da Revista BN. Ed. 88.	46
Fig. 12. Anúncio “Guaraná Solimões”.	46
Fig. 13. Ilustração Editorial “Argos”.	47
Fig. 14. Infográfico das forças das linhas da Fig. 41.	47
Fig. 15. Sandro Botticelli, fragmento de <i>O Nascimento de Vênus</i> , c. 1485.	48
Fig. 16. Praxíteles. <i>Hermes com o jovem Dionísio</i> , c. 340 a.C.	48
Fig. 17. <i>O Erecteion</i> , Acrópole, Atenas.c. 420-405 a.C.	49
Fig. 18. Georges Braque, <i>Natureza-Morta com às de paus</i> , c. 1911.	52
Fig. 19. Amedeo Modigliani, <i>Retrato de Léopold Zborovski</i> , c. 1916.	52
Fig. 20. <i>Art Nouveau</i> referenciado em temática naturalista.	54
Fig. 21. Victor Horta, <i>Balaústre da escada da Casa Solvay</i> .	54
Fig. 22. Alphonse Mucha: <i>Medéia</i> .	54
Fig. 23. Típico candelabro inspirado nas formas do <i>Art Nouveau</i> .	55
Fig. 24. Capa da revista Klaxon. Ed. 1.	59
Fig. 25. Página interna da revista Klaxon. Ed. nº 1, pg. 5.	60
Fig. 26. CAVALCANTE.Di. Ilustração editorial.	60
Fig. 27. BRECHERET.Victor. Ilustração editorial.	60
Fig. 28. Capa da revista “A revista”. Ed. nº 1.	61

Fig. 29. Logotipo da revista Guajarina.Manupulação digital sobre original da capa da revista Guajarina ed. nº 20.	63
Fig. 30. Capa da revista Guajarina. Ed. 20.	63
Fig. 31. Ilustrações “Melindrosas Amofadinhas”.	64
Fig. 32. LOSCAR. Ilustração Editorial.	64
Fig. 33. Anúncio “Fabrica Girafa”. Ilustração Publicitária.	64
Fig. 34. Anúncio “ <i>Underwood</i> ”. Ilustração Publicitária.	65
Fig. 35. Capa da revista Guajarina. Ed. 21.	65
Fig. 36. Ilustração Editorial.	66
Fig. 37. Anúncio “ <i>Photo Mendonça</i> ”.	67
Fig. 38. Capa da revista Guajarina. Ed. nº 28.	68
Fig. 39. <i>Design</i> editorial “Prostituição da Arte”.	68
Fig. 40. Página dupla.	69
Fig. 41. Capa da revista Guajarina. Ed. 48.	69
Fig. 42. Anúncio “ <i>Guarafeno</i> ”.	69
Fig. 43. Anúncio de Filtro.	70
Fig. 44. Capa da revista Guajarina. Ed. 50.	70
Fig. 45. Logotipo Pará Ilustrado. Manupulação digital de original da capa da revista Pará Ilustrado, ed. 127.	71
Fig. 46. Anúncio “Lojas Rianil”.	71
Fig. 47. Anúncio “Bete Davis”.	71
Fig. 48. Fotomontagem editorial A.	72
Fig. 49. Fotomontagem editorial B.	72
Fig. 50. Fotomontagem editorial.	73
Fig. 51. Anúncio Braga.	73
Fig. 52. Ilustração Editorial C.	73
Fig. 53. Comparação entre estilos de representação gráfica.	74
Fig. 54. HAMILTON, Tipografia.	74
Fig. 55. BRAGA, Anúncio.	74
Fig. 56. Infográfico composição padrão 1	78
Fig. 57. Infográfico composição padrão 2	78

Fig. 58. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem A.	79
Fig. 59. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem B.	79
Fig. 60. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem C.	79
Fig. 61. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem D.	80
Fig. 62. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem E.	80
Fig. 63. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem F.	80
Fig. 64. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem G.	80
Fig. 65. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem H.	80
Fig. 66. <i>Design</i> Editorial. Texto aplicado como imagem I.	80
Fig. 67. Exemplo de versatilidade tipografica na BN.	81
Fig. 68. Anúncio de Crédito Mutuo Predial.	81
Fig. 69. Página “Cegonhas do Lago Sagrado”.	81
Fig. 70. Página “Castalia”.	82
Fig. 71. Tópico “Commentarios da Chuinzena”.	82
Fig. 72 . TOSCA. Auto-retrato.	83
Fig. 73. Contonos e molduras A.	84
Fig. 74. Contonos e molduras B.	84
Fig. 75. COTTA. Ilustração.	84
Fig. 76. Capa da revista BN. Forma Oval como delimitação de imagem.	85
Fig. 77. Forma circular e quadrada como delimitação de imagem.	85
Fig. 78. Infográfico das formas geratrizes da Fig. 64.	85
Fig. 79. Figura de Ulisses Nobre extrapolando as bordas.	86
Fig. 80. Sobreposição de formas.	86
Fig. 81. Infográfico do conjunto a partir de unidades/estabilidade do triângulo da Fig. 67.	86
Fig. 82. Moldura que respeita o fluxo de texto.	87
Fig. 83. Moldura que interfere parcialmente no fluxo de texto.	87
Fig. 84. Moldura que interfere totalmente no fluxo de texto.	87
Fig. 85. Relação de equilíbrio.	88
Fig. 86. Tensão diagonal.	88
Fig. 87. Composição simétrica.	88

Fig. 88. Relação de equilíbrio, tonalidade e solidez.	88
Fig. 89. Modulação quadrada.	88
Fig. 90. Capa da revista BN. Ed. 60.	88
Fig. 91. Aglomeração de formas A.	89
Fig. 92. Aglomeração de formas B.	89
Fig. 93. Formas no eixo vertical/horizontal.	90
Fig. 94. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 80	90
Fig. 95. Harmonia por semelhança, proximidade e sequencialidade.	90
Fig. 96. Imagem com variações tonais.	91
Fig. 97. Infográfico da Fig. 96 sem variação tonal	91
Fig. 98. Contrastes extremos.	92
Fig. 99. Infográfico composicional da Fig. 98.	92
Fig. 100. Exemplo de impulsos direcionais na composição das página.	92
Fig. 101. Exemplo de ornamentos inspirados na fauna.	93
Fig. 102. Ornamentos inspirados na flora.	94
Fig. 103. Ornamentos como elemento principal na composição.	94
Fig. 104. Ornamentos como destaque ao texto.	94
Fig. 105. Página do livro de propaganda de Arthur Carcavonni.	95
Fig. 106. Propagandas ilustradas na BN.	95
Fig. 107. Típica publicidade na BN.	96
Fig. 108. Publicidade com uso de imagem.	96
Fig. 109. Nível icônico B.	97
Fig. 110. Nível icônico A.	97
Fig. 111. Nível abstrato.	97
Fig. 112. Publicidade com uso de imagem.	98
Fig. 113. LEYENDECKER, ilustração editorial.	98
Fig. 114. MONDRIAN, Composição em vermelho, amarelo, azul.	98
Fig. 115. POUSSIN, Uma dança para a música do tempo.	98
Fig. 116. Publicidade “Casa Costa”.	99
Fig. 117. Publicidade “Caixa Predial do Povo”.	99

Fig. 118. Publicidade “Garage Elite”.	100
Fig. 119. Publicidade “O sol dentro dum sacco!”.	100
Fig. 120. PASTANA. Capa da Revista BN, Ed 50.	103
Fig. 121. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 107.	103
Fig. 122. PASTANA. Ilustração Editorial A.	104
Fig. 123. PASTANA. Ilustração Editorial B.	104
Fig. 124. PASTANA. Ilustração Editorial C.	105
Fig. 125. PASTANA. Ilustração Editorial D.	105
Fig. 126. PASTANA. Ilustração Editorial E.	106
Fig. 127. PASTANA. Ilustração Editorial F.	106
Fig. 128. PASTANA. Ilustração Editorial G.	106
Fig. 129. RIO. Ilustração Editorial A.	106
Fig. 130. RIO. Ilustração Editorial B.	107
Fig. 131. RIO. Ilustração Editorial C.	107
Fig. 132. Infográfico comparativo entre o estilo de linha de Manoel Pastana e Maio Rio	107
Fig. 133. RIO. Ilustração Editorial D.	108
Fig. 134. RIO. Ilustração Editorial E.	108
Fig. 135. COTTA. Ilustração Editorial A.	109
Fig. 136. COTTA. Ilustração Editorial B.	109
Fig. 137. BARRADAS. Ilustração Editorial A.	110
Fig. 138. BARRADAS. Ilustração Editorial B.	110
Fig. 139. BARRADAS. Ilustração Editorial C.	110
Fig. 140. BARRADAS. Ilustração Editorial D.	110
Fig. 141. BARRADAS. Ilustração Editorial E.	111
Fig. 142. BARRADAS. Ilustração Editorial F.	111
Fig. 143. BARRADAS. Ilustração Editorial G.	111
Fig. 144. RAFUSARDY. Ilustração Editorial A.	111
Fig. 145. RAFUSARDY. Ilustração Editorial B.	112
Fig. 146. RAFUSARDY. Ilustração Editorial C.	112
Fig. 147. LIMA. Ilustração Editorial A.	112

Fig. 148. Arte Sequencial.	113
Fig. 149. Silhueta A.	113
Fig. 150. Silhueta B.	113
Fig. 151. Extremos contrastes de luz e sombra.	113
Fig. 152. Capa da revista BN, Ed. s/n.	114
Fig. 153. Logotipo aplicado nas primeiras edições da revista BN. Ed. s/n.	115
Fig. 154. Capa da revista BN, Ed. 10.	116
Fig. 155. Capa da revista BN, Ed. 15.	116
Fig. 156. Capa da revista BN, Ed. 19.	116
Fig. 157. Infográfico da sequência perceptiva das capas das edições 10, 15 e 19.	116
Fig. 158. Capa da revista BN, Ed. 12.	117
Fig. 159. Capa da revista BN, Ed. 23.	118
Fig. 160. Capa da revista BN, Ed. 24.	118
Fig. 161. Capa da revista BN, Ed. s/n.	119
Fig. 162. Infográfico da linha perceptiva das capas das edições 23 e 24.	119
Fig. 163. Detalhe da capa da revista BN, Ed. s/n.	120
Fig. 164. Capa da revista BN, Ed. 27.	121
Fig. 165. Capa da revista BN, Ed. 40.	121
Fig. 166. Infográfico da estrutura composicional das capas deste tópico.	123
Fig. 167. Capa da revista BN, Ed. 43.	123
Fig. 168. Capa da revista BN, Ed. 46.	124
Fig. 169. Capa da revista BN, Ed. 47.	124
Fig. 170. Gráfico da escala cromática das capas deste tópico.	124
Fig. 171. Capa da revista BN, Ed. 29.	125
Fig. 172. Capa da revista BN, Ed. 33.	125
Fig. 173. Detalhe da capa da revista BN, Ed. 41.	125
Fig. 174. Capa da revista BN, Ed. 34.	126
Fig. 175. Capa da revista BN, Ed. 54.	126

Fig. 176. Capa da revista BN, Ed. 53.	126
Fig. 177. Detalhe da capa da revista BN, Ed. 34.	127
Fig. 178. Capa da revista BN. Ed. 64.	128
Fig. 179 Capa da revista BN. Ed. 37.	128
Fig. 180. Capa da revista BN. Ed. 45.	130
Fig. 181. Capa da revista BN. Ed. 62.	130
Fig. 182. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 168.	131
Fig. 183. Capa da revista BN. Ed. 68.	131
Fig. 184. Capa da revista BN. Ed. 44.	132
Fig. 185. Infográfico de estrutura composicional da Fig. 184.	132
Fig. 186. Capa da revista BN. Ed. 59.	133
Fig. 187. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 186.	133
Fig. 188. Capa da revista BN. Ed. 63.	134
Fig. 189. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 188.	134
Fig. 190. Capa da revista BN. Ed. 61.	136
Fig. 191. Exemplo da estética dos posteres Francêses.	136
Fig. 192. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 190.	136
Fig. 193. Capa da revista BN. Ed. s/n.	137
Fig. 194. Capa da revista BN. Ed. 69.	138
Fig. 195. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 194.	138
Fig. 196. Capa da revista BN. Ed. 58.	139
Fig. 197. Capa da revista BN. Ed. 35.	139
Fig. 198. Capa da revista BN. Ed. 51.	140
Fig. 199. Capa da revista BN. Ed. 65.	141
Fig. 200. Infográfico comparativo sobre Fig. 185.	141
Fig. 201. Charge sobre Sant'Anna Marques.	142
Fig. 202. Capa da revista BN. Ed. 72.	142
Fig. 203. Capa da revista BN. Ed. 73.	143
Fig. 204. Imagem de Luiz Silva publicadas na revista BN. Ed. 73, s.n.	143
Fig. 205. Capa da revista BN. Ed. 74.	144
Fig. 206. Infográfico do esquema composicional da Fig. 205.	144

Fig. 207. Capa da revista BN. Ed. 76.	145
Fig. 208. Capa da revista BN. Ed. 75.	145
Fig. 209. Ilustração “Jazz Brando”.	146
Fig. 210. Capa da revista BN. Ed. 77.	146
Fig. 211. Capa da revista BN. Ed. 83.	147
Fig. 212. Paul Klee, <i>Angelus Novus</i> .	150
Tabela 1	45
Tabela 2	58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 A TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX NO PARÁ: O CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO E INTELECTUAL EM QUE A REVISTA BELÉM NOVA SURTIU	24
1.1 A <i>BELLE ÉPOQUE</i> E A MODERNIZAÇÃO DE BELÉM	24
1.2 THEODORO BRAGA: MULTIMÍDIA NO SÉCULO XIX.....	29
1.3 OS INSTITUTOS DE FOMENTO CULTURAL NO PARÁ	31
1.3.1 Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Pará.....	31
1.3.2 Sociedade Propagadora do Ensino e o Liceu de Artes e Ofícios.....	32
1.3.3 A sociedade de Estudos Paraenses (S.E.P).....	32
1.3.4 O Instituto Lauro Sodré e o Colégio do Amparo.....	33
1.4 AS EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS INDUSTRIAIS.....	34
1.5 CARLOS WIEGANDT LITOGRAFIA E HUMOR.....	36
2 INFLUÊNCIAS ESTILÍSTICAS E O DEBATE FORMALISTA SOBRE REVISTAS CONTEMPORÂNEAS DA BELÉM NOVA	40
2.1 SOBRE O MÉTODO FORMALISTA.....	40
2.1.1 As técnicas visuais	43
2.2 O ESTILO CLÁSSICO.....	47
2.3 O MODERNISMO.....	51
2.3.1 A influência do <i>Art Nouveau</i> na estética editorial	53
2.4 AS REVISTAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX.....	57
2.4.1 O Modernismo no Brasil: “Klaxon” e “A Revista”.....	58
2.4.2 A revista “Guajarina Magazine” e seus aspectos formais.....	61
2.4.3 A revista “Pará Ilustrado” e seus aspectos formais.....	70
3. ESTUDO DA ESTÉTICA E DA LINGUAGEM VISUAL DA BELÉM NOVA	75
3.1 A REVISTA “BELÉM NOVA”	75
3.2 ESTUDO FORMAL DO MIOLO	77
3.2.1 Sobre o plano original e a composição padrão	77
3.2.2 O texto como elemento compositivo	79
3.2.3 Sobre a tipografia	81
3.2.4 A fotografia e sua relação com os elementos da linguagem visual	83
3.2.5. Complementos gráficos: ornamentos, filetes, adornos e cia	93
3.3 A PROPAGANDA NA BELÉM NOVA	95
3.4 IMAGINAÇÃO SEM LIMITES: AS ILUSTRAÇÕES	101

4. BELÉM NOVA E AS CAPAS DO SÉCULO XX	114
4.1 AS PRIMEIRAS CAPAS	114
4.2 O PORTA-RETRATO: DA DÉCIMA EDIÇÃO À VIGÉSIMA PRIMEIRA	115
4.3 LEVEZA E <i>ART NOUVEAU</i> : AS CAPAS 23 E 24	118
4.4 CULTO A VAIDADE: O REFLEXO DA SOCIEDADE NO ESPELHO	121
4.5 O RETORNO A GEOMETRIA: CAPAS 34, 53 E 54	126
4.6 AS CAPAS REGIONAIS	127
4.7 AS CAPAS ILUSTRADAS	131
4.8 DESENHO DE HUMOR E OS CONFLITOS POLÍTICOS: O VERMELHO DO SANGUE E O VIOLETA DO HEMATOMA	139
4.9 O RETORNO AO MUNDANISMO: AS CAPAS HOLLYWOODIANAS	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	151

ANEXOS

Imagens de todas as capas da revista “Belém Nova” localizadas e organizadas cronologicamente.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa originou-se basicamente do nosso interesse pela “arte aplicada à comunicação”. Após as graduações em Artes Visuais pela UFPA e Publicidade & Propaganda pela UNAMA, percebemos que a comunicação visual é um ramo em que podemos aplicar e aprofundar o conhecimento adquirido nos dois cursos. Começamos por pesquisar sobre as técnicas de comunicação visual que se apoiam muito nos processos gráficos, nas técnicas de reprodução e na fabricação de imagens. Tudo isso consubstanciado em nosso cotidiano prático (ofício de ilustrador e artista gráfico).

Dentre as metodologias (ARGAN & FAGIOLO, 1994) fundamentais de crítica de arte: formalista, sociológica, iconológica, semiológica ou estruturalista, a formalista é a mais adequada para a proposta desta dissertação, que é o debate crítico sobre as questões da visualidade da revista “Belem Nova”, uma vez que esta teoriza que as formas possuem um conteúdo significativo próprio e a representação mostra-se individualizada. Logicamente, vários métodos dentre esses serão requisitados, porém o método formalista conduzirá nossos debates. Isso não significa dizer que as outras metodologias não possam ser eventualmente aplicadas.

Esta dissertação foca em um periódico ou produto visual específico. As primeiras possibilidades de escolha do objeto dessa pesquisa foram compostas por cartazes, livros, revistas e jornais, no entanto, escolhemos a revista por suas vastas possibilidades aplicáveis à uma pesquisa formalista, como por exemplo, a interação entre imagem e texto: estrutura básica do *design* gráfico. O fato de esta ser uma mídia mais duradoura (muitos tinham a tradição de colecionar e guardar revistas) e conter inserções de peças publicitárias, de ilustrações e de fotografia, foi determinante para a escolha deste meio como objeto da pesquisa.

O cartaz também se encontra, de certa forma, na revista, por meio da capa, que é igualmente sintética e iconográfica, especialmente nas revistas do início do século XX, logo, esses meios possuem funções semelhantes de comunicação. Os livros geralmente são muito mais textuais que visuais, da mesma forma que os jornais tendem a “sacrificar” características estéticas em prol de um visual estritamente funcional e informativa, se o compararmos aos pôsteres e às revistas.

Logo, a revista pareceu um meio com vastas possibilidades de debates sobre o seu conteúdo formal. Para tanto, a escolha de uma revista específica seria necessária. Nesse sentido, após a apresentação da BN¹ pelo Prof. Doutor Edison Farias em uma disciplina do curso de mestrado, todos os objetos primários foram descartados. Ainda após a aula do professor Doutor Aldrin Figueredo, na disciplina Tópicos da cultura amazônica, com temática sobre a revista BN pudemos ter certeza de que esta revista seria a mais apropriada para um debate sobre a sintaxe visual. Nesta mesma disciplina, o Prof. Doutor Edil-

1. Adotaremos a partir daqui a abreviação BN para designar a revista “Belém Nova”.

son Coelho também contribuiu com sua excelente aula sobre Theodoro Braga, artista que trabalhou com uma variedade de soluções gráficas, desde a pintura clássica até edição de fotos, tipografia, ilustração e caricatura, como as publicadas na revista Paraense.

A revista BN é repleta de elementos visuais que possibilitam perceber uma série de recursos e técnicas visuais que tornam seu projeto gráfico bastante relevante para o estudo da linguagem visual. Poucas vezes são creditados os responsáveis pelas ilustrações e designs. Mas, nos casos em que o são, tivemos o cuidado de enfatizar os mesmo, embora nosso objetivo seja a pesquisa da linguagem visual, e não a abordagem histórica ou política como elemento principal. Pelo fato de estarmos tratando de comunicação e artes, ficam claras as necessidades de se contextualizar a história e a política da época em que tal revista circulou, o que expandiu o território da pesquisa.

A pesquisa visual da revista BN procura, também, revelar o desenvolvimento do modernismo, num jogo dialético de renovação e tradição, cujo movimento só pode ser captado pela análise minuciosa dos acontecimentos de toda uma época. Para o estudo sobre os aspectos formais da revista, procedemos a uma revisão dos conteúdos mais relevantes, segundo alguns autores, da comunicação visual, dos elementos visuais básicos e mais complexos.

No início e meio do século XX no Norte do Brasil, várias revistas tinham seu conteúdo literário e visual parecidos, e isso se deve ao fato destas publicações trabalharem com diversos produtores em comum. O trabalho de intelectuais, escritores, editores e artistas era compartilhado entre essas publicações.

Esta dissertação apresenta-se dividida em quatro capítulos: no primeiro capítulo, traçamos uma contextualização dos fatores que influenciaram o desenvolvimento das artes aplicadas no Pará, como, por exemplo, as consequências da modernização de Belém por conta da exploração da borracha, os institutos que fomentaram o conhecimento, o ensino das artes e as exposições artísticas industriais. Uma análise da linguagem visual torna-se vazia sem referência a contextos sociais e políticos da época; o segundo capítulo iniciamos o debate sobre as influências na estética da BN: apresentamos uma contextualização sobre o método formalista e as influências estilísticas identificadas no projeto gráfico da BN, como o estilo clássico, a estética do modernismo e as características do *Art Nouveau*. Analisaremos, ainda neste capítulo, o aspecto visual de revistas co-relacionadas a BN para efeito de comparação. O debate formalista do interior da revista BN é a proposta do terceiro capítulo. A finalidade é de conhecer e criar intimidade com o aspecto visual da publicação em sua essência, fato possível apenas com a análise das páginas internas, já que na capa é, em termos visuais, bastante relevante, no entanto é sempre sintética, simplória e parcialmente representativa do todo. No miolo o estudo prossegue sobre a fotografia, as molduras, as ilustrações, a tipografia, a composição da página, os infográficos e ornamentos, as cores, os valores tonais e assim por diante, não rigorosamente nesta sequência e

muito menos anulando outras possibilidades de debates. Os anúncios publicitários também são pontuadas sob os mesmos quesitos a fim de complementar o estudo; e, por seguinte no quarto capítulo, o mesmo estudo se faz isoladamente sobre as capa, quando já se procedeu o estudo geral do aspecto visual interno da revista. Em complemento a essa última etapa, mediamos um debate com um grupo de profissionais com formação técnica e de nível superior em *design*, publicidade, artes visuais e artes gráficas.²

Essa divisão não é rigorosa. Em certos momentos, por exemplo, um estudo de um determinado layout de uma parte pode dialogar com determinado movimento estético ou com uma capa, referidos em outra parte.

Para esta pesquisa tivemos como objeto os originais da BN disponíveis na Academia Paraense de Letras, onde se localiza sua maior e mais completa coleção, pelo menos pelo que sabemos e o que outros pesquisadores desta área nos informaram³, e originais de outras publicações encontrados na biblioteca publica Arthur Vianna. Foram produzidas cerca de 2.700 digitalizações de capas de revistas, livros e documentos do final do século XIX e início do século XX, sendo aproximadamente 600 digitalizações exclusivas da BN. Destas, 87 são registros das capas, número significativo e que nos permite afirmar que esta dissertação realmente apresenta e representa a linguagem visual da BN, já que está teve o total aproximado de 100 edições.

Parte dessas capas está deteriorada, mas a maioria encontra-se em bom estado de conservação. Foram digitalizadas em processo fotográfico, afinal o *scanner* danificaria ou mesmo destruiria alguns exemplares mais frágeis, mas as cores dessas reproduções estão relativamente fiéis e não comprometem o estudo. Sem contar que observamos atentamente esses documentos pessoalmente e pudemos comprovar um resultado satisfatório das cópias, mas ainda não ideal pelas leves variações tonais e deformações perspectivas do registro. Algumas vezes linhas retas tornam-se linhas levemente caídas ou circulares, círculos têm leve tendência ao oval e quadrados ou retângulos se distorcem. O leitor deve ficar atento a essas variantes, ao ver as imagens, que dentro do possível, foram corrigidas digitalmente.

Além das dificuldades dos créditos, alguns números não estão identificados, só temos certeza da referência numérica, a partir da edição número dez, por conta da clareza desta informação presente nas capa, no entanto, foi possível compreender a estética visual desse periódico e o debate formalista foi realizado com sucesso.

Esta dissertação pretende assim, contribuir para um debate sobre o uso das ferramentas da linguagem visual, e visa a incentivar estudantes, professores e pesquisadores a dedicarem seus esforços na melhor compreensão dos fenomenos visuais. Ainda, por se tratar da análise de um produto visual pararense, procura trazer a tona novas informações sobre a produção visual, em especial sobre as revistas locais do início do século XX, assim como levantar questões ainda não exploradas sobre o modernismo e as artes visuais no Pará.

2. Nomes dos participantes do debate: Rafael Martins de Carvalho, *Design* gráfico FEAPA; Claudio Moreira Neto, Publicidade e Propaganda/UNAMA; e Bruno Pamplona Lobato, *Joe Kubert School of Cartoon and Graphic art inc., Dover, NJ*.

3. Cf. entrevista e/ou conversas com Prof. Dr. Aldrin Figueiredo, Prof. Dr. Edilson Coelho e Prof. Dr. Edison Farias.

1 A TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX NO PARÁ: O CONTEXTO SOCIAL, POLÍTICO E INTELECTUAL EM QUE A REVISTA BELÉM NOVA SURTIU

É fundamental termos em mente que os movimentos artísticos e literais, assim como a efervescência cultural e intelectual em Belém foram frutos de uma longa experiência ocorrida na virada do século XIX. O diálogo entre os intelectuais locais e o mundo estrangeiro, a fim de construir uma ponte entre a Europa e a Amazônia, para se alcançar o progresso, foi determinante para o desenvolvimento das artes e das letras no Pará. A transição dos velhos, como Theodoro Braga até os novos¹, como Bruno de Menezes, pode ser comparada ao momento de transição entre o século XIX e XX, do passado ao moderno. Mas, como veremos no desenvolvimento desta dissertação, isso não foi tão radical assim.

1.1 A BELLE ÉPOQUE E A MODERNIZAÇÃO DE BELÉM

Portugal viveu o apogeu de sua expansão cultural e econômica no século XV, mas, somente em 1487, surge o primeiro livro impresso em Lisboa, em hebraico. Portugal, pouco se apropriou da tecnologia de Guttenberg. Interessada em proteger as conquistas realizadas por mares nunca antes navegados, a nação portuguesa tendeu a se fechar, enquanto o mundo europeu caminhava célebre rumo aos tempos modernos. Nesse movimento de manutenção do império e dos privilégios da Igreja e da aristocracia, ligadas ao poder colonial, Portugal se retraiu, selando uma longa inimizade com as novas ideias.

Camargo (2003, p. 13) define a nação Lusa da seguinte forma: “Uma nação adversa à imprensa. Foi assim que Portugal se posicionou e foi assim que manteve o Brasil à margem da História, exatamente quando ela começava a ser escrita em letras de fôrma”.

Quando se compara a situação das colônias espanholas com o Brasil, em termos de tipografias, jornais e universidades, percebe-se que a Espanha desenvolvia uma política mais moderna e liberalizante. Na América do Norte, a tipografia logo foi instalada e posta, desde o início, a serviço da educação e da politização de seus cidadãos. Após esse evento, as universidades começaram a surgir e isso nos ajuda a compreender um pouco sobre o porquê de nossos atrasos em relação ao conhecimento.

O grande avanço ocorreu com a vinda da família real para o Brasil, em 1808. O centro das atenções e dos acontecimentos culturais e políticos, que antes tinha sido Pernambuco, Bahia e Minas Gerais, passa a ser o Rio de Janeiro. Durante as guerras napoleônicas na Europa, pressionado entre franceses e ingleses, D. João VI decidiu-se contra Napoleão e transferiu-se com sua corte (15 mil pessoas) para o Brasil. A Família Real trouxe a tipografia em sua estratégica fuga para o Brasil, muitos anos depois que as colônias espanholas ou inglesas haviam trazido para as Américas.

A sede da corte foi instalada no Convento do Carmo, no Rio de Janeiro. O prédio foi devidamente reformado e adaptado, e sua capela foi transformada em teatro e sala de

1. Cf. FIGUEREDO, Aldrin. **Eternos modernos**: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908 – 1929: “Velhos” são considerados aqueles que fizeram parte da geração de Theodoro Braga e “Novos”, aqueles contemporâneos a Bruno de Menezes.

concertos. Oliveira & Garcez (2004, p.60) comentam sobre as transformações econômicas e sociais por conta da vinda da família Imperial ao Brasil:

Essa mudança trouxe profundas transformações sociais, econômicas e culturais para o Brasil. D. João VI, adaptado à nova sede do Reino, quis modernizá-la. Construiu o Teatro São João (1812), liberou o comércio, os portos, as fábricas, as tipografias e a importação de livros. Organizou a Biblioteca Real (60 mil volumes), criou o Observatório Astronômico, o Jardim Botânico e o Museu Nacional.

Toda a arte produzida no período anterior chegada de D. João VI foi considerada “ultrapassada” e “gótica”. Predominava na Europa a volta aos valores clássicos do Renascimento, a busca do equilíbrio e da simplicidade na imitação das linhas greco-romanas. Esse estilo, denominado de Neoclassicismo ou Academicismo, passou a vigorar no Brasil.

Conforme Sarges (2002), a estética clássica veio para o Brasil por meio da Missão Artística Francesa, estabelecida no Rio de Janeiro em 1816 e chefiada por Jacques Le Breton, que dirigia a Academia Francesa de Belas-Artes na França. Ele trouxe pintores, escultores, arquitetos e músicos, além de artífices, ajudantes, mecânicos, serralheiros, ferreiros e carpinteiros. Estes deixaram uma profunda influência na arte brasileira, principalmente na pintura, na paisagem urbana e na arquitetura. As influências clássicas também são observadas nas revistas desse período, principalmente, conforme veremos nos capítulos a seguir, no projeto gráfico da BN.

Historicamente, o conhecimento esteve monopolizado pelo poder laico e religioso. As tipografias e as técnicas de impressão, são os facilitadores de sua expansão. Veremos na BN referências à valorização do conhecimento, na medida em que apresenta em algumas de suas capas símbolos ligados ao pensamento, ao saber, o que reflete em seu conteúdo literário e visual.

Em 13 de maio de 1808 foi criada a Imprensa Régia que, além de cumprir a finalidade de dar a público os atos oficiais, originou, já em 10 de setembro do mesmo ano, o primeiro jornal editado no Brasil, a Gazeta do Rio de Janeiro. Sobre os reflexos da chegada da tipografia e da criação da imprensa Régia, Camargo (2003, p.19) assim comenta:

Rio de Janeiro era uma cidade de menos de 100 mil habitantes, a maioria escravos, que sofria os efeitos do declínio da mineração do ouro quando a Família Real chegou. Agora capital do império português, passou a receber rapidamente as instituições indispensáveis: academias de arte, academias militares, escolas médicas, teatros, bibliotecas, etc. A demanda de materiais gráficos acompanharia esse movimento.

A mesma comparação entre as colônias inglesas e o Brasil pode ser feita entre Rio de Janeiro e Belém, esta última tida no século XIX como uma espécie de “Paris tropical”, porém, o atraso da reprodução de idéias, do conhecimento e da cultura trouxe impacto

para o estado em que nos encontramos hoje. De fato, o Rio de Janeiro é uma cidade muito mais modernizada que Belém. Isso se deve a fatores históricos como a permanência da Família Real naquela capital e a sua localização geográfica, que favorece as atividades comerciais com Estados da Região Sudeste. Logo, a proliferação de conhecimento, idéias e cultura, por meio da produção gráfica, serviu de alicerce para o desenvolvimento do Rio de Janeiro, em especial, naquela época.

O desenvolvimento do conhecimento, da cultura e do cenário das artes gráficas no Pará teve relação direta com a expansão do comércio da borracha no período de 1850 a 1920, quando a Amazônia era a maior produtora de borracha do mundo. A capital Belém cresceu em média 3,5% ao ano. O “afrancesamento” de Belém e a solidificação de uma elite intelectual contribuíram para a existência de mais de 200 publicações no Estado nesta época.²

Ao compreendermos o cenário político e cultural que a cidade de Belém vivenciou nas décadas em que a BN circulou, podemos identificar as características estéticas típicas da modernidade no projeto gráfico desta revista, assim como podemos identificar o seu direcionamento para uma sociedade em transição em termos culturais e de referenciais de valores. Conforme Sarges (2002, p.13), a modernidade se caracteriza pela

expansão da riqueza, ampliando as possibilidades, caracteriza-se pelo avanço da tecnologia (Revolução Industrial), construção de ferrovias, expansão do mercado internacional, pela urbanização e crescimento das cidades (em área, população e densidade), pela mudança de comportamento público e privado e pelo bafejo da democracia, transformando as ruas em lugares onde as pessoas circulavam e exibiam seu poder de riqueza.

A modernidade em Belém pode ser compreendida de forma semelhante ao que ocorreu na Paris de Haussman³, onde as transformações na paisagem urbana e na arquitetura foram alguns dos principais efeitos da modernização.

Sobre essa modernização, Argan (1992, p.186) comenta:

Pouco a pouco, os próprios empresários se convencem de que as máquinas cada vez mais aperfeiçoadas exigem mão-de-obra qualificada e de que, melhorando a qualidade de vida e de cultura dos operários, melhora-se o rendimento: surgem, assim, as primeiras vilas operárias, em geral constituídas de casinhas unifamiliares “enfileiradas”. Enquanto as propostas urbanistas de Owen e Fourier, nitidamente ligadas à nascente ideologia socialista, permanecem em grande parte utópicas, por outro lado executa-se rapidamente o plano de reforma do centro de Paris idealizado pelo barão Haussmann, administrador de Napoleão III, como típica intervenção do poder sobre a imagem e funcionalidade urbana: consiste num cinturão de grandes artérias de tráfego (boulevards obtidas com a demolição dos bairros populares. Melhoram o fluxo do trânsito viário, enriquecem a cidade com amplas perspectivas, mas respondem claramente a um

2. Cf. ROCQUE, Carlos. **História geral de Belém e do Grão Pará**: Atualização: Antonio José Soares. Belém: Distribel, 2001.

3. Georges-Eugène Haussmann foi nomeado prefeito de Paris por Napoleão III. Foi o grande responsável pela modernização de Paris, cuidando do planejamento da cidade no final do século XIX.

interesse de classe. Os pobres continuam a viver amontoados nos velhos bairros, que os boulevards isolam, mas não saneiam; em compensação, facilita-se às tropas a repressão dos movimentos operários e aos proprietários de imóveis a especulação dos terrenos. O modelo parisiense serve de inspiração às principais intervenções urbanas realizadas após 1870 em algumas cidades italianas, embora sem igualar sua eficácia: a abertura da via Nazionale em Roma, da chamada “via reta” em Nápoles.

Os componentes básicos do processo de modernização são: a industrialização, a divisão técnica do trabalho, a urbanização, a formação de uma elite nacional e indicadores do progresso. São notáveis na BN, diversos fatores que nos confirmam a modernidade como tema recorrente nessa publicação, como os diversos anúncios de fábricas, de prestadores de serviços e as mais variadas atividades comerciais. Diversas capas eram estampadas com fotografias de pessoas relevantes na sociedade, o que nos confirma a formação e a manutenção de uma elite.

Em Belém e em outras cidades brasileiras, a modernidade se caracterizou também pela expansão da riqueza, pelo avanço da tecnologia proveniente da Revolução Industrial, pela construção de ferrovias, pela expansão mercado, pela urbanização e pelo crescimento em área, população e densidade. A mudança de comportamento da sociedade e o capitalismo também são características do efeito da modernidade nas cidades. Sobre a modernização da cidade de Belém, Sarges (2002, p.14) comenta sobre o fator primordial que projetou Belém no capitalismo mundial e possibilitou as mudanças na arquitetura e no comportamento da sociedade belenense:

O processo de modernização da cidade de Belém só foi possível em razão do enriquecimento que atingiu certos setores sociais da região a partir da segunda metade do século XIX. Reforçando o processo de inserção da Amazônia no sistema capitalista mundial, toda a atividade econômica da região passou a girar em torno da borracha a partir de 1840. Em decorrência dessa nova ordem econômica, Belém assumiu o papel de principal porto de escoamento da produção gomífera, canalizando parte do excedente que se originou dessa economia para os cofres públicos, os quais direcionaram o investimento para a área do urbano, com calçamento de ruas com paralelepípedos de granito importados da Europa, construção de prédios públicos, casarões em azulejos, monumentos, praças etc.

Um dos grandes, se não o maior líder político responsável pela modernização de Belém foi o “todo-poderoso de Belém na *Belle Époque*” Antonio Lemos (Fig. 1). Em 1897, Lemos chegou ao ápice de sua carreira política quando foi eleito intendente da capital, Belém. Sua gestão ficou caracterizada pelos esforços em modernizar a cidade de Belém segundo os moldes parisienses. O planejamento de Antonio Lemos realizou reforma urbana e gerou beleza urbanística no centro da cidade e nas suas proximidades. Em 1902 completou seu projeto de construção da Paris n’América ou de *Petit Paris*.

O projeto de modernização consistia na construção de diversos palácios, palacetes,



Fig.1. Imagem de Antonio Lemos.
Fonte: IHGP. Arquivo “Palma Muniz”



Fig.2. Capa de Relatório do Senador José de Lemos. Fonte: Sarges, 2004, p.103



Fig.3. Rua 15 de Novembro.
Fonte: Sarges, 2002, s.n.

bolsa de valores, grandes teatros, igrejas, necrotério, grandes praças com lagos e chafarizes, infra estrutura sanitária, alargamento de vias, calçamento de quilômetros de vias com pedras importadas da Europa, construção da malha de esgoto nos principais bairros, aterramento de rios e córregos, a plantação de centenas de mudas de mangueira importadas diretamente da Índia nas novas avenidas e *boulevards*, a fim de construir túneis sombreados, tudo ao estilo da arquitetura francesa. O desafio foi delegado a um grupo de engenheiros de algumas nações europeias, inclusive aos responsáveis pela recente reforma urbanística de Paris.

Afim de promover sua gestão e divulgar a capital do Pará ao mundo civilizado⁴, Antonio Lemos publicava imponentes relatórios (Fig. 2) em luxuosas brochuras com capas luxuosamente confeccionadas, além dos mapas, desenhos, fotografias, gráficos, enfim uma radiografia da cidade e das obras realizadas durante sua gestão. Para divulgar seus feitos administrativos, Antonio Lemos inovou em mandar publicar todos os anos os referidos relatórios de sua administração, confeccionados com luxo e rigor, o que os tornava objeto de elogios por parte daqueles que eram agraciados com um exemplar, desde as autoridades locais, instituições científicas, jornais, representantes de embaixadas estrangeiras sediadas na capital, e até mesmo alguns monarcas europeus.

As intenções de Lemos, ao extrapolar as fronteiras da cidade, do Estado e do país, eram de adquirir confiança e notabilidade, o que facilitaria, sem dúvida, os empréstimos que solicitavam aos bancos estrangeiros.

Sobre a preocupação de Lemos para com os visitantes estrangeiros em Belém, Sarges (2004, p.75) comenta:

As avenidas deveriam ser construídas obedecendo as linhas dos chamados boulevards parisienses, orgulhando-se mais tarde dessas vias serem motivo de elogios de visitantes nacionais e estrangeiros. Ao passar por Belém, no final do século, Jean de Bounnefous, viajante francês, teria comparado Belém a Bordéus com “um movimento de veículos de toda a sorte, um vai e vem contínuo, que parecia mais um grande centro europeu do que uma cidade tropical.

A burguesia tentava aproximar Belém aos padrões da civilização europeia com

4. Cf. SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do Velho Intendente (1869-1973)**. Belém: Paka-Tatu, 2004: estes relatórios eram enviados para Rio de Janeiro, Recife, Viena, Sarajevo, Giefsen, Berlin, Zurich, Bulgária, Paris, Londres, Mônaco, Califórnia, entre outros.

a finalidade de se tornar um símbolo do progresso. Ressaltamos a construção de prédios como o Teatro da Paz, o Mercado Municipal do Ver-o-Peso, o Palacete Bolonha, o Palacete Pinho, a criação de uma linha de bondes, a instalação de bancos e companhias seguradoras como outros reflexos desse período. A ferrovia Madeira-Mamoré, cuja construção se iniciou em 1907 durante o governo de Affonso Penna, também foi um fator influente e marcante na modernização do Norte do Brasil. Foi construída com o propósito principal de escoar a borracha e outros produtos da região amazônica, assim como integrá-la ao mercado mundial.

Conforme veremos no decorrer desta dissertação, a influência da estética dominante na européia, e em especial em Paris, pode ser percebida em diversas páginas e capas da BN. Outro fator fundamental para a compreensão da visualidade da BN é entendermos o direcionamento da revista a essa nova elite tão característica da *Belle Époque* formada por comerciantes, seringalistas, financistas, com destaque para os profissionais liberais, geralmente de famílias ricas e oriundos de universidades européias.

Além da construção de prédios luxuosos, dos cafés, da luz elétrica, dos bondes, das ferrovias e da mudança na mentalidade da sociedade, o vestuário também era uma forma de estar sintonizado com o progresso, com o luxo e com os valores da época. As ilustrações de Rafuzadi e Barradas (ver subseção 3.6) eram exemplo desta preocupação, principalmente das mulheres, com as roupas e acessórios que as belenenses utilizavam.

Belém, portanto, tornou-se, sob certos aspectos, uma capital agitada, pretensamente mais europeia do que brasileira, dominada por um francesismo, especialmente no aspecto intelectual, que ressaltava a ligação da cidade com as principais capitais européias, causada de um lado pela dependência financeira e comercial à Inglaterra, e por outro, por uma relação cultural intensa com a França. Esse processo de ligação cultural com a nação francesa está presente a partir da criação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, quando um dos seus membros - Januário da Cunha Barbosa - enfatizava ao *Institut Historique* de Paris a influência que a instituição parisiense poderia exercer sobre a brasileira.

1.2 THEODORO BRAGA: MULTIMÍDIA NO SÉCULO XIX

Entre os fomentadores da cultura no final do século XIX, podemos citar os Doutores Ignácio Moura, Luiz Estevam de Oliveira, Henrique Santa Rosa, João de Palma Muniz, Luiz Barreiros, Américo Campos, Eládio Lima⁵, o brilhante oficial do Exército Luiz Lobo (autor da História Militar do Pará), Theodoro Braga, Antonio Leite Chermont, João Batista de Figueiredo Tenreiro Aranha, Offir Pinto de Loiola, e Padre Antônio Cândido da Rocha. Grande parte desses intelectuais tinha múltiplas habilidades, como, por exemplo, o domínio das letras, da pintura, do desenho e da fotografia. Theodoro Braga (fig. 4), exemplifica bem este estilo de personalidade intelectual que circulava nesses institutos e instituições da época. Ele foi, de fato, o mais importante pintor paraense do início do século XX. É considerado o pai de uma nova era para o estudo escolar de desenho e pintura no Pará.

5. Eládio Lima será citado novamente no decorrer desta dissertação como ilustrador freqüente na revista *Guajarina*.

Theodoro Braga concluiu em 1908, aquela que ficaria conhecida como a sua obra-prima: “A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará”. Nesta obra, o artista pode reunir todas as suas qualidades e recursos técnicos. Produziu também delicados pergaminhos ilustrados, nitidamente influenciados por ilustradores medievais de missais e livros. Foi relevante na produção de desenho, pintura, charge e caricaturas, em especial nas revistas Paraense, dirigida por Pindobussu de Lemos e na revista Caraboo, dirigida pelo intelectual e jornalista Romeu Mariz. Ainda ilustrou para diferentes obras como anuários, álbuns, dicionários, catálogos, almanaques, relatórios, anotações de viagens, documentos históricos, teses, ensaios, artigos e crônicas. Produziu também materiais didáticos para livros de desenho, história e outros temas.

Podemos conferir a diversidade técnica e a característica gráfica de Teodoro Braga: na charge (Fig. 5)⁶, o artista demonstra sua habilidade específica às artes gráficas, utilizando linhas vigorosas e cores chapadas e uso tons saturados. O que torna a ilustração ainda mais gráfica e distante da pintura são os valores de luz e sombra produzidos por linhas finas na pele do personagem, já que a pintura reproduz o volume por meio do tom, e as artes gráficas tradicionais por meio da linha. Esta técnica é derivada da gravura. A capa



Fig.4. Fotografia de Theodoro Braga.
Fonte: Rêgo, 1974, s.n.



Fig. 5. BRAGA, Theodoro. Charge para revista, in: Rêgo, 1974, s.n.

6. PROF. DR. THEODORO JOSÉ DA SILVA BRAGA, brasileiro, nascido em 8 de junho de 1872. Foi professor catedrático da Escola de Belas Artes de São Paulo desde 4 de junho de 1926. Cadeira: Arte Decorativa — Desenho e Composição. Professor Catedrático, no Instituto de Engenharia Mackenzie, da Cadeira de Arte Decorativa. Membro do antigo Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo. Premiado com a Grande Medalha de Prata, em 1923. Pequena Medalha de Ouro em 1928 (Pintura); Pequena Medalha de Ouro, em 1922, e Grande Medalha de Ouro, em 1928 (Arte Aplicada), nos Salões Oficiais no Rio de Janeiro, e Pequena Medalha de Ouro (Pintura), no V Salão Paulista de Belas Artes. Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito do Recife (1893). Pintor, formado pela Escola Nacional de Belas Artes (1899). Obteve o prêmio de Viagem à Europa por cinco anos (1893). Uvre docente da Escola Nacional de Belas Artes (1921). Membro do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, em 6 de março de 1917; de Pernambuco, em 19 de julho de 1917; do Ceará, em 22 de abril de 1918; do Rio Grande do Norte. Faleceu em 31 de agosto de 1953, quando Diretor da Escola de Belas Artes de São Paulo. Fonte: Rego (1974, s.n).

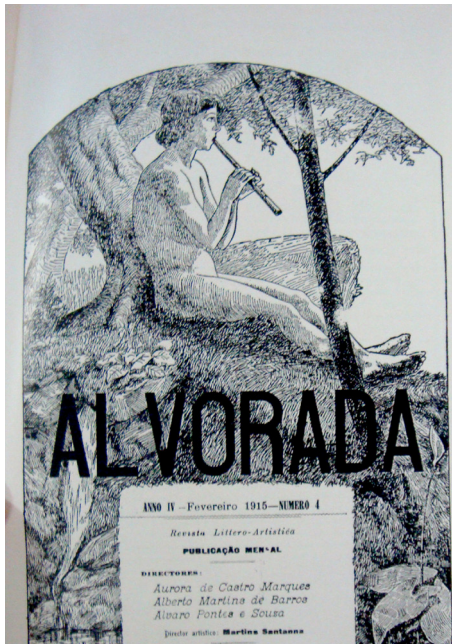


Fig. 6. BRAGA, Theodoro. Ilustração para revista, in: Rêgo, 1974, s.n.



Fig. 7. BRAGA, Theodoro. Escudo do Instituto Histórico e Geográfico in: Rêgo, 1974, s.n.

da revista “Ilustrada” (Fig. 6), nos exemplifica e reforça o estilo gráfico em Theodoro Braga. O uso de linhas retas e curvas produzem variação tonal, a tipográfica é bem objetiva, simples e se impõem pelo contraste de valor tonal. O escudo do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (Fig.7), também é outro excelente exemplo de *design* gráfico bem sucedido: o artista utiliza uma forma básica, o círculo, e, a partir de sua variação em escala e diagramação, compõe este emblema, que tem seus valores de profundidade ressaltados por meio de variação tonal de entre preto e branco. A ilustração ainda é composta de texturas formadas por linhas retas horizontais e diagonais. Os círculos são separados por meio de um uniforme e único contorno que contrasta com as linhas fragmentadas e repetidas que texturizam a forma.

1.3 OS INSTITUTOS DE FOMENTO CULTURAL NO PARÁ

1.3.1 Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Pará

No Governo de Paes de Carvalho, em 1900, foi instalado, na noite de três de maio, o primeiro Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Pará. Os barões de Guajará, Barão de Marajó e os senhores João Coelho, Henrique Santa Rosa, Manoel Baena, João Lúcio de Azevedo, Doutores Emílio Goeldi, Arthur Lemos, Justo Chermont, monsenhor Andrade Muniz e Arthur Vianna foram incumbidos da fundação do Instituto.

Theodoro Braga, além de ter sido um dos fundadores, foi o responsável pelo desenho do diploma de sócio do Instituto. O Instituto tinha como objetivo estimular o estudo geográfico de todo o vale amazônico; analisar devidamente o movimento histórico do nosso Estado, biografando a atividade social dos seus maiores homens, em qualquer

posição civil, militar ou religiosa, para que tivessem trabalhado; e publicar mensalmente uma revista em que figurassem trabalhos inéditos sobre esses assuntos. Também cabia ao instituto a instrução em local próprio, o Museu Histórico e Geográfico da Amazônia, para onde eram recolhidas as relíquias de homens notáveis nas ciências, letras e artes, que aqui tivessem morado ou contribuído de certa forma, para a nossa evolução, para o desenvolvimento de mapas estatísticos e geográficos da nossa Região, ou referentes às nossas indústrias e lavoura.

A criação de institutos educacionais, por outro lado, foi fundamental para que certas disciplinas ligadas às artes gráficas como, o desenho, a pintura, a tipografia e outras permitissem o desenvolvimento de uma mão de obra para as funções de arte aplicada.

1.3.2 Sociedade Propagadora do Ensino e o Liceu de Artes e Ofícios

Em 1891, o então governador Lauro Sodré cria a Sociedade Propagadora do Ensino, instituição de que resultou de imediato na criação do Liceu de Artes e Ofícios com a denominação “Liceu Benjamin Constant”, que tinha como lema “estudar todas as questões cuja solução possa trazer qualquer Amazônia” (*apud* MOURA, 1895, s/n). No Liceu se realizavam-se aulas noturnas para atender ao objetivo da sociedade, se divulgava o ensino teórico e prático, sobretudo às classes proletárias. As ofertas e donativos resultaram na primeira diretoria da sociedade, que tiveram em seu corpo administrativo Gentil Bittencourt e o Barão de Marajó, o qual foi seu presidente em 1894. A presença feminina no Liceu também era notável. As irmãs Diana Martins e Aurelina Martins, filhas do conselheiro Nicolau Martins, foram expositoras na Exposição Artística e Industrial em 1895, realizada no liceu. Eram ministradas diversas disciplinas no Liceu Benjamin Constant, entre elas, música pelo maestro José C. da Gama Malcher, desenho por José de Castro Figueiredo e taquigrafia por Zeno Cardoso⁷.

1.3.3 A sociedade de Estudos Paraenses (S.E.P)

A Sociedade de Estudos Paraenses foi outra instituição que, no final do século XIX, teve como finalidade desenvolver o estudo da Amazônia, particularmente do Estado do Pará, sob os seus diversos aspectos, com especialidade nas disciplinas de Geografia, História, Etnografia, História Natural e da Arqueologia. Publicou sistematicamente, com a crítica e os esclarecimentos necessários, documentos inéditos relativos à Região Amazônica. Reimprimiu os trabalhos nacionais e estrangeiros sobre o país, porém acompanhando-os de notas explicativas e comentários críticos. Apresentou e discutiu em seu grêmio teses e tópicos sobre as diferentes ordens de estudos que constituíam o seu fim, de preferência àquelas, cuja atualidade interessava mais imediatamente ao progresso do Pará. Promoveu concursos e conferências públicas sobre esses textos e tópicos, bem como exposições de trabalhos científicos e literários sobre o Brasil, e especialmente sobre a

7. C.f documento de obras raras da Biblioteca Publica Arthur Vianna: O discurso proferico pelo Dr. Luiz Romano de Motta Araújo, fundador e ocupante da cadeira nº 39 (de que é patrono Theodoro Braga) em sessão solene do I.H.G.P. a 8 de junho de 1917.

Amazônia. Estabeleceu, com os fundos sociais ou com o auxílio do Estado, prêmios que foram conferidos aos autores das duas melhores obras apresentadas nos concursos e exposições. A S.E.P. também foi fundamental na produção de certas peças gráficas de alto nível de desenho técnico como mapas, registro da fauna e flora amazônica e no design de informação.

A S.E.P editava a publicação trimestral “Revista de Estudos Paraenses”, que teve como redator Bertino Miranda, um estudioso bibliotecário, escritor e jornalista que colecionava obras raras e antigas. Também era redator da publicação “O Comércio do Amazonas”, de Manaus, e colaborador do jornal “A Província do Pará”.

1.3.4 O Instituto Lauro Sodré e o Colégio do Amparo

O Instituto Lauro Sodré e o Colégio do Amparo também podem ser considerados pontos estratégicos para a evolução das artes aplicadas no Pará. O primeiro, o instituto Lauro Sodré, chamado de “Instituto dos educandos artífices”, foi criado originalmente em 1870 para atender a crianças pobres e órfãs com o intuito de buscar alternativas para o desenvolvimento da região, além da dependência comércio e extração da borracha, e foi considerado uma das demonstrações mais eloquentes do grande progresso do Estado do Pará. Dirigido inicialmente pelo senhor Ernesto Mattoso, o Instituto era exemplar, conforme a citação de M. Churchill (apud MOURA, 1895, s.n), cônsul da M. Britânica, que nos ilustra o respeito e a magnitude desta instituição”:

“O país que tem a felicidade de possuir um instituto d’esta ordem, é, na verdade, um grande país. Pois, fazendo progredir a agricultura, as artes e as indústrias, promove a felicidade e bem estar de todos os cidadãos e concorre para elevar o seu nível moral e social.”

O Colégio do Amparo foi inaugurado em 1824 por iniciativa do 7º Bispo do Pará, D. Manoel de Almeida Carvalho. Funcionava como um asilo para educar crianças indígenas. Em 1865, tinha com sede própria e o nome de colégio Nossa Senhora do Amparo. Em 1885, o presidente da província constatou que o prédio não supria as necessidades das abrigadas e, em 1897, por decreto do governador Paes de Carvalho, o nome do colégio mudou para Gentil Bittencourt. Em 1906, inaugura-se o edifício que foi entregue às filhas de Sant’Ana, que rapidamente fizeram o progresso do instituto.

Duzentos e quarenta meninas pobres, asiladas, receberam uma educação mais do que compatível com sua condição de pobreza. Além das matérias que constituíam o ensino primário, elas aprendiam trabalhos domésticos, bordados, música, canto, piano e desenho. Também era oferecida uma educação profissional na oficina de flores, de tecidos e de tipografia, oficinas estas, montadas com todos os equipamentos, como por exemplo, a de tipografia que tinha para impressão um pequeno prelo.

1.4 AS EXPOSIÇÕES ARTÍSTICAS INDUSTRIAIS



Fig. 8. Imagem do Instituto Lauro Sodré, oficina de Typographia. Acervo do Colégio Lauro Sodré



Fig. 9. Imagem do Instituto Lauro Sodré, Aula de Desenho. Acervo do Colégio Lauro Sodré



Fig. 10. Imagem do Instituto Lauro Sodré, Aula de Bordado. Acervo do Colégio Lauro Sodré

Tradicionalmente no século XIX e no início do século XX, o progresso e desenvolvimento das cidades, estados e nações eram apresentados em exposições mundo afora. O exemplo disso eram as exposições que ocorriam no Rio de Janeiro e as exposições europeias, em especial, as que ocorriam em Paris. As exposições universais revelavam exibicionismo burguês, conforme Sarges (2002 p. 23) comenta:

as exposições universais eram “vitrines da exibição burguesa”, eram realizadas sempre em decorrência da celebração de alguma efeméride, fosse internacional ou nacional como, por exemplo, a de 1900 (Paris) que comemorava o final do século e a de 1908 (Rio de Janeiro) que iria celebrar o centenário da abertura dos portos às nações amigas. Ressalte-se que as exposições nacionais eram patrocinadas pelo Estado, e sempre serviam de preparação à participação do Brasil nas exposições internacionais.

O Brasil, a fim de atestar sua inserção no mundo dito civilizado, procurou também expor sua modernidade nas exposições internacionais. Quanto à inserção do Pará nessas exposições, Sarges (2002, p. 24) comenta que este “se fez presente através de suas indústrias que lá expuseram seus produtos considerados de boa qualidade, tanto que algumas delas foram agraciadas com medalhas e menções honrosas como, por exemplo, a “Fábrica Bitar” e a “Fábrica Palmeira”.

Sobre o sucesso das exposições internacionais e o surgimento de outras mundo afora, Brockmann (2010, p. 59) nos esclarece que:

A primeira exposição de máquinas ocorreu em Londres, em 1761, seguido da exposição francesa Primeira de 1798, com seus mais de 200 expositores de mercadorias produzidas por máquinas. O sucesso destas exposições, o impulso dado à indústria encorajou todos os países industrializados para organizar outras.

As exposições, com o passar do tempo, tornaram-se prática constante nos países em que o desenvolvimento da indústria ou comércio estabeleceram-se. Muitos *designs* de pôsteres, em especial na Europa, eram usados para divulgar estes eventos. No Brasil, as exposições concentravam-se no Rio de Janeiro, no entanto, algumas foram realizadas no Pará, a fim de divulgar o progresso de da região, tanto para a região sudeste do Brasil,

como para o resto do mundo. As principais exposições que ocorreram em nossa região, de relevância às artes aplicadas, foram as exposições artístico-industriais.

A relação entre alguns dos mais importantes institutos de ensino de artes e ofícios foram, de fato, as exposições artísticas e industriais, segundo o relatório de Ignácio Moura, “Liceu Benjamin Constant – Os expositores em 1895”, documento impresso na tipográfica do Diário Oficial. A exposição de 1876 ocorreu no colégio Gentil/Amparo, do qual foi presidente Frutuoso Guimarães. Em 1877 ocorre a segunda exposição no Palácio do governo, realizada pela Sociedade Artística Paraense. Em 1895, no Liceu Benjamin Constant e, 1900, no Paes de Carvalho. Segundo Moura (1895, s.n), as exposições contribuíam para o engrandecimento do Estado e desenvolvimento artístico industrial. Tudo isso era informado numa revista anual das artes e indústrias. As exposições tinham como finalidade compreender a marcha evolutiva das nossas energias industriais e do bom gosto artístico, assim como visava estimular os artistas pobres e ignorados. Em 1889, ocorreu uma nova corrente de ideias “profícuas e activas” (MOURA, 1985, s.n), que contribuíram para instalação da Sociedade Propagadora do Ensino no Pará, entidade que criou o Liceu de Artes e Ofícios Benjamin Constant, ocorrendo, e assim, viabilizaram as exposições anuais de trabalhos de alunos do liceu, de artistas e industriais de todo o Estado.

O jornalista Antônio Lemos também é citado no relatório de Ignácio Moura por aproveitar a tribuna do Senado paraense e propor, em 1893, uma verba precisa para organizar uma exposição interestadual em que figurasse os produtos da Amazônia, Pará e Maranhão. Também são citadas a boa vontade do presidente Dr. José Antônio Pereira Guimarães, as propagandas feitas pelo jornalista Senador Lemos favoráveis as exposições e as medidas do estadista Lauro Sodré para o incentivo ao desenvolvimento da Região. A humilde gratidão a Ignácio Moura (auto reconhecimento do autor do documento), por seus artigos na “Província do Pará” e em “A Pátria Paraense” também são observados.

As exposições artístico industriais procuraram desmentir o atraso da região e convidar o mundo a apreciar o que a Amazônia tem. Também objetivou a otimização do uso dos recursos da natureza, levar ao mundo o conhecimento sobre a boa higiene e as boas condições de vida da região e nivelar o Norte com o resto do Brasil e Europa. A exposição ainda pretendeu projetar-se para as grandes exposições que ocorriam mundo afora, como a Americana no Rio de Janeiro e para a Exposição Universal em Paris.

O local da exposição de 1895, o palácio onde funcionam as aulas do Liceu Paraense e do Liceu Benjamin Constant, ocupou 11 salas com obras novas e modernas. Ignácio Moura refere-se ao Barão do Marajó⁸, que fez parte da segunda diretoria do Liceu de arte, em agradecimento pelo esforço em aformosar aquele trecho da cidade em que se realizou a exposição. Os trabalhos apresentados na exposição eram variados, entre estes, publicações como “A Província do Para”; “O Diário Oficial”; “A República” e diversas revistas. Também eram expostos recursos minerais, vinhos e xaropes. No segmento mu-

8. O Barão do Marajó fez parte da segunda diretoria do Liceu de arte e influenciou na escolha do Palácio como sede de uma das exposições.

sical, podemos citar como exemplo as obras dos músicos Elpídio Pereira, Alípio Cesar e Maestro Gama Malcher. Na literatura foram apresentados trabalhos de Vilhena Alves, e nas artes visuais, desenhos de José de Castro Figueredo, pinturas de Manoel Simplício Torres (pintor do retrato de Carlos Gomes), litografias do alemão Carlos Wiegandt, xilos de George Minchin, fotografias de Antonio de Oliveira, trabalhos de Domênico de Angelis, e a galeria Windehopft.

1.5 CARLOS WIEGANDT LITOGRAFIA E HUMOR

Carlos Wiegandt nasceu na Alemanha e chegou ao Brasil por volta de 1868, com cerca de 27 anos de idade. Inicialmente, ele se estabeleceu em Recife, onde, junto com o litógrafo W. de Melo Lins, lançou o jornal caricato “A Careta”, ilustrado com desenhos de sua autoria. Sua vinda a Belém, em 1870, permitiu o surgimento da imprensa ilustrada no Pará, principalmente a caricata. Em 1878, depois de ilustrar com caricaturas, charges e composições grotescas o semanário “O Postilhão”, Wiegandt lançou o semanário “O Puraqué”, publicado aos domingos, com um conjunto de ilustrações caricatas anônimas de cunho republicano, com unidade estilística creditada ao artista. De 1889 a 1893, com a chegada da República, Wiegandt tornou-se professor de desenho da Escola Normal e fez parte da primeira diretoria da Sociedade Propagadora de Ensino (da qual foi fundador e depois reeleito sucessivamente para três mandatos), e do clube de Artistas Nacionais, tendo então participação ativa no movimento artístico e intelectual de Belém.⁹

Recentemente, Carlos Wiegandt foi homenageado no 2º Salão de Humor da Amazônia, com o tema “Ecologia no Traço”, realizado em dezembro de 2009, no Espaço São José Liberto, em Belém. Na exposição “João Carlos Wiegandt - Patrono da Caricatura no Grão Pará”, 31 obras do artista alemão foram exibidas, para que o público conhecesse o precursor do humor gráfico no Estado. O jornal Diário do Pará¹⁰ fez referência ao artista da seguinte forma:

...por aqui, o artista iniciou uma trajetória de muito sucesso na área do desenho gráfico. Ele foi o primeiro a retratar, através da pintura, os principais pontos turísticos da cidade, como o Teatro da Paz, o Ver-o-Peso e a Praça da República. O artista, que se chamava Hans-Karl Wiegandt, passou a ser conhecido após sua chegada em Belém com um nome bem brasileiro: João Carlos. Entre os feitos importantes do artista está o surgimento de uma imprensa ilustrada e caricata na capital paraense. Wiegandt também publicou uma série de charges e caricaturas anônimas de perfil republicano, na mesma época em que o país vivia em regime de monarquia.

Wiegandt, conforme o documento de Moura (1985, s.n) sobre as exposições industriais, apresentou seus trabalhos caracterizados por “uma bela arte litográfica, representando a cabeça estudiosa de Benjamin Constant, com traços harmônicos, como mostra nas suas obras presentes em sua oficina”.

Moura, (1985, s/n) ainda destaca: “Senhor Carlos Wiegandt, dono da maior ofici-

9. Em: documento de obras raras da Biblioteca Publica Arthur Vianna: O discurso proferido pelo Dr. Luiz Romano de Motta Araújo, fundador e ocupante da cadeira nº 39 (de que é patrono Theodoro Braga) em sessão solene do I.H.G.P. a 8 de junho de 1917.

10. Site consultado em dezembro de 2010: (<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-72960.html>)

na litográfica do Pará, tem trabalhos reconhecidos em qualquer parte, com uma impressão nítida com material de qualidade...”. Era frequente a presença de artistas e escultores muito talentosos na oficina de Wiegandt. De fato, as tipografias e oficinas eram centros de intercâmbios culturais, afinal, era neste território onde se produziam os folhetins, os jornais e as ideias que “encerravam” o século e “chamavam” o novo século a “apresentar sua face”. A própria oficina de Wiegandt era composta de seis impressores, sendo três nacionais e três estrangeiros: um encadernador, um cortador de papéis, dois limpadores de pedras e seis ajudantes, todos nacionais e mais cinco litógrafos, sendo um nacional e quatro estrangeiros.

Artistas, desenhistas, letrados, intelectuais, viajantes e principalmente imigrantes, de alguma forma, interagem nesse ambiente que transformava as artes e as ideias sobre papel ao alcance de todos. Bruno de Menezes, por exemplo, cresceu praticamente em uma tipografia e trabalhou com encadernação com Tó Texeira¹¹. As tipografias de Belém, em particular, eram cheias de imigrantes, geralmente franceses ou espanhóis e, por meio desses contatos, Bruno de Menezes aderiu aos movimentos anarquistas e às ideias revolucionárias que vieram a inspirá-lo na publicação da revista da renovação das letras e das artes, a BN.

Sobre a relação de Bruno de Menezes com os “submundos” da tipografia, Figueiredo (2001 p. 207) nos esclarece:

A trajetória intelectual do idealizador e diretor da revista é um ponto esclarecedor a respeito. Bruno de Menezes era um jovem literato de origem modesta que, em 1923, completara 30 anos de idade. Sua formação profissional vinha de um passado duro como aprendiz de tipógrafo na Livraria Moderna, de Sabino Silva... Foi lá que conheceu a obra de Blasco Ibanez, Tolstoi, Gorki, Marx, Engels e toda uma linhagem respeitável de autores reverenciados no universo anarquista. A adesão a essa literatura foi mais ou menos imediata. Entre os funcionários e outros aprendizes da casa, tomou conhecimento da Cooperativa Tipográfica, uma sociedade de classe que reunia os trabalhadores empregados nas oficinas gráficas da cidade. Dessa convivência foi um passo para o ingresso no sindicalismo. Daí em diante, por volta de 1913, Bruno abandonou a profissão, passando a dar aulas de primeiras letras na Escola Francisco Ferrer, fundada pela Federação das Classes Trabalhadoras no Pará-órgão sindical que, então, agrupava a maior parte das sociedades de classe, inclusive a dos tipógrafos. Foi como professor que Bruno de Menezes começou, de fato, sua militância no anarquismo sindicalista.

Muitos imigrantes que vieram destinados às colônias de Jambu-assu, Monte-Alegre, Benjamin Constant, Marapanim e Santa Rosa, acabaram ficando em Belém, trabalhando como tipógrafos, encadernadores, guarda-livros. Estes traziam leituras sobre a vanguarda espanhola e mantinham correspondência regular com Madri, Barcelona e Paris, que justificará, mais a frente, certas influências estéticas na BN.

Voltando o foco para o tipógrafo Wiegandt, em entrevista a Moura (1895, s.n),

11. Cf. entrevista com Prof. Dr. Aldrin Figueiredo.

o artista-artesão conta um pouco de sua trajetória com as seguintes palavras: “Fundei a minha litografia no ano de 1871, com muita força de vontade e capricho, lutando com inúmeras dificuldades, não só pela falta de recursos, como também por ser uma arte pouco conhecida no Pará, porém necessária” , e continua:

“Tinha uma pedrinha litográfica, abrindo as gravuras com agulha de costura e lâminas de canivetes. Imprimia com um rolo de ferro e um pano de borracha. A tinta era de tipografia engrossada com resina, depois de algum tempo. Com trabalho e economia pude adquirir um pequeno prelo e mais três pedrinhas e assim pude abrir ao público a minha pequena oficina litográfica no ano de 1871. Lutei durante alguns anos, porém sempre esperando pelo desenvolvimento deste rico Estado, pois com ele as artes e indústrias também progrediriam. Trabalhei, me esforcei, e hoje vejo coroados todos os meus esforços graças ao novo regime republicano que colocou no Governo homens que têm sabido desenvolver as artes, antes tão esquecidas, concorrendo com patrióticas atividades para um futuro auspicioso deste Pará.”

O estabelecimento litográfico de Wiegandt tinha condições de concorrer com outro qualquer estabelecimento de igual forma, artística e tecnicamente. Possuía um pessoal habilitado em todas as especialidades relativas à litografia, ou seja: desenho, gravura, pintura e impressão em papéis comerciais, papéis de valor, como letras, ações, apólices, cheques, notas de banco, etc. Também cartazes, anúncios, rótulos, etiquetas para farmácia, impressos em cromolitografia para fábricas industriais, diplomas, patentes, estampas em todos os gêneros, mapas geográficos, impressos de desenhos arquitetônicos, artísticos e científicos.

Em 1922, outro evento que mereceu destaque foi a 1ª Exposição Paraense de Belas Artes que, entre seus trabalhos expostos, continha, além de pintura, artes ditas “menores”, como aquarela, desenho, miniatura, caricatura, arte decorativa e joalheria. Nesta mesma época, a “Exposição Escolar de Desenho e Pintura” passou a ser um concorrido salão anual.

A fim de proclamar os ideais da nova identidade nacional contemporânea e o triunfo da civilização daquela época, foi publicado um anuário descrito por Figueiredo (2001 p. 111):

Em meio ao regozijo, publicou-se um Anuário de Belém em comemoração ao seu tricentenário, 1616-1916: histórico, artístico e comercial propositadamente alinhados, de modo aleatório, estavam os velhos cronistas do Império, os jovens poetas contemporâneos, os relatos e narrativas de viajantes e naturalistas que aportaram na Amazônia. Noutras páginas, elegantemente adornadas com clichês e bordados, podia se acompanhar as datas e efemérides locais, fotografias, poemas, documentos antigos, anúncios das principais casas de comércio, pequenas biografias de fidalgos e cidadãos ilustres - tudo bem ao figurino da época.

Por meio da modernização de Belém, foi possível, no cenário cultural de Belém do final do século XIX, uma forte expansão dos meios de comunicação, em especial do meio impresso, como uma consequência das atividades políticas e intelectuais desse perí-

odo, que favoreceram o desenvolvimento de instituições, como o Instituto Lauro Sodré, o Liceu Benjamin Constant, o Instituto Histórico e Geográfico e outros comprometidos com o fomento cultural e intelectual no norte do Brasil. As exposições artísticas industriais “coroaram” essa fase ímpar da cultura, afinal, tinham como objetivos principais, levar ao Brasil e ao mundo todo o progresso e as qualidades das produções industriais e artísticas que existiam no Norte, naquela época.

2 INFLUÊNCIAS ESTILÍSTICAS E O DEBATE FORMALISTA SOBRE REVISTAS CONTEMPORÂNEAS DA BELÉM NOVA

2.1 SOBRE O MÉTODO FORMALISTA

Segundo (ARGAN, 1994, p. 37), “o método formalista estuda a formação da obra de arte na consciência do artista”, o que define tal método como fundamental para a melhor compreensão das ferramentas da comunicação visual, uma vez que pretendemos também estabelecer um estudo crítico de como os elementos e técnicas da linguagem visual foram aplicados no projeto gráfico da BN. Cabe ainda a análise formal identificar no objeto o estilo geral e particular, os mestres do artista (detectar influência), comparar com outras obras do artista e/ou seus contemporâneos e relacionar com obras anteriores (do conhecimento do artista ou mesmo de mera coincidência).

Para esta pesquisa, fez-se necessário o estudo da linguagem visual, com a finalidade de que esta linguagem tenha seus estudos cada vez mais aprofundados, semelhantemente ao que se faz tradicionalmente sobre a linguagem verbal. Dondis (2003, p.49), compara muito bem essas duas linguagens:

Na comunicação verbal, ouve-se apenas uma vez aquilo que se diz. Saber escrever oferece maiores oportunidades de controlar os efeitos, e restringe as áreas de interpretação. O mesmo acontece com a mensagem visual, apesar das diferenças existentes. A complexidade do modo visual não permite a estreita gama de interpretações da linguagem. Mas o conhecimento em profundidade dos processos perceptivos que regem a resposta aos estímulos visuais intensifica o controle do significado.

Quando trabalhamos com linguagem visual, devemos analisar inicialmente, algumas questões técnicas sobre a produção de imagem. Em relação à produção de imagens referenciadas na natureza, por exemplo, a diferença entre a câmera fotográfica e o cérebro humano consiste na capacidade de armazenar informação visual e a de reproduzir estas informações com determinado nível de fidelidade. Neste caso, a câmera produz imagens com muito mais fidelidade e velocidade. Os artistas renascentistas e pós-renascentistas voltaram-se para uma reflexão crítica das artes, em especial às questões técnicas, no entanto, permaneceram fundamentalmente como produtores de imagens. Guarinello (2005, p. 92), na seguinte citação, qualifica o trabalho dos artistas que valoram a técnica: “A dimensão intelectual de seu trabalho não está fora da obra, mas entranhada nela, tanto que a reflexão é decorrência da prática artística”.

Acreditamos que os artistas visuais, *designers* gráficos e ilustradores nunca devem deixar de dedicar suas curiosidades aos fenômenos das expressões pictóricas e plásticas, por mais que muitos deles tenham a necessidade de se manifestarem contra esse esforço, mas lhes cabe provar, com a sua produção, as vantagens da descrença nos estudos da lin-

guagem visual. Sausmarez (1986, p.11), com seus alunos, trazia a tona esse debate: “se vocês, nada sabendo, forem capazes de criar obras primas com a cor, então o não conhecimento é o caminho a seguir. Mas, se com o vosso conhecimento, não forem capazes de criar obras primas com a cor, então devem procurar o conhecimento”. Muitos artistas e pesquisadores em arte se desvincularam das formas. Sobre a importância das questões formalistas, Gombrich (1986, p. 6) nos enfatiza sobre sua importância:

Quando nos ocupamos dos mestres da pintura do passado, que foram, ao mesmo tempo, grandes artistas e grandes “ilusionistas”, o estudo da arte e o estudo da ilusão não podem ser mantidos sempre à parte. Mais uma razão para que eu insista, o mais explicitamente possível, em que este livro não pretende ser um apelo, disfarçado ou não, para o exercício de truques ilusionistas na pintura contemporânea. Gostaria de evitar especialmente essa quebra de comunicação entre mim, meus leitores e críticos, por não aprovar, na verdade, certas teorias da arte não-figurativa e por ter aludido a algumas dessas questões quando pareceram relevantes. Mas quem ficar procurando essa lebre arriscar-se-á a não entender o sentido do livro. Que as descobertas e efeitos de representação, que eram o orgulho de artistas de outros tempos, tenham ficado hoje triviais, é coisa que não nego por um só momento. E, todavia, acredito que estaremos em perigo de perder contato com os grandes mestres do passado, se aceitarmos a doutrina, tão em moda, de que essas questões nunca tiveram nada a ver com arte.

As técnicas visuais existem como diretrizes baseadas na experiência acumulada de muitas fontes, então por que negar a construção de todo esse conhecimento? As regras destas técnicas sempre vêm com exceções e podem ser quebradas a qualquer momento, no entanto devemos ser alertados que sempre haverá uma consequência. “A consequência de quebrar uma regra talvez signifique reforçar outra, e isso pode representar uma verdadeira inovação, no contexto certo”. (SAMARA, 2007, p.9), mas esse jogo de quebra de regras constitui o artista como cientista. A experiência com as ferramentas da linguagem visual constitui parte do fazer ciência em artes. Acreditamos, de fato, que as regras não ameaçam o pensamento criativo. A gramática e a ortografia não representam um obstáculo à escrita criativa. A coerência não é antiestética, e uma concepção visual bem expressa deve ter a mesma elegância e beleza que uma boa música ou poesia.

O avanço tecnológico permitiu o acesso de diversos *designers* a muitas ferramentas, no entanto, faz-se necessária uma análise comparativa entre o que se produzia no início do século com o que se produz hoje, já que as ferramentas aprimoravam a forma de produção. As tecnologias modernas agilizam o uso das soluções e técnicas visuais, permitindo ainda uma maior variedade de experimentações no processo criativo, uma vez que a arte é um processo mental, e a tecnologia é uma ferramenta que torna o processo mais dinâmico e prático.

A arte que se produzia para a finalidade de comunicação visual, nos anos que antecederam o final do século XX e o início do XXI, tem como baliza as técnicas, o público e

os objetivos da época. O mesmo ocorre com os atuais problemas em comunicação visual, que enfrenta a velocidade da propagação da informação e as infinitas possibilidades midiáticas, portanto as academias de arte e escolas técnicas devem ter como função preparar indivíduos para serem capazes de enfrentar esse cenário, com novas tecnologias.

A preparação e o estudo para a execução de uma obra às vezes são muito mais demorados do que sua própria execução, conforme o que nos diz Munari (2006, p.54): “observar por longo tempo, compreender profundamente, executar num instante. Cérebro e músculos trabalham nas melhores condições e o produto sai vivo”. As vigorosas pinceladas de Van Gogh, por exemplo, são ligeiras, porém cheias de significado e expressividade, traduzindo assim, uma técnica bastante madura. Exemplos semelhantes são observados nas pinturas do período de 1600 a 1800, quando artistas como Frans Halls executavam retratos expressivos e representativos por meio de pinceladas igualmente ligeiras e precisas. Com o domínio da técnica, o indivíduo tem a possibilidade de produzir não apenas uma infinita variedade de soluções criativas para problemas de comunicação visual, mas também a possibilidade de desenvolver um estilo pessoal.

Sobre questões formalistas, a diferença mais explícita entre o artista visual e o *designer* situa-se na intencionalidade que os levam à produção de padrões estéticos: a funcionalidade ou a intencionalidade puramente artística. Conforme Louis Sullivan, “a forma acompanha a função.” (apud DONDIS, 2003, p.11), e a exemplo disto, observamos o *designer* de aviões. O *designer* deve levar em considerações questões funcionais, e a desconsideração disso acarreta em consequências: o *designer* ou comunicador pode falir uma empresa, comprometer uma campanha publicitária, destruir a carreira de um profissional, obrigar uma determinada editora a recolher milhões de exemplares das bancas, sinalizar saídas de emergência de forma ineficaz. A composição (*layout* verbalizado) é um processo que a muitos artistas gráficos tendem a considerar como absoluto resultado de uma ação intuitiva que dispensa uma análise e avaliação. Na verdade, porém, há evidências quase diárias de que esse é um processo que precisa ser mais bem compreendido pelos profissionais.

As artes aplicadas não se caracterizam somente pelas questões de funcionalidade, mas, também por uma relação comercial, embora a maioria dessas obras não possuam um rótulo “comercial” estampado nelas. Aliás, grande parte das obras consideradas cânones da humanidade nasceram da relação entre um mecenas ou um contratante com um artista. Por exemplo, as brigas de Michelângelo por causa das encomendas que lhe foram feitas, constituem o exemplo mais ilustrativo do problema com que se depara um artista ao ter que manter suas ideias pessoais sob controle para atender a seus clientes. Essa relação não significa necessariamente um empecilho. Pelo contrário, as obras de arte que derivam de uma relação entre artista em um mecenas, cliente, ou outro que viabilize financeiramente o projeto, tendem a ter mais êxito em na maioria dos casos, conforme verificamos na história da arte. O apoio financeiro e o mecenato são grandes viabilizadores da qualidade e do empenho do artista para com o projeto, porém esta não é a única possibilidade nem

obrigatoriedade para uma produção artística de qualidade. Isso é válido para as belas artes, a propaganda, o *design*, e até para os projetos de arte contemporânea. Se esta afirmação não parece coerente, então que se eliminem todos os editais e incentivos governamentais para estas produções.

As tecnologias modernas, utilizadas por produtores visuais, com pleno conhecimento das linguagens e das ferramentas, podem produzir resultados magníficos. Sabemos que “não existe nenhuma maneira fácil de desenvolver o alfabetismo visual, mas este é tão vital para o ensino dos modernos meios de comunicação quanto a escrita e a leitura foram para o texto impresso” (DONDIS, 2003, p.26). A intuição, a inspiração súbita e irracional na arte é válida por conta da linguagem e da percepção visual serem naturais ao homem, mas se apoiar somente nela é uma estratégia extremamente perigosa para profissionais e artistas, principalmente para os *designers*. O planejamento cuidadoso e o conhecimento técnico são necessários no *design* e no pré-planejamento visual. Assim como para que se tenha domínio da linguagem verbal, o domínio da linguagem visual, e o controle dos elementos dos meios visuais apresentam vários problemas e dificuldades como o domínio de outra habilidade qualquer. Esses domínios pressupõem que se saiba com o que se trabalha e de que modo se deva proceder.

Segundo Dondis (2003, p.137), “entre os dois, elementos (visuais) e técnicas e os múltiplos meios que oferecem ao *designer*, há um número realmente ilimitado de opções para o controle do conteúdo”, e são esses elementos e técnicas aplicadas no projeto gráfico e nas capas da revista BN que esta dissertação pretende analisar, não perdendo-se de vista que “toda obra de arte é filha de seu tempo, e muitas vezes, mãe. “Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer” (Kandinsky, 2000, p.27).

Ao conhecer o passado, podemos entender melhor o presente. O final do século XIX e início do século XX na região Amazônica foi uma época de pleno desenvolvimento das técnicas de reprodução gráfica, assim como o desenvolvimento dos meios impressos e o surgimento de iniciativas diversas que colaboraram para uma atmosfera única e determinante para o cenário da produção gráfica local.

2.1.1 As técnicas visuais

A mídia impressa deve atrair a atenção do leitor não apenas pelo o teor do assunto, mas também pela clareza e bom uso da comunicação visual. O entrosamento entre as ilustrações, fotos e texto deve ser harmonioso, a fim de se ter uma comunicação plena, sem ruídos, e que mantenha uma estética particular à publicação. Cada página requer determinada solução composicional e solução do uso dos elementos da linguagem visual. No entanto, faz-se necessária uma boa e criteriosa escolha destes, para que se mantenha a unidade, já que, diferentes de um cartaz, que é uma obra de peça única, as revistas se compõem de várias lâminas, tornando assim ainda mais complexas e diversificadas as

reflexões sobre as soluções visuais. Em vista disso, deve ser levado em consideração todo o material gráfico da revista BN, e não uma parcialidade. Logo, para compreendermos sua essência estética, a parte de editoração interna deve ser levada em conta, para traçarmos seu perfil visual. A capa comporta-se como uma espécie de “pele” que se apresenta primeiro ao “corpo interior”. Para que este “corpo” seja decifrado por completo, capa e miolo serão estudados.

A época em que a BN surgiu se caracteriza, na esfera das artes, e, em especial, do *design* gráfico, como uma época de erros e acertos, de muita experimentação visual, principalmente por conta da passagem de valores culturais já discutidos nesta dissertação. Uma das possibilidades de particularizar uma obra visual, em termos formalistas, é o modo como seus produtores se utilizam das ferramentas da linguagem visual, para compor sua estética. Por mais que encontremos certas convergências entre as revistas BN, Guajarina e Pará Ilustrado, determinadas características formais as tornam bem diferentes, assim como irmãos que, para pessoas de relacionamento distantes, são idênticos, são inconfundíveis para a mãe. Percebe-se desta forma, que estas revistas contêm um visual diferenciado, após severos estudos de suas características formais e, neste caso, a capa é, sem dúvida, a que mais evidencia essas diferenças estéticas.

São muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual, e um dos mais reveladores é decompô-la em elementos constitutivos. Ainda levamos em consideração os estudos de Wolfflin (2000), que estabelecem uma tipologia a partir de alguns pares de opostos que são os seguintes: linear/pictórico; planar/recessional; forma fechada/forma aberta; multiplicidade/unidade. Esses conceitos fundamentais produzem ainda outros desdobramentos que podem ser expressos também em pares, como estático/dinâmico, simétrico/assimétrico.

A BN utilizou-se de praticamente todos os recursos disponíveis da sintaxe visual¹: formas, cores, composições, tipografia e uma infinidade de recursos para se comunicar visualmente são utilizados na revista, tanto no miolo como na capa.

Para a análise da visualidade da BN, tomemos os componentes individuais do processo visual em sua forma mais simples, segundo apresentado por Dondis (2003, p.23):

A caixa de ferramentas de todas as comunicações visuais são os elementos básicos, a fonte compositiva de todo tipo de matérias e mensagens visuais, além de objetos e experiências: o *ponto*, a unidade visual mínima, o indicador e marcador de espaço; a *linha*, o articulador fluido e incansável da forma, seja na soltura vacilante do esboço, seja na rigidez de um projeto técnico; as *formas*, as formas básicas, o círculo, o quadrado, o triângulo e todas as suas infinitas variações, combinações, permutações de planos e dimensões; a *direção*, o impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares; o *tom*, a presença ou a ausência de luz, através da qual enxergamos; a *cor*, a contraparte do tom com o acréscimo do componente cromático. O elemento visual mais expressivo e emocional; a *tex-*

1. Tendo como referência os estudos sobre linguagem visual apresentada essencialmente pelos autores Donis A. Dondis, Fayga Ostrower, Wassily Kandinsky e complementada pelos outros autores referidos na bibliografia.

tura, óptica ou tátil, o caráter de superfície dos materiais visuais; a *escala* ou *proporção*, a medida e o tamanho relativos; a *dimensão* e o *movimento*, ambos implícitos e expressos com a mesma frequência. São esses os elementos visuais; a partir deles obtemos matéria-prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências.

Esses elementos são apenas alguns dos muitos possíveis recursos de manipulação da informação que se encontram à disposição do produtor visual. Elas permitem uma tomada de decisão que controle os resultados. No decorrer dos estudos da estética da BN se falará em “aguçamento”, relativo às funções do contraste, e “nivelamento”, relativo às funções da harmonia, principalmente no estudo das capas.

Após a teorização dos elementos básicos da sintaxe visual, faz-se necessário apresentar algumas técnicas de controle da mensagem visual e suas polaridades, conforme o quadro de polaridades a seguir:

Contraste	Harmonia	Contraste	Harmonia
Instabilidade	Equilíbrio	Ousadia	Sutileza
Assimetria	Simetria	Ênfase	Neutralidade
Irregularidade	Regularidade	Transparência	Opacidade
Complexidade	Simplicidade	Variação	Estabilidade
Fragmentação	Unidade	Distorção	Exatidão
Profusão	Economia	Profundidade	Planura
Exagero	Minimização	Justaposição	Singularidade
Espontaneidade	Previsibilidade	Acaso	Sequencialidade
Atividade	Estase	Agudeza	Difusão
		Episodicidade	Repetição

Tabela 1:
Fonte: Dondis (2003, p.24)

Os extremos no quadro de polaridades podem ser transformados em graus menores de intensidade, a exemplo da gradação de tons de cinza entre o branco e o negro que podem ser verificado na capa da edição nº 88 (Fig. 11). Esta exemplifica a polaridade máxima de tom entre o fundo da ilustração e o papel da revista, e os valores de luz e sombra nos personagens da fotografia que sofrem intensidade menores de contraste tonal. As artes gráficas usufruem de determinadas polaridades, por questões de técnica de impressão, diferentemente da pintura. O exemplo citado anteriormente parece mais pertinente para a pintura, que usufrui muito mais de valores de escala tonais, do que as artes gráficas tradicionais, como a gravura, por exemplo, que tende a explorar polaridades extremas. As polaridades de forma também são caracteristicamente gráficas, no entanto o modernismo, em especial o movimento cubismo, quebrou esse domínio das artes gráficas e o estendeu para a pintura. Na verdade, essa categorização das técnicas visuais é muito



Fig.11. Capa da Revista BN. Ed. 88.

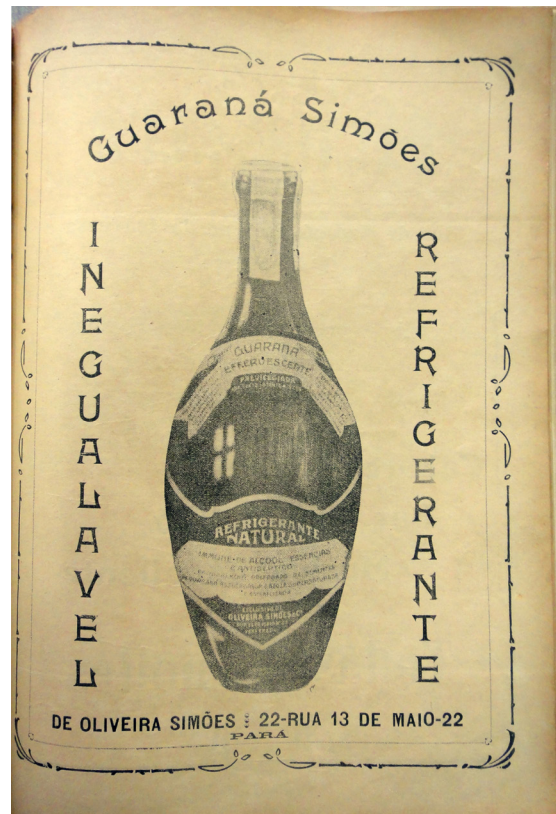


Fig.12. Anúncio “Guaraná Solimões”. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.

perigosa e frágil, mas a história da arte nos leva a reconhecer algumas técnicas de soluções visuais como tradicionais de determinados meios, no entanto, na revista BN, percebemos que esses limites são extrapolados com frequência, principalmente por conta do uso da fotografia manipulada e do *design* gráfico.

As polaridades técnicas nunca devem ser sutis a ponto de comprometer a clareza do resultado, o que caracteriza a necessidade do aguçamento. O mesmo se pode falar da composição de extremos que prejudicam a comunicação, em que se faz necessário o nivelamento. O anúncio do guaraná Simões (Fig. 12) ilustra bem a escolha do *designer* por polaridades harmônicas: equilíbrio provocado pela estabilidade da forma da garrafa no eixo vertical/horizontal. A simplicidade dos elementos na página e a previsibilidade da composição de um anúncio de bebidas reforçam isso.

A (Fig. 13) ilustra bem o uso de polaridades contrastantes: a composição é assimétrica, irregular, sofre variação de forma. Ainda podemos perceber um “jogo” entre o escuro e o claro em extremos, assim como a justaposição de formas. A moldura em linhas retas contrasta com as linhas curvas da ilustração. Suas linhas guiam a superfície e provocam diversas direcionais, por conta da estrutura de relações retilíneas, que explica de maneira mais simples os fatores direcionais e proporcionais da curva em questão, ou seja, a linha curva tem uma geratriz linear que identifica as direções em que essa curva se projeta, conforme fig. 42. O autor Sausmarez chama de “energia” aquilo que a forma provoca, por conta de suas deformações e direcionamentos que provoca na visão. Seria o mesmo a que



Fig. 13. Ilustração Editorial “Argos”. in: Revista BN. Ed. 69, s.n.

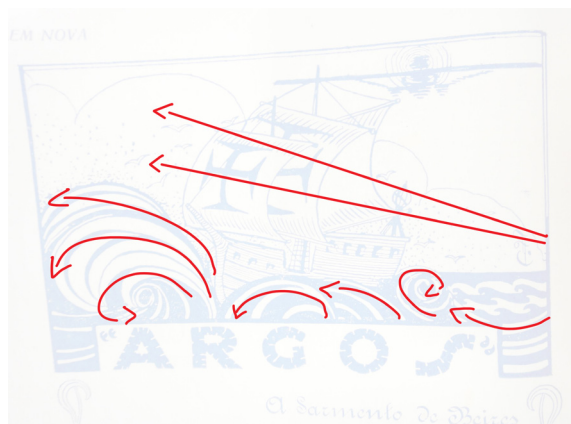


Fig. 14. Infográfico das forças das linhas da Fig. 41.

Kandinsky se refere ao falar em “sonoridade”. As formas básicas produzem relações com a direção, conforme diz Dondis (2003, p.59), “todas as formas básicas expressam três direções básicas e significativas: o quadrado a horizontal e vertical; o triângulo, a diagonal e o círculo a curva. Outros exemplos, quanto a linha, voltarão a ser discutidos no decorrer desta dissertação.

2.2 O ESTILO CLÁSSICO

A mais notável das influências estilísticas na revista BN foi o estilo clássico. Esse estilo chegou ao Brasil por meio da missão artística francesa, da importação de produtos e das referências da Europa como modelo em vários campos, como na arquitetura, nas artes, nos costumes etc. A Europa, durante séculos, e em especial a França, tiveram como referência estética o estilo clássico, e Belém, como procurou se modernizar “espelhando-se” em Paris, teve muito de sua arquitetura, pintura, padrões de moda e estética editorial referenciada nesses padrões. Para que, possamos compreender essas marcas clássicas no debate formalista, procuramos identificar as principais características desse estilo.

Os gregos e romanos tiveram influência na produção artística ocidental por mais de 2000 anos, tanto que foram a fonte de referência para diversos períodos e estilos artísticos, como o Renascimento (Fig 15) no século XVII e o Neoclassicismo no século XVIII. Períodos esses, cujo nomes significavam exatamente isso, uma retomada da tradição clássica. A exemplo da cultura greco-romana, o Renascimento foi um grande marco divisorio de idéias artísticas e filosóficas, e um período de grandes gênios.

Argan (1992, p.12) comenta sobre a arte clássica e romântica, e sobre sua influência em diversos momentos da História:

Quando se fala da arte que se desenvolveu na Europa e, mais tarde, na América do Norte durante os séculos XIX e XX, com frequência se repetem os termos clássico e romântico. A cultura artística moderna mostra-se de fato centrada na

relação dialética, quando não de antítese, entre esses dois conceitos. Eles se referem a duas grandes fases da história da arte: o clássico está ligado à arte do mundo antigo, greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI; o romântico, à arte cristã da Idade Média e mais precisamente ao Românico e ao Gótico.

A arte grega estava vinculada ao ofício, tanto que os gregos foram responsáveis também por uma série de avanços do ponto de vista técnico da produção artística. As esculturas gregas exemplificam excelência no domínio das questões formalistas e técnicas. Na representação do homem (Fig. 16), a altura do corpo masculino, por exemplo, deveria possuir aproximadamente sete vezes e meia a altura da cabeça. A arte grega, então, estava associada à ideia de mimese, ou seja, o ideal, para os gregos, é representado pela perfeição da natureza, desta forma, a arte deve ser perfeita. Logo, segundo o ponto de vista clássico, a arte é imitação da Natureza.

Sobre as técnicas visuais, a estética clássica privilegia a harmonia, a simplicidade, a exatidão, a simetria, a agudeza, o monocromatismo, a profundidade, a estabilidade e a unidade. Dentre estas, podemos observar no templo grego *Erecteion* (Fig. 17) várias das citadas técnicas visuais.

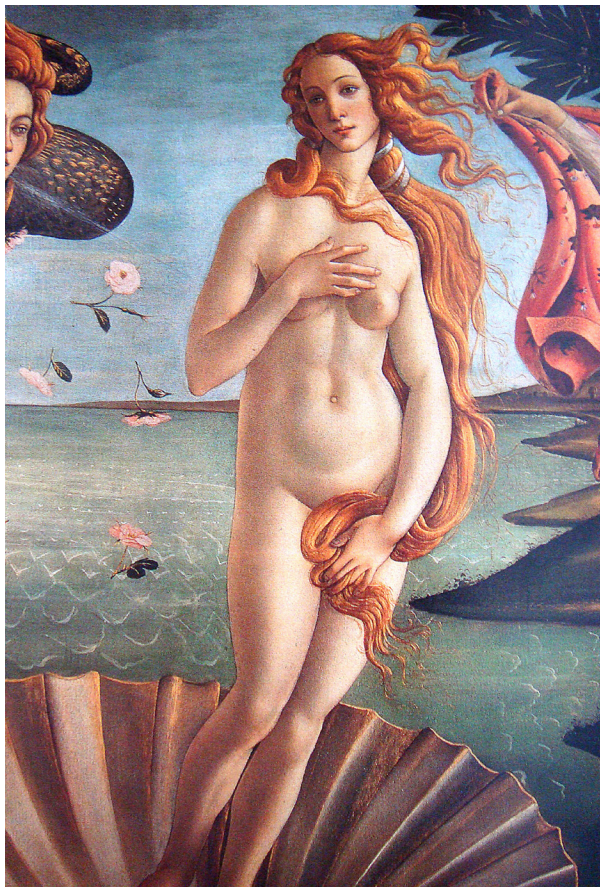


Fig.15. Sandro Botticelli, Fragmento de *O Nascimento de Vênus*, c. 1485.
Fonte: Gombrich, 1999, p. 266.

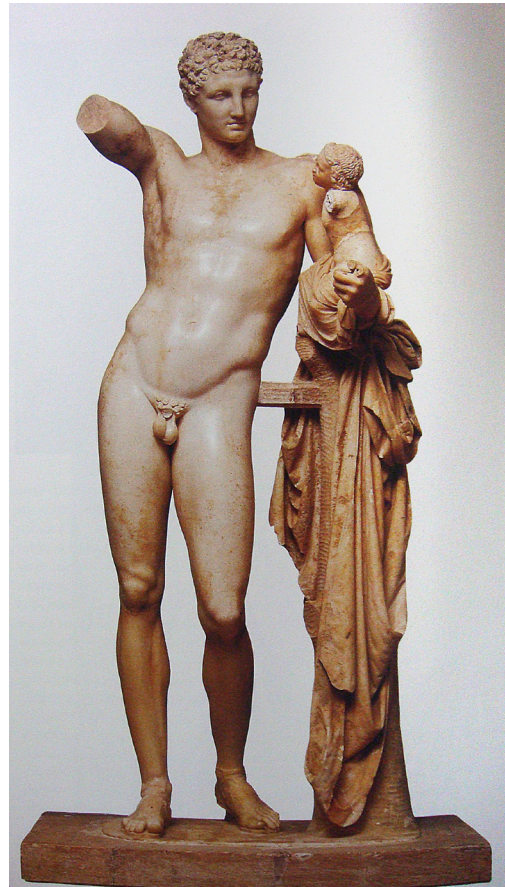


Fig.16. Praxíteles. *Hermes com o jovem Dionísio*, c. 340 a.C.
Fonte: Gombrich, 1999, p. 102.



Fig.17. *O Erecteion*, Acrópole, Atenas.c. 420-405 a.C.
Fonte: Gombrich, 1999, p. 100.

Wölfflin (2000) identificou algumas características interligadas do ideal clássico de representação da beleza: a linearidade, a percepção espacial por meio de planos sucessivos, a forma fechada, a pluralidade e a clareza absoluta. A característica linear busca a beleza do objeto por meio da linha. Esta distingue uma figura da outra, busca o contorno, mostra as formas nitidamente e confere a sensação de algo tangível e estável à obra de arte. O alinhamento de figuras ressalta as camadas planas na arte clássica. A forma fechada está no equilíbrio constante entre as partes e na equidade que não permite a entrada nem a retirada de objetos na obra. Outro aspecto desta característica é a posição assumida pelas linhas horizontal e vertical, que produzem um eixo central e estimulam simetria do objeto artístico. Sobre as verticais e horizontais na arte clássica, Wölfflin (2000, p. 170) complementa:

A arte clássica é a arte das verticais e das horizontais bem definidas. Os elementos manifestam-se com total nitidez e precisão. Quer se trate de um retrato ou de uma figura, de um quadro que narre uma história ou de uma paisagem, no quadro predominam sempre as posições entre as linhas horizontais e as verticais. Todos os desvios são medidos em relação à forma primitiva pura.

A pluralidade prescreve que a parte é condicionada por um todo e, no entanto, não deixa de possuir vida própria, ou seja, os elementos não são condicionados pelo motivo principal do objeto artístico e sim pela sua totalidade. A clareza absoluta se apresenta na arte clássica por conta do grau máximo de nitidez, mostrando as peças em sua forma ideal, com todos os seus detalhes. Ainda é observado o apelo ao ângulo frontal, o que resulta em uma maior clareza. A clareza absoluta é a forma límpida de imagens perfeitas.

Outras características da arte grega são pontuadas por Strickland (2004, p.13):

os gregos introduziram o nu na arte. As proporções ideais das estátuas representavam a perfeição do corpo (aparentes no desempenho atlético) e da mente (aparentes no debate intelectual). Os gregos buscavam uma síntese dos dois pólos do comportamento humano — paixão e razão — e; por meio da representação artística da forma humana (freqüentemente em movimento), chegaram muito perto de conquistá-la. Outra inovação foi o princípio do apoio do peso, ou *contrapposto*, em que o peso do corpo se apoia numa das pernas e o corpo segue esse alinhamento, dando a ilusão de uma figura surpreendida no movimento.

A teoria geral da beleza que foi feita nos tempos antigos e consiste nas proporções e suas inter-relações. Isto pode ser observado na arquitetura Greco-Romana. A beleza é alcançada via as relações entre volume, numero e ordem, assim como acontece na música. Tatarkiewicz (1992, p. 157) nos esclarece que nos padrões estéticos clássicos, “a beleza pode ser encontrada apenas nos objetos cujas partes mantiveram uma relação umas com as outras como os números pequenos, um em um, um a dois, dois a três, e assim por diante”. Esta teoria foi baseada na observação da harmonia de sons e suas relações com os números simples. Os pitagóricos iniciaram a formulação da Grande Teoria que logo foi aplicada nas artes visuais. Tatarkiewicz (1992, p. 157) comenta que “as palavras harmonia e simetria estavam estreitamente relacionadas com a aplicação da teoria em áreas de audição e visão, respectivamente”. O mesmo conceito é prevalente entre os filósofos. Platão, por exemplo, aceitou esse conceito afirmando que a “preservação da medida e proporção é sempre bonito” e que “a feiura é a falta de ação”. Aristóteles também aceitou essa idéia, dizendo que “a beleza é tamanho e disposição ordenada” e que as principais formas de beleza são “a ordem, proporção e precisão”. Os estóicos acreditavam que “a beleza do corpo consiste na relação que a proporção dos membros mantêm uns aos outros e com o todo” (*apud* TATARKIEWICZ, 1992, p. 158).

Vitrúvio, arquiteto e engenheiro romano que viveu no século I a.C defendia a ideia de que um edifício é bonito quando todas as partes têm as devidas proporções de largura e altura e largura e comprimento, e que, em geral, todos seguem uma relação de simetria. Vitrúvio afirmou que essas relações devem ser aplicadas na escultura e na pintura. A própria natureza que serviu de referência aos artistas clássicos segue rigorosas regras de proporções. Segundo Vitrúvio (*apud* Tatarkiewicz, 1992, p. 158), “a natureza criou o corpo humano de tal modo que o crânio do queixo ao topo da testa e cabelo é um décimo do total do comprimento corpo”. De acordo com a sua consideração, as proporções, tanto de edifícios como dos corpos humanos, para atingir a beleza, deveriam ser referenciadas em módulos.

2.3 O MODERNISMO

O final do século XIX e início do XX se caracterizaram por serem períodos de enorme riqueza, complexidade, multiplicidade e simultaneidade de ideias. As transformações sociais, políticas e econômicas ocorriam paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico. O questionamento e a rejeição ao passado se tornaram foco em todo o mundo. A modernidade fez surgir novos paradigmas para a arte. “Aquilo que se chamou de arte moderna, refletindo outras atitudes na sociedade, tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século, contra a opressão de pressupostos com frequência cegamente aceitos até então” (STANGOS, 2000, p.8). O fundador da revista BN, Bruno de Menezes procurava alinhar os ideias de renovação e desprendimento às referências clássicas. A busca ao novo, ao moderno era de fato, a principal motivação da revista BN. No entanto, a transição do estilo clássico ao moderno não ocorreu de forma radical. Para que possamos compreender essas marcas modernistas no debate formalista, procuramos identificar as principais características desse estilo.

Sobre o termo Modernismo, Argan (1992, p.185) nos esclarece que

o termo genérico Modernismo resumem-se às correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns às tendências modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes maiores (arquitetura, pintura e escultura) e as aplicações aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou européia; 5) o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes modernistas, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do Modernismo as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.

Dentre os tão famosos “ismos” do primeiro quarto do século XX, o Futurismo, Expressionismo, Cubismo (Fig 18), Dadaísmo e Surrealismo influenciaram de maneira direta ou indireta, pelos seus pronunciamentos teóricos e pelas obras de seus representantes, os modernistas brasileiros. Sob as questões formalistas, no modernismo surgiram diversas movimentos estéticos e estilos que utilizavam-se de representações abstratas estabelecendo contrastes com a forma de representação típicas do período clássico.

Para isso, procuremos entender as questões formais da arte, segundo o modernismo, a partir do comentário de Battistoni (2005, p. 74):

O modernismo caracteriza-se pelo repúdio a cânones estabelecidos, secularmente aceitos e pelo estímulo à experimentação. Os modernistas defendiam uma nova função artística, num mundo que já contava com técnicas de reprodução de imagens, como a fotografia e o cinema. A perspectiva e a imagem figurativa, consideradas acadêmicas foram abandonadas pelas artes visuais. Os artistas passaram a valorizar principalmente os projetos e as ideias que estavam por trás da obra de arte propriamente dita, abandonando o objetivo de uma arte bem resolvida, na qual se manifestava principalmente uma habilidade artesanal especial. A arte deixava de representar a superfície visual das coisas, para penetrar no seu interior.

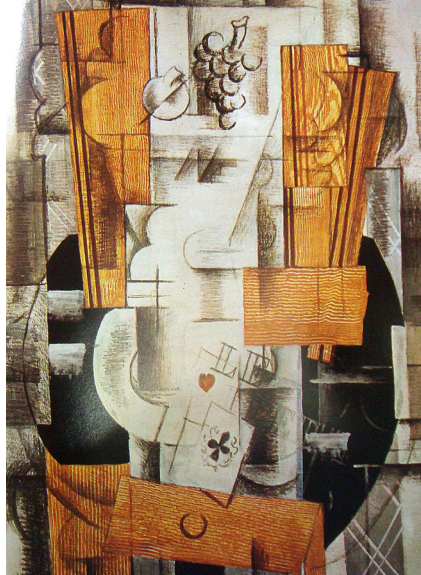


Fig.18. Georges Braque, *Natureza-Morta com às de paus*, c. 1911.
Fonte: Argan, 1992, p. 429.



Fig.19. Amedeo Modigliani, *Retrato de Léopold Zborovski*, c. 1916.
Fonte: Argan, 1992, p. 467.

O Modernismo permite ao artista a desvinculação aos preceitos clássicos de representação. Dentre os elementos e as técnicas visuais, não há mais indicações ou expectativas para a escolha de uma determinada solução visual. Para o quesito formalista, todas as possibilidades são válidas, segundo o modernismo, tanto que os movimentos artísticos desse período ocorreram muitas das vezes simultaneamente, porém, com padrões estéticos muito diferentes uns dos outros, mas em comum o repúdio ao estilo clássico e a busca de valores novos. A modernidade não tem nenhum respeito pelo seu próprio passado. Tenta romper com todas as condições históricas anteriores. As ideias de progresso estão também refletidas na comunidade profissional de belas artes, onde provavelmente cada geração de artistas faz avanços no potencial expressivo de seu meio de comunicação. Ao compararmos a estética e a representação da figura humana, por Modigliani (Fig. 19), e por Sandro Botticelli (Fig 15), perceberemos significativas diferenças formais e temáticas. Dentre as formais, destacamos os valores de saturação, os contrastes de tonalidades, a composição, as relações de pluralidade e unidade, o que torna as duas obras muito distantes uma da outra no quesito formalista.

Benedito Nunes (*apud* ÁVILA, 2002, p.39) comenta que “a estética do Modernismo será um amálgama de ideias, de valores e de procedimentos díspares e até contraditórios”. A visualidade da BN, por exemplo, é bastante eclética e expressa, como veremos, estéticas típicas do clássico e do moderno, e isso é um parâmetro para a reflexão sobre o grau de inserção, ao menos no aspecto visual, dessa revista, dos intelectuais e dos artistas de Belém no modernismo.

2.3.1 A influência do *Art Nouveau* na estética editorial

A revista BN e algumas de suas contemporâneas como a revista *Guajarina* e a revista *Pará Ilustrado*, tiveram sua estética muito influenciada pelo movimento artístico modernista conhecido como *Art Nouveau*. As referências dessa estética pode ser percebida em quase todas as edições da revista, por meio da valoração das formas femininas, dos elementos da natureza, das linhas, formas e cores sobre numerosos aspectos do mundo mineral, vegetal e animal (Fig. 20), que, como se sabe, são de uma beleza considerável, como muito bem respalda Kandinsky (2005, p. 97) ao referir-se a sua aplicação nas artes visuais:

... em sua evolução no sentido da forma mais perfeita conhecido em nossos dias – o homem – os esqueletos dos diferentes animais mostram as construções lineares mais diversas. Essas variações não deixam nada a desejar quanto “à sua beleza” e sempre nos surpreendem por sua diversidade. O mais surpreendente é que essas diferenças entre girafa e sapo, homem e peixe, elefante e camundongo não passam de variantes de um tema e que todas essas possibilidades infinitas ocorrem de um princípio de construção concêntrica. A força criadora limita-se a certas leis naturais, que excluem a construção excêntrica. A arte não está submetida a esse gênero de leis, e o caminho da composição excêntrica permanece largamente aberto para ela.

O homem usa a natureza como modelo para a construção de artefatos desde o início dos tempos. Encontramos, por exemplo, na arquitetura, no *design*, e na arte objetos baseados em estruturas funcionais de certos protótipos da natureza. Dessa forma, podemos comprovar uma analogia entre o *Art Nouveau* e os estudos do naturalista Raoul Francé, que se consagrou por pesquisar a biotecnica, esta que se baseia na teoria de que todo processo da natureza tem a sua forma necessária, e que essas formas derivadas da natureza conduzem a formas funcionais (MOHOLY-NAGY, 1972, p.47). Munari (2006) também estudou as possibilidades compositivas baseadas em módulos derivados da natureza. A natureza para ele, em vez de provocar o artista a uma possibilidade de uma imitação plena (fato muito freqüente na História da Arte, principalmente antes do modernismo), tem como objetivo principal, ser a fonte de referência, substituindo o copiar pelo apropriar.

O *Art Nouveau* se referêcia na natureza e explora suas formas para compor uma estética visual. Porém, esta estética foi aplica na banalidade, no cotidiano, a fim de embelezar aquilo que é prático, ou seja, levar ao funcional o ornamental. Agregar o aspecto de belo a uma cadeira, a um espelho ou a um cartaz consiste em alguns dos mais diversos empregos desse estilo. A ornamentação, portanto geralmente transcende a questão funcional de um produto, objeto ou meio de comunicação, agregando um maior valor ao *design*.

Na segunda metade do século XIX, na Inglaterra, teóricos e artistas reunidos no movimento *Arts and Crafts* reafirmaram a importância do trabalho artesanal diante da mecanização industrial e da produção em massa. A exposição de tecidos feita por John Ruskin e Willian Morris fez com que o conceito de belas artes fosse novamente remetido à ideia do artesanato e à produção coletiva, em plena era industrial. O movimento *Arts*

and Crafts tem suas origens no *Art Nouveau*, no entanto, este estilo não expressa, em absoluto, a vontade de requalificar o trabalho manual dos artistas, como pretendia Morris. O movimento consistia muito mais em inserir o artista no cenário capitalista, por isso, ele se caracteriza como um movimento direcionado para a elite, que encontrava, nesta contrapartida da indústria e dos objetos fabricados em série, uma opção de se diferenciar da mesmice imposta pelos *designs* e pelas formas que se repetiam nos produtos, móveis e afins (Fig. 21). A burguesia preferia móveis e objetos trabalhados por artistas e artesãos qualificados em materiais nobres, enquanto a pequena burguesia consumia produtos de do mesmo tipo e de qualidade inferior. Esses produtos ainda eram banalizados pelos processos repetitivos da produção e reprodução industrial. A explosão desses ornamentos está de fato vinculada à situação econômico-social. Dondis (2003, p. 176) comenta que “o estilo ornamental enfatiza a atenuação dos ângulos agudos com técnicas visuais discursivas que resultam em efeitos cálidos e elegantes. Esse estilo não só é suntuoso em si mesmo, como também costuma ser associado à riqueza e ao poder.”

Quanto às questões formais, o *Art Nouveau* explora o ornamento, a complexidade, a profusão, o exagero, a rotundidade, a ousadia, a fragmentação, a variação e o colorismo. Argan (1992, p.199) ainda destaca que o estilo tem certas características constantes:

- 1) a temática naturalista (flores e animais); 2) a utilização de motivos icônicos e estilísticos, e até tipológicos, derivados da arte japonesa; 3) a morfologia: arabescos lineares e cromáticos; preferência pelos ritmos baseados na curva e suas variantes (espiral, voluta etc.), e, na cor, pelos tons frios, pálidos, transparentes, assonantes, formados por zonas planas ou eivadas, irisadas, esfumadas; 4) a recusa da proporção e do equilíbrio simétrico, e a busca de ritmos “musicais”, com acentuados desenvolvimentos na altura ou largura e andamentos geralmente ondulados e sinuosos; 5) o propósito evidente e constante de comunicar por *empatia* um sentido de agilidade, elasticidade, leveza, juventude e otimismo.



Fig.20. *Art Nouveau* referenciado em temática naturalista.
Fonte: Lorens, 1987, s.n.



Fig.21. Victor Horta, *Balaústre da escada da Casa Solvay*.
Fonte: Argan, 1992, p. 201.



Fig.22. Alphonse Mucha: *Medéia*.
Fonte: Argan, 1992, p. 205.

A pintura teve estreita relação com o desenvolvimento do *design* gráfico, como por exemplo, as influências do cubismo por Picasso e Braque, ou ainda a influência de Mondrian. O cubismo apresentou sua própria força criativa, o que mudou não apenas o curso da pintura, como influenciou o *design* gráfico. Sua influência teve reflexo direto no futuro da página impressa. O abandono à ilusão tridimensional e a inserção da pintura no plano bidimensional fez com que o *design* tivesse como foco principal a inspiração do processo criativo, as referências cubistas, e isso foi determinante na década de vinte, sobretudo na criação de pôsteres e no *design* publicitário.

Toulouse Lautrec, Pierre Bonnard, Gustav Klimt, Alphonse Mucha (Fig.22) são identificados por seus pôsteres e objetos de decoração. Comprovam a grande parcela de influência do *Art Nouveau* no *design* e nas belas artes em geral. Sobre a influência do *art nouveau* no *design*, Hulburt (2006, p.18) nos afirma:

O “Art Nouveau” foi o primeiro movimento orientado exclusivamente para o design, por isso seu estilo é marcado, algumas vezes, pela decoração elaborada e superficial e pelas formas curvilíneas ou sinuosas... o “art nouveau” é importante para o artista gráfico, por causa do estilo que fixa para a página impressa; por sua influência na criação de formatos de letras e de marcas comerciais; por sua criação e primeiro pelo desenvolvimento dos modernos pôsteres. O design gráfico também foi influenciado pela contribuição do “Art Nouveau”, relacionado às artes da moda, de tecidos e mobílias, da mesma forma, de objetos populares.

No mundo todo, no Brasil e da mesma forma especificamente em Belém, o estilo prevaleceu nas revistas de arte e de moda; do comércio e de seu aparato publicitário; das exposições mundiais e espetáculos. O *Art Nouveau* foi universal e rapidamente generalizou-se no seio de uma classe social abastada e educada à europeia. Veio para o Brasil via elite da sociedade. Esta que, por meio de importação de objetos (Fig 23), viagens, compra



Fig.23. Típico candelabro inspirado nas formas do *Art Nouveau*.
Fonte: Bassalo, 1999, s.n.

de mercadorias, consumo e importação da moda implantaram a estética na cultura brasileira e paraense.

Os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário, as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio. Sevcenko (1983) observa que o jornal “A Província do Pará”, de 5 de janeiro de 1900, encontramos a seguinte pauta de importação: “...de Hamburgo: relógios, pianos, livros, calçados, vidros, meias, chapéus, fazendas, papael, jóias, fósforo, medicamentos etc..; de Havre: perfumarias, leques, couso, óculos, sementes, lenços, material fotográfico, cristais etc. (apud SARGES, 1983. p.36)

A divulgação em revistas estrangeiras que eram consumidas no Brasil também foi relevante para a implementação do estilo na Região. Essas revistas estrangeiras influenciavam a estética das revistas nacionais e locais afirmando um diálogo da elite intelectual letrada do Brasil com a França. A elite brasileira ia a Paris, visitava o *Moulin Rouge* e dialogava com vários países da Europa.

Há de se considerar também que o estilo ornamental veio ao Pará, dentre as já citadas maneiras, por meio das exposições. Theodoro Braga e João Affonso do Nascimento, ambos antigos professores de Bruno de Menezes, eram assíduos frequentadores das exposições parisienses, na virada do século XIX. Theodoro Braga realizou, com seus alunos, vastas pesquisas sobre o *Art Nouveau* aplicado à natureza amazônica, tanto na pintura, no desenho, no vestuário, no mobiliário e na escultura, caracterizando uma postura de busca ao valor do local e o desprendimento aos conceitos estéticos clássicos europeus.

O estilo foi aplicado por Theodoro Braga essencialmente nas artes gráficas. Seu maior legado foram seus alunos Manuel Santiago e Manuel Pastana, exímios divulgadores do novo estilo no Pará, em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos anos de 1920, aparecendo regularmente nas páginas de BN, em especial Pastana, por meio de ilustrações que preenchiam páginas inteiras da revista.

Outra “porta de entrada” para o *Art Nouveau* em Belém foram aqueles artistas estrangeiros contratados para serviços temporários no Norte do Brasil, como De Angelis, artista que deu aula no liceu paraense e que trouxe como assistente Caprannesi. Destacamos também o trabalho de outros imigrantes e estrangeiros que contribuíram com a estética no início do século XX em Belém, como o trabalho de Luigi Hoffer, o Sr. Murice Blaise, autor do *design* do brasão de Belém e sua esposa, *Mme* Blaise que contribuiu com aquarelas, desenhos florais e com a organização de diversas exposições. Ainda destacamos Dona Maria Braga, esposa de Theodoro, que era caricaturista.

Especificamente na Amazônia, a rica fauna e flora facilitaram ainda mais a longa e profunda imersão do estilo na região. Os artistas usufruíram de diversas referências amazônicas, como a flora e a fauna aquática e terrestre, árvores de pequeno porte como castanheiro, com suas folhagens e folhas de forma anatômica feminina, a papoula, o lírio, ou ainda caules, trepadeiras, dormideiras, musgos, etc. Ainda citamos a vegetação marinha, com a sua enorme variedade de algas, nenúfares, estes aproveitados por suas belíssimas e amplas flores. As aves como o avestruz, o cisne, o pavão, os patos selvagens, o falcão, etc. Os animais aquáticos, em especial os peixes, ou ainda os répteis, como os lagartos e certos tipos de cobra, ou mesmo os anfíbios, como o sapo, as rãs, salamandras, e insetos como libélulas, e as borboletas são também aproveitados por seu colorido, sua sinuosidade e seus caracteres ornamentais variados (BASSALO, 1984). Por isso, podemos dizer que o estudo do *Art Nouveau* aplicado à nossa fauna e flora merece ser mais aprofundado.

Perceberemos adiante, principalmente nas capas da BN, o quanto a característica das linhas e formas femininas, assim como a imagem da mulher, se fazem presentes na revista. As figuras femininas estilizadas servem para combinar a graça, a leveza, a suavidade e o sensualismo descontraído.

2.4 AS REVISTAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX

O modernismo se manifestou em diversos estados brasileiros e, como consequência, provocou mudanças nas elites intelectuais e artísticas de algumas cidades. A influência do modernismo não se reflete somente nas artes visuais e na literatura, mas tem um alcance em mudanças socio-culturais muito amplas que aqui não caberia enumerar, mas, pelo propósito desta pesquisa, torna-se fundamental refletir sobre seus efeitos em algumas publicações específicas no início do século XX. Tendo como referência as características do modernismo, essas revistas, além de seu conteúdo editorial diferenciado, também possuem uma identidade visual diferente das demais publicações contemporâneas a elas e sua estética rompe com os tradicionais modos de se produzir artes gráficas na época, se compararmos com impressos de meados do século XIX. Essas características modernistas se apresentam nas técnicas de impressão, no uso de fotografias e de suportes, como também no uso diferenciado das ferramentas da sintaxe visual.

Na primeira década do século XX, muitos pintores brasileiros e estrangeiros, alguns já consagrados, como o pintor russo Davi Widhopff, passaram a incluir a capital do Pará no roteiro de suas viagens. Os artistas e os intelectuais forasteiros que chegavam, em especial da França, faziam com que a modernização de Belém acontecesse segundo os moldes europeus. Desta forma, talentos locais começaram a aparecer, porém, estes procuravam retratar as paisagens brasileiras sob o ponto de vista dos padrões acadêmicos europeus. As artes de caráter regional, que se produziam em Belém neste período, apesar de terem temáticas locais, continuavam altamente referenciadas nos padrões estéticos e técnicos europeus, como por exemplo as índias retratadas por Theodoro Braga em suas telas, eram pintadas com poses semelhante as *Vênus* de Velazquez.

Por mais que Theodoro Braga pregasse a “independência cultural” da Amazônia, todo o seu referencial ainda estava claramente referenciado naquilo que mais se pretendia negar. Não que se quisesse renegar os laços com a Europa, mas se o que parecia uma vitória para Theodoro Braga, era, na verdade, a agonia dos “novos de Bruno de Menezes”, o apego dos pintores com a estética e influência criativa europeia era rejeitado pelos líderes do modernismo paraense, tanto nas artes como na literatura.

Então, entre o final de 1915 e o início de 1917, a crise que se estabeleceu na pintura deu lugar ao apogeu de outras artes paraenses, principalmente para a literatura. Não que essa época tenha se caracterizado pela decadência nas artes plásticas, mas sim pela inserção política dos intelectuais paraenses na esfera pública e nos debates sobre a História do Brasil e da Amazônia. Houve em Belém um grande investimento no campo das artes e principalmente das letras. A seguir podemos observar o quadro que organiza cronologicamente, alguns dos periódicos importantes, além da BN:

Ano	Tipo	Nome	Direção	Referência
1895	Periódico	“O Mosquito”	Alfredo Silva & Cia	Arraes, 2006, p.38
1895	Periódico	“A Província Ilustrada”	Não identificado	Arraes, 2006, p.38
1909	Revista	“Paraense”	Pindobussu de Lemos	Salles, 2005, p.22
1912	Revista	“Ilustração Paraense”	Alfredo Uchoa	Salles, 2005, p.22
1914	Revista	“Caraboo”	Romeu Mariz	Salles, 2005, p.22
1916	Revista	“Efeméris”	Lucídio Freitas, Tito Franco, Dejard de Mendonça e Alves de Souza	Rocha, 1994, p.11
1917	Revista	“A Semana”	Manoel Lobato e Alcides Santos	Salles, 2005, p.24
1917	Periódico	“Ridendo...Castigat mores”	Genaro Ponte e Souza	Salles, 2005, p.24
1919	Revista	“Guajarina”	Francisco Rodrigues Lopes	Salles, 2005, p.24
1919	Revista	“A Revolta”	dirigida pelo português Marquês da Costa	Salles, 2005, p.24

Tabela 2:

Fonte: <http://amazoniacontemporanea.blogspot.com/> em 17/10/2010, às 22:54 h.

Entre 1900 e 1930, foi o período em que tanto Belém como parte do território brasileiro vivenciou o movimento modernista, e São Paulo, em especial, aconteceu a famosa semana de 22. Este período está diretamente ligado à produção de revistas de conteúdo editorial mundano, ou seja, valores sociais, cultura, arte, literatura e afins. A cidade que respirou o modernismo, e em especial a uma produção editorial em busca do “novo”, foi São Paulo, que, entre fins do século XIX e o começo do século XX, cresceu significativamente, graças à riqueza gerada pelo café e pela industrialização posterior.

2.4.1 O Modernismo no Brasil: “Klaxon” e “A Revista”

A imigração caracterizou a cidade como ponto de confluência de milhares de pessoas e, conseqüentemente, a capital paulistana passou por um processo de urbanização intenso. Em termos políticos, o Rio de Janeiro cedeu lugar a São Paulo, que buscava ser o centro nacional no século XX, simbolizando, assim, a quebra de laços com as influências da corte européia. O Brasil visava à sua independência cultural, nas páginas da revista “Klaxon”.

Sobre a revista “Klaxon”, a primeira publicação modernista, Benedito Nunes comenta (*apud* ÁVILA, 2002, p. 41) que

esse voluntarismo passa do tom libertário ao liberalizante; a estética já é a linha da renovação orientada no sentido da atualidade, sob o foco do cinematógrafo e da psicologia experimental: uma soma de vivências da época, uma articula-

ção de indícios ou de pistas para a reforma do entendimento artístico, levada a cabo pelas correntes européias, como o Futurismo, que larga repercussão doutrinária tivera em nossos meios intelectuais, e do qual a orientação de Klaxon procurava se distanciar. Servindo de isca na pescaria das idéias difundidas por estas correntes, que se entrançavam à obra dos modernos poetas franceses, italianos e alemães que os rebeldes da Semana liam; servindo também como meio de aproximação aos conceitos latentes à nova linguagem lírica, que os versos de Paulicéia Desvairada (1922) então exemplificavam, a estética, termo vazio porque se problematizara o seu significado tradicional, não era apenas um *flatus vocis*.

A perda de referência de centro intelectual do Rio de Janeiro para uma “província” como São Paulo já anunciava o que se esperava do modernismo e, a revista “Klaxon - Mensário de Arte Moderna”, por exemplo, foi o primeiro periódico modernista, fruto das agitações do ano de 1921 e da Semana de Arte Moderna. Seu primeiro número circulou com data de 15 de maio de 1922 e sua última edição saiu em janeiro de 1923. Seu aspecto gráfico bastante original para a época teve influência nas demais publicações do gênero pelo Brasil. Referente ao compartilhamento dessas ideias entre nortistas e paulistas, citemos um “poema-manifesto”, onde o amazonense Francisco Galvão afirmava que: “São Paulo está com as nossas ideias. “Klaxon” é um grito de revolta na amplidão” (FIGUEIREDO, 2001, p. 195).

Segundo Farias (2003, p.43), “Klaxon”, “Mauricéia”, “Era Nova”, “A Revista”, juntamente com “Belém Nova”, “constituíram o conjunto de revistas publicadas no Brasil na década de 20 e 30 que sustentaram, fundaram ou anunciaram o movimento modernista

em São Paulo, Recife, Paraíba, Belo Horizonte e Belém, respectivamente.”

“Klaxon” tinha uma organização peculiar, muito diferente da apresentada pelos jornais da época. Faz-se necessária uma breve compreensão do aspecto visual da “Klaxon”, para que possamos entender melhor o grau das influências estéticas do modernismo sobre a BN. O movimento modernista em São Paulo, de fato, quebrou com os padrões estéticos dos clássicos europeus. Um, dentre os vários exemplos, já que não entraremos no debate sobre as pinturas, foi o visual da revista “Klaxon”. A tipografia na revista modernista paulista passou a dominar a estética. A manipulação de letras e formas



Fig. 24. Capa da revista Klaxon. Ed. 1. Acervo: Acadêmia Paraense de Letras.

geométricas simples eram utilizadas em evidência e como elementos estéticos dominantes, e não mais como complementares ou funcionais nas capas, conforme verificamos em uma de suas capas (Fig. 24) de uma das edições desta revista. A tipografia nas páginas no miolo da revista prezava pela funcionalidade (Fig. 25). O texto é utilizado em tamanho de fonte entre a numeração entre 8 e 10, ideal para uma leitura confortável, e os títulos usam fontes com cerifas discretas, com uso de *bold*. Nada de ornamentos ou referências aos padrões clássicos é observado nessa revista, onde funcionalidade e a objetividade típicas da Bauhaus parecem se manifestar naquele periódico. A palavra “Klaxon”, ainda nesta página, é aplicada em fonte de tamanho entre 20 e 30, e é repetida em diversas páginas no miolo, parecendo assim apelar, a todo momento, por atenção, como quem diz: “Ei! Você deve me reverenciar, me apreciar! Eu sou o que há de melhor, de mais atual, de moderno no momento!”

As ilustrações produzidas por Di Cavalcante (Fig. 26) para ilustrar o periódico, por exemplo, são tão estilizadas que beiram a abstração. O uso de recursos tipicamente gráficos, como o contraste entre as linhas e as formas em preto e branco remetem à gravura, técnica considerada pouco elitizada ou glamourosa por críticos de arte. A ilustração de autoria de Victor Brecheret na “Klaxon”, (Fig. 27), faz uso da linha, que tanto fora recriminada no universo da pintura. A linha segue um fluxo contínuo, parecendo que a ferramenta que a produziu não saiu do papel em nenhum instante, enquanto formava a figura. O uso do círculo reforça a relação da simplicidade geométrica da revista. Além da “Klaxon”, vale citar que em Minas Gerais, a publicação “A Revista” (Fig. 28), foi a publicação responsável pela divulgação do movimento modernista na referida cidade. Circularam apenas três números, nos meses de julho e agosto de 1925 e janeiro de 1926. “A Revista” contava, entre seus redatores, com Carlos Drummond de Andrade.



Fig. 25. Página interna da revista Klaxon. Ed. nº 1, pg. 5. Acervo: Academia Paraense de Letras.



Fig. 26. CAVALCANTE, Di. Ilustração editorial. in: Revista Klaxon. Ed. nº 2, pg. 9. Acervo: Academia Paraense de Letras.



Fig. 27. BRECHERET, Victor. Ilustração editorial. in: Revista Klaxon. Ed. nº 1, pg. 9. Acervo: Academia Paraense de Letras.



Fig. 28. Capa da revista “A revista”.
Ed. 1. Fonte: Ávila, 175.

Os paulistas passaram a desempenhar, para os jovens escritores mineiros, o papel de grupo de referência, isto é, de fonte de normas e valores. A assimilação do exemplo paulista, evidentemente, não foi passiva, nem mecânica nem literal. Houve divergências, houve caminhos diferentes. Fernando Correia Dias (*apud* ÁVILA, 2002, p. 169) comenta que “o ideário do modernismo mineiro da fase heróica tinha peculiaridades muito nítidas. Encontram-se nas publicações do modernismo mineiro: “A Revista”, “Verde” e “Leite Criolo”. Nelas podemos encontrar os editoriais, em que se explicita o pensamento do grupo, numa tentativa de consenso; e também a orientação estética, consubstanciada, na prática, no próprio conteúdo das matérias estampadas”

As palavras regionalismo, nacionalismo e cosmopolitismo aparecem explícitas e eloqüentemente nos dois editoriais de “A Revista”. Estes procuravam concentrar todos os esforços para construir o Brasil dentro do Brasil ou, se possível, Minas dentro de Minas: “acolhemos com simpatia o regionalismo. Aproveitamos nesse movimento alguns reflexos do nosso ambiente, a originalidade local do nosso interior” (*apud* ÁVILA, 2002, p. 173).

Em São Paulo, sob a direção de Antônio de Alcântara Machado e a gerência de Raul Bopp, circulou a “Revista de Antropofagia” que teve duas fases. A primeira contou com 10 números, publicados entre os meses de maio de 1928 e fevereiro de 1929, e a segunda foi publicada nas páginas do jornal “Diário de São Paulo”. No Rio de Janeiro, em 1924, circulou a revista “Estética”; e em São Paulo, no ano de 1926, havia a revista “Terra Roxa e Outras Terras”, de pequena expressão, apesar de contar com a colaboração de Mário de Andrade e de Rubens Borba de Moraes. Em 1927, no Rio de Janeiro, circulou a revista “Festa”, fundada por Tasso da Silveira, que tentava valorizar novamente a linha espiritualista de tradição católica e tinha Cecília Meireles como colaboradora.

2.4.2 A revista “Guajarina Magazine” e seus aspectos formais

O semanal ilustrado “Guajarina magazine” circulou em Belém entre as décadas de 1910 e 1930 e abordava temas como arte, literatura, vida social, elegância e esportes. Seria o que é conhecido hoje como “revista de variedades”. Tinha como lema, assim como todas as iniciativas de intelectuais do Norte do Brasil, “levantar a moral e o intelectual”

dos nortistas. Era impressa na Tipografia Delta, onde também se localizavam a redação e administração da referida publicação. Andrade de Queiroz era o redator-chefe e Osvaldo Orico era o secretário. Eduardo Ribeiro, Jesus Hosanah, De Campos Ribeiro, Ernani Viera e Arnaldo trabalharam como redatores. A direção de arte passou por Eládio Lima Filho, Carlos Lima, Angelus e Solivar, e era exercida por, no mínimo, dois artistas. Cabia à dupla de diretores de arte a função de ilustrar a capa e a maioria das matérias, assim como compor e distribuir os textos e gráficos no miolo da revista.

O logotipo da revista (Fig. 29), conforme observado na capa da edição nº 20 do ano II, datada de novembro de 1920, apresenta um tipografia desenhada a punho, em que percebemos uma execução ou traçado inseguro, típico dos trabalhos manuais. A logo era posicionada na base da capa, o que nos leva à conclusão de que o logotipo ou logomarca não precisava estar necessariamente visível no ponto de venda, como é feito hoje em dia, em que o logo das revistas é posicionado estrategicamente no topo à esquerda, facilitando a visualização nas bancas e lojas especializadas, cabendo, assim, à imagem ou ilustração a responsabilidade de atração do provável consumidor/leitor da revista. Esta posição do título talvez seja justificada pelo fato de à época não existir uma disputa muito acirrada na comercialização deste tipo de produto, mas é possível observarmos determinadas estratégias para obtenção de atração, conforme o decorrer do tempo e das edições, em diversas revistas, especialmente nas capas. Recursos como utilização de policromia e *designs* mais elaborados ficavam cada vez mais evidentes em todas as revistas e tinham, certamente, como finalidade aumentar o grau de atração das capas.

Outra característica presente nas capas das revistas do início do século XX além do nítido valor do uso da ilustração, é a desvalorização das manchetes textuais, que comprova que a presença de texto na capa é cada vez mais sutil, contrastando muito com as capas e manchetes que são desenvolvidas na atualidade, afinal, a grande quantidade de informação escrita nas capas das revistas do século XXI é nítida ao compararmos com revistas como a BN, a “Guajarina” e a “Pará Ilustrado”.

Dentre os principais artistas gráficos que atuaram na revista “Guajarina”, destacamos Eládio Lima Filho. Este artista produziu diversos trabalhos ilustrados para o museu Emílio Goeldi. Eládio Lima nasceu em Belém, em fevereiro de 1900, formou-se em



Fig. 29. Logotipo da revista Guajarina. Manupulação digital sobre original da capa da revista Guajarina ed. nº 20.

Direito pela Universidade do Rio de Janeiro, em 1925. Foi casado com uma escritora e pintora. Após graduar-se, retornou ao Pará, onde começou a exercer a advocacia no escritório de seu pai, dedicando-se, ao mesmo tempo, a estudos de arte, crítica zoológica e arqueológica, tendo publicado vários trabalhos na imprensa sobre o assunto. Entre 1930 e 1939, exerceu diversas funções ligadas ao Direito e ao Estado. Foi membro da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico do Pará e fez parte da Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Faleceu em 12 de outubro de 1942, aos 43 anos de idade. Dentre os trabalhos científicos, deixou a obra “Mamíferos da Amazônia”, enriquecida com desenhos próprios, da qual foi publicado apenas 1 volume.

A ilustração da edição nº 20 (Fig. 30), de autoria de Eládio Lima é datada de 1910, apesar de a edição ser de 1920. Observamos nesta edição que a referência temática presente na capa não se apresenta no miolo da revista como conteúdo editorial, o que nos leva a uma arte com função meramente estética, sem função editorial. Na revista Guajarina, geralmente quando a capa fazia conexão com o editorial, essa era de pouca relevância. O mesmo fato será observado em diversas capas da revista BN.

Eládio Lima também tem inserções frequentes no miolo da revista “Guajarina”, como, por exemplo, ilustrações e *designs* mais rebuscados e detalhados. A exemplo disso observemos a coluna “Melindrosas Almofadinhas”, na página interna da revista “Guajarina” (Fig. 31). O ilustrador utiliza cinco desenhos formados por linhas que exploram movimentos de curvas abertas, e que se completam em círculos. Essas linhas exemplificam o que havíamos dito sobre fluidez e dinâmica e agregam um *design* elegante e feminino as formas.



Fig. 30. Capa da revista Guajarina. Ed. 20. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna.

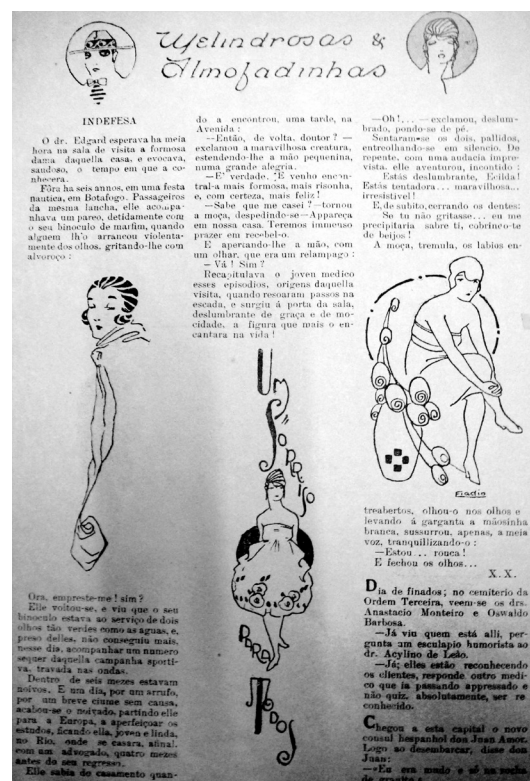


Fig. 31. Ilustrações “Melindrosas Amofadinhas”. in: Revista Guajarina, Ed. 20, s.n.



Fig. 32. LOSCAR. Ilustração Editorial, in: Revista Guajarina. Ed. 20, s.n.



Fig. 33. Anúncio “Fabrica Girafa”. Ilustração Publicitária, in: Revista Guajarina. Ed. 20, s.n.

O miolo da revista é composto por uma variedade de anúncios, a grande maioria desses feitos com elementos tipográficos e sem auxílio de imagem ou ilustração. Apenas linhas breves e pequenos gráficos e ornamentos minúsculos. Os anunciantes eram geralmente empresas, comerciantes, gráficas, serviços de navegação, de importação de produtos, tabacarias e farmácias. Em sua maioria, parecem ter sido desenvolvidos na própria gráfica ou na redação da revista, por conta da simplicidade e semelhança entre os *layouts*. Apresentam uma variedade de aplicações de famílias de tipos como, por exemplo, as fontes com cerifas em contraste com as fontes em bastão, ou fontes em negrito utilizadas juntamente com fontes normais nos mesmos anúncios. Repetições de anúncios também são observados e às vezes, até mesmo em páginas vizinhas.

É possível perceber, na parte editorial dessa revista, um acabamento gráfico mais detalhado por conta do uso de fotos com contornos ou acabamentos feitos em desenhos ornamentais, com algumas ilustrações feitas a nanquim, no pincel ou ponta seca. A limitação gráfica é notada no miolo editorial, por conta das insistentes repetições de formas duras e quadradas que, na prática, seriam mais simples, para composição dos *layouts* e facilitaria a limitada técnica de impressão.

O ilustrador que assina “Loscar”, costumava postar ilustrações em perfil e ou em negativo (Fig. 32), demonstrando certa preferência por formas simples, talvez com o objetivo de torná-las mais icônicas e instantâneas, o que permite mais fluidez e foco ao texto, porém a hipótese de falta de habilidade técnica em desenho não é descartada.

Um anúncio a se destacar é, todavia, o da “Grande Fábrica a Vapor” (Fig. 33), que possui uma logomarca exclusiva e com símbolo de marca registrada. Nesta marca, percebemos uma excelente execução da reprodução da figura de uma girafa. O círculo, atrás da girafa, que lembra um medalhão, e a tipologia, acompanham as formas circulares, agregando uma visualidade interessante e

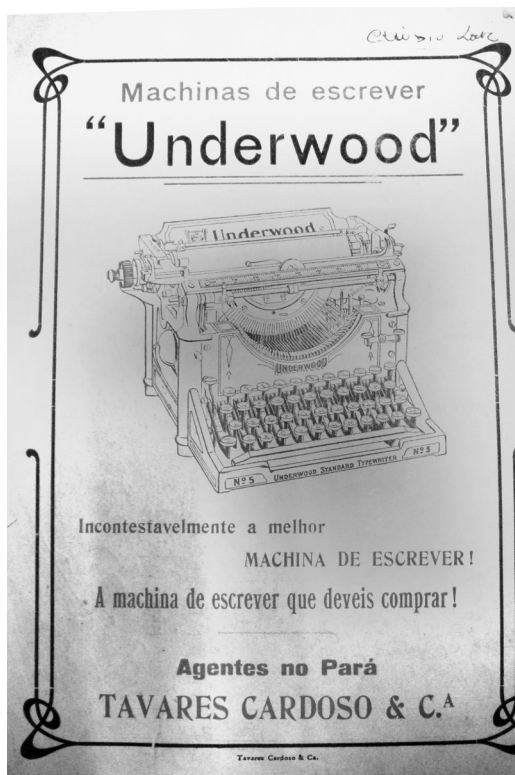


Fig. 34. Anúncio “Underwood”. Ilustração Publicitária, in: Revista Guajarina. Ed. 20, s.n.



Fig. 35. Capa da revista Guajarina. Ed. 21. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna.

diferenciada entre esses impressos da época. Tal efeito foi muito explorado no século XX e banalizado no século XXI.

A quarta capa (última página da revista) é produzida em duas cores, diferente da capa frontal que se utiliza de tons roxos, verdes e pretos rebaixados, que dão uma sensação de cinza, no caso das linhas e das sombras. O anúncio “Underwood” (Fig.34), na contracapa, é de sobre uma máquina de escrever. Essa propaganda é produzida em linhas vermelhas e marrons, em desenho muito bem executado. As linhas são coerentes com o ponto de fuga e realçam os detalhes do maquinário. Essa ilustração poderia ser comparada hoje com as imagens publicitárias em que o produto aparece de forma bem realística, a fim de impressionar o consumidor.

A capa da revista “Guajarina” nº 21 (Fig. 35), apresenta um típico elemento das capas, bordas coloridas produzidas por linhas retas. Os tons de roxo ou rosa remetem ao apelo feminino desta revista, e em especial, desta edição, mas também podemos afirmar que existia uma tendência dos artistas gráficos do início do século XX em trabalhar muito com formas e linhas que remetem à figura da mulher, ou mesmo em se utilizar da própria figura feminina em grande parte de suas capas, mas esse assunto deverá ser melhor explorado no terceiro capítulo desta dissertação, em que abordaremos a influência do *Art Nouveau* na BN, e conseqüentemente nas demais publicações. A imagem na capa da edição nº 21 na revista “Guajarina” apresenta uma figura feminina chamada de “Rosana”, e assim



Fig. 36. Ilustração Editorial. in: Revista Guajarina. Ed. 21, s.n.

como na maioria das capas dessa revista, encontramos a sigla “A.M”, provavelmente referenciando o gravador. A capa em análise apresenta uma impressão gráfica mais refinada, por se tratar de uma foto com a moldura formada por uma extensão em tom azul da própria imagem, solução muito utilizada nas edições de imagem na atualidade.

A revista “Guajarina” contém uma regularidade em projeto gráfico interior na revista, cabendo à capa apresentar um diferencial visual em cada edição. No miolo, o seu conteúdo editorial apresenta recursos como molduras quadradas e redondas aplicadas em fotografias, e com frequência as formas são soldadas ou mescladas com a intenção de provocar uma ilusão visual, como um “aplique” (termo da publicidade para a parte do *outdoor* que extrapola a moldura) para destacar determinada forma.

A ilustração da coluna “Bloc notes elegance” (Fig. 36) pode ter a autoria atribuída a Eládio Lima, por conta do típico uso de linhas simples e de formas geométricas circulares, sempre usufruindo de figuras femininas. Esta ilustração exemplifica bem como eram os tópicos ou manchetes no miolo das revistas, em que os artistas mesclavam desenhos figurativos, padrões geométricos, linhas e tipos para tornar algo “inerte”, como um tópico de matéria editorial em algo dinâmico e atrativo visualmente. Tudo isso, geralmente, sem o auxílio da policromia, o que tornava os recursos visuais mais limitados e carentes de uma utilização inteligente, pois sabemos da potência das cores na comunicação visual.

Uma curiosidade na edição 21 é o anúncio do “Studio fotográfico Foto Mendonça” (Fig. 37): seu logotipo apresenta-se em forma de flor e é enquadrado em formas retas e angulosas, e complementado com ornamentos florais. A figura dos pincéis e da paleta de tinta destaca o anúncio em relação a outros, afinal, quase não se aplicam desenhos nas publicidades da época, e, quando se aplicam, raramente são bem executados. Neste logotipo, podemos perceber a relação entre o fotógrafo e o artista típica do final do século XIX, em que, quanto à técnica de representação, o fotógrafo esteve muito próximo do artista, afinal muitos pintores tornaram-se fotógrafos no início do século XX, ou pelo menos atuaram nas duas atividades, usando até a pintura como forma de acabamento ou edição nas fotos.

Na capa da “Guajarina” nº 28 (Fig. 38), podemos observar uma mescla de foto e pequenos complexos ornamentos que formam quadrados e retângulos. Os tipos do lo-



Fig. 37. Anúncio "Photo Mendonça". in: Revista Guajarina. Ed. 21. s.n.

gotipo da revista apresentam cerifas, o que confirma a despreocupação com a questão da identidade visual da publicação, o mesmo fato o orrerá na análise da BN. O texto no topo superior destaca uma nova fase da revista, o que se percebe pela formalidade, regularidade e simetria em que se dispõem os elementos gráficos na capa em comparação com capas anteriores a esta. Essa edição, datada de 1930, parece ter sua visualidade muito mais serena, mas também nos remete a uma publicação menos dispendiosa pela economia de cores, assim como veremos nas primeiras edições da revista BN que possuem suas primeiras capas semelhantes a capa da edição nº 21 da "Guajarina", tanto em questões cromáticas, composicionias, temáticas e técnicas.

No artigo sobre a prostituição da arte (fig. 39), na edição nº 28 da revista Guajarina, destaca-se uma diagramação atrativa por conta da inserção dos textos dentro de uma forma que figura uma harpa. Essa relação entre texto e imagem será aprofundada nos exemplos da BN mais adiante, o que comprova, novamente, a semelhança estética entre esses periódicos. O título do artigo é aplicado, centralizado ao topo, mostrando a possibilidade de interação entre os títulos e as matérias. As setas quebram a leitura do texto ao desrespeitarem o sentido tradicional do fluxo da leitura, que é vertical para baixo, e por quebrarem, igualmente o fluxo no sentido horizontal da esquerda para direita, tanto que inicialmente tendemos a ler o artigo, como se fossem duas colunas e, na verdade, o texto apresenta-se corrido. Essa página foge da tradicional diagramação em colunas dos jornais do final do século XIX e comprova as maiores possibilidades de uso de recursos visuais que a revista permite ao *designer*, possibilidades que suportam certas ousadias visuais, por se tratar de publicações com pautas mais culturais. Logo, a interação entre artes visuais e a literatura torna-se mais possível, enquanto que os jornais não permitem essa interação com tamanha plenitude, pois são de conteúdo mais burocrático, seu material físico e editorial é descartável e ainda são impressos em suportes econômicos, o que ofuscam a linguagem visual.



Fig. 38. Capa da revista Guajarina. Edição 28. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna.



Fig. 39. Design editorial “Prostituição da Arte”. in: Revista Guajarina. Ed. 28, s.n.

Sobre as molduras de linhas pontilhadas ou tracejadas, identificamos tal recurso como uma característica presente na maioria das revistas da época, em especial nas capas. No miolo, as ilustrações e as fotos eram frequentemente acompanhadas destas molduras de linhas pontilhadas, forçando a uma leitura visual mais lenta e até mesmo contemplativa. Sobre a linha modulada, Ostrower (1983, p. 67) considera que linhas próximas e segmentadas são, na verdade, uma linha só. Segundo a autora, “existem possibilidades de se modular o movimento da linha. Pode-se, por exemplo, introduzir intervalos [...] composta de tracinhos horizontais [...] ou ainda [...] toda pontilhada. Assim [...] os intervalos funcionam como pausas [...] mais lenta e mais pesada”. Este aspecto será mais aprofundado em exemplos baseados na estética utilizada pela BN.

As revistas em geral, na época em que a Guajarina circulou, se firmaram como veículo de leitura textual e visual, conforme percebemos pelo uso frequente de complementos visuais como molduras de linhas fragmentadas, ornamentação feita com desenhos de pequenas flores, fotos acompanhada de recortes das formas geométricas. A iluminação também é planejada, como por observamos, por exemplo, na sessão “página feminina” (Fig. 40), uma página dupla em que percebemos o uso de vários recursos visuais, como molduras compostas por módulos com elementos de temas geométricos e florais em seu interior, misturando variações do quadrado e módulos mais complexos. A página ainda apresenta ilustrações de imagem figurativa e tipos que oscilam em tamanho e família. O crédito dos ilustradores é difícil de identificar, mas em algumas ilustrações é possível reconhecer o traço de Eládio Lima, devido às formas lineares que compõem formas que remetem ao feminino. Mas a maioria das ilustrações é assinada por “Ezais”, e outros nomes cuja leitura é dificultada pela má qualidade de impressão da época.



Fig. 40. Página dupla. in: Revista Guajarina. Ed. 28, s.n.

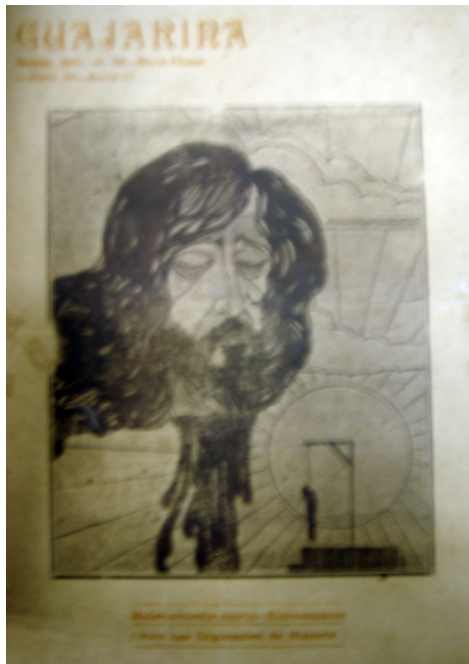


Fig. 41. Capa da revista Guajarina. Ed. 48. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna.



Fig. 42. Anúncio “Guarafeno”. in: Revista Guajarina. Ed. 25, s.n.

A capa da revista “Guajarina” nº 48 (Fig. 41), de 18 de abril de 1931, apresenta uma ilustração representando Tiradentes, feita com linhas fluidas e de formas preenchidas de cor preta. Característica diferenciada apenas nessa edição é a maior gramatura do papel em comparação com o miolo. O uso de diferentes cores, como o alaranjado aplicado aos tipos e o preto aplicado a ilustração diferencia, via contraste cromático, a ilustração do texto. A moldura é quadrada, não extrapolando as margens da página, deixando cerca de cinco centímetros em relação à extremidade da página. Nesta mesma edição, o anúncio do remédio “Guarafeno, infalível para combater a dor” (Fig. 42), na contra capa, também se apresenta emoldurado por linhas retas, característica da maioria dos anúncios. A família da tipografia é variante o que causa desconforto visual. Os tipos ainda apresentam espaçamento irregular, variação de negritos, estilos e tamanhos. A ilustração é contraditória com o produto, pois apresenta uma moça que parece sofrer ao mesmo tempo em que segura um objeto e vestido com a escrita do nome do produto. É interessante observar a negatividade apresentada em lugar da positividade, que é mais utilizada na publicidade do século XXI. Outro anúncio (Fig. 43) que desperta curiosidade é o de um filtro. Desta vez a ilustração presente no anúncio é essencialmente didática, uma vez que procura explicar a funcionalidade do produto por meio de desenho que apresenta a figura de maneira em que se vê o objeto através de um corte, ou uma visão translúcida, mais conhecido como “projeções mongeanas”.

A capa da edição 50 (Fig. 44) tem como tema “trabalho: força redentora de todos os povos do universo” e apresenta um desenho de

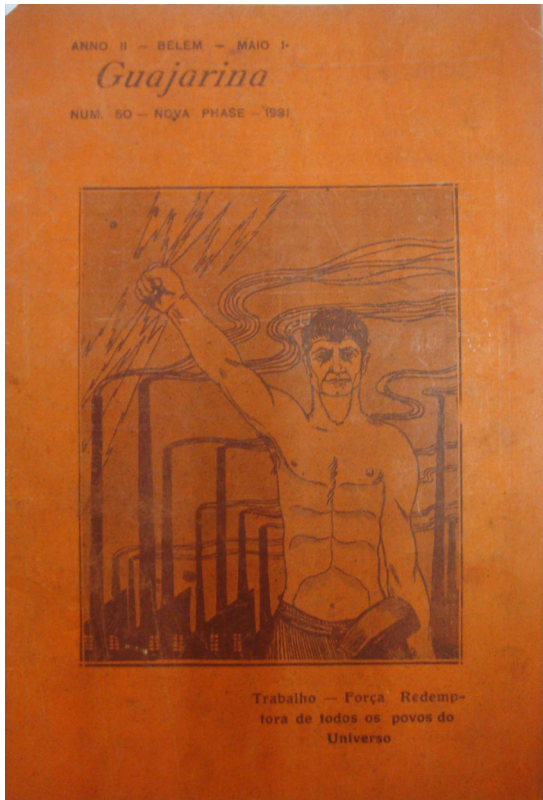


Fig. 44. Capa da revista Guajarina. Ed. 50. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna.

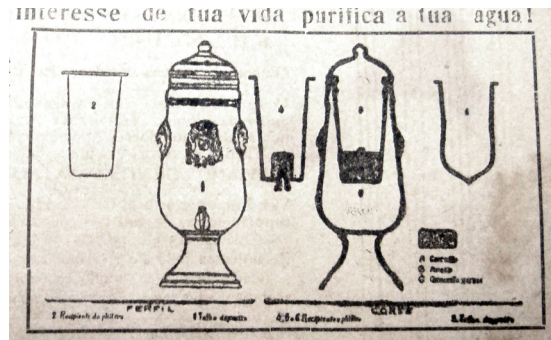


Fig. 43. Anúncio de Filtro. in: Revista Guajarina. Ed. 25, s.n.

um homem com várias falhas na representação da anatomia. O artista pode ter usufruído de uma estilização ou pode ter realmente “pecado” nas formas da figura humana. Predominantemente vemos a cor laranja na página, com a linha do desenho em preto. A representação da fumaça, ao fundo, cria dinâmica e movimento por conta do uso de linhas curvas. Observa-se a cor alaranjado no interior da revista, em especial em certas tipografias ou ornamentos. É possível concluir que algumas capas e páginas editoriais foram impressas com duas ou mais cores, para agregar um maior atrativo visual a esta revista, porém, geralmente as capas eram carregadas de mais variações cromáticas, enquanto a diagramação interna era pontuada com no máximo uma cor extra.

A capa da edição nº 51 tem possivelmente como capista os artistas Ângelus ou Soliva, devido ao estilo de desenho feito com linhas predominantes grossas e das semelhanças na maneira de como os artistas representam a figura humana. Também nessa edição observar-se a utilização de ilustrações de outras edições e alguns anúncios de equipamentos gráficos, gráficas e serviços de acabamento de livros, como por exemplo o anúncio dos irmãos João Hyginoe Baptista e Jonas Baptista Filho, que promoviam serviços de artes gráficas, tais como: “Monogrammas, onomatogrammas, alegorias para capa de livros e de revistas, ampliações de bordados, de figurinos, de letras artísticas, cartazes, placas, reclames, etc.”¹

A capa da edição nº 51 tem possivelmente como capista os artistas Ângelus ou Soliva, devido ao estilo de desenho feito com linhas predominantes grossas e das semelhanças na maneira de como os artistas representam a figura humana. Também nessa edição observar-se a utilização de ilustrações de outras edições e alguns anúncios de equipamentos gráficos, gráficas e serviços de acabamento de livros, como por exemplo o anúncio dos irmãos João Hyginoe Baptista e Jonas Baptista Filho, que promoviam serviços de artes gráficas, tais como: “Monogrammas, onomatogrammas, alegorias para capa de livros e de revistas, ampliações de bordados, de figurinos, de letras artísticas, cartazes, placas, reclames, etc.”¹

2.4.3 A revista “Pará Ilustrado” e seus aspectos formais

A revista “Pará Ilustrado” circulou em Belém em meados da década de 1940. Fundada pelo médico e jornalista Bianor Penalber, que por suas próprias palavras afirmava que a revista “havia de nascer, crescer e se tornar a número um de Belém”².

1. Anúncio presente na revista Guajarina. Ed. 50. Acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna.
2. in: revista “Pará Ilustrado”, edição de 20 de fevereiro de 1943, pg. 13.

Propriedade de Jaime Dacier Lobato, tinha como redator-chefe Sandoval Lage e como secretário Célio D. Lobato. O logotipo da revista (Fig. 45) era composto por gráficos retos, derivados do quadrado, e complementado com ornamentos que remetem aos traços marajoaras. Bruno de Menezes também colaborou com a publicação. A revista é bastante visual, tanto que faz referência a ilustração em seu título. Seu conteúdo editorial faz referência a cultura, arte, poesia e literatura. Um exemplo da referência as artes se encontra nos anúncios de exposições, como por exemplo, a exposição de De Ângelus, anunciada em uma de suas edições.

O crédito dos ilustradores também está, na maioria das vezes, indisponível. A presença de desenhos caricatos e estilizados, ainda que em monocromia, era frequente. Na PI³ podemos observar uma ênfase ou valoração ao *design* editorial por parte dos editores e anunciantes, tanto que vários desenhos são estruturados com formas além das geométricas básicas ou ainda observa-se o uso de linhas em curvas dinâmicas e o uso de textura e padrões. Para ilustrar esses exemplos, destacamos o anúncio da “Loja de tecido Rianil” (Fig. 46), em que o artista mescla tipografia com imagem figurativa de forma inventiva. O fato de a mesma não ser limitada por um quadrado ou retângulo em suas extremidades, fato típico das publicidades desses periódicos, também deve ser observado como um diferencial em termos de soluções visuais. A publicidade do novo filme de Betty Davis (Fig. 47) também apresenta um *design* inovador para a época, pois o recorte da imagem da atriz, em cor diferente das letras, é colocado sobre um postal (o que caracteriza uma fotomontagem), interagindo com a tipografia e destacando a figura do fundo, desta forma, direcionando o olhar do observador. Esse recurso gráfico é muito utilizado nos *designs* do século XXI. Em uma das edições da PI, observa-se em um anúncio (Fig. 48) a fotografia de uma atriz, inserida em uma moldura em forma de estrela, diferenciado-se das molduras de formas



Fig. 45. Logotipo Pará Ilustrado. Manupulação digital de original da capa da revista Pará Ilustrado, ed. 127.



Fig. 46. Anúncio “Lojas Rianil”. in: Pará Ilustrado. Ed. 127, p. 14.



Fig. 47. Anúncio “Bete Davis”, in: Pará Ilustrado. Ed. 127, p. 14.

básicas típicas das revistas BN e “Guajarina”. Desta forma, concluímos que utilização de ilustrações e fotos em recorte de formas mais complexas e a sobreposição de textos em ilustrações tornam-se mais frequente nas revistas após a década de 30.

Uma composição a se destacar é uma página de divulgação do jogo “Santa Cruz x Remo” (Fig. 32). Esta imagem prenuncia o uso dos recursos gráficos de *softwares*, pois o recorte de diversas pessoas, provavelmente de relevância para a sociedade, é aplicado com sobreposições, criando desta forma uma fotomontagem.

Ângelus, artista que já havia trabalhado na revista “Guajarina”, é creditado em



Fig. 48. Fotomontagem editorial A. in: Revista Pará Ilustrado. Ed. 127, p. 15.



Fig. 49. Fotomontagem editorial B. in: Revista Pará Ilustrado. Ed. 127, s.n.

algumas matérias como, por exemplo uma página (Fig. 50), apresenta a ilustração “A Marujada”. A ilustração se encontra em uma cor diferenciada da cor do texto, recurso gráfico que geralmente era aplicado somente nas capas. O artista utilizou linhas para formar algumas figuras abstratas, no entanto, é possível identificar a representação de uma igreja, um padre e uma viola. A abstração dessa ilustração nos leva a refletir sobre o grau de inserção do modernismo no Pará, afinal, esta publicação já data de quase 20 anos após o surgimento da revista essencialmente modernista, que é a BN, e agora se percebe, a partir da PI, a utilização de ilustrações mais abstratas e estilizadas, fato pouco comum na BN, porém, as imagens abstratas tem um grande pontencial para a comunicação visual, tanto que, perceberemos que anos após a década de 20, outros periódicos deixam de utilizar somente imagens figurativas e abrem as portas para as imagens abstratas. Referindo-se sobre a potencialidade de expressão das imagens abstratas em relação as imagens figurativas, Ostrower nos comenta (1983, p.43):

...em imagens figurativas, também nas abstratas, a lógica expressiva é a mesma. Em toda obra de arte, a forma incorpora o conteúdo de tal modo que se tornam uma só identidade. É esta, então, a equivalência de forma e conteúdo... quando se dá outra forma a um conteúdo, modifica-se o conteúdo... a clareza



Fig. 50. Fotomontagem editorial. in: Revista Pará Ilustrado. Ed. 127, p. 22.



Fig. 51. Anúncio Braga. in: Revista Pará Ilustrado. Ed. 127, s.n.

tanto vale para obras figurativas como para obras abstratas.

Um anúncio muito atrativo (Fig. 51) que se apresenta na revista PI é o dos “Clichês em fotografuras, zioncografias e tricomicas, procure o Braga”. Nesse anúncio, percebemos o uso da técnica do “negativo/positivo” da linguagem visual. A imagem é formada por linhas que remetem a elegância em um desenho realista e detalhado com texturas de linhas retas. O artista gráfico (ou artesão Braga) também assina algumas ilustrações, fotografias e *designs* no miolo dessa publicação. Outra ilustração aplicada em uma página da PI (Fig. 52) usa de recursos gráficos semelhantes a da ilustração “A Marujada” (Fig.



Fig. 52. Ilustração Editorial C. in: Revista Pará Ilustrado. Ed. 127, p. 43.

52). Esse desenho é composto por linhas sinuosas, curvas e formas que remetem as formas da figura feminina. Essas curvas dão uma sensação visual de fluidez, algo semelhante ao esquema de uma correnteza. Podemos observar a técnica de composição de modulação: pequenos módulos semelhantes a bolhas completam a composição. A texturização é feita por meio de linhas em círculos e pontos que são repetidos episodicamente na página. A separação entre o texto e ilustração é feita por meio da utilização de cores diferentes, neste caso, o verde para o desenho e o azul para o texto. Uma leve referência ao surrealismo é percebida neste desenho, por conta do uso de linhas curvas, que distorcem a figura feminina,



Fig. 53. Comparação entre estilos de representação gráfica. in: Revista Pará Ilustrado. Ed. 127, p. 53.

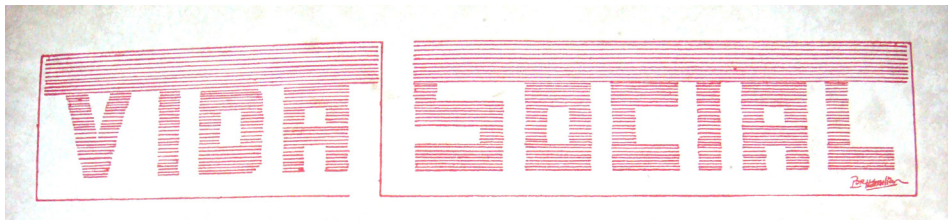


Fig. 54. HAMILTON, Tipografia. in: Revista Pará Ilustrado. Ed. 127, s.n.



Fig. 55. BRAGA, Anúncio. in: Revista Pará Ilustrado. Ed. 127, s.n.

e que remetem, assim a ideia de um sonho ou a uma “cascata”, palavra que intitula o poema publicado na mesma página.

As ilustrações geralmente têm uma definição melhor, em comparação com as fotografias, devido as fotos serem impressas via um reticulado mais denso, ou seja, os pontos de impressão das fotos são muito abertos e distantes uns dos outros, prejudicando a variação tonal ou degradê, enquanto as ilustrações são mais uniformes, lembrando a gravura. Esta diferença fica bem clara na comparação entre a ilustração de “Alexandre Dumas” e a fotografia de “Ruth Warric” (Fig. 53) a seguir.

O artista gráfico Hamilton era quem assinava os diversos *designs* de tipografias em manchetes, inclusive em uma das capas. Ele utilizava letras em formas circulares que se ligam semelhantemente a uma corrente.

O anúncio de “Leite Maraty” (Fig. 54) é assinado por Braga e utiliza cores chapadas em verde, verde-escuro e vinho. Essa variada utilização de cores e formas é inspirada no *Art Nouveau* e nos cartazes franceses, sempre usufruíem de traços femininos e utilizam tipos que se projetam, dando ao leitor uma ilusão de tridimensionalidade.

3 ESTUDO DA ESTÉTICA E DA LINGUAGEM VISUAL DA BELÉM NOVA

3.1 A REVISTA “BELÉM NOVA”

Assim como nas revistas discutidas anteriormente, observamos na BN uma impressão gráfica que explorava várias cores nas capas e um projeto gráfico diferenciado e inovador para a época, pois a revista já explorava diversos elementos da linguagem visual, assim como diversas técnicas visuais e suas polaridades em ilustrações, charges e fotos. As capas coloridas quebravam a monotonia visual dos tradicionais jornais que a sociedade paraense estava habituada a ler, enquanto que algumas propagandas e anúncios causavam “impacto” no leitor, devido à originalidade gráfica e pela imposição de novos costumes e hábitos da modernidade.

O aspecto gráfico da BN é de fundamental relevância para compreendermos o desenvolvimento das soluções gráficas em meios impressos, e, em especial, no meio revista. Assim como as revistas modernistas, como a “Klaxon” de São Paulo e de outras de outros Estados influenciaram a publicação da renovação cultural em Belém, a estética da revista BN impôs nas peças publicitárias, nos cartazes, nos jornais e nas revistas posteriores a ela novos padrões para se trabalhar a visualidade.

O modernismo, que já havia se consolidado em São Paulo e sido recusado no Rio de Janeiro, chega a Belém via Recife, afinal, de passagem por Belém, Abgar Soriano prestou depoimento para a revista BN sobre as influências renovadoras na literatura de Recife, a fim de que o movimento alcançasse outras capitais. Sobre a penetração do modernismo em Belém, Rocha (1994, p.116) afirma que:

...cronologicamente, Belém do Pará é considerada, sob esse aspecto, a terceira capital a penetrar na campanha do modernismo paulista, cabendo a Belo Horizonte, pelo grupo de Carlos Drummond de Andrade, em 1925, o quarto lugar. Porto Alegre, por intermédio de Guilherme de Almeida, Curitiba e Cataguazes entrariam no movimento até 1930.

Em 1920, os intelectuais paraenses estavam de fato em busca do novo nas artes e na literatura e sob a influência do movimento artístico e intelectual chamado modernismo, a revista BN, que pode ser considerada uma espécie de “Klaxon paraense” apresentou, em sua linha editorial e gráfica, novos conceitos estéticos. Esta revista serviu de canal para que aos paraenses entrassem em sintonia e conhecessem mais a fundo o movimento modernista, e isso se respalda em sua linha editorial definida no primeiro número, em que se destacam: reação ao passadismo; renovação; coragem da mocidade; culto ao progresso.

O próprio nome da revista caracteriza toda essa busca pela novidade, e assim enfatiza mais uma característica do modernismo ao se utilizar das palavras “nova” e “Belém”, remetendo ao regionalismo, ao local e ao novo. Levando em consideração os ideais de Bruno de Menezes, suas influências revolucionárias e modernistas e o conteúdo editorial

da BN, a intenção da revista era a de valorizar o contexto do Norte tomando como referência não mais os clássicos padrões estéticos europeus. Assim, como os esforços anteriores ao surgimento da revista para o engrandecimento do Norte, a geração de intelectuais da BN procurou o engrandecimento e o desenvolvimento do Estado, tanto que a circulação do periódico tem representantes, conforme nos demonstra o expediente editorial de diversas edições digitalizadas, na Bahia, no Rio de Janeiro, em Porto Velho, Fortaleza e outros, o que facilitou a divulgação para o Brasil e para o mundo sobre o que o Pará tem de melhor e o que o seu povo podia fazer de bom. Desta vez não somente via exposições artísticas e industriais, anuários ou luxuosos álbuns, mas sim, por meio do que se considerava moderno na época, uma revista ilustrada.

A revista e as transformações culturais, dentre estas, o movimento modernista, vieram, de certa forma, a ser um produto dos esforços de “velhos intelectuais” do final do século XIX, como o Barão do Marajó, Filipe Alberto, Ignácio Moura, Theodoro Braga e outros, que objetivaram e lutaram pelo desenvolvimento e engrandecimento do Estado do Pará, especialmente no que se refere a cultura, a literatura e as belas artes

A parte que coube aos “novos” veio com o surgimento do grupo “Efêmeris”, de 1919, chefiado por Lúcio Freitas, Tito Franco, Dejarde Mendonça e Alves de Souza, que representavam a inquietação da juventude da época. Um segundo grupo de “inquietaos” formou-se também nas reuniões que ocorriam no conhecido Largo da Pólvora, nas quais teve participação o poeta Raul Bopp. Esses jovens, tinham o nacionalismo predominantemente em suas mentes e formavam uma espécie de academia ao ar livre, composta por vinte ou mais membros, dentre estes, Abgvar Bastos, De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes, Clóvis de Gusmão, Santana Marques, Nunes Pereira, Paulo de Oliveira e Severino Silva.

Dirigidos por Bruno de Menezes, que assinava artigos e poemas com o pseudônimo de Berilo Marques ou de Zé Boêmio, o grupo de jovens paraenses que se autodenominou de “Vândalos do Apocalipse” reunia-se no terraço do Grande Hotel, com a presença animadora de Dejarde Mendonça, Edgar Proença, Eustáquio de Azevedo, Rocha Moreira, José Simões, Muniz Barreto, Elmano Queiroz, Jacques Flores, Nuno Vieira, Lindolfo Mesquita. Assim, surgiu a “Associação dos Novos” e foi fundada a revista BN. A revista parecia se contrapor a tudo o que já havia ocorrido no campo das artes paraenses, seja na linguagem visual, na prosa, no cinema, no teatro e na poesia.

O trânsito de ideias e de atitudes entre jornais e revistas realizados entre intelectuais do Amazonas, Maranhão, Rio de Grande do Norte e de Pernambuco, enfatizava, novamente, uma das principais preocupações dos escritores locais: a união do nacional e do regional na literatura brasileira. A este respeito, assim se refere Figueiredo (2001, p.195):

O “Sul” sim, este representava um ente político que ignorava solenemente a literatura do “Norte”. Abgvar Bastos afirmava, no mesmo número da revista:

“O Sul, propositadamente, se esquece de nós”. Clamando aos colegas que se unissem pela liberdade das letras amazônicas, provocava os brios paraenses: “a literatura equatorial é uma história de mitologia que se anda a contar nos corredores da Academia Brasileira”. Portanto era urgente uma nova independência: “criemos a Academia Brasileira do Norte!”, bradava o poeta. E concluía, endossando um dos propósitos da Belém Nova. “que Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio da nossa Renascença!”, e mais: “que o intercâmbio entre esses Estados seja um fato nacional!”. Ao lado disto, os literatos passaram a enfatizar cada vez mais em seus ensaios, crônicas e editoriais a questão da constituição de um centro e das várias periferias como um dos principais problemas na literatura e nas artes brasileiras.

Uma comparação nos esclarece a respeito da relevância da BN, tanto para o modernismo nacional como para o local: a revista circulou até 15 de abril de 1929, chegando a uma tiragem de cinco mil exemplares mensais e teve maior duração de distribuição que a revista “Klaxon” de São Paulo, e do que a revista “Estética”, no Rio de Janeiro, e muito além de “A Revista”, de Minas Gerais. Esse fato exemplifica a potência e relevância da BN no contexto do modernismo.

3.2 O ESTUDO FORMAL DO MIOLO

3.2.1 Sobre o plano original e a composição padrão

A área de trabalho, ou o que Kandinsky chama de plano original (adotarei abreviação PO, assim como o referido autor o fez), da BN é um retângulo de altura superior à largura, medindo 17,5 cm. X 25,5 cm., formato típico das revistas da época e das revistas atuais, porém em menores proporções. O plano original é a superfície material, destinada a suportar o conteúdo da obra, e é tradicionalmente limitado por duas linhas horizontais e duas linhas verticais.

Sabendo-se que a forma mais objetiva de um PO esquemático é um quadrado, o PO da BN, mesmo que sem qualquer intervenção gráfica, já carrega em si informações visuais. As linhas horizontais remeterem a significados frios, calmos, aproximando-se da estabilidade e das cores calmas, enquanto as linhas horizontais remetem às características quentes, ao dinamismo. Ao relacionarmos a temperatura das cores com o eixo vertical e horizontal, o plano quadrado se torna superfície neutra, pela igualdade da relação entre o vertical e horizontal. Logo, o PO da BN já possui uma relação de aproximação aos valores quentes, por conta de seu caráter ser verticalizado. Essa característica parece ser pertinente às revistas, em especial às que trabalham com notícias. No caso da BN, os conceitos de renovação de ideias e agitação cultural são reforçados pela diagonal que atravessa a página, e produz uma indicação de tensão: a angulação aumenta ou diminui em graus, tendendo ao vertical tenso, caso da BN, ou ao horizontal estável, típico do cinema, por exemplo, que tem uma quantidade muito grande de projeções na tela, e a imagem se torna a responsável pelo dinamismo. Logo, o plano horizontalizado equilibra a ordem visual e ainda permite acompanhar o olhar do ser humano, que é muito mais horizontal que vertical. O movimento do pescoço comprova isso biologicamente.

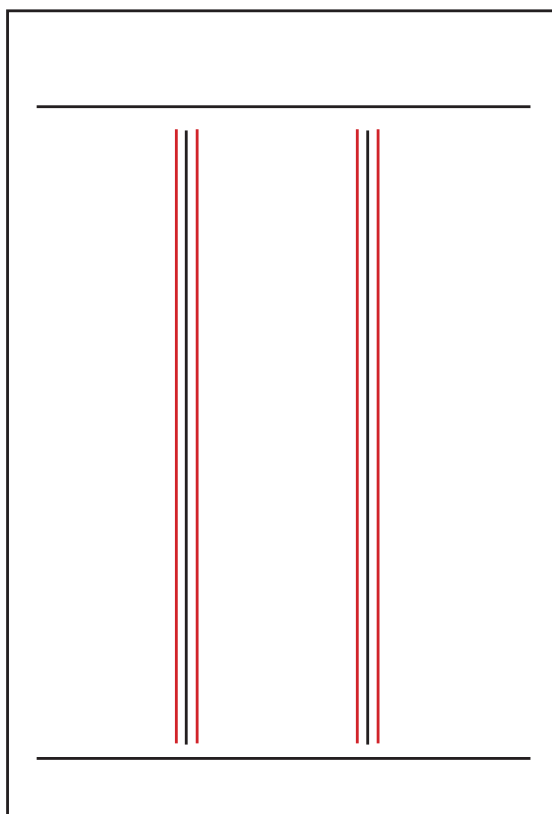


Fig. 56. Infográfico composição padrão 1

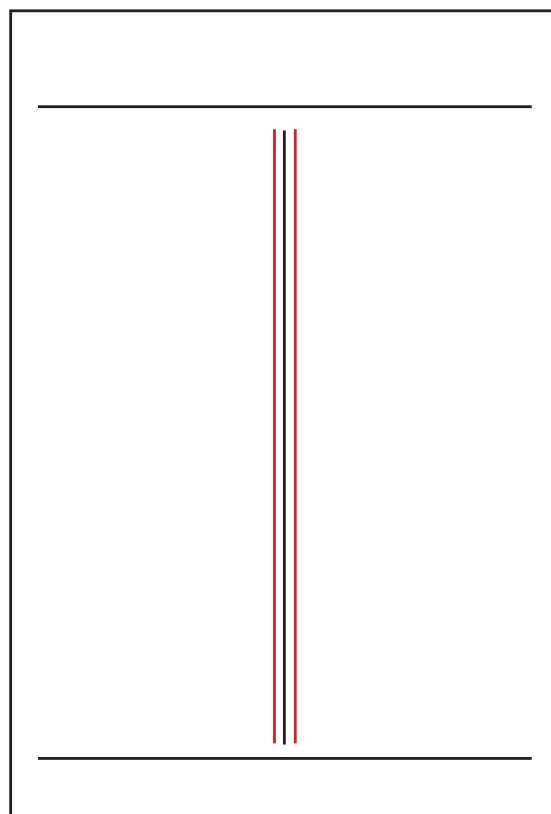


Fig. 57. Infográfico composição padrão 2

O PO pode conter ainda mais significados, como superfícies lisas, rugosas, granuladas, brilhantes, foscas ou em relevo, que finalmente isola ou realça fortemente os efeitos. Consideramos, no entanto, a superfície mais neutra o branco/liso. Neste quesito, a BN é neutra, pois seu papel é um papel claro, com pouca texturização.

O PO da BN, quando recebe a estrutura composicional das páginas editoriais, é formado basicamente por dois modelos composicionais: o primeiro (Fig. 56), que diz respeito à estruturação média da página do miolo editorial, apresenta três linhas verticais equidistantes, que formam um espaço para três colunas do texto, com o topo da página cortado por uma horizontal com distância de uma polegada abaixo do topo do P.O., reservando, assim, espaço para os títulos; e uma linha horizontal na base, cerca de $\frac{1}{2}$ polegada acima do limite da base do PO. A distância em relação às **extremidades do PO tem a função** de arejar a página. As três horizontais também têm uma margem em relação às bordas laterais direitas e esquerdas. As três colunas são divididas por quatro linhas verticais agrupadas em dois, formando, assim, uma distância agradável entre as partes do texto, o que faz com que este seja lido no fluxo das colunas.

O segundo modo de estruturação (Fig. 57), bem menos frequente, consiste nas mesmas proporções, com a diferença das linhas verticais que, neste caso, são duas. Outras variações também ocorrem, como nos exemplos a seguir. No entanto, o primeiro modelo é dominante, e o segundo tem menos frequência.

Com essa estrutura base, os *designs* são complementados com as figuras, ornamentos, ilustrações, textos e fotos, criando infinitas combinações de *layouts*, porém, em regra, seguindo as estruturas acima citadas. E, por mais que tenhamos estruturas pré-definidas, não identificamos uma preocupação relevante quanto à identidade visual da revista, por conta da variação dos *designs* das manchetes e fontes de edição para edição, tanto que a capa, por diversas edições, possui diversas formas e estilos de logomarca da revista, o que nos remete ao fato de o movimento de renovação às artes de Bruno de Menezes ainda estar procurando sua identidade ou estar tentando sempre se atualizar com o que acontece no mundo. Isso ficará claro após o estudo de algumas capas no capítulo final.

3.2.2 O texto como elemento compositivo

Na revista BN, o texto é essencialmente diagramado com justificação total, ou seja, todo o texto se conforma à estrutura geométrica, geralmente retangular verticalizado, que forma as colunas por onde ele corre. Os tipos têm tamanho entre oito e doze, tamanho confortável para uma leitura longa, pois sabemos que letras pequenas demais tornam a leitura fatigante e desencorajam o leitor, mas em contrapartida, as letras exageradamente grandes provocam uma espécie de mal estar. As colunas de texto estão sempre submissas às interferências pictóricas, ajustando-se e moldando-se para o encaixe de fotos e figuras. Somente nas páginas de apresentação ou de determinados poemas, o texto se impõe como elemento artístico. Uma série de páginas usa a diagramação do texto, para formar figuras por meio de relações de positivo e negativo, efeito que não ocorre com extremo contraste, afinal, o conjunto de texto forma uma espécie de massa cinza de tom preto rebaixado pelos espaços vazios entre as letras, semelhante aos processos de cinza da produção gráfica: o ponto preto em refração, produzindo ou enfatizando determinada forma. Esse jogo entre imagem e texto não é exclusivo da BN, a exemplo do que observamos na revista “Guajarina”.

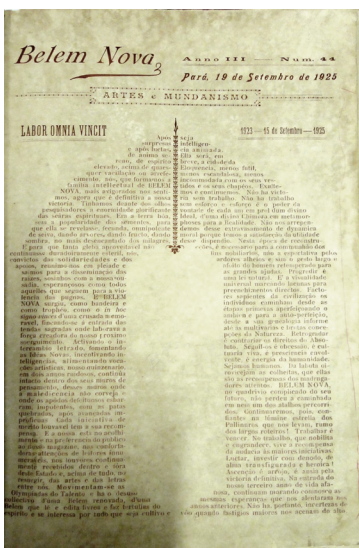


Fig. 58. Design Editorial. Texto aplicado como imagem A. in: Revista BN. Ed. 44, s.n.



Fig. 59. Design Editorial. Texto aplicado como imagem B. in: Revista BN. Ed. 45, s.n.



Fig. 60. Design Editorial. Texto aplicado como imagem C. in: Revista BN. Ed. 30, s.n.

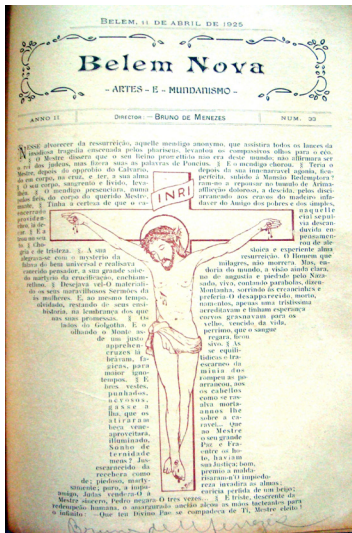


Fig. 61. Design Editorial. Texto aplicado como imagem D. in: Revista BN. Ed. 33, s.n.



Fig. 62. Design Editorial. Texto aplicado como imagem E. in: Revista BN. Ed. 61, s.n.

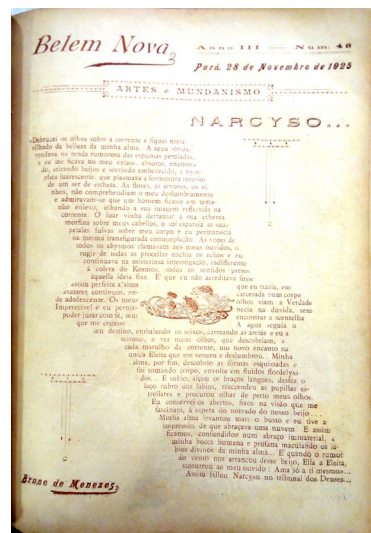


Fig. 63. Design Editorial. Texto aplicado como imagem F. in: Revista BN. Ed. 48, s.n.

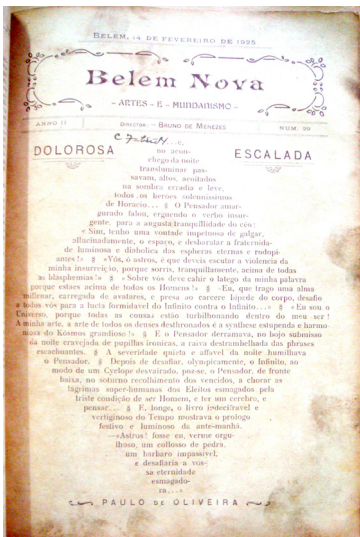


Fig. 64. Design Editorial. Texto aplicado como imagem G. in: Revista BN. Ed. 29, s.n.

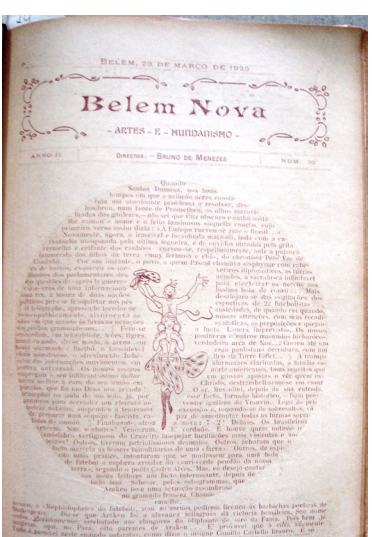


Fig. 65. Design Editorial. Texto aplicado como imagem H. in: Revista BN. Ed. 32, s.n.



Fig. 66. Design Editorial. Texto aplicado como imagem I. in: Revista BN. Ed. 58, s.n.

Alguns designs bastante interessantes foram produzidos com esses recursos visuais em algumas páginas da BN, entre estas, a (Fig. 58), que forma uma estrutura arquitetônica; a (Fig. 59), que forma um octógono fatiado por um retângulo. Podemos classificar essas páginas, em que a manipulação da composição do texto produz uma imagem, em duas categorias: a *pictórica* e a *geométrica*. O exemplo da pictórica segue na (Fig. 60), que forma o desenho de um vaso; ou a (Fig. 61), que forma o desenho de um cálice com a figura de Jesus Cristo crucificado ao centro, reforçando a característica figurativa e o caráter interativo entre imagem e texto; a (Fig. 62) representa uma harpa e apresenta para recursos além dos tipográficos, como linhas pontos e ornamentos para a representação plena do objeto. Quanto à categoria geométrica, caracteriza-se pela combinação de formas básicas como, por exemplo, a (Fig. 63, em que uma única disposição de linhas paralelas transversais derivadas do retângulo e do triângulo possui a forma base do quadrado, porém explora a angulação do triângulo e, formando um losango, é mesclada à elipse deformada horizontalmente; ou a (Fig. 64), onde o texto, forma um losango; da mesma maneira, forma um

círculo, na (Fig. 65). Para finalizar, a (Fig. 66) produz, por meio da aglomeração de letras, uma imagem que, por sua vez, é, na verdade, outra letra, tornando ainda mais complexa e instigante a relação texto imagem.

A grande maioria das figuras tem como “geratriz”, isto é, a forma que origina outra forma, as formas básicas: o quadrado, o triângulo e o círculo, o que será discutido mais adiante.

3.2.3 Sobre a tipografia

Para identificarmos e estudarmos como os tipos são utilizados na BN, recorreremos à classificação dos tipos segundo a sua base. Essa classificação foi feita por Thibaudeau, por meio da qual, conforme Ribeiro (2007, p.58), podemos compreender o porquê de sua necessidade:

...com a crescente produção industrial, tornou-se avassaladora a variedade de nomes, e impossível guardarem-se todos eles na memória. Então Francis Thibaudeau, gráfico francês, teve a feliz ideia de estabelecer uma classificação geral dos tipos. Depois de um exame comparativo, Thibaudeau se deteve em detalhes existentes no pé de algumas letras, chamados cerifas. Observou que certos grupos de letras tinham cerifas características, embora variassem na largura, altura, cor e nome. Resolveu agrupá-las em quatro famílias-tipo, denominando-as Bastão, Egípciana, Elzevier e Didot.

Na revista BN, todas as famílias de tipos, segundo a classificação Thibaudeau, são aplicadas, em manchetes, em subtítulos e em títulos. Há ainda a prevalência da família Elzevier, conforme detalhe da página da BN (Fig. 67). Esta família-tipo se caracteriza pela renovação dos caracteres ditos romanos, na tipografia contemporânea. Quanto a essa denominação, Ribeiro (2007, p.60), nos diz que “...o nome Elzevier, francês pela formação popular, é decorrente do prestígio dos Elzeviers, famílias de gráficos holandeses”. “Este tipo possui elegância e a distribuição perfeita de finos e grossos e torna-o mais legível. Os nomes comerciais mais usados para essas famílias são: Garamond, Claslou, Romano, Elservie, etc.”



Fig. 67. Exemplo de versatilidade tipografica na BN. in: Revista BN. Ed. 29, s.n.

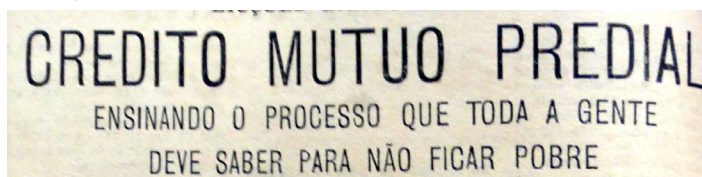


Fig. 68. Anúncio de Credito Mutuo Predial. in: Revista BN. Ed. 22, s.n.



Fig. 69. Página “Cegonhas do Lago Sagrado”. in: Revista BN. Ed. 48, s.n.

Quanto mais simples o caractere, mais legível o texto será. O mais simples e legível dos caracteres gráficos, o bastão, não apresenta cerifas e possui um espaçamento bem particular. É muito usado em publicações técnicas, e em trabalhos comerciais por conta de sua objetividade e clareza. Esse estilo (Fig. 68) também é aplicado, porém com menor intensidade, inserido na revista.

A psicologia da Gestalt e a oftalmologia nos afirmam que, ao lermos, não lemos letras, mas sim as palavras como um todo. Sendo assim, quanto mais as letras forem diferenciadas entre si, mais fácil será a leitura. As fontes com cerifa contêm mais complexidade em sua forma, requerendo mais tempo para interpretação de seu significado. O uso da cerifa, no corpo de texto da BN, é muito sutil, típico da família Elzevier, o que garante a boa legibilidade.

Já o uso de estilo de fontes “fantasia” foi inspirado no gosto da época e apresentam uma variedade muito grande de representações, o que as tira da classificação das quatro famílias. Elas estão presentes na BN em manchetes, as quais são geralmente personalizadas e dispostas ao lado de ilustrações editoriais ou publicitárias, comprovando seu vínculo com a criatividade e a originalidade, conforme podemos verificar nas páginas e detalhes a seguir (Fig. 69, Fig 70 e Fig. 71). No entanto, os estilos dos tipos tendem por ângulos, o que prejudica a sua legibilidade. Percebe-se um apego a tipos clássicos, bastante enfeitados e derivados do estilo fantasia. Este estilo é muito mais explorado nas capas, como verificaremos no decorrer deste trabalho.

A harmonia de um texto deve ser composta por uma família de caracteres que formem um estilo único. Podemos utilizar algumas variantes, para conseguir certos efeitos e sobretudo “jogar” com os diferentes corpos dos caracteres, porém sempre mantendo a unidade de construção tipográfica. Conforme Samara (2007, p. 13), “...com uma mudança na família de tipos, normalmente indica uma alteração de significado ou função. O excesso de tipos causa distração e pode confundir ou cansar o leitor. ”. A transição do título ao subtítulo e ao corpo do texto deve ser sutil, mas o que se percebe é que o uso de fontes e famílias na BN era feito de forma indiscriminada.

A preocupação quanto à proporção entre as fontes é notável, pois a revista tem excelente legibilidade e organização, no entanto o uso de diversos tipos era comum, tornando as páginas bastante ecléticas em termos tipográficos, para não dizer poluídas ou confusas. Essa variação de estilos tipográficos caracteriza o momento em que a BN, assim como a sociedade paraense, de uma maneira geral, sofria diferentes influências estéticas e culturais do clássico ao moderno, conforme as já referidas importações de padrões estéticos e de produtos da Europa. As influências dos ideais modernistas que Bruno de Menezes procurava impor à revista também refletia no projeto gráfico desta.



Fig. 70. Página “Castalia”. in: Revista BN. Ed. Ed. s.n., p. s.n.



Fig. 71. Tópico “Commentarios da Chuinzena”. in: Revista BN. Ed. 74, s.n.

3.2.4 A fotografia e sua relação com os elementos da linguagem visual

A respeito da fotografia e da imagem na BN, Farias (2003, p. 46) nos esclarece que “alguns números se apresentam com excelência no campo da fotografia, processo fundamental para a pintura do período. As ilustrações e os recursos gráficos, porém, oscilam entre o novo e a tradição pré-moderna”. O uso da imagem, por sua vez, era muito utilizada com a adição complementar de dois elementos da linguagem visual: a linha e a forma, os quais estão estritamente ligados na revista BN. Dondis (2003, p.57) nos possibilita compreender melhor a relação entre a linha e a forma:

... a linha descreve a forma. Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade das formas. Existem três formas básicas: o quadrado, o círculo e o triângulo equilátero. A partir de combinações e variações infinitas dessas três formas básicas, derivamos todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana.

Diversos fotógrafos assinaram na revista BN, porém o maior colaborador da BN foi Marcial Tosca, que assinava como “Tosca” (Fig. 72). Como já discutimos, as fotogravuras



Fig. 72 . TOSCA. Auto-retrato. in: Revista BN. Ed. 54, s.n.

na BN e utilizadas com muita incidência em registro tonal, com variação do preto ao branco intermediado, por escala de cinza. Algumas destas eram acompanhadas de cores como o verde, o azul ou o vermelho. As formas geométricas básicas e suas sutis variações eram exploradas com a finalidade de moldurar as fotos. As principais formas geométricas empregadas como limites da fotografia são principalmente as formas básicas, a forma oval, a retangular, o quadrado de pontas boleadas e as formas mistas. Nessas, a foto possui um recorte específico na extremidade da figura da pessoa fotografada, lembrando as esculturas clássicas de busto; ou recorte

no corpo inteiro; ou de contornos totalmente irregulares, dando um aspecto visual de uma pintura com extremidades de pinceladas incompletas. Sobre as formas, Samara (2007, p. 11) nos afirma que “... a forma carrega significado, seja ela simples ou abstrata. Se ela não for adequada para dada mensagem, algo não planejado será transmitido...”.

Algumas fotos possuem, além da sua delimitação geométrica, reforços visuais em suas extremidades, como contornos, linhas, pontos ou ornamentos que destacam a figura na página (Fig. 73). Nesses casos podemos considerar as duas bordas como duas linhas

autônomas. O uso de uma linha externa sobre outra linha que fecha a forma, caracteriza-se como um contorno sobre outro contorno, ou seja, o contorno externo anularia assim a propriedade do contorno deste que possui espessura, tornando-o uma superfície, já que a linha deriva do menor elemento da linguagem visual, que é o ponto, porém, essa definição ainda é subjetiva, conforme diversos conceitos feitos por Ostrower (1983) sobre os elementos da linguagem visual.

Os limites exteriores das formas atuam como um reforço visual para a definição ou percepção da forma, e por meio de bordas/linhas, produzem uma relação de tempo, afinal a sensação temporal é mais perceptiva na linha, que é fluída, do que no ponto, que é estacionário. O comprimento da linha corresponde a uma noção de duração. As molduras nas fotografias apresentam sensação de dinâmica por meio de cortes nos traços (fragmentação das linhas), de pequenas ornamentações *Art Nouveau* e de molduras, as quais também influenciam no tempo de leitura, conforme observado na fotografia com ornamentos (Fig. 74) presente na edição nº 47 da BN. As relação de temporalidade e seus opostos deste conceito na linhas serão observadas novamente em alguns exemplos de capas da BN, tanto se referindo à rapidez quanto à lentidão de leitura visual.

A linha que se fecha ou uma aglomeração de pontos ou de informações visuais produzem superfícies. Toda forma resulta em uma superfície, que pode ser aberta ou fechada. Esta propriedade está relacionada à característica de suas extremidades. “As superfícies fechadas são reguladas pelas margens, e as abertas pela articulação da área interior. Mais autônomas, as superfícies fechadas podem se mover mais facilmente do que as abertas, que são freadas pela faixa dos contornos” (OSTROWER, 1983, p. 74). A exemplo dos modelos de superfícies e sua relação de autonomia e mobilidade, a ilustração de



Fig. 73. Contornos e molduras A. in: Revista BN. Ed. 51, s.n.



Fig. 74. Contornos e molduras B. in: Revista BN. Ed. 47, s.n.



Fig. 75. COTTA. Ilustração. in: Revista BN. Ed. s.n., p. s.n.



Fig. 76. Capa da revista BN. Forma Oval como delimitação de imagem. in: Revista BN. Ed. s.n, p. s.n.

Cotta (Fig. 75) nos permite uma comparação hipotética, em simplificação negativo-positivo, já que a recorrência de figuras fechadas na BN é predominante. A referida figura se apresenta na revista com extremidades em retângulo fechado. Essa ilustração se encontra inserida no retângulo por uma questão meramente funcional (facilidade de composição) ou técnica (impressão). Ao libertarmos a figura de sua forma fechada, perceberemos que ela está menos móvel por conta da variação de interpretação dos espaços internos e externos, exemplificando a última citação de Ostrower (1983, p. 74).

A capa da revista da BN (Fig. 76) é outro exemplo de forma fechada, desta vez, tem o uso da forma oval como delimitação da imagem, no entanto,

a imagem oval é contornada por uma série de ornamentos lineares que formam uma moldura retangular, facilitando a composição na página, afinal, as formas retas, alinhadas com os eixos horizontal e vertical induzem ao conceito de estabilidade, ao contrário da figura interior que é delimitada por linhas curvas.

Semelhante a este último exemplo, a (Fig. 77) nos apresenta, novamente, a interação das formas geométricas básicas com a imagem fotográfica, desta vez com uso do quadrado e do círculo. A foto é delimitada pelo círculo, enquanto quatro formas derivadas do triângulo com um dos lados em curva completam os cantos superiores e inferiores direitos e esquerdos, formando assim a figura de um quadrado, que se impõe na nossa mente conforme a “closures” da *Gestalt*. Sobre esse aspecto da psicologia, Dondis (2003, p. 51) ressalta:

Grande parte do que sabemos sobre a interação e o efeito da percepção humana sobre o significado visual provém das pesquisas, dos experimentos e da psicologia de *Gestalt*, mas o pensamento gestaltista tem mais a oferecer além da mera relação entre fenômenos psicofisiológicos e expressão visual.



Fig. 77. Forma circular e quadrada como delimitação de imagem. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.

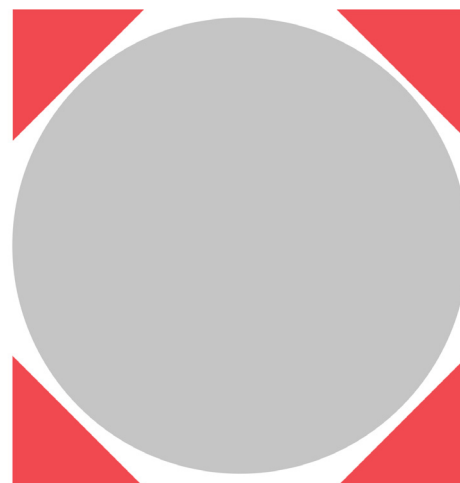


Fig. 78. Infográfico das formas geratrizes da Fig. 64.



Fig. 79. Figura de Ulisses Nobre extrapolando as bordas. in: Revista BN. Ed. 29, s.n.

O “quadrado” ou a figura “composta por triângulos” são preenchidos por linhas circulares que, por meio de suas oscilações de direção e combinações, produzem pequenos triângulos, conforme infográfico das formas geratrizes (Fig. 78).

Algumas aplicações de formas mistas, com fotos, são observadas como, por exemplo, na (Fig. 74), em que observamos o recorte de uma figura em primeiro plano sobre uma moldura geométrica. A figura de Ulisses Nobre ultrapassa os limites da forma geométrica, proporcionando assim “vivacidade” a fotografia, como se ela extrapolasse os limites da inerte reprodução pictórica gráfica.

A sobreposição de fotos também é utilizada como recurso gráfico (Fig. 80). Círculos, quadrados e formas mistas eram frequentemente sobrepostas no projeto gráfico da revista BN que utiliza as três formas básicas de maneira implícita: dois derivados do círculo, um derivado do quadrado ao centro, formando uma composição única baseada na estabilidade do triângulo (Fig. 81), o que confirma o que Dondis (2003, p. 44) diz sobre unidade por meio de aglomeração de formas: “o homem tem necessidade de construir conjuntos a partir de unidades”.

Os limites entre as formas são determinados pela presença de um contorno de linha branca, ou podem ser interpretado como um recorte (espaço vazio) entre as formas, já que a figura central, por exemplo, pode não ser um quadrado perfeito, e sim uma forma mista, mas procuramos ao máximo nos deixar levar pela ilusão de continuidade, a fim de facilitar nossa compreensão da linguagem visual.

Os limites entre as formas são determinados pela presença de um contorno de linha branca, ou podem ser interpretado como um recorte (espaço vazio) entre as formas, já que a figura central, por exemplo, pode não ser um quadrado perfeito, e sim uma forma mista, mas procuramos ao máximo nos deixar levar pela ilusão de continuidade, a fim de facilitar nossa compreensão da linguagem visual.

As formas geométricas básicas e suas variações simples servem para facilitar a compreensão dos elementos gráficos na página, para embelezar o *layout* e, na medida



Fig. 80. Sobreposição de formas. in: Revista BN. Ed. 59, s.n.

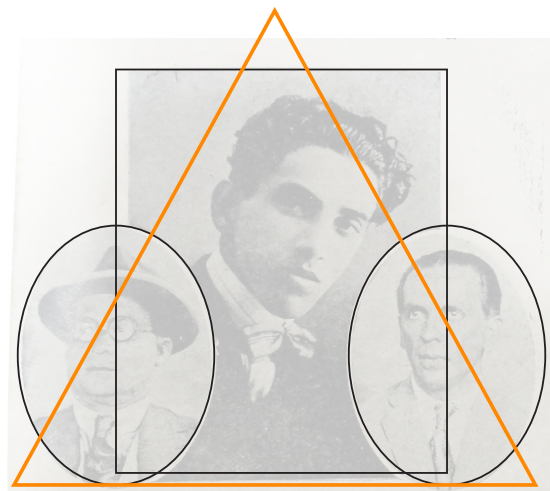


Fig. 81. Infográfico do conjunto a partir de unidades/estabilidade do triângulo da Fig. 67.



Fig. 82. Moldura que respeita o fluxo de texto. in: Revista BN. Ed. 57, s.n.



Fig. 83. Moldura que interfere parcialmente no fluxo de texto. in: Revista BN. Ed. 41, s.n.



Fig. 84. Moldura que interfere totalmente no fluxo de texto. in: Revista BN. Ed. 32, s.n.

do possível, não quebrar a fluência do texto que está genericamente em colunas retangulares, com justificação total. Logicamente, essa ordem do texto é quebrada, em alguns momentos propositalmente, para efeitos artísticos ou para intencionalidade comunicativa, especialmente no caso das ilustrações, as quais geralmente não possuem molduras geométricas baseadas em formas simples como o quadrado ou o círculo. Na página do exemplo a seguir (Fig. 82), observamos um exemplo de moldura que respeita o fluxo de texto, enquanto o outro exemplo (Fig. 83), a moldura interfere parcialmente no fluxo de texto. O exemplo da moldura impondo-se ao fluxo do texto e da ilustração sem o uso de molduras se encontra na edição nº 32 (Fig. 84).

Alguns exemplos interessantes de aplicação da linguagem visual seguem nos exemplos a seguir:

- 1- A edição nº 44 (Fig. 85) nos apresenta em uma página o uso de formas geométricas em uma relação de sequencialidade. Observamos derivados do círculo e do quadrado. O retângulo reforça a ideia de equilíbrio, por se encontrar na parte inferior da página, e por ter características formais horizontalizadas. O círculo no topo causa uma instabilidade, por se encontrar na extremidade esquerda. Ele parece querer “rolar”, por conta do espaço em branco ao seu lado direito, efeito reforçado pelo texto à direita, que “empurra” esta forma.
- 2- Na edição nº 46 (Fig. 86), observamos uma composição que, apesar de apresentar formas derivadas do círculo, tem sua unidade quebrada por conta do uso de diferentes formas geométricas nas fotos. O posicionamento dos elementos projeta uma diagonal fria, que causa uma tensão com a diagonal da foto da direita, conforme linha inserida na imagem.
- 3- A composição na edição nº 45 (Fig. 87) apresenta a composição geral da página em simetria: A imagem feminina se encontra inserida em um círculo. A



Fig. 85. Relação de equilíbrio. in: Revista BN. Ed. 44, s.n.



Fig. 86. Tensão diagonal. in: Revista BN. Ed. 44, s.n.



Fig. 87. Composição simétrica. in: Revista BN. Ed. 45, s.n.



Fig. 88. Relação de equilíbrio, tonalidade e solidez. in: Revista BN. Ed. 46, s.n.



Fig. 89. Modulação quadrada. in: Revista BN. Ed. 46, s.n.



Fig. 90. Capa da revista BN. Ed. 60. in: Revista BN.

iluminação da foto destaca a imagem por conta do valor alto de preto em contraposição ao branco da página. As figuras florais que compõem o triângulo remetem à suavidade e feminilidade. As forças das diagonais provocam tensão na página, mas esta é nivelada pela composição simétrica.

- 4- Na composição na edição nº 46 (Fig. 88), observam-se dois recursos visuais evidentes: primeiramente o contraste entre formas do círculo e do quadrado, ainda em conflito com as formas angulares do chapéu e extremidades da figura feminina na parte central, e, por segundo, os valores de tons sutis que tornam a percepção dos planos mais fácil. A composição entre o quadrado e o círculo é menos tensa por dois fatores: pelo fato de o círculo estar centralizado ao quadrado, e por esta forma estar mesclado ao quadrado, o que nos leva a ilusão de imobilidade, diferente do exemplo de relação de desequilíbrio (Fig. 85).
- 5- A composição na edição nº 46 (Fig. 89) apresenta uma composição totalmente referenciada na modulação quadrado. A segmentação de 3 peças pequenas na

base em relação a duas grandes no topo faz com que o peso composicional fique na metade superior. Outra curiosidade deste *layout* é a influência do esporte na BN, o que nos confirma o conceito do modernidade que Bruno de Menezes possuía. Conforme Figueiredo (2001, p, 239), “Bruno relacionava o *football* aos tempos modernos”. Outro exemplo dessa associação, é a capa da edição nº 60 da BN (Fig. 90), que apresenta um jogador de futebeol em destaque em uma composição centralizada.

- 6- A composição na edição nº 50 (Fig. 91) é curiosa pela confusão causada por conta do excesso de formas e sobreposições de imagens. A linha que delimita a superfície é bem nítida, no entanto, as fotos no interior da composição não têm fronteiras claras, causando uma confusão visual. A alto valor de preto que é empregado no contorno externo e os extremos de luz nas fotos só pioram a compreensão da mensagem. O mesmo problema ocorre em uma página dupla na edição nº 54 (Fig. 92), porém, em menores graus, por conta da melhor escolha de tons próximos e formas mais uniformes. As fronteiras entre as fotos parecem estar mais bem resolvidas em comparação com o exemplo anterior de aglomeração de formas (Fig. 93). A solução para este problema visual, talvez fosse o oposto do contraste, que é o nivelamento (enfraquecimento ou abrandamento).

A Sausmarz (1986, p.63), a seguir, nos ajuda a compreender como a aglomeração de formas, mal utilizada nos últimos exemplos, pode ser usada com eficiência, desde que se respeite a tendência do nosso olhar em agrupar ou repelir formas:

...temos tendência para agrupar as unidades com base na proximidade ou similaridade, ou seja, duas formas situadas próximas uma da outra são vistas como um todo visual embora possam não ser semelhantes, porém é ainda mais frequente aliar unidades semelhantes, mesmo se colocarmos longe umas das outras, no campo visual

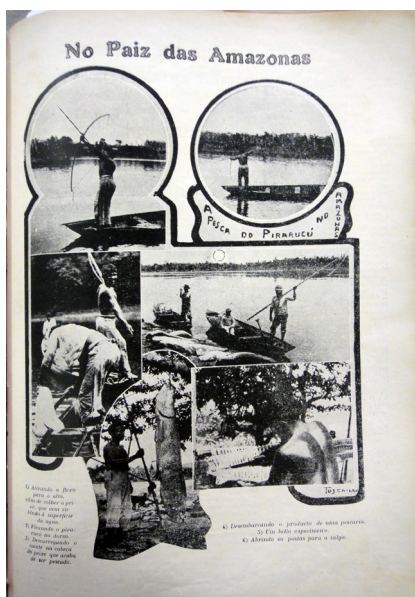


Fig. 91. Aglomeração de formas A. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.



Fig. 92. Aglomeração de formas B. in: Revista BN. Ed. 54, s.n.



Fig. 93. Formas no eixo vertical/horizontal. in: Revista BN. Ed. 49, s.n.

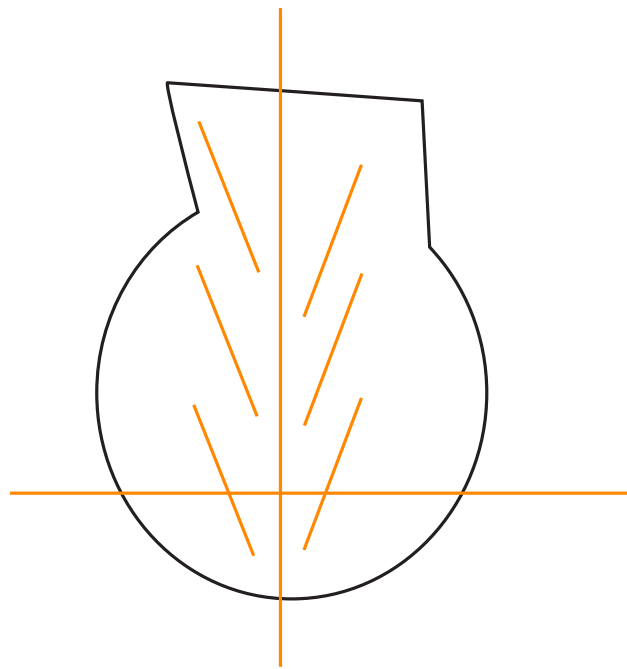


Fig. 94. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 80.

A página na edição nº 49 (Fig. 93) utiliza-se de uma composição de formas ovais, que bem relacionadas com os eixos horizontais e verticais, faz com que a composição tenha uma unidade de formas, chegando a criar uma superfície imaginária do todo, conforme o infográfico (Fig. 94). O mesmo conceito de agrupar as várias unidades de um campo visual, para formar um todo, se aplica como conceito básico da produção gráfica. Esse fenômeno nos permite “aceitar uma página impressa como um todo único. A este fenômeno da percepção é que se deve a necessidade de soluções de *design* que possam agrupar todos os discentes elementos no conceito total” (HURLBURT, 2006, p. 137).



Fig. 95. Harmonia por semelhança, proximidade e sequencialidade. in: Revista BN. Ed. 57, s.n.

Os mesmos conceitos podem ser aplicados à tipografia, conforme discutido anteriormente. Os estudos da *Gestalt* confirmam também que as palavras e a disposição ou arranjos das palavras são mais importantes para as legibilidades tipográficas do que a forma e as características individuais das letras. A psicologia *Gestalt* entende que a percepção visual organiza os fragmentos visuais em um todo, segundo a proximidade ou a similaridade. A (Fig. 95) exemplifica uma composição harmônica, por conta da tendência de nossa percepção organizar os pontos em séries ou filas. Essa tendência é maior do que a da associação pela proximidade.

São muitas as técnicas que podem ser aplicadas nas soluções dos problemas visuais, e a relação entre as polaridades, conforme o quadro de polaridades de DonDIS, é obtida por meio da manipulação entre os extremos, o

contraste e a harmonia. Para tanto, o contraste também pode ser empregado como o meio pelo qual se quebra a monotonia visual, tendo, assim, relevante importância no dinamismo da visualidade.

Sobre a importância do contraste, Dondis (2003, p. 108) nos afirma:

Se a mente humana obtivesse tudo aquilo que busca tão avidamente em todos os seus processos de pensamentos, o que seria dela? Chegaria a um estado de equilíbrio imponderável, estável e imóvel – ao repouso absoluto. O contraste é uma força de oposição a esse apetite humano. Desequilibra choca, estimula, chama a atenção.

O contraste é de fato a mais dinâmica das técnicas visuais. Os *softwares* de computação gráfica modernos já têm recursos automáticos para produzirem alguns contrastes como o de tom e o de cor, para que se tenha ideia da importância deste recurso. O contraste de tom, em especial, é muito empregado na BN, já que poucas vezes se percebe a policromia nas páginas do miolo. O tom resolve grande parte dos problemas em comunicação visual, o que facilita, no caso da BN, a comunicação sem o auxílio da cor. A dimensão, por exemplo, é percebida principalmente por meio do tom, que é um dos melhores “instrumentos” de que se dispõe para indicar e expressar essa dimensão. O contraste de tom é de importância tão vital quanto a presença da luz. Quanto sua importância em relação à cor, o tom é soberano: é muito melhor enxergar somente por meio de variação tonal do que por meio da cor, afinal os tons definem os volumes. Enxergar é de fato perceber tons. Para clarear esse exemplo, a composição na edição nº 91 (Fig. 96), que usufrui de vários valores tonais, nos permite perceber um volume bem definido, e, ao lado, a mesma imagem sem variação tonal (Fig. 97): ela se encontra em um único tom, logo, o tom é imprescindível para a percepção do volume¹.



Fig. 96. Imagem com variações tonais.
In: Revista BN. Ed. 91, s.n.

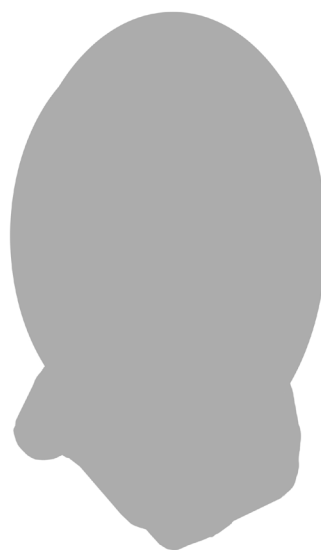


Fig. 97. Infográfico da Fig. 96 sem variação tonal.

1. Este exemplo não é fisicamente ou matematicamente absoluto por conta de que esta dissertação foi impressa por uma máquina que nunca nos dará uma cor por meio de um tom único. Ao microscópio, ou sob olhar mais criterioso, perceberemos variações tonais.

A (Fig. 98), por exemplo, explora o contraste de tom de forma muito inteligente. A imagem centralizada na página possui um jogo de luz e sombra caracterizado pelo uso do preto absoluto e do branco puro. A representação visual do terno de tom escuro produz uma base sólida para a figura, já que a cor escura pesa na composição, formando a base fixa, deixando a leveza dos tons claros para a extremidade superior. Os valores tonais de preto, branco e intermediários de cinza são aplicados de maneira pontual e dão um equilíbrio a imagem, que se torna o ponto focal na composição por conta do contraste entre o forte valor tonal da imagem em relação ao baixo tom, o branco ou cor original do PO da página.

O contorno ou moldura irregular da figura também contrasta com as formas básicas do quadrado do texto na base inferior na página (Fig. 99), o qual é usado como uma base horizontal próximo a extremidade inferior, remetendo ao conforto de estar fixo ao chão. Por fim, uma moldura de ornamentação floral fecha a composição da página e contrasta com a dureza da composição quadrada do texto.

Na maioria das vezes, fotografias de bustos ou rostos têm o olhar ou rosto voltado para fora da revista dando uma sensação de expansão ou arejamento da página. Assim criamos mentalmente setas, ou forças para fora da página, evitando, assim, tensões para dentro da revista. Isso também faz com que o observador percebam que os personagens/ figuras enxergam o mundo exterior (Fig. 100).



Fig. 98. Contrastes extremos. in: Revista BN. Ed. 10, s.n.

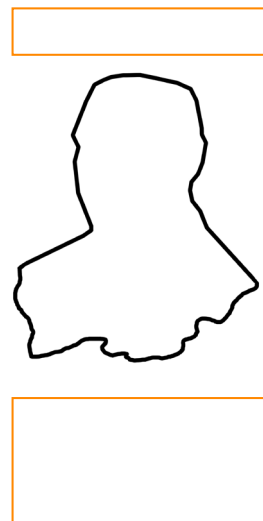


Fig. 99. Infográfico composicional da fig. 85.



Fig. 100. Exemplo de impulsos direcionais na composição das páginas. in: Revista BN. Ed. 20, s.n.

3.2.5 Complementos gráficos: ornamentos, filetes e adornos

Os principais elementos que compõem as páginas da BN são os textos, as imagens e os complementos gráficos. A informação textual é um elemento básico e fundamental para uma revista e é composto de texto de tipos pequenos aplicados em colunas, porém apesar da variação de escala e família, são bem legíveis e de alguma maneira, dialogam com a composição artística. As fotografias ilustram e atraem visualmente a atenção do leitor, assim como as ilustrações que se caracterizam por funções próximas à da fotografia e geralmente são acompanhadas de formas geométricas que interagem com estas fotos e com estas ilustrações. Por último, a fim de completar o *design* de forma sutil, os ornamentos, filetes e adornos dão um acabamento ou uma solução visual a pequenos problemas no *layout*.

Alguns dos ornamentos, filetes ou adornos, que iremos chamar de “complementos gráficos”, podem ser confundidos com ilustração, e de fato o são porque ilustram, mas, devido a uma diferença em a aplicabilidade desses dois recursos, iremos considerá-los em categorias distintas, para facilitar nosso estudo, já que decompor os elementos visuais nos direciona a um entendimento do todo. Na BN, a ilustração tende a ser o foco da composição, e os complementos gráficos, como o próprio nome diz, apenas embelezam ou ajudam a resolver alguns problemas de composição.

Os complementos gráficos foram muito usados especialmente em obras de luxo, e, na BN, eles são os principais responsáveis por um paradoxo. Esses complementos são nitidamente influenciados pela clássica estética europeia. O modernismo tenta negar essa visualidade referenciada nos clássicos, no passadismo ou até no barroco, que é considerado sinônimo de rebuscamento e ornamentação. A elegância clássica a que essas formas

nos remetem vai contra a renovação que o movimento de Bruno de Menezes tentava promover na BN. Mas, de fato, essa estética clássica europeia era “contagante”, assim como a *Art nNouveau*. Isso se torna claro nas aplicações desses gráficos tanto em páginas internas, como em capas da revista.

A utilização da ornamentação na BN é muito frequente, principalmente por conta da influência da estética *Art Nouveau*, que privilegia os detalhes e o acabamento refinado, estritamente relacionado com a manufatura e formas inspiradas em flores e caules. Também encontramos complementos gráficos baseados em linhas geométricas, folhagens e seres vivos. A



Fig. 101. Exemplo de ornamentos inspirados na fauna. in: Revista BN. Ed. 66, s.n.

ilustração (Fig. 101) em uma página da revista BN é um exemplo da referência à fauna, mas a predominância era de estilo floral.

Na BN, os ornamentos são utilizados para destacar algum texto, preencher espaços vazios, complementar uma composição, separar ou manter unida a composição, chamar a atenção do leitor para determinada área impressa, ou funcionam como elemento decorativo, acrescentando interesse e atração ao impresso.

A (Fig. 102) apresenta um ornamento bastante atrativo visualmente, por conta da escolha por formas grossas e de alto valor tonal. Este ornamento foge da tradição da delicadeza, mas ainda mantém certa leveza, por conta do tema floral. Ele funciona como uma espécie de complemento visual à fotografia. O quadrado utilizado sozinho parecia ser muito moderno para a BN e a dificuldade de se utilizar formas simples só é superada nas últimas capas da revista, conforme verificaremos no fechamento desta dissertação.

Quando separamos o conceito de ornamento e de ilustração, entramos em um campo muito tênue, afinal, o exemplo da (Fig. 103) ilustra o quanto o ornamento pode ser considerado o principal elemento ilustrativo, por mais que acompanhe uma ilustração figurativa. No exemplo citado, o ornamento floral é caracterizado por linhas finas e delicadas, e por direcionar o olhar para a figura feminina, assim como contrabalança e equilibra a relação coluna de texto/página. A fluidez da linha é muito semelhante entre o ornamento e a ilustração, o que nivela a composição.

A (Fig. 104) apresenta diversos ornamentos que se categorizam em outras diversas funções. Podemos perceber o ornamento geométrico como solução para destacar o texto “A trabuzana religiosa”. Dentro do quadrado, a palavra “México” é nitidamente separada da frase superior por meio do filete linear. Nas extremidades da página, ao topo e à base, aos lados esquerdo e direito, alguns adornos complementam os espaços vazios das colunas de texto. Logo, os complementos gráficos se incumbem de direcionar o olhar e destacar determinadas informações na página.

Perceberemos outras aplicações dos complementos gráficos no decorrer desta dissertação, em especial no estudo a seguir, das propagandas e das capas.



Fig. 102. Ornamentos inspirados na flora. in: Revista BN. Ed. 49, s.n.



Fig. 103. Ornamentos como elemento principal na composição. in: Revista BN. Ed. 53, s.n.



Fig. 104. Ornamentos como destaque ao texto. in: Revista BN. Ed. 61, s.n.

3.3 A PROPAGANDA NA BELÉM NOVA

A revista BN pretendia atingir um público bastante eclético, principalmente aquele das camadas mais elevadas da sociedade, e esta pretensão, certamente, dava aos comerciantes maior segurança para o investimento nas propagandas. De modo geral, as propagandas podem nos ajudar na definição da linha estético-ideológica da revista. As ilustrações e as propagandas, por exemplo, revelam uma revista com “um pé no passado e outro no presente”, logo, “devemos considerar que a propaganda não existe isolada do restante da sociedade, ela mostra a realidade na qual está inserida” (GRAF, 2001, p.14). A propaganda pode ser vista como um dos instrumentos de análise e conhecimento dos valores de referência de grupos sociais.

No Pará, alguns dos esforços iniciais da propaganda são encontrados nos



Fig. 105. Página do livro de propaganda de Arthur Carcavonni.p. s.n.

álbuns de promoção do Estado, nas exposições artísticas e industriais e no livro de Propaganda de Arthur Carcavonni (Fig. 105), onde sapateiros, alfaiates, lojas e atividades comerciais são informadas aos estrangeiros, sob um acabamento rebuscado, bastante influenciado pelo *Art Nouveau*. A propaganda no Brasil, começou com pequenos textos, sem imagem e sem argumentação. A BN exemplifica essa forma de se anunciar produtos, afinal, grande parte dos anúncios constituía-se destas características, explorando pouco a imagem ou o apelo estratégico. Cigarros, bebidas, sapatos, remédios, serviços de transporte e outros típicos de uma cidade moderna eram anunciados na revista, conforme a (Fig. 106).

Os anúncios, em geral, eram de meia página, o que constitui metade da superfície da página. A estrutura das páginas de anúncios constituía-se de uma diagramação de dois retângulos sobrepostos. A divisão entre eles se localizava no centro geométrico da página, ou quando de um só anúncio, este se localizava na parte superior, ou inferior, deixando assim espaço para material editorial na área livre. Logicamente, essa formatação não era absoluta, pois percebemos algumas publicidades baseadas em pequenos quadra-



Fig. 106. Propagandas ilustradas na BN. in: Revista BN. Ed. 87/88, s.n.



Fig. 107. Tipica publicidade na BN. in: Revista BN. Ed. 61, s.n.



Fig. 108. Publicidade com uso de imagem. in: Revista BN. Ed. 47, s.n.

dos ou retângulos, no entanto, a grande maioria eram delimitadas por uma forma geométrica retangular, com a finalidade de separar o conteúdo editorial do publicitário. O gráfico a seguir ilustra as composições médias da propaganda na BN.

A (Fig. 107) ilustra o exemplo da maioria absoluta das publicidades que encontramos na BN. A formatação visual composta meramente por texto e complementada por ornamentos geométricos e florais. O uso de caixas e filetes, para organizar a leitura, era comum, assim como o uso de *bold*, itálico ou combinação de maiúscula e minúscula. O anúncio da “Fábrica Victoria” (Fig. 108), nos exemplifica uma propaganda que se utiliza da ilustração como complemento ao texto, mas essa figura serve mais como uma logomarca ou como um símbolo da fábrica. Os logotipos na maioria das publicidades eram muito figurativos e não exploravam as relações entre as formas realistas, abstratas e simbólicas. Sobre esse aspecto, Dondis (2003, p.85). nos informa que:

...expressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: o *representacional* – aquilo que vemos e identificamos com base no meio ambiente e na experiência; o *abstrato* – a qualidade sinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o *simbólico* – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e o qual atribuiu significados. Todos esses níveis de resgate de informações são interligados e se sobrepõem, mas é possível estabelecer distinções suficientes entre eles, de tal modo que possam ser analisados, tanto em termos de seu valor como tática potencial para criação de mensagens, quanto em termos de sua qualidade no processo da visão.

Quanto mais representacional for a informação visual, mais especifica será sua referência; quanto mais abstrata, mais geral e abrangente.

Ao desaparecer o objeto, podemos perceber uma grande riqueza de formas, pois as possibilidades visuais de uma forma não referenciadas à natureza são quase infinitas.

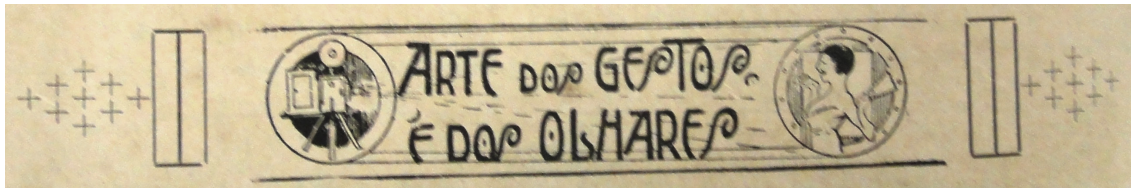


Fig. 109. Nível icônico B. in: Revista BN. Ed. 61, s.n.

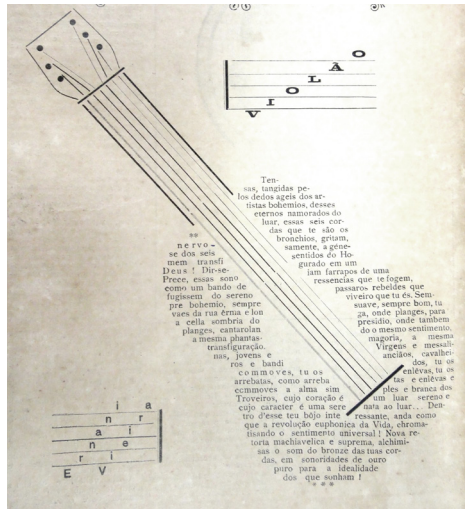


Fig. 110. Nível icônico A. in: Revista BN. Ed. 74, s.n.

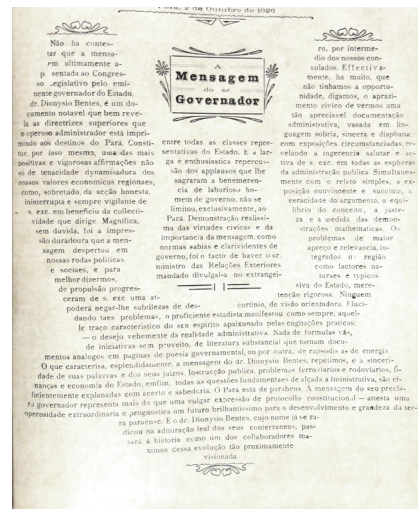


Fig. 111. Nível abstrato. in: Revista BN. Ed. 61, s.n.

Kandinsky reconhece que a arte dita abstrata ainda não é mais que um objetivo longínquo e que ainda é impossível para a pintura dispensar totalmente as formas da natureza. No caso das artes gráficas, é possível observar uma ênfase muito mais nas formas abstratas do que nas derivadas da natureza, mas no visual da revista BN, essa abstração da forma ainda é muito tímida, mesmo na publicidade, que ainda possui vínculos muito fortes com formas inspiradas na natureza. Para exemplificar esses níveis na BN, destacamos o nível icônico que é utilizado em poucos momentos (Fig. 109 e Fig. 110). O nível abstrato, que é utilizado somente em abstrações geométricas (Fig. 111). O nível representacional, devido à sua predominância, faz-se desnecessário exemplificar.

Os múltiplos níveis de expressão visual que incluem a representacionalidade, a abstração e o simbolismo, oferecem opções, tanto de estilo quanto de meios, para a solução de problemas visuais. Por mais que se observe uma predominância do representacional, estes níveis interagem em suas fronteiras. A divisão não é tão rigorosa, a imagem figurativa pode ser deformada, a ponto de se tornar levemente abstrata ou icônica. Este é, de fato, o grande mérito do design gráfico. A propaganda da “Bebida Salutares”, (Fig. 112), exemplifica certo grau de interação entre os níveis. Esta propaganda possuiu um desenho figurativo muito bem executado, com formas que mesclam o *design* gráfico com uma excelente habilidade de figuração do artista. O estilo do traço lembra as representações clássicas greco-romanas, e também o estilo do ilustrador americano, J. C. Leyendecker² (Fig. 113). O que se observa neste tipo de ilustração é a utilização de desenhos com aplicação de sombras de maneira muito inteligente e realista, mas ainda se mesclam

2. Joseph Christian Leyendecker foi um dos ilustradores americanos preeminentes do início do século 20. Ele é mais conhecido por suas ilustrações de propagandas, posters e livros, o personagem The Arrow Collar Man, e suas numerosas capas para a Saturday Evening Post. Para saber mais, consultar: ERMOYAN, Arpi. Famous American Illustrators. New Jersey: Chartwell Books Inc, 2002.



Fig. 112. Publicidade com uso de imagem. in: Revista BN. Ed. 61, s.n.

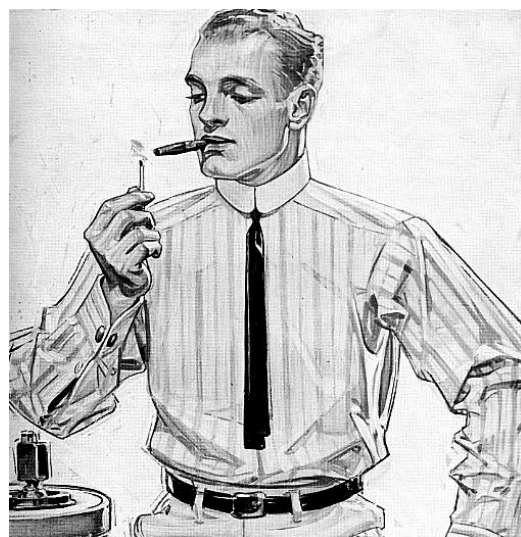


Fig. 113. LEYENDECKER, ilustração editorial. in: American Famous Illustrators.

elementos mais geométricos com formas realistas, tornando o desenho, ao mesmo tempo real e fictício. Este tipo de combinação é um recurso muito utilizado no meio editorial e publicitário, afinal, a utilização de formas geométricas simples torna a mensagem visual mais instantânea e rápida em comparação às formas complexas e de acabamentos rebuscados. Isso pode ser observado na rápida decodificação de logomarcas e ícones, em comparação com a lenta decodificação de algumas complexas pinturas clássicas. Uma forma de



Fig. 114. MONDRIAN, Composição em vermelho, amarelo, azul. (1927). Fonte: (Argan, 1992, p. 411).



Fig. 115. POUSSIN, Uma dança para a música do tempo. Fonte: (Farthing, 2009, p. 119).

perceber essa comparação é por meio de outra analogia entre uma tela de Piet Mondrian (Fig. 114) e uma de Nicolas Poussin (Fig. 115).

O meio termo entre o complexo e o instantâneo é muito bem explorado em ilustrações que usufruem tanto de formas simples como de formas complexas, produzindo *designs* semelhantes ao dos artistas Alphonse Mucha e Gustav Klimt. É o que poderíamos chamar hoje, na computação gráfica, de o vetorial e o pixel, onde o vetor consiste em pos-



Fig. 116. Publicidade “Casa Costa”. in: Revista BN. Ed. 79, s.n.



Fig. 117. Publicidade “Caixa Predial do Povo”. in: Revista BN. Ed. 64, s.n.

sibilidade de gráficos simples, e o pixel na formulação de imagens complexas. A interação destes dois consiste nas melhores estratégias dos *designers* contemporâneos.

Outro anúncio a se destacar na BN, certamente é a (Fig. 116), da “Casa Costa”, assinado pelo “Atelier Fortura”. O anúncio representa uma cena ampla, em que um casal estaria tomando café. O destaque da figura feminina é feito por meio da força da espessura da linha, auxiliado por rachuras e preenchimentos de preto. O efeito da perspectiva é enfatizado por meio do tom e por variação da espessura da linha, ou seja, os elementos mais ao fundo são retratados por linhas de menor espessura, nos levando a perceber determinada profundidade na composição, e as linhas grossas nos sugerem formas em primeiro plano. O efeito tonal é obtido por meio de linhas paralelas, sobrepostas e com variação de espessura, o que caracteriza as já mencionadas rachuras, tradicionais dos clássicos quadrinhos italianos, franceses e americanos. Uma narrativa típica das histórias em quadrinhos também é utilizada nesta peça publicitária, por conta do uso de um balão que contém diálogo entre os dois personagens. As tipografias das informações burocráticas ganham destaque via uso do negrito: nome dado aos tipos que se caracterizam pelos seus traços fortes “muito empregados para destacar certas palavras ou conjuntos num texto corrido...” (RIBEIRO, 2007 p. 68).

O anúncio da (Fig.117) apresenta uma complexa ilustração, com uso de linhas livres, e formas geométricas combinadas. Os elementos figurativos combinam-se com ornamentos e linhas fantasiosas, criando um bom senso de *design* nas páginas. O texto também tem relações que destacam determinadas palavras, por meio de variação de escala e de fluxo de texto.

A (Fig. 118) apresenta um anúncio diferenciado, por conta do uso da fotografia na

publicidade, fato muito raro nas inserções publicitárias na BN e nas revistas contemporâneas a ela. Já o anúncio apresentado na (Fig. 119) nos remete à importância da técnica da fotografia em uma ilustração surreal que é usada para complementar o tradicional anúncio estruturado com textos. O efeito de luz é conquistado por linhas retas e angulares de eixo central comum, no entanto, tal efeito é agressivo e o tom parece se confirmar como elemento mais eficaz na representação pictórica da luz. O crédito da ilustração é de Cotta, artista que fez vários outros trabalhos na BN, conforme verificaremos, tanto no estudo das ilustrações como no das capas.



Fig. 118. Publicidade "Garage Elite". Fig. 119. Publicidade "O sol dentro dum sacco!". in: Revista BN. Ed. 58, s.n. in: Revista BN. Ed. 36, s.n.

3.4 IMAGINAÇÃO SEM LIMITES: AS ILUSTRAÇÕES

A quebra dos conceitos das funções do artista na modernidade foi, sem dúvida, influenciado pelo surgimento da fotografia. A partir do invento da fotografia, o artista não teria mais a necessidade de imitar fielmente a natureza, já que a câmera faria isto de maneira muito mais eficaz. O meio editorial e de comunicação também sentiria o impacto dessa mudança e, em especial, aqueles profissionais que trabalham com produção de imagens, conforme o que nos informa Rosalind Krauss (1990, p. 66):

Daguerre apresentou, em 1850, seu invento perante a academia de ciências em Paris e fez uma advertência: “O daguerrotipo não é um instrumento que serve simplesmente para desenhar a natureza [...], ele lhe dá o poder de se reproduzir a si mesma” O britânico Fox Talbot nomeou sua técnica fotográfica de “o lápis da natureza”, segundo um observador contemporâneo, era “um desenho levado à perfeição que a arte nunca saberia alcançar...”

O “lápis da natureza” estaria definido. Então, caberia ao artista uma nova funcionalidade estética para o lápis tradicional. Muitos pintores, no final do século XIX, já trabalhavam em paralelo à fotografia³, tanto produzindo imagens diretamente do aparelho, como auxiliando na técnica da pintura. Hurlburt (2006, p. 118) comenta que “numa época em que a fotografia aplicada começava também a dar seus primeiros passos, havia uma grande quantidade de genuínos talentos para ilustração querendo abandonar as artes nobres, em busca de uma carreira mais segura comercialmente”.

O surgimento dos ilustradores está, então, diretamente ligado aos processos evolutivos das técnicas de impressão e da fotografia. Com o advento da fotografia, muitos artistas migraram dos cavaletes e atelies para as pranchetas e os mercados editorial e publicitário, afinal, por mais que a fotografia copiasse a realidade com perfeição, determinados efeitos visuais típicos do controle da linguagem visual, como variações cromáticas, relação de escala, representações surreais e estilizadas, só eram possíveis via o total domínio das formas e dos cromas.

Quanto à aplicação das artes na comunicação, Guarrinello (2005, p. 59) nos esclarece:

Quando as artes visuais são requisitadas para propiciar um embelezamento, elas atuam como um tipo de estetização superficial dos espaços e das ações, tornando-os mais prazerosos, divertidos e geralmente frúidos, sem maiores consequências. **A arte tem sido utilizada como referência privilegiada do processo de estetização da propaganda.**

Por mais que a ilustração já existisse há centenas de anos antes da BN, a partir dessas inseridas na BN podemos ter um debate sobre a produção local, como por exemplo as caricaturas e *designs* de Theodoro Braga, os clichês de moda de João Afonso Nascimento e as “melindrosas” figuras de Eládio Lima.

3. Degas e os impressionistas, por exemplo. Cf. KRAUS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona, Edicions Maculada, 1990.

É possível afirmar que a BN possuía uma tradição na criação de imagens, já que o momento em que a maioria dessas publicações circulava, no início do século XX, caracteriza-se pela necessidade de se produzir matéria-prima visual original. Ilustradores, fotógrafos, tipógrafos e outros estavam envolvidos em produzir conteúdo visual para aqueles meios a cada edição. Antigamente, especificamente na época em que se produzia a BN, o produtor visual não tinha opção, a não ser ele mesmo produzir seu material. A BN possuía um equilíbrio entre a quantidade de ilustrações e fotografias no miolo. Podemos dizer que metade das imagens internas são fotografias e a outra metade são compostas de ilustrações. Quanto a essa comparação com as capas, esta estatística passa para 75% para as fotografias e 25% para as ilustrações.

O ponto e linha são alguns dos elementos básicos necessários a toda composição pictórica, em especial para as artes gráficas tradicionais do início do século XX. São estes elementos que, ao se combinarem, resultam em gráficos ou figuras, que aqui se caracterizam como ilustrações. Estas, serão discutidas em seus aspectos formais na revista BN, levando em conta principalmente o ponto e a linha.

A categorização das artes em “belas artes” e “artes aplicadas” faz com que o emprego do ponto ou da linha seja mau visto por alguns teóricos da arte, que fundamentam a divisão entre dois domínios artísticos: a pintura e as artes gráficas. No entanto, conforme já discutido com base nos movimentos artísticos que influenciaram o *design* gráfico, sabemos que essa separação rigorosa é perigosa e equivocada. Conforme Kandinsky, “o motivo dessa distinção entre artes gráficas e pintura torna-se questionável, já que grande parte da produção voltada às artes gráficas, principalmente hoje, usufrui dos mesmos princípios técnicos da pintura.” (KANDINSKY, 2005, p. 27). O que problematiza Kandinsky em relação à pintura pode ser estendido a toda a esfera da imagem, e até mesmo à fotografia, que pode ser manipulada e produzir significados desenvolvidos por interferência humana.

Dentre os artistas que reconhecemos nos créditos das ilustrações na BN, o pintor e professor Manuel Pastana de Oliveira⁴ destaca-se por sua relevância nessa revista e pelo uso do elemento linha como elemento singular em seus trabalhos.

Antecipamos aqui a análise formalista de uma única capa de autoria do artista (Fig. 120) que nos apresenta uma ilustração com uma manipulação da figura de um “herói mítico”, o “Papai Noel”. Porém, ele está com uma fisionomia suspeita e com expressão, de certa forma, satírica, como se o “presente” que ele segura, as revistas, tivessem finalidades perigosas ou audaciosas. A composição forma uma diagonal, fazendo uma leitura em “L”, conforme (Fig. 121), e estabelece uma ordem de leitura que vai do rosto do personagem

4. Sobre Pastana: ROCQUE, Carlos. Grande Enciclopédia da Amazônia. Belém: Amel - Amazônia editora LTDA, 1968. (volume 5 letras O-R): Pastana nasceu na vila de Apeú, no atual município de Castanhal, a 26 de julho de 1888. Foi aluno, em Belém, de Teodoro Braga e de Francisco Estrada, que o induziram no estudo da arte indígena manifestada nas cerâmicas pré-cabralinas do Marajó, do Cunani e de Santarém, a que sempre se manteve fiel, formando-se nesse gênero. Teodoro Braga mais uma vez assina sua influência nas artes gráficas paraenses e brasileira: seu pupilo, Pastana, teve grande influência no *design* brasileiro, por meio dos *designs* de móveis em traços inspirados na fauna amazônica. Muitos de seus trabalhos em arte decorativa foram premiados em várias exposições nacionais e estrangeiras. Pastana também obteve o diploma de honra e a medalha de prata na Exposição Mundial de Paris, em 1937; medalha de ouro no salão do Rio Grande do Sul, 1940; menção honrosa no salão internacional de Valparaíso, Chile, 1943, etc. O artista viveu no Rio de Janeiro desde 1935.



Fig. 120. PASTANA. Capa da Revista BN, Ed 50. in: Revista BN.

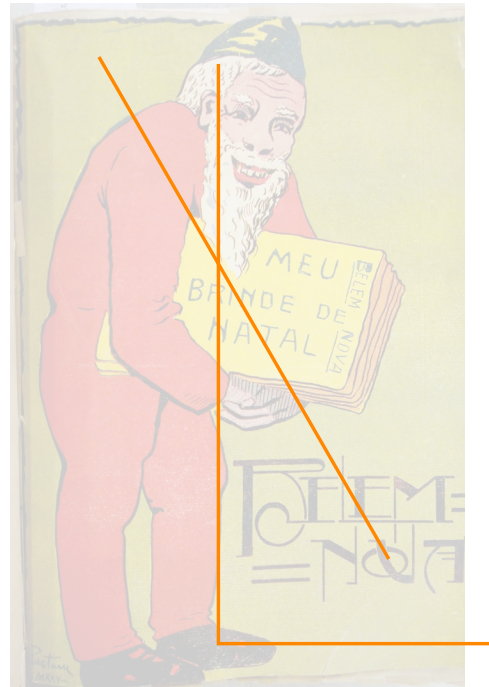


Fig. 121. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 107.

às revistas que ele segura, até o logotipo da revista. O amarelo aplicado ao volume das revistas, ao centro da página, faz desta o centro perceptivo e geométrico. As cores das capas são chapadas por conta das limitações técnicas. O artista utilizou-se de cores complementares: o verde e o vermelho, o que provoca um aguçamento visual.

Detectamos um problema de enquadramento da ilustração em relação ao P.O, pois a figura é cortada e parece curvar-se, a fim de caber na página. O logotipo desta edição provavelmente teve como seu idealizador o próprio Pastana, por conta de sua relação próxima com o *design*. As formas do logo da BN seguem linhas horizontais e verticais. A legibilidade é um tanto complexa, mas percebemos uma estética elaborada e bem sucedida em algumas letras, porém em outras não.

Apesar de termos encontrado somente uma capa de autoria de Pastana, suas gravuras no interior da revista eram frequentes e muito privilegiadas em termos de espaço no miolo editorial. Os desenhos de Pastana geralmente eram publicados em uma página inteira ou com bastante destaque. O exemplo disso é a série de ilustrações para poemas dos meses do ano, em que podemos perceber muito sobre o estilo gráfico e temático de Pastana. A (Fig. 122) nos confirma a linha como elemento fundamental na poética visual do artista, principalmente por conta da escolha de sua técnica. Pastana utiliza a linha com fluxo curto e repetida diversas vezes sobre uma determinada direção, assim, sugere movimento e direção e ainda cria a sensação de dinâmica típico do vento e da água em agitação. Quanto à criação de texturas, podemos perceber (Fig. 123) que a linha também é responsável por este recurso. As linhas em paralelo arrumadas em grupos criam pequenas superfícies que, seguindo a linha do eixo do peixe, simulam a textura visual de escamas. A

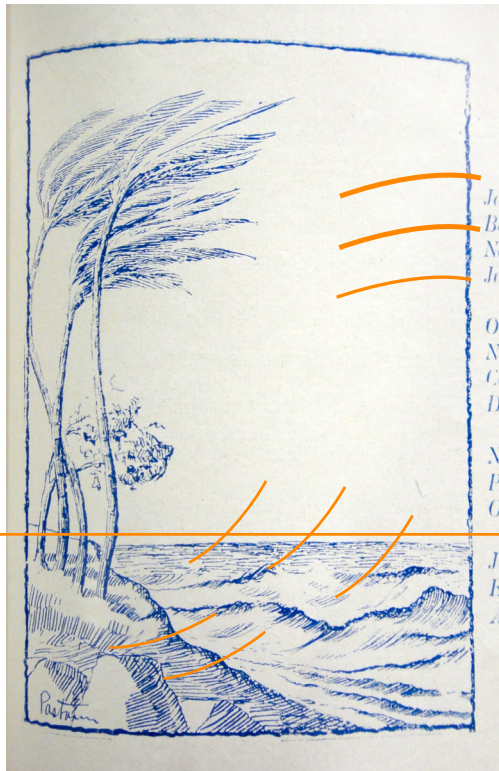


Fig. 122. PASTANA. Ilustração Editorial A. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.



Fig. 123. PASTANA. Ilustração Editorial B. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.

relação das linhas com os eixos vertical e horizontal são fundamentais para a criação destas texturas, assim como a para a criação de planos e de volume (Fig. 124). Nesta, as linhas fragmentadas, em sentido diagonal para os mais variados sentidos, criam em nossa mente o espaço físico em que se encontra o personagem desta ilustração. Este personagem, por sua vez, é o foco da composição por conta do emprego do contraste entre o aguçamento de sensibilização por meio de linhas fragmentadas no ambiente e o nivelamento em sua representação gráfica: o personagem é feito por linhas contínuas e sua massa é composta do vazio, em contraste com o fundo, que é composto de linhas fragmentadas e aglomeradas, resultando em um exemplo de separação entre figura e fundo.

Outro exemplo, quanto ao uso da linha como elemento de representação gráfica de volume, está na (Fig. 125). As linhas em paralelo possuem uma leve angulação em relação ao eixo horizontal e produzem todo o volume no interior da “boca do leão”, assim como o sentido e a espessura das linhas que compõem o corpo do leão e fazem uma referência à projeção de luz e sombra. A espessura da linha também tem como finalidade direcionar o peso da composição. Percebemos nestes exemplos que a linha fragmentada, ou hachuras, foram utilizadas por Pastana para sensibilizar superfícies, enquanto a linha em fluxo ou contínua foi empregada para a delimitação das formas, conforme percebemos nas folhas e nas linhas externas dos personagens da maioria das ilustrações desse artista. A (Fig. 126) nos permite um exemplo muito interessante sobre o uso do volume e da sombra. O volume das folhagens é simulado por massas de alto valor tonal simbolizando ausência de luz, em contrapartida de sua massa superior que é levemente sensibilizada por linhas finas, o que



Fig. 124. PASTANA. Ilustração Editorial C. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.



Fig. 125. PASTANA. Ilustração Editorial D. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.

nos remete a um espaço com presença ou incidência de luz. Abaixo desta massa que recebe luz encontram-se duas representações gráficas de crianças, que recebem essa luz filtrada pela “árvore”. Logo, a luz que atinge esses personagens não é nem de tom totalmente claro, nem totalmente escuro. O artista, por meio de linhas contínuas, produz esse tom médio e já indica de onde vem a luz: do topo extremo, caracterizando um horário próximo ao meio dia.

Outras ilustrações de Pastana (Fig. 126 e Fig. 127) nos permitem algumas reflexões: a primeira é a referência temática à Amazônia, a valorização do local; a segunda remete a prática de Pastana para com o *design* utilitário referenciados e inspirados em elementos amazônicos para fabricação e *design* de móveis, cadeiras e mesas. Em quase todas as ilustrações de Pastana na BN o artista faz uso de linhas densas, para destacar o que está em primeiro plano, e linhas finas, para o que está em um plano mais distante, assim como o uso de polaridades da dimensão, o grande em primeiro plano e o pequeno em segundo plano.

Outro artista que ilustrou diversas edições da BN assinava como Maia Rio e sua assinatura já diz muito sobre seu estilo. Seu trabalho é um dos mais modernos em termos visuais nesta publicação, por conta de seu estilo ser essencialmente geométrico, demonstrando influências do movimento cubista na maneira de representar a figura humana e de produzir formas. Conforme Ostrower, “o Cubismo não surgiu ao acaso e, nessa busca de estruturas, não foi um fenômeno isolado. Surgiu entre as indagações do século XX (assim



Fig. 126. PASTANA. Ilustração Editorial E. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.

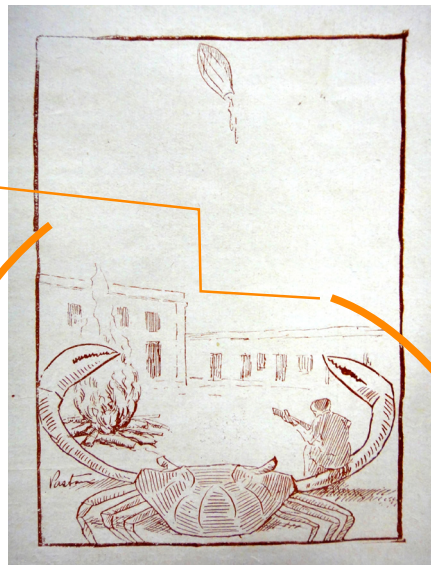


Fig. 127. PASTANA. Ilustração Editorial F. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.

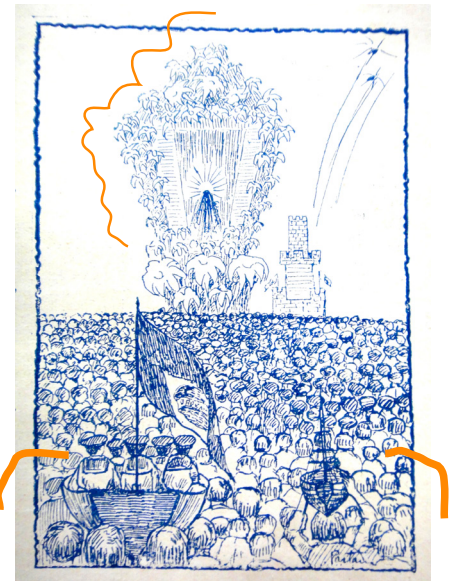


Fig. 128. PASTANA. Ilustração Editorial G. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.

como a psicanálise, por exemplo, ou as teorias da física moderna)” (OSTROWER, 1983 p.79). Por isso podemos considerar o trabalho deste artista como moderno, pois Maia Rio parecia estar ligado ao modernismo não somente nas questões pertinentes ao campo literário a que a BN propunha-se mais enfaticamente, mas também nas questões pertinentes às artes visuais. As ilustrações presentes na revista “Klaxon”, por exemplo, eram estilizadas e geométricas, conforme os desenhos de Di Cavalcanti e Victor Brecheret (Fig. 26 e Fig.27), e são consideradas típicas da estética modernista. A revista “Klaxon” era mais moderna graficamente por que rompeu com a estética europeia e procurou uma estética visual genuinamente brasileira, tanto que seus colaboradores estão diretamente envolvidos com a semana de 22 e o modernismo paulista. A BN ainda parecia não se entregar totalmente ao movimento, pelo menos no campo visual. Maia Rio, porém, já apresentava uma estética visual moderna.

A (Fig. 129) apresenta uma ilustração de Maia Rio ainda tímida perante seu estilo, tornando-se muito semelhante às soluções gráficas de outros artistas que publicavam na BN. Porém, na coluna “Arte dos gestos e dos olhares” encontram-se algumas caricaturas de autoria de Maia Rio, nas quais o artista apresenta texturas produzidas por meio de pontos, linhas e rachuras (Fig. 130 e Fig. 131). Semelhante ao repertório de Pastana, o artista utiliza-se principalmente de linhas para compor imagens. Porém, Maia Rio parece ter muito mais firmeza e rigor na linha e seu traço é muito mais geométrico. Comparemos o uso da linha entre os dois artistas (Fig. 132). A moldura das ilustrações é incompleta propositalmente, fazendo com que a figura ilustrada interaja com essa abertura na moldura, criando um senso de *design* caracteristicamente moderno e, ao mesmo tempo, muito utilizado no *Art Nouveau*, porém, com linhas curvas e ornamentais. Outra diferença técnica entre Pastana e Maia Rio se dá no contraste de tons. Maia Rio trabalha com massas de preto em



Fig. 129. RIO. Ilustração Editorial A. in: Revista BN.Ed. 47, s.n.



Fig. 130. RIO. Ilustração Editorial B. in: Revista BN. Ed. 74, s.n.



Fig. 131. RIO. Ilustração Editorial C. in: Revista BN. Ed. 74, s.n.

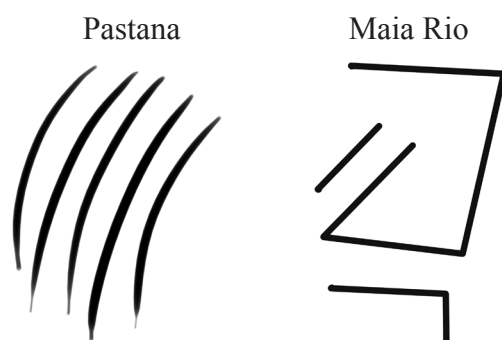


Fig. 132. Infográfico comparativo entre o estilo de linha de Manoel Pastana e Maia Rio

contraste com massas de branco, o tom médio é obtido por linhas ou pontos aglomerados, já Pastana, produz tons leves por meio de aglomeração e variação de sentido de linhas.

A (Fig. 133) apresenta um exemplo de como Maia Rio valoriza o contraste entre preto e branco e de como as linhas retas relacionadas com determinados ângulos podem produzir resultados visuais eficazes. Essa ilustração nos figura um “cavalheiro” e uma “dama”, um de frente ao outro. O tom escuro do terno é induzido pela proximidade das linhas, enquanto o claro da figura feminina se dá pelo longo espaçamento das linhas que estampam a roupa da personagem. A fundo, um círculo negro “fatiado” por linhas brancas contrasta com as linhas retas típicas de que o artista usava. Reparemos que todos os limites dos personagens não se misturam ao círculo negro, por conta da linha branca, ou separação das formas entre figura e fundo. Outro exemplo do trabalho do artista é a (Fig. 134) que reforça o uso de formas angulosas, como o quadrado, o triângulo e o retângulo, assim como aplicação de estampas de linhas retas e blocos de negros no vestuário das personagens.

O ilustrador Andreelino Cotta assina grande parte de capas da BN, assim como diversas ilustrações e publicidades na revista. Suas modalidades são a charge e a caricatura,



Fig. 133. RIO. Ilustração Editorial D. in: Revista BN. Ed. 45, s.n.



Fig. 134. RIO. Ilustração Editorial E. in: Revista BN. Ed. 44, s.n.

as quais o artista utilizou para refletir as situações políticas e sociais da época. As charges de Cotta proporcionam um grande campo de interpretação do comportamento social que se encontrava em Belém, e como a BN percebia isso e influenciava seu público. Suas capas ilustradas eram geralmente de críticas ao governo de Dionísio Bentes e serão discutidas no ultimo capítulo desta dissertação, a qual aborda estudo formalista das capas. A (Fig. 135) nos permite perceber a temática satírica e humorística do trabalho de Cotta, afinal, esta ilustração apresenta a representação gráfica de um homem que se torna submisso à mulher, esta que por sua vez, veste trajes masculinos. Ao fundo, o criado questiona: “ E depois desta transformação, qual dos dois ficará em casa?”. Observemos um determinado comportamento típico da modernidade: a mulher à frente das tarefas típicas dos homens. Quanto ao aspecto formalista, Cotta, assim como grande parte dos ilustradores, usufrui da linha como elemento principal de sua estética. Mais uma vez, suas relações de proximidade, espaçamento e angulação são usadas para produzir valores de tons e volumes. A linha é fluida e se fecha para produzir superfícies. A perspectiva de Cotta é bastante deficiente. Apesar de o artista ser tipicamente caricato, pode-se perceber certas limitações em questões como anatomia, representatividade ou mesmo composição, conforme outros ruídos detectados nas capas de sua autoria. A (Fig. 136) nos exemplifica o quanto o trabalho desses artistas também tinham sua qualidade comprometida, por conta dos prazos e das grandes remessas. Nesta ilustração, Cotta comenta uma provável referência à velocidade exigida para as demandas das revistas e periódicos da época: “O homem do “collodio” que alcançou o “record” da prensa...em photogravura...”. Novamente, as falhas anatômicas e de perspectivas são notáveis, porém, o conceito é muito bem transmitido pela expressão de cansaço do personagem.

A figura feminina, como sabemos, era bastante explorada por questões particulares, como a influência do *Art Nouveau*, a referência aos costumes femininos europeus e o



Fig. 135. COTTA. Ilustração Editorial A. in: Revista BN. Ed. 44, s.n.



Fig. 136. COTTA. Ilustração Editorial B. in: Revista BN. Ed. 49, s.n.

apelo a uma classe consumidora da revista. Por isso, certos artistas exploram a imagem da mulher com bastante frequência e eficácia. Dentre estes, destaca-se Salvador Lima Barradas, Eládio Lima e Rafusardy. Os três artistas tinham em comum, além do tema, o uso de linhas delicadas e o uso do contraste entre positivo e negativo.

O século XIX, com o advento da industrialização e da burguesia gerando um novo estilo de vida, estimulou o desejo pelas inovações e o gosto pela imitação, em especial na moda. Os trabalhos de Barradas e de Rafusardy são muito referenciados na moda, em especial, nos figurinos europeus. As ilustrações de Barradas (Fig. 137) apresentam o uso de linhas delicadas e sem variação de espessura, assim como o uso de preto e branco entre as roupas e a pele das personagens. O cabelo geralmente está em contraste tonal com as roupas, e as ilustrações são inseridas entre os textos, separadas por linhas e ornamentos. Algumas formas geométricas, como derivados dos círculos ou quadrados, acompanham o fundo da figura (Fig. 139 e Fig. 139), no mesmo jogo que se estabeleceu com a fotografia, já citado nesta tese. Uma ilustração (Fig. 140) de Barradas exemplifica como o figurino era valorizado em seu trabalho. O artista usufrui de linhas brancas para definir a figura masculina, que é composta de massa preta. O tom cinza é utilizado desta vez por meio do próprio tom, e não por meio de aglomeração ou angulação de linhas, conforme outros ilustradores já citados. Barradas valorizava a figura feminina aplicando, em sua composição, o personagem masculino, sempre a reverenciando, acompanhando ou contemplando (Fig. 141 e Fig. 142). Na páginas, respectivamente, percebemos o uso de figuras geométricas para compor o fundo, assim como a figura sem fundo, porém, em ambos a leveza ou ausência de fundo torna a composição leve e elegante, como deve ser a mulher europeia. A (Fig. 145) exemplifica o traço de Barradas em uma ilustração elegante e simplificada:



Fig. 137. BARRADAS. Ilustração Editorial A. in: Revista BN. Ed. 51, s.n.



Fig. 138. BARRADAS. Ilustração Editorial B. in: Revista BN. Ed. 46, s.n.

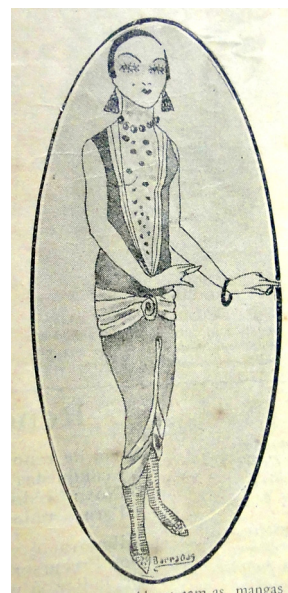


Fig. 139. BARRADAS. Ilustração Editorial C. in: Revista BN. Ed. 46, s.n.

as linhas que compõem as formas não se fecham em determinados momentos; o sapato, os cabelos e alguns detalhes produzem pontos de atração, por conta da aglomeração de linhas em paralelo. Barradas apresentava um estilo muito elegante, mas não tanto quanto Rafusardy.

Rafusardy é entre estes o mais detalhista, porém sem perder a leveza e a sofisticação da imagem feminina. A (Fig. 144) apresenta duas páginas espelhadas. É possível observar que seus trabalhos eram publicados com destaque em relação a outros artistas e eram diagramados geralmente nos lados externos da página. O artista tinha uma preocupação que ia muito além das formas simplificadas de



Fig. 140. BARRADAS. Ilustração Editorial D. in: Revista BN. Ed. 46, s.n.

Eládio Lima ou Barradas, além de suas figuras serem mais esguias, o que as tornam muito mais elegantes e relativas à moda. Rafusardy detalhava o vestuário com padrões e texturas, e suas figuras valorizam o jogo entre preto e branco, assim como possuem uma postura típica de passarelas ou de manequins: de fato, o belo não é somente a mulher despida como no *Art Nouveau*, mas a mulher moderna bem vestida.

Estas páginas exemplificam isso: a figura da esquerda tem vestido estampado com linhas grossas horizontais e verticais, enquanto a figura da direita tem uma saia texturizada por linhas verticais, que simulam um tecido desfiado. A parte superior da representação da roupa possui padrões geométricos com variantes em forma e espessura de contornos.



da» de cinquenta que me applicára, pró-rege

Fig. 141. BARRADAS. Ilustração Editorial E. in: Revista BN. Ed. 58, s.n.



Fig. 142. BARRADAS. Ilustração Editorial F. in: Revista BN. Ed. 51, s.n.



Fig. 143. BARRADAS. Ilustração Editorial G. in: Revista BN. Ed. 55, s.n.

As (Fig. 145 e a Fig. 146) permite-nos observar a preocupação do artista em combinar as figuras nas extremidades laterais das páginas. Rafusardy equilibra a composição com o uso de duas figuras que contêm intensidades de preto semelhantes.

Eládio Lima parece seguir o mesmo estilo gráfico que empregava na revista “Guajarina”. A (Fig. 147) mostra a preocupação em desenvolver figuras formadas por linhas que quase não interrompem seu fluxo e auxiliam no *design* da composição. O artista também estiliza o desenho, fugindo um pouco da figuração plena e valorizando a linguagem do *design*.

Outras ilustrações relevantes, porém sem créditos explícitos merecem destaque, como por exemplo, a (Fig. 148) que nos apresenta o curioso uso da arte seqüencial para

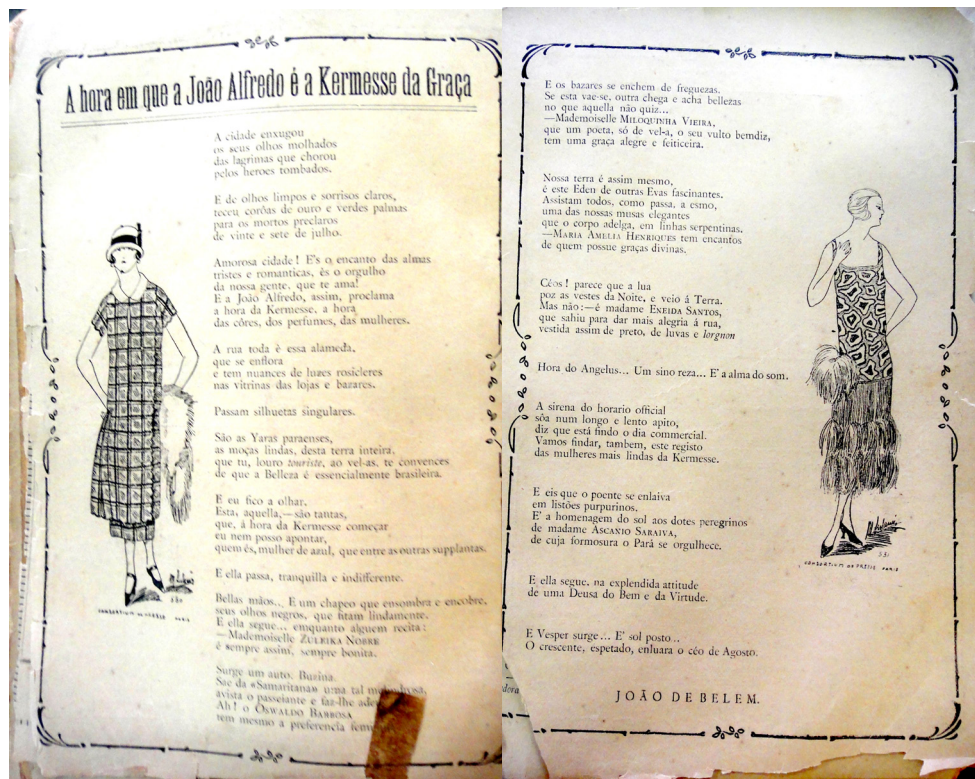


Fig. 144. RAFUSARDY. Ilustração Editorial A. in: Revista BN. Ed. 20, s.n.



Fig. 145. RAFUSARDY. Ilustração Editorial B. in: Revista BN. Ed. 39, s.n.



Fig. 146. RAFUSARDY. Ilustração Editorial C. in: Revista BN. Ed. 26, s.n.

uma charge. Esta ilustração é instigante pelo uso da policromia já que, os *designs* do miolo da revista raramente possuíam mais que duas cores. O artista apresenta um domínio interessante representação da anatomia caricata, porém, o cenário varia nos pontos de fuga de quadro a quadro, mesmo que a câmera ou ponto de vista do observador não tenha se movimentado. As diagonais no fundo comprovam essa falha e incomodam muito que observa essa ilustração. O uso de silhuetas e jogo de positivo e negativo também era utilizado com moderação na BN, (Fig. 144 e 150) que projetam imagens completas em nossas mentes, mesmo sem a presença de detalhes ou linhas perceptíveis. A (Fig. 151) é um exemplo de um retrato que se utiliza apenas de contrastes extremos entre luz e sombra, e por mais que seja um retrato bastante figurativo, o desenho traz uma forte personalidade do estilo artístico do autor.

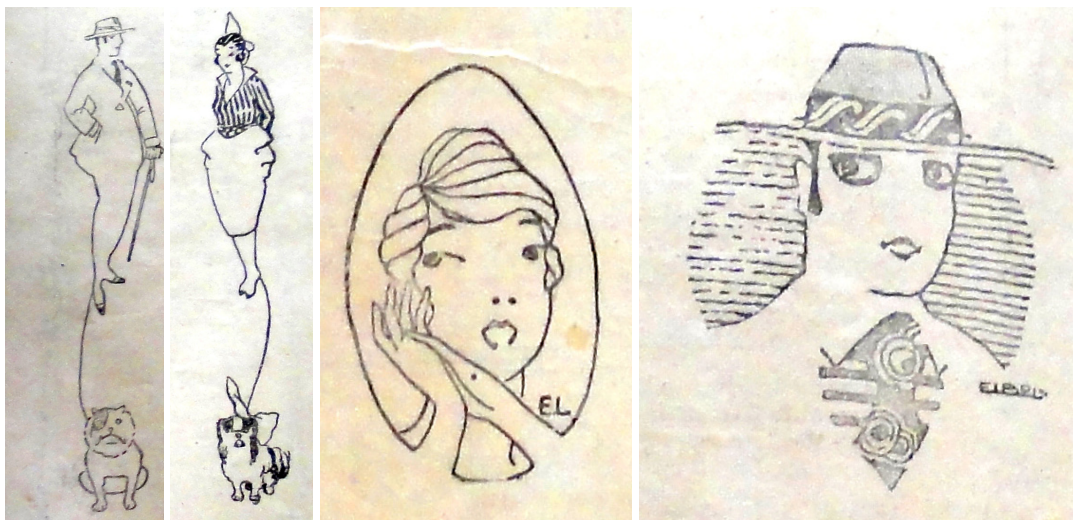


Fig. 147. LIMA. Ilustração Editorial A. in: Revista BN. Ed. s.n, p. s.n.



Fig. 148. Arte Sequencial. in: Revista BN. Ed. 44, s.n.



Fig. 149. Silhueta A. in: Revista BN. Ed. 50, s.n.



Fig. 150. Silhueta B. in: Revista BN. Ed. s.n, p. s.n.

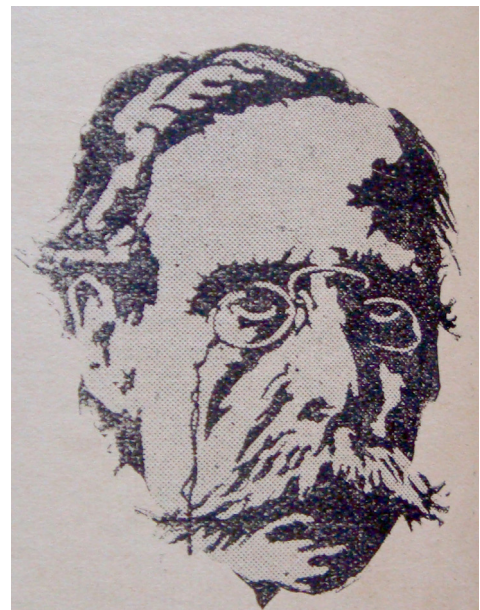


Fig. 151. Extremos contrastes de luz e sombra. in: Revista BN. Ed. 32, s.n.

4 BELÉM NOVA E AS CAPAS DO SÉCULO XX

Neste capítulo, focaremos no estudo formalistas das capas da revista BN, para tanto, observamos nestas capas uma determinada sequência, não evolutiva, mas uma estética, o que nos permite organizar estas capas em grupos, tomando como elemento principal proximidades estéticas e procurando também manter a cronologia das edições. As capas da BN são, conforme vários exemplos, independentes da revista. Elas levam uma ilusão ao leitor e, às vezes, não possuem referências do seu conteúdo apresentado na capa no miolo. Geralmente fazem referências a um momento do ano, a alguém da sociedade, da política, ou contempla a natureza amazônica. As capas funcionam como uma espécie de pôster artístico e poucas vezes elas são, de notícia ou trabalham uma informação de cunho jornalístico.

A regularidade na estrutura composicional de grande parte das capas estudadas também deve ser ressaltada: a composição média das capas tem o centro de atenção localizado no centro óptico, porquanto, o ponto de atenção não se encontra no centro geométrico, que é identificado pelo encontro da linha horizontal com a vertical do centro do P.O.

4.1 AS PRIMEIRAS CAPAS

Sobre as primeiras capas da BN não foi possível identificar de fato a numeração correta, nem mesmo podemos ter certeza de que se tratava das capas de fato, porém a disposição em relação as outras páginas da revista, assim como o conteúdo desta página indicam que estas são as primeiras capas,

por conta de informações cronológicas e pela semelhança em relação ao aspecto gráfico das outras capas posteriores a estas. Essas primeiras capas não possuíam nenhuma informação pictórica extravagante, apenas discretos ornamentos florais que culminam em conjuntos de folhas e flores.

Uma dessas capas (Fig. 152) exemplifica bem o uso de padrões florais no fundo, como uma marca d'água e o uso de ornamentos usados para separar o cabeçalho do texto. Algumas composições mais complexas de linhas são formadas a partir de repetição e alternância de sentido da linha curva, conforme o caule da planta que forma uma base

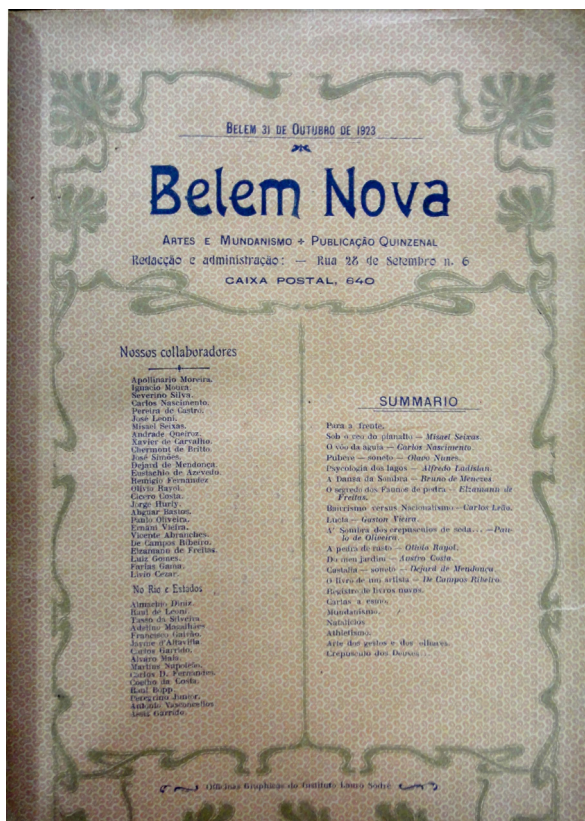


Fig. 152. Capa da revista BN, Ed. s/n. in: Revista BN.

geométrica, onde as informações de expediente e índice se encontram. Observamos que o logotipo (Fig. 153), se é que podemos chamar o texto “Belém Nova” aplicado nas primeiras edições de logotipo, utiliza-se de uma fonte de estilo fantasia, que reforça a visualidade das curvas e dialoga com os ornamentos. No entanto, tem pouca personalidade, pois ainda é um tipo que, apesar de fugir das famílias básicas, sofre poucas deformações e interferências, conforme. Sobre a personalização de logotipos, podemos dizer que os caracteres fundidos originam-se de longos e minuciosos estudos de especialistas de letras, desenhistas e gravadores, em regra dão sempre melhor resultado de legibilidade que uma letra desenhada ou personalizada. No entanto, os caracteres tipográficos, por mais numerosos que sejam em gêneros, famílias e variantes, têm suas limitações, ao passo que a letra desenhada pode adaptar-se a cada caso particular. É por isso que, em certas ocasiões, é necessário utilizar-se de caracteres desenhados, fato que veremos nas próximas capas da revista. Dessa forma, a composição média destas capas se caracteriza por uma divisão no eixo horizontal, e uma divisão no centro ótico da página, reservando a composição para títulos na área superior e informações divididas no centro-base da página. A leitura se inicia pela ilustração do topo.

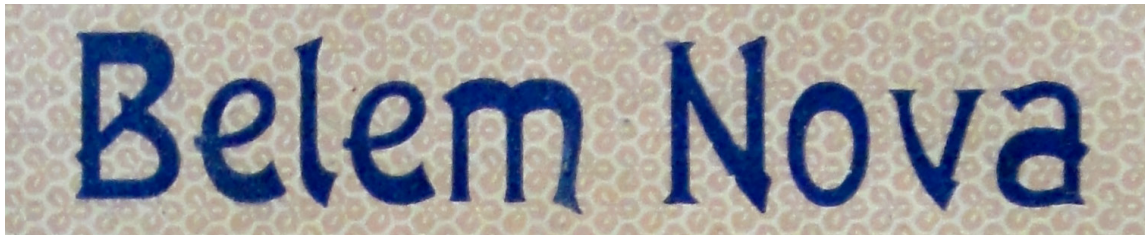


Fig. 153. Logotipo aplicado nas primeiras edições da revista BN. Ed. s/n. in: Revista BN.

4.2 O PORTA-RETRATO: DA DÉCIMA EDIÇÃO À VIGÉSIMA PRIMEIRA

A partir da décima edição aproximadamente percebemos, nas capas, elementos figurativo aplicados com mais ênfase, em especial, inspirados em formas e na imagem feminina. Essas capas apresentam um busto centralizado, geralmente emoldurado em uma forma geométrica simples, com o olhar e o rosto, geralmente dirigidos ao espectador. Esses bustos concentram-se no centro geométrico da capa, porém, ao categorizarmos a foto como um sub-plano, ou ao isolarmos as segmentações horizontais entre a área de título/logotipo e informações, perceberemos que a intenção do fotógrafo era de deixar o olhar da figura principal no centro perceptivo, ou no conhecido “ponto de ouro”. A composição é formada por fotos, textos, ornamentos, linhas e curvas. Essas capas seguem um *template*, uma fórmula oscilante apenas em cores e fotografias. Em geral, os planos visuais simétricos são estáticos e oferecem pouco movimento. Os arranjos simétricos atrapalham a possibilidade do *designer* em criar ritmo e lidar com o conteúdo que não quer se ajustar ao molde simétrico. A relação do artista com o formato deve ser de dominância e não ao contrário, quando o formato dita como se deve trabalhar ou compor, logo, cabe ao

artista gráfico decidir por suas estratégias de comunicação e não se submeter a uma regra ou limitação imposta pelo suporte ou uma composição padronizada. A liberdade criativa dessa sequência de capas é muito baixa, para não se dizer inexpressiva. Por conta dessa padronização, adiantaremos as referências, para que o leitor acompanhe visualmente alguns exemplares (Fig. 154, Fig. 155 e Fig. 156), que exemplificam bem a totalidade dessas capas.



Fig. 154. Capa da revista BN, Ed. 10. in: Revista BN.



Fig. 155. Capa da revista BN, Ed. 15. in: Revista BN.



Fig. 156. Capa da revista BN, Ed. 19. in: Revista BN.

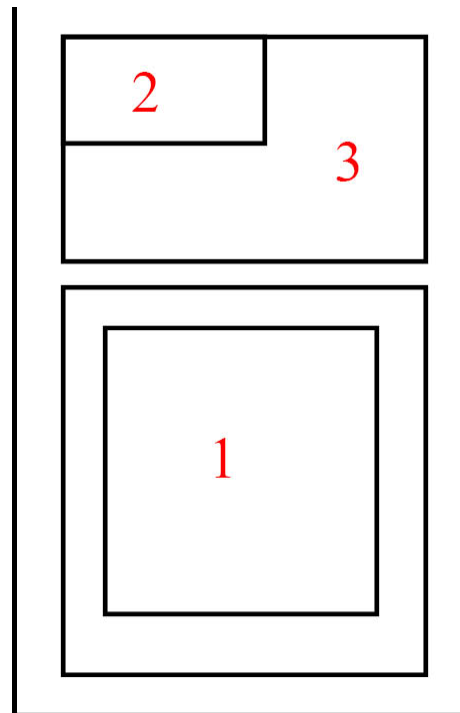


Fig. 157. Infográfico da sequência perceptiva das capas das edições 10, 15 e 19.

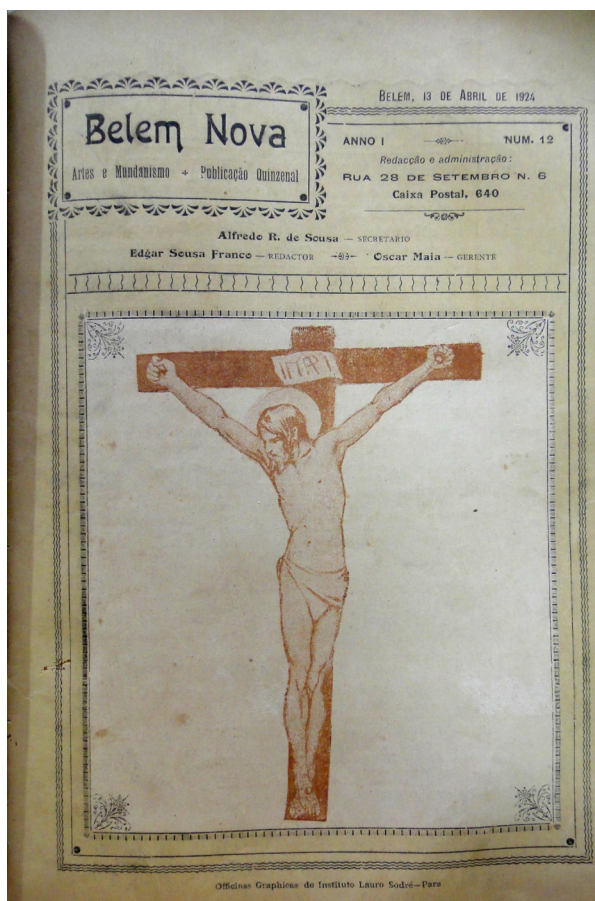


Fig. 158. Capa da revista BN, Ed. 12. in: Revista BN.

Para essa primeira série de capas, que se estende da nº 10 até a edição nº 21, concluímos que seu esquema composicional e sequência de leitura se apresentam conforme (Fig. 152). A composição média dessa série de capas usufrui de pequenas linhas retas e curvas fragmentadas e regularmente espaçadas no sentido vertical e horizontal. Sobre essa repetição de linhas, podemos observar que o caso mais simples é uma repetição regular de uma linha reta em intervalos idênticos, porém, sabemos que os intervalos regularmente crescentes ou decrescentes, ou em intervalos irregulares causariam mais dinâmica ao *layout*. Essas linhas fragmentadas são utilizadas com a função de dividir a composição, direcionar o olhar e criar etapas de leitura da capa. Devemos levar em consideração que a composição por combinação de

derivados do quadrado é muito mais simples e menos passível de soluções visuais equivocadas, por conta de sua estabilidade e relação formal análoga ao P.O, que é retangular. O quadrado favorece o equilíbrio, a estabilidade na capa. Para esclarecer o que vem a ser o equilíbrio, transcrevemos a seguir palavras de Dondis (2003, p. 32):

O equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais. O extraordinário é que, enquanto todos os padrões visuais têm um centro de gravidade que pode ser tecnicamente calculável, nenhum método de calcular é tão rápido, exato e automático quanto o senso intuitivo de equilíbrio inerente às percepções do homem.

Os discretos ornamentos tentam quebrar a monotonia provocada pelo uso das linhas e formas básicas, porém, sem sucesso, já que as fotografias centralizadas na capa são de pessoas da sociedade, no entanto, a sensação visual que se tem é de que são fotografias semelhantes às aplicadas aos túmulos e a expressão dos fotografados ainda é desanimadora. Percebemos também a presença de bicromia em grande parte dessas capas: figura em primeiro plano em uma cor e o fundo em outro. A alternância cromática de determinadas edições torna algumas capas mais dinâmicas que outras. Quando o fundo

tem cor, ele transmite mais agitação, em contraparte às capas brancas. A borda (branca) dá destaque às figuras das capas coloridas.

A edição nº 12 (Fig.158), foi a primeira capa da revista BN que usou a ilustração como elemento principal: o rosto de Cristo se localiza no centro geométrico da página e a cruz apresenta seu segmento horizontal em paralelo com o topo da moldura, o que causa um ruído pela proximidade extrema. Essa proximidade de linhas causa uma ambiguidade, ou o recurso visual é usado com um objetivo claro, ou não deve ser feito. A cruz, por conta de seu alto valor tonal, chama a atenção enquanto finas linhas livres, que formam a figura de Cristo, impedem que a figura se misture ao fundo, assim como o leve contraste de tom da figura em relação ao fundo também ajuda nessa separação.

O logotipo ainda é o mesmo desenho das primeiras edições, mas em escala menor e reposicionado ao canto superior esquerdo, com estratégia de ser o primeiro elemento a ser lido, enquanto as imagens são as principais a serem observadas. Prevalece a instantaneidade da imagem sobre o texto, diferentemente das capas da revistas “Klaxon”, que valorzava os tipos. O logotipo usa fontes levemente arredondadas, o que contrabalança com as formas angulares do quadrado das molduras.

4.3 LEVEZA E *ART NOUVEAU*: AS CAPAS 23 E 24

As formas geométricas básicas parecem ter funcionado ou caído no gosto dos editores ou do público, tanto que as capas, a partir da edição nº 23¹, ainda se baseiam nesses elementos em sua composição, porém com certas diferenças. A imagem feminina também continua sendo explorada nesta sequência de capas (Fig. 159, Fig.160 e Fig. 161), possuem gráficos mais leves, pelo fato de se utilizarem linhas mais longas e contínuas, o que torna o fluxo de visualização mais fluido (Fig. 162), diferente dos gráficos complemen-

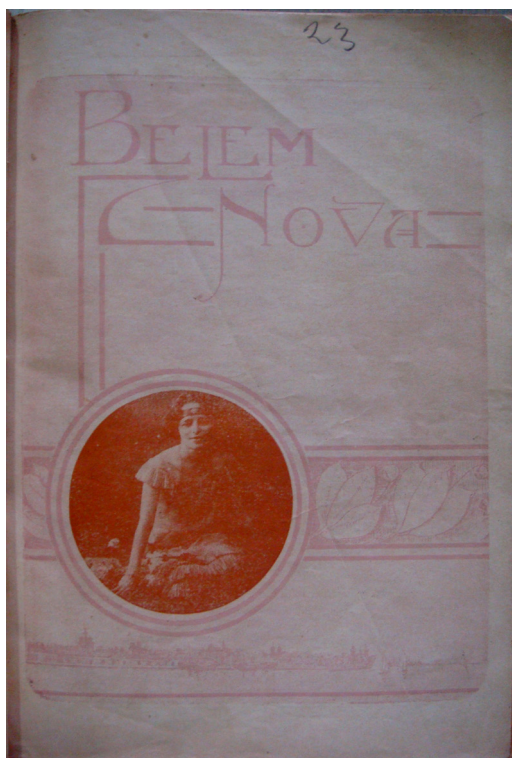


Fig. 159. Capa da revista BN, Ed. 23. in: Revista BN.

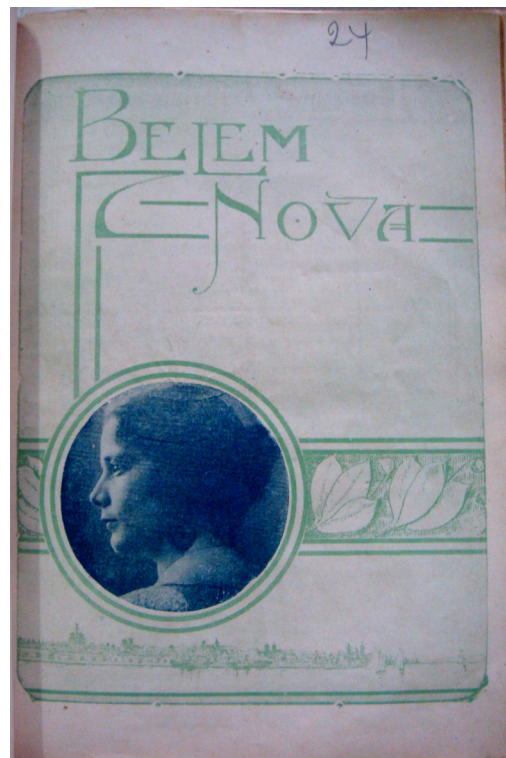


Fig. 160. Capa da revista BN, Ed. 24. in: Revista BN.

1. Talvez possa ter iniciado na edição 21 ou 22, no entanto os exemplares anteriores à edição 23 não estavam disponíveis nas bibliotecas e acervos consultados.

tares dos primeiros exemplares, que são geralmente fragmentados, formados por linhas retas dispostas em sequências e com espaçamento regular.

Essas capas mesclam referências do *Art Nouveau* apresentados nas primeiras capas com a inserção de fotos, conforme as edições a partir da décima, onde se explora, também, a típica variação cromática das fotos no interior do círculo, forma que ressalta a leveza e a graça, afinal, o círculo deriva do ponto pressionado por duas forças em condições iguais: a linha curva que daí logo se encontra com seu ponto de partida. Começo e fim se encontram e desaparecem imediatamente sem deixar rastro, resultando no plano mais efêmero e mais sólido ao mesmo tempo: o círculo. Entre as forças do plano, o círculo é o que mais se aproxima da calma incolor, pois resulta de duas forças iguais e constantes e não contém a violência do ângulo. O ponto de atração se localiza no círculo no lado esquerdo do P.O evoca a ideia de maior maleabilidade, uma sensação de leveza e de libertação. A preferência pelo ângulo inferior esquerdo é relativa à tradição ocidental de leitura. Sobre a composição nestas condições, Dondis (2003, p. 40) diz a respeito:

...quando o material visual se ajusta às nossas expectativas em termos do eixo sentido, da base estabilizadora horizontal, do predomínio da área esquerda do campo sobre a direita e da metade inferior do campo visual sobre a superior, estamos diante de uma composição nivelada, que apresenta um mínimo de tensão”.

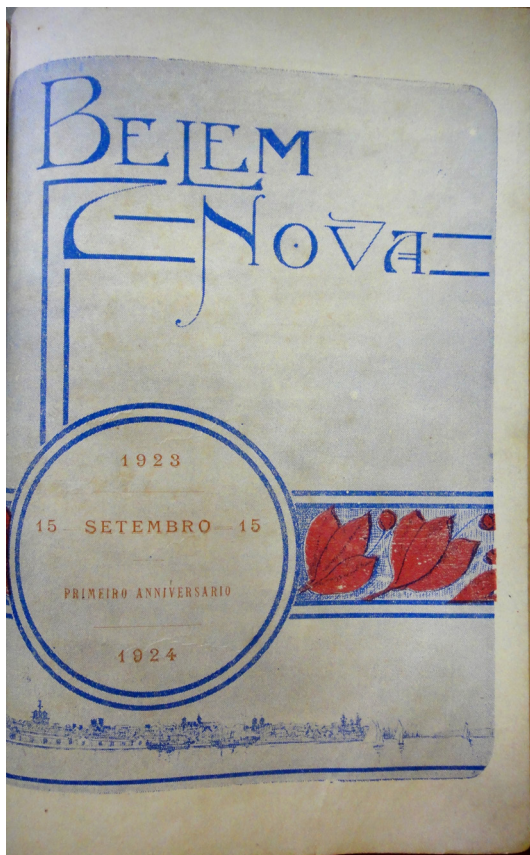


Fig. 161. Capa da revista BN, Ed. s/n. in: Revista BN.

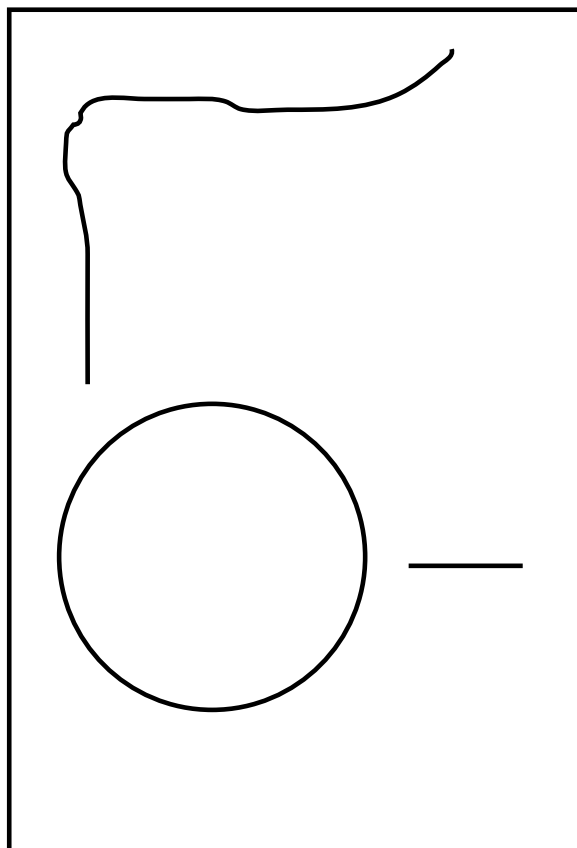


Fig. 162. Infográfico da linha perceptiva das capas das edições 23 e 24.

Ainda nestas capas, são utilizados ornamentos florais (provavelmente referênciados em guaranás): as linhas em hachuras horizontais e verticais projetam as folhas, e um ornamento da cidade de Belém é observado na base da página. Na (Fig. 161), ressaltamos o uso de contraste cromático do azul com o vermelho, cores distantes no círculo cromático, enquanto que na (Fig. 160), observamos a harmonia cromática entre o azul e verde, cores próximas no referido círculo. fotografia desta composição, o rosto da personagem cria uma direcional, força ou sonoridade da direita para esquerda, por conta do olhar que projeta o leitor para fora da revista.

O logotipo (Fig. 163) nestas capas é bem mais rebuscado, pois ele tem mais relevância visual, pelos seguintes motivos: o tipo tem dimensão bem superior em relação às proporções anteriores; ele é “artístico” devido as suas linhas serem levemente ornamentadas, começando como retas e ganhando elegância pela formação de curvas e cerifas; as linhas conduzem o olhar do leitor/ observador (quase competindo com a forma pictórica da capa). A leitura da capa se inicia na imagem dentro do círculo, porém o olhar parece querer retornar ao topo esquerdo, no sentido vertical para baixo, conforme a leitura ocidental; a linha que forma essa tipografia varia em espessura e conduz o olhar, por meio de linhas, até o círculo novamente, movimento proporcionado pela forma da tipografia, isto é, por linhas retas que se desdobram em círculos. Todo o movimento ou percurso visual é bem típico da linha, ao contrário do ponto, que parece parado no P.O. Assim, o ponto é essencialmente a afirmação mais concisa e permanente por que se produz breve, firme e rapidamente. Por isso, o ponto é o elemento primário da pintura e especificamente da arte gráfica.

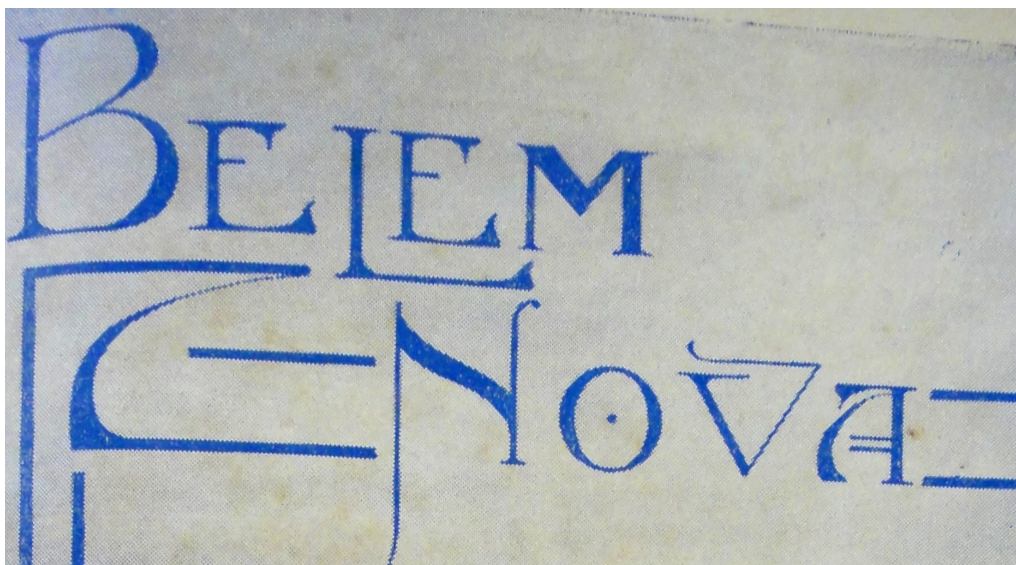


Fig. 163. Detalhe da capa da revista BN, Ed. s/n. in: Revista BN.

4.4 CULTO A VAIDADE: O REFLEXO DA SOCIEDADE NO ESPELHO

A partir da edição número 27, as ornamentações são muito mais intensas, com influências ainda mais claras do *Art Nouveau* claras, desta vez mais especificamente das influências estéticas aplicadas ao *design* de mobiliário. As capas da BN utilizam o desenho de um espelho. Este reflete o leitor. O fato de ele se ver na BN reforça o conceito da vaidade feminina e da sociedade. O espelho é a “janela da revista” e simboliza que a elite se vê na BN, reverenciando o fútil, a vida alheia e a vida da pessoa comum. Ainda observamos no projeto gráfico dessas capas novamente uma estrutura-base, um espécie de “template”, onde variam apenas a fotografia e o croma. As edições que compõem essa série de capas são: nº 27 a nº 33, nº 38 a nº 43 e nº 46 a nº 49. Para ilustrar os comentários a seguir, se faz necessário observar as (Fig.164 e Fig. 165).



Fig. 164. Capa da revista BN, Ed. 27. in: Revista BN.



Fig. 165. Capa da revista BN, Ed. 40. in: Revista BN.

A ilustração que representa o espelho é formada por linhas curvas. As curvas são derivadas do ângulo obtuso e, no caso dessa série de capas, produzem linhas curvas livremente onduladas, pois, o aspecto anguloso desaparece, e as expressões de ascendência e descendência são exercidas em alternância irregular, sendo a primeira predominante.

A simbologia se apresenta nos elementos que compõem estas capas, como por exemplo, as ilustrações de três elementos, na base da composição, que são relativos aos ideais de Bruno de Menezes e da revista BN: a lamparina simboliza a luz do conhecimento, a pena simboliza as letras e os pincéis no vaso simbolizam as artes, remetendo à influência do orientalismo que a arte europeia sofreu, no final do século, por meio dos vasos chineses, dos jogos de porcelana e das odaliscas. Esses elementos, a lamparina, a pena e os

pincéis substituem a linguagem escrita de “artes e mundanismo”, que agora é comunicada por meio da linguagem visual. O posicionamento desses elementos na base é feito com a intenção de criar um equilíbrio, já que o peso visual se concentra no segmento superior, pois sabemos que o “inferior” age com densidade, peso e coerção. Quanto mais perto do limite inferior do P.O, mais a atmosfera será densa, por isso formas maiores e mais pesadas devem se concentrar no espaço inferior. No entanto não é o que acontece nestas capas: os elementos mais pesados estão no topo, e os mais leves, na base.

A composição dessas capas é mais criativa, pois existe uma relação composicional direta das formas com o plano original, não criando subdivisões para solucionar problemas compositivos, definir ou fragmentar o foco ou a sequência de leitura, como foi feito nas capas já citadas. O centro perceptivo se localiza no centro, com um leve desvio para o topo superior, técnica típica das pinturas de retratos clássicos, com formatos verticalizados. A vertical exprime uma força de significação primordial: a atração gravitacional. A horizontal proporciona também uma sensação fundamental: um plano de apoio; ambas produzem um sentimento profundamente compensador, talvez porque juntas simbolizem a experiência humana do equilíbrio absoluto de se manter ereto sobre a superfície plana, no entanto, o peso da página se concentra segundo uma divisão no eixo central e horizontal, no segmento superior. Dessa forma, o conceito que temos do peso de um espelho de aço ornamentado e as características formas das linhas e cores chapadas fazem com que o topo pese muito mais visualmente do que a base, o que, nesse contexto, significa a capacidade de atrair o olho. Sobre o peso do objeto físico aplicado à visualidade, Sausmarez (1986, p. 37) nos esclarece que

...embora possamos não ter consciência disso, pois temos a tendência para relacionar o que vemos com as nossas próprias reações corporais a situações no espaço, as formas parecem cair ou serem puxadas por fatores gravitacionais, parecem inclinar-se, voar, mover-se depressa ou lentamente, ficar presas ou soltas.

No extremo da base, os objetos representados são materialmente frágeis e, nos quesitos da forma, não dão o contrapeso com eficácia, provocam uma sensação de instabilidade nesta série de capas. A seguir, o infográfico da estrutura composicional (Fig. 166) ilustra o que se discutiu acima.

Por sua vez, as cores em geral são pastéis, com baixo valor de saturação, o que dá leveza e ameniza a composição. Essas capas foram as primeiras edições que exploraram as cores com eficácia ou com certo grau de intencionalidade. Sobre as dimensões das cores, Dondis (2003, p. 32) ressalta que a cor tem três dimensões que podem ser definidas em medidas. A primeira, matiz ou croma, é a cor em si, e existe em número superior a cem. Cada matiz tem características individuais e os grupos ou categorias de cores compartilham efeitos comuns. As matizes primárias ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Os

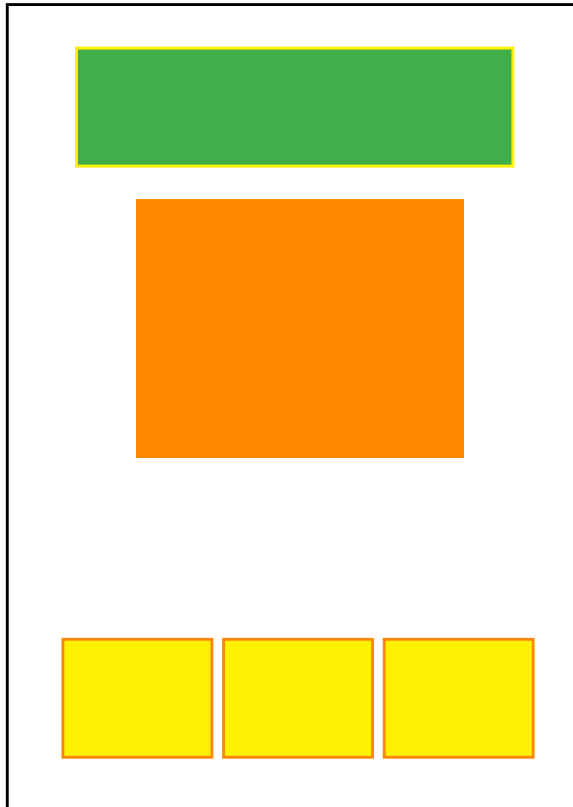


Fig. 166. Infográfico da estrutura composicional das capas deste tópico.



Fig. 167. Capa da revista BN, Ed. 43. in: Revista BN.

matizes dessas capas são bem variados, assim como o uso de cores análogas, escala cromática das edições. A segunda dimensão da cor, é a saturação, que é a pureza relativa de uma cor, do matiz ao cinza, e é bem variada também. Percebemos poucas capas com alto valor de saturação, o que as torna quentes, no entanto, o baixo valor de saturação predomina, tornando a maioria destas capas frias. A terceira dimensão da cor é acromática, isto é, o brilho relativo, do claro ao escuro, das gradações tonais ou de valor. A luminosidade, então, é a capacidade de reflexão da luz, que depende da quantidade de preto ou gris que contém e faz com que uma cor se aproxime mais ou menos do branco luminoso ou do preto escuro. Este é observado nas fotografias que nem sempre possuíam contrastes extremos de escuro (Fig. 167). O branco era percebido em valor total, porém o preto era geralmente rebaixado, tornando os *layouts* leves, com exceção de algumas capas (Fig. 168 e Fig. 169).

Quanto à temperatura das capas, podemos classificá-las como pastéis e frias. São cores frias o amarelo-verde, o verde, o verde-azul, o azul, o azul-violeta e o violeta. Violetas são as mais frias. O verde e o púrpura serão do grupo quente, à medida que tenderem, respectivamente, ao amarelo e ao vermelho e, do frio, ao tenderem ao azul. A harmonia cromática é a justa relação de duas ou mais cores e estes dois termos: harmonia e contraste, são empregados para indicar todo o campo operativo das cores. Harmonia de cores análogas é a harmonia de cores ou tons vizinhos, no círculo cromático. Praticamente, a harmonia de análogas obtém-se utilizando diferentes graus de intensidade de uma determinada cor. Assim, por exemplo, pode-se combinar o azul primário com os

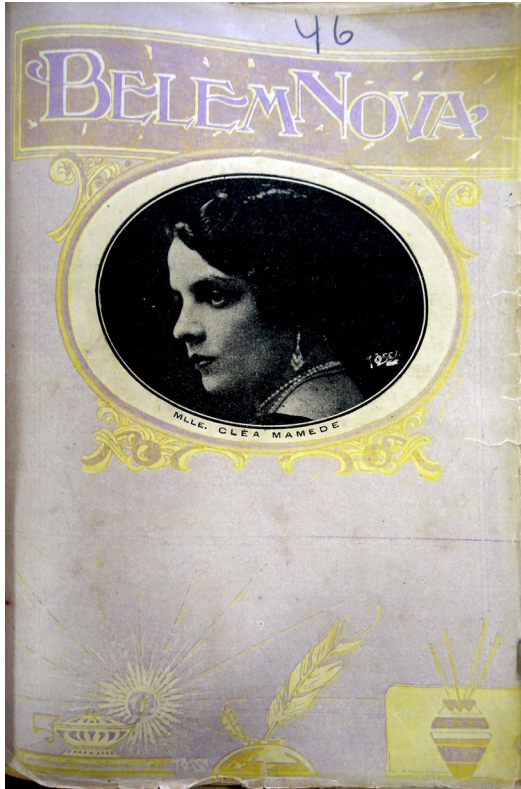


Fig. 168. Capa da revista BN, Ed. 46. in: Revista BN.

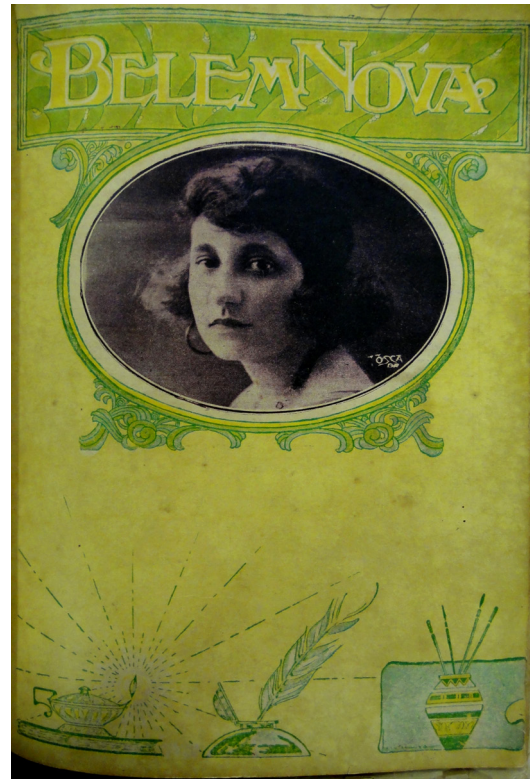


Fig. 169. Capa da revista BN, Ed. 47. in: Revista BN.

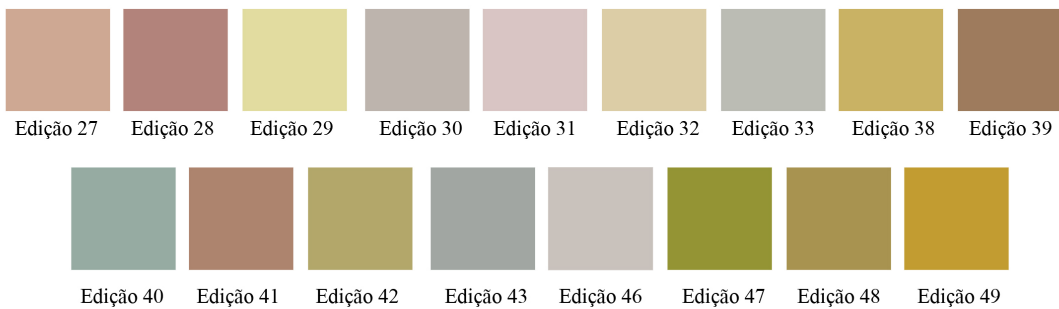


Fig. 170. Gráfico da escala cromática das capas deste tópico.

seus diferentes tons diluídos com branco. O gráfico de escala cromática (Fig. 170), ilustra a temperatura e a combinação de cores desta sequência de capas.

A fotografia nestas capas, se destaca por contraste de tom, seja do claro/escuro (Fig. 168), ou por contraste de matiz (Fig. 167). O tom é claramente perceptivo, quando convertemos a cor para escala de cinza, logo a cor mais escura é a mais pesada em termos visuais, ou aquela que contém mais preto e menos branco. Este é um dos elementos da linguagem mais difíceis de identificar, e depende de muito treino, estudo e prática. É possível fazer uma analogia entre o artista visual e músico sobre a capacidade de se reconhecer o tom, na arte visual e na música, respectivamente. Albers (2009, p. 18) enfatiza esse ponto de vista, conforme citação a seguir:

Uma pessoa incapaz de perceber a diferença entre um tom mais alto e um tom mais baixo será incapaz de produzir música. Se aplicássemos a uma conclusão semelhante à cor, veríamos que quase todos seriam incompetentes para usá-las de maneiras corretas. Muitos poucos conseguem distinguir uma intensidade de luz mais alta e uma mais baixa (geralmente se chama de valor mais alta e mais baixa) entre matizes diferentes. Isso é verdade, apesar de nossa leitura diária em preto e branco.

A capa da edição nº 29 (Fig. 171) demonstra uma clara falha técnica que provoca um ruído por conta da linha vertical da limitação da fotografia em contraste com as linhas curvas da moldura. A mesma agressão ocorre na edição nº 33 (Fig. 172). O título se projeta com intensidade por conta da variação tonal.

Outro elemento a se destacar é a tipografia (Fig. 173), que é utilizada com mais interatividade com a composição geral, pois, segundo Samara (2007, p. 18), “a tipografia é um material visual – composta de linhas, pontos, formas e texturas – que precisa se relacionar compositivamente com os outros elementos incluídos no *design*, não importa quão diferentes sejam”. A tipografia é aplicada com forte valor de personalidade e é centralizada no topo superior em relação ao P.O. O retângulo que enquadra o tipo cria um campo de atração onde se situa a palavra “Belém Nova”, que é reforçada pelas extremidades dessa forma, que, por sua vez, sofre contraste de linhas pretas com espaços preenchidos de branco. O mesmo efeito é utilizado na escrita e no espelho desenhado: o branco quebra qualquer possibilidade de confusão por proximidade dos tons análogos, facilitando a legibilidade, reforçada ainda mais com a fina linha preta de contorno. Algumas linhas que compõem o espelho seguem o fluxo para o retângulo do logotipo, causando contraste de forma entre o oval e o retangular.

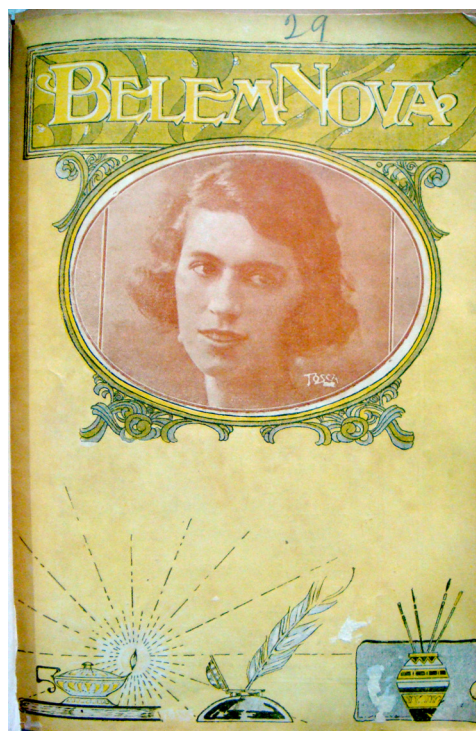


Fig. 171. Capa da revista BN, Ed. 29. in: Revista BN.



Fig. 172. Capa da revista BN, Ed. 33. in: Revista BN.



Fig. 173. Detalhe da capa da revista BN, Ed. 41. in: Revista BN.

4.5 O RETORNO A GEOMETRIA: CAPAS 34, 53 E 54

As capas que analisaremos nessa tópico se caracterizam pelo retorno ao uso da estrutura composicional quadrada, semelhantemente à das da BN edições situadas entre a 10^a e a 21^a. No entanto, o *design* se apresenta menos fragmentado e mais ousado visualmente. O logotipo possui maior visibilidade e é aplicado centralizado no topo da página. Um retângulo ou elipse geralmente emoldurava as fotos no centro da página. As características que devem ser observadas nessa série de capas são: o fato de a revista BN ainda trabalhar com as temáticas sociais e o retorno de uma estrutura de *design* já utilizado em outra série de capas, porém com uma solução gráfica mais limpa e instantânea, pois dispensa o exagero de linhas fragmentadas e o uso de ornamentos. O branco do papel passa a ser utilizado como elemento que agrega valor estético e realça a limpeza do *layout*. Ainda são utilizadas as cores azul, em predominância, e o vermelho, ambos para pontuar determinados elementos e gráficos na capa (Fig. 174, Fig 175 e Fig. 176).

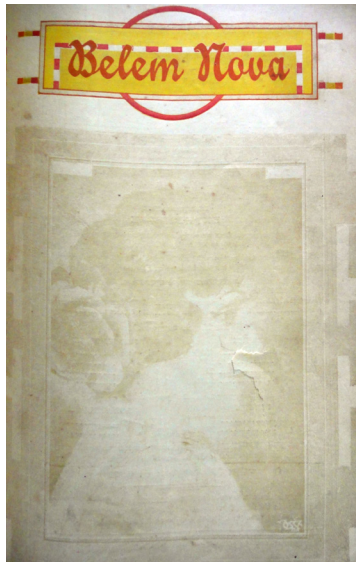


Fig. 174. Capa da revista BN, Ed. 34. in: Revista BN.



Fig. 175. Capa da revista BN, Ed. 54. in: Revista BN.



Fig. 176. Capa da revista BN, Ed. 53. in: Revista BN.

A capa da edição n° 34 (Fig. 174) nos apresenta o uso da fotografia centralizada no retângulo. Ao fundo, percebemos dois segmentos de elipses que dialogam com formas das linhas da logo. O azul e o vermelho contrastam visualmente, da mesma forma que quadrado e o círculo, que também se contrastam na composição.

Esse *design* da logomarca (Fig. 177), foi uma das mais marcantes e usadas na BN. Esse tipo, segundo Ribeiro (2007, p. 67) “chamava-se também de cursivo... o tipo de letras oblíquas que trazem na haste encaixes que, unidos, dão ideia de uma peça só, imitando a letra manuscrita”. Percebemos o retorno ao uso do estilo de fonte curvilíneo, porém utiliza-se o retângulo horizontalizado como base. O círculo, que está centralizado horizontal e verticalmente em relação ao retângulo, e as letras se propõem a tornar a composição mais dinâmica do logo. Uma linha pontilhada (ou uma sequência de pequenos quadrados)

segue o interior do retângulo e, no exterior dele, faz referência ao quadrado. Essa fragmentação causa lentidão na leitura visual do logo, que deveria ser instantânea, ainda mais por conta das linhas verticais paralelas em sequência no interior do retângulo principal. O efeito de extremos tonais entre as fragmentações nos lembra uma placa luminosa ou uma luz que acende e apaga, na sequência, e alternância de vermelho e branco.



Fig. 177. Detalhe da capa da revista BN, Ed. 34. in: Revista BN.

4.6 AS CAPAS REGIONAIS

Era de extrema importância para Bruno de Menezes e os modernistas tanto do Pará como de outras partes do Brasil, o resgate dos valores locais de uma identidade própria, especialmente quanto aos valores culturais. Podemos perceber o quanto a natureza amazônica, assim como nossas tradições, foram valorizadas nas capas das edições nº 37, nº 45, nº 62, nº 64 e nº 68.

A revista BN dialoga com a tradição da imagem amazônica, que percebemos nos trabalhos de Emilio Goeldi e Euclides da Cunha. Uma referência ao *Art Nouveau* e a formas elegantes da fauna amazônica encontra-se na capa da edição nº 64 (Fig. 178). Ainda é possível perceber o uso de duas cores opostas no círculo cromático e em valores de temperatura, aplicadas em um degradê horizontal, assim como o uso de derivados do quadrado e do círculo, da mesma forma que é feito no logotipo.

A capa da edição nº 37 (Fig. 179), por sua vez, possui uma vasta gama de cores. As cores amazônicas remetem ao “fazer artístico”, por conta da figura de uma paleta de cores que emoldura esta composição, como se a Amazônia fosse uma grande obra de arte. O centro da página é valorizado pelo contraste da forma curvilínea da paleta em relação a forma quadrangular do P.O, da mesma forma que o contraste de cores entre ilustração na paleta e o fundo branco. O enquadramento da imagem principal da capa foge das formas básicas aplicadas nas já referidas outras edições e o logo se torna ainda mais complexo, por conta do abuso cromático.

A região amazônica, como todos sabem, é rica em polaridades cromáticas, o que possibilitou ao artista desta capa fazer uso dessas polaridades, exemplificadas no uso de cores opostas ou distantes do círculo cromático. Dessa forma, podemos pensar em um

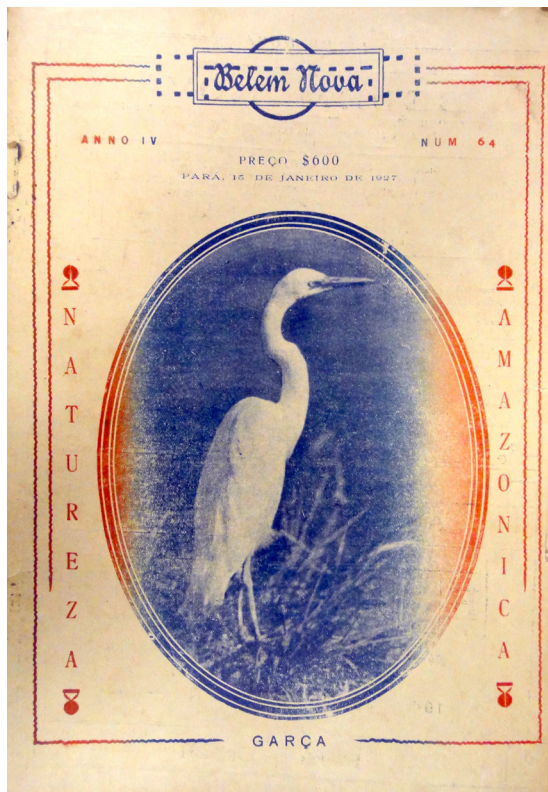


Fig. 178. Capa da revista BN. Ed. 64. in: Revista BN.

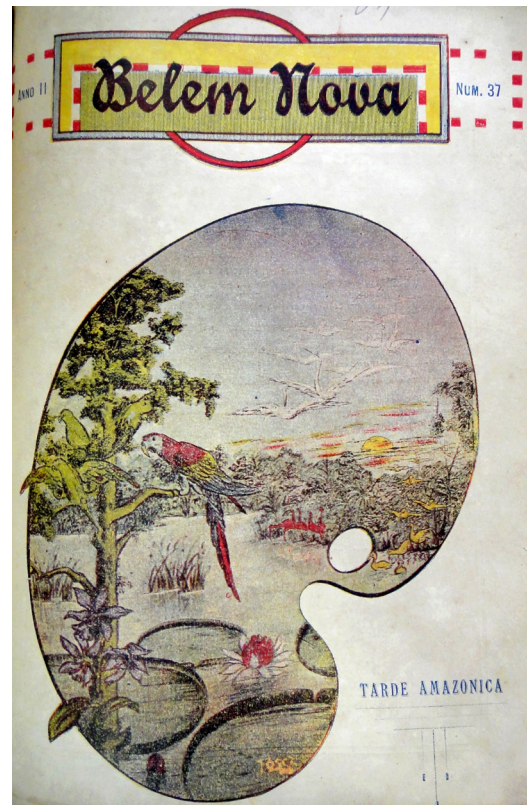


Fig. 179. Capa da revista BN. Ed. 37. in: Revista BN.

contraste harmonizado? Claro que sim. Essa capa nos exemplifica como a harmonia de contraste, em especial de cores, pode ser obtida por meio da justificação de cores opostas no círculo cromático. A mais característica das harmonias de contraste é a obtida pela combinação da cores complementares, mas não se devem dispor duas complementares, por exemplo, o verde e o vermelho, de qualquer maneira, pois o contraste de complementares puras é muito violento e deve ser aplicado de forma muito racional. Para combinar duas complementares, tende-se a quebrar uma das duas com o preto ou branco, ou melhor, com uma pequena parte da complementar. O leve desvio de tonalidades pode harmonizar esses impactos, conforme feito na referida ilustração. Mas, para tanto, esse desvio de tom caracteriza a manipulação da luz, e portanto, o domínio da iluminação torna-se fundamental ao repertório do artista, conforme o que nos ilustra Ostrower (1883, p. 96):

O elemento luz será identificado nos contrastes claro/escuro. O artista pode aproveitar-se, evidentemente, de certos efeitos de iluminação natural ou artificial, fazendo-os coincidir com a distribuição de manchas claras e escuras na imagem, destacando então nos objetos representados, certos planos iluminados ou sombras projetadas.

Típico das técnicas de impressão, o verde aplicado nesta composição não é o verde em puro, que é a mistura mecânica de amarelo com azul, pois sofre influência do amarelo e do azul não misturados, mas de modo que as duas cores só se misturam em nossa percepção por conta dos pontos de impressão. O fato de esses pontos serem pequenos indica que tais efeitos dependem do tamanho e da distância entre eles para iludir o observador a

respeito da cor projetada. Para nos esclarecer melhor sobre as misturas de cores em processos gráficos, recorremos a Albers (2009, p.79), que assim diz:

A descoberta da mistura de cores em nossa percepção levou o século passado não apenas à nova técnica pictórica dos impressionistas e, em especial dos pontilistas, mas à invenção de novas técnicas de reprodução foto-mecânica, aos processos de tricomia e policromia, para reprodução dos originais em cores, e ao processo de meio tom, para as imagens em preto e branco. No primeiro caso, três ou quatro chapas coloridas subdivididas em minúsculos pontos de impressão misturados, para formar inúmeros matizes e tons. No segundo, uma chapa para o preto, também subdividida em uma tela com pontos minúsculos, misturada com o papel branco, para formar inúmeras tonalidades de cinza e preto.

Ainda na capa em questão, podemos perceber o uso do claro/escuro, nos valores de preto e verde amarelado das representações gráficas das árvores, e o leve/pesado, entre o vermelho das ilustrações da arara em relação ao branco das aves voando ao fundo. Por último, o contraste das temperaturas quente/frio entre a figura do sol laranja que se põem em relação ao azul da figura do céu.

Outra temática regional se apresenta na capa da edição nº 45 (Fig. 180), por meio de uma imagem que se refere à festa religiosa do Círio de Nazaré. Essa composição se baseia no quadrado e no triângulo e faz referência às capas de composição geométrica, conforme gráfico composicional. A força visual é imposta pelo vermelho, que, por meio de seu alto valor de saturação ou pureza, torna a capa vibrante e impactante. A combinação de azul e vermelho é pontuada em toda a composição. Assim como o tom escuro se apresenta, no texto e nas sombras extremas da imagem, o tom claro é observado nas áreas iluminadas e no papel. A textura, no manto, nos exemplifica o uso de uma técnica de sensibilização de superfície, que serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato. Na verdade, porém, podemos apreciar e reconhecer a textura, tanto por meio do tato quanto da visão, ou ainda mediante uma combinação sinestésica de ambos. Sabemos que a aplicação da textura pode ser falseada de modo a iludir o observador, conforme o que diz Dondis (2003, p. 71) a respeito: “a textura não só é falseada de modo bastante convincente nos plásticos, nos materiais impressos e nas peles falsas, mas também grande parte das coisas pintadas, fotografadas ou filmadas que vemos apresentam-nos a aparência convincente de umas texturas que ali não se encontram”. O *Art Nouveau*, em particular, transformou em elementos estéticos, coisas que são fatores importantes para a sobrevivência de animais. Pássaros, répteis, insetos e peixes assumem ou têm a coloração e a textura de seu meio ambiente como proteção contra os predadores.

A capa da edição nº 62 (Fig. 181) apresenta uma capa dividida em três retângulos horizontalizados, o que transmite uma calma, reforçada pelo croma de baixo valor de saturação, pelo degradê vertical do azul para o rosa e pela imagem de uma paisagem em



Fig. 180. Capa da revista BN. Ed. 45. in: Revista BN.



Fig. 181. Capa da revista BN. Ed. 62. in: Revista BN.

enquadramento horizontal. O peso visual se encontra na base, por conta do espaço gráfico superior ser discretamente maior que o inferior. Os cromas azul e o rosa nos remetem a céu e terra, analogicamente ao retângulo superior, que é mais amplo que o inferior. As linhas verticais ou formas sem contornos nivelam a composição, no sentido de trazer certa dinâmica para esta composição estável. A dinâmica é enfatizada pelo conceito que a imagem cachoeira provoca um direcionamento visual de cima para baixo. Ao centro, outro aguçamento é percebido por dois motivos: o uso do tom escuro para os contornos, as formas e os tipos, e o uso de uma elipse que combina com as formas da logo. O gráfico composicional (Fig. 182) nos permite compreender a estrutura composicional desta capa, novamente estruturada por formas geométricas simples.

Sobre as escalas tonais Sausmarez (1986, p. 87) informa que “se construirmos uma dessas escalas estabelecendo nove graus entre o preto e o branco, a sua complexidade é apreendida pelo olhar sem dificuldade. Uma justa posição sutil dos tons permite o controle efetivo do espaço”.

A capa da edição nº 68 (Fig. 183) nos permite perceber a sensação de espaço resultante das diferenças de valores tonais, o que reforça a ideia de que o tom é superior à cor no que diz respeito à definição de volume. Uma escala tonal poderá ser conceituada com uma escala que mede graus de claridade.

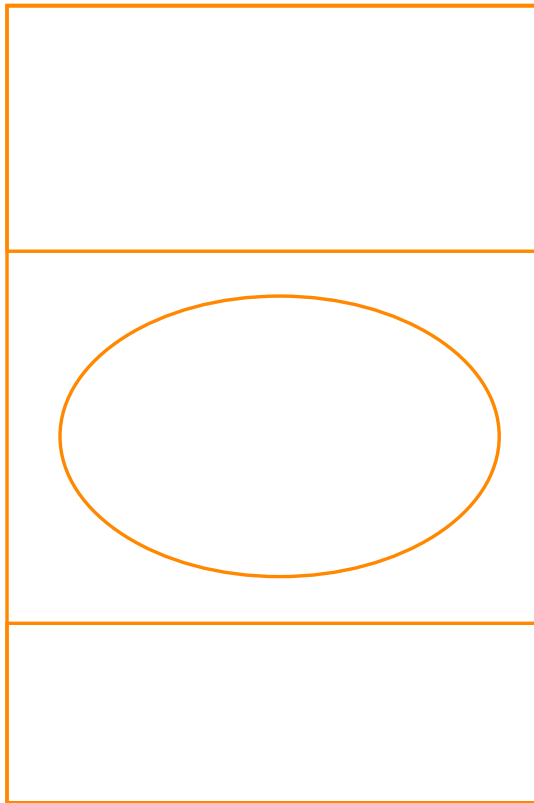


Fig. 182. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 168.

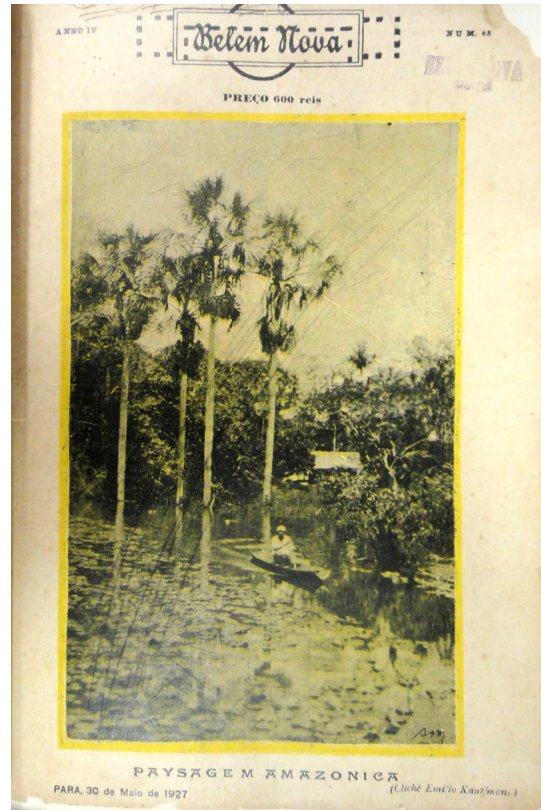


Fig. 183. Capa da revista BN. Ed. 68. in: Revista BN.

4.7 AS CAPAS ILUSTRADAS

A sequência de capas a seguir se caracterizam por apresentarem ilustrações como elemento principal na composição e principalmente por serem referenciadas nos cartazes franceses e às tradições europeias.

O uso do P.O virgem, ou seja, do papel em branco, serve como estratégia para destacar as figuras em primeiro plano, que geralmente possuem linhas bem definidas e altos valores de saturação. Os elementos básicos característicos das artes gráficas, o ponto e a linha são empregados com sabedoria e elegância. Sobre o uso da linha na ilustração e o uso de massas de claro e escuro na pintura, Wölfflin (2000, p, 27), nos possibilita estabelecer assim a diferença entre os dois estilos: a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos. No primeiro caso, linhas regulares, claras, delimitadoras; no segundo, contornos não acentuados que favorecem a ligação mas a base de uma impressão pictórica reside na emancipação das massas de claro e escuro que, num jogo autônomo, buscam-se umas às outras. Dessa maneira, este grupo de capas se caracterizam como estilo linear.

A capa da edição nº 44 nos exemplifica bem o valor das lustrações aplicadas nas capas da BN. Percebemos nesta capa (Fig. 184) o uso da figura feminina e elementos relativos à cultura da Amazônia. O artista utiliza-se do tema e das linhas semelhantemente



Fig. 184. Capa da revista BN. Ed. 44. in: Revista BN.

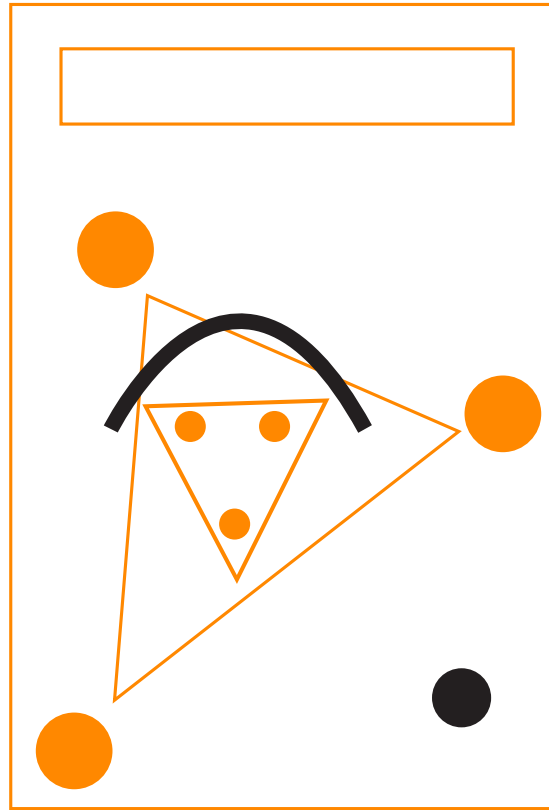


Fig. 185. Infográfico de estrutura composicional da Fig. 184.

às usadas por Eládio Lima, Barradas e Rafusardy. Quanto às cores, podemos relacionar o fato de que algumas estão vinculadas a determinados temas há muitos anos e, nesta composição, percebemos uma escolha de cores de forma estratégica, pois não foram escolhidas as cores esperadas ou óbvias. O olho da personagem em laranja, por exemplo, é utilizado para fins totalmente estéticos e não lógicos, como se a arte finalmente superasse a necessidade de vínculos representativos baseados na natureza. Segundo Dondis (2003, p.125), “o principal contraste de cor é a oposição claro-escuro ou positivo e negativo que representa o extremo seguido pelo contraste de temperatura, ou seja, cores quentes e cores frias”. Essa ilustração se aproxima de quase todos esses contrastes, afinal o verde está próximo do azul, que é o oposto do laranja, no círculo cromático. O verde em tom baixo é considerado frio, em comparação ao laranja quente de alto valor de saturação. A saturação é a característica quantitativa de uma cor e se considera mais saturada a cor que menos branco ou preto contiver, ou seja, quanto mais pura for sem a incedência ou ausência de luz. Quando uma cor se encontra em sua máxima força (ou pureza) e não contém nenhuma fração de branco e preto, diz-se que tem saturação máxima, por exemplo. O verde, nesta composição, é menos saturado que o laranja, porque contém valores de branco. A figura feminina é formada por linhas pretas, em contrapartida ao fundo claro. O artista trabalha com linhas livres na personagem e formas livres nas folhas. A composição é triangular, conforme gráfico composicional (Fig. 185). O triângulo imaginário é repetido, quando percebemos os pontos cromáticos nos dois olhos e na boca da personagem. A folhagem conduz o olhar na capa, criando uma sequência de leitura: primeiramente o rosto, em se-



Fig. 186. Capa da revista BN. Ed. 59. in: Revista BN.

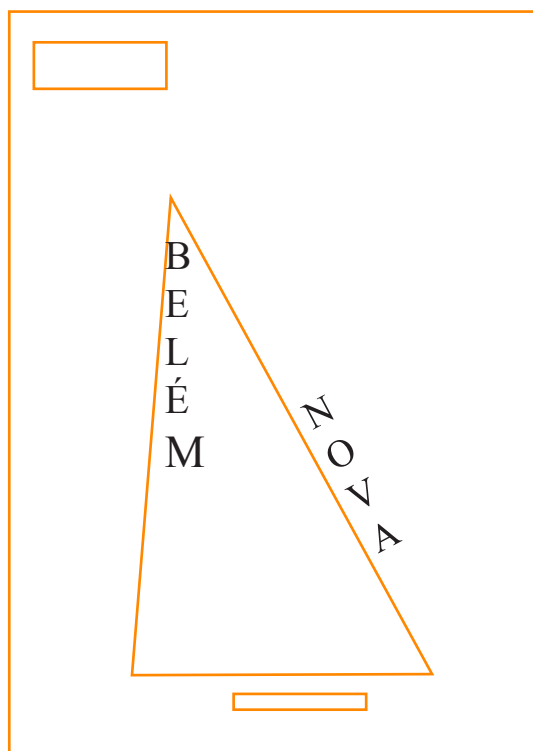


Fig. 187. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 186.

guida as mangas e por último a logo. A cor preta, que é determinante na instantaneidade da face da personagem, torna-se um ruído quando aplicado nos créditos autorais de Tosca.

Os logotipos, desta edição e de outras que são ilustradas ou se assemelham aos pôsteres, são geralmente personalizados, dialogando com o que Hollis (2005, p.11). nos informa a respeito dos artistas de pôsteres do final do século XIX e início do século XX:

Os artistas de pôsteres desse período demonstraram a liberdade estética e a ousadia criativa que se segue ao primeiro contato com uma inovação técnica na área de produção e reproduções gráficas. Quando os artistas, em vez de utilizarem caracteres tipográficos, desenhavam, eles mesmos, as letras dos textos, e quando se responsabilizaram por cada elemento no *design*, que deveria ser reproduzido pelas máquinas, estavam praticando aquilo que mais tarde ficou conhecido como *design* gráfico.

A capa da edição nº 59 (Fig. 186) da revista BN é, sem dúvida, uma das mais representativas, em termos de modernidade e ousadia em criação gráfica. Tem como tema a “Senhorita manhã de sol” e apresenta no centro do P.O a figura estilizada de uma senhorita. As cores predominantes são o azul e o vermelho, e o preenchimento é feito por linhas e blocos de azul e vermelho. As linhas finas e os detalhes de cor, em contraste com o fundo vazio ou o papel branco, sem nenhum preenchimento, trazem uma elegância para a capa, caracterizando o que hoje se chama de *clean* ou *layout* limpo e enfatizam a relação figura/fundo. Essa capa é realmente diferenciada, ousada em termos de composição, formas e cores. A ilustração também dispensa a utilização do logotipo da revista, pois a forma da figura centralizada é composta, de forma discreta ou até subliminar, pelas letras que for-

mam o nome “Belém Nova”. As linhas livres e a deformação de superfícies indicam as letras, que são formadas por linhas e formas, fato que enfatiza o direcionamento da revista a um público mais intelectualizado, ou que a revista neste momento se propõe a inovar os padrões de comunicação e de estética. As formas são preenchidas por cores chapadas e padrões geométricos de cores e linhas verticais. A tipografia das informações gerais da revista é discreta: uso de fontes pequenas que valorizam o texto aplicado na base, que está em negrito, criando, assim, uma linha horizontal que forma uma base na página, e também a base horizontal do triângulo imaginário, conforme gráfico composicional (Fig. 187).

A revista BN, conforme já discutido, apresentava temas voltados à futilidade, à moda, às artes e ao mundanismo. Conforme percebemos pela maioria das capas já discutidas. A revista, especialmente nesta capa, valoriza a vida do leitor, em vez dos heróis da história ou de temas mais profundos. Falava, por exemplo, da princesa local, da “Srta. Manhã de Sol”. Apesar das nítidas influências europeias, não observamos cenas de inverno ou outono nas capas ou no material editorial interno, pois as referências adapta-se ao contexto local, produzem imagens de nossa realidade em particular, como, por exemplo, as representações gráficas dos costumes e objetos da época: o uso da sombrinha, o passeio público na “Paris do sol” ou “Paris tropical”.

A capa da edição nº 63 (Fig. 188) é outro exemplo em que a tipografia se funde com a imagem. O avião forma a palavra “Belém” e é o elemento que extrapola a moldura, sai da composição, fazendo referência ao voo, àquilo que extrapola os limites. O topo

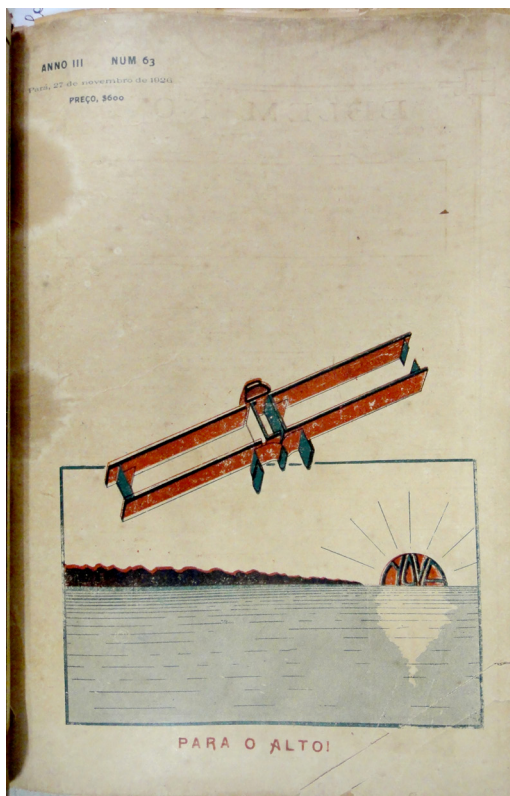


Fig. 188. Capa da revista BN. Ed. 63. in: Revista BN.

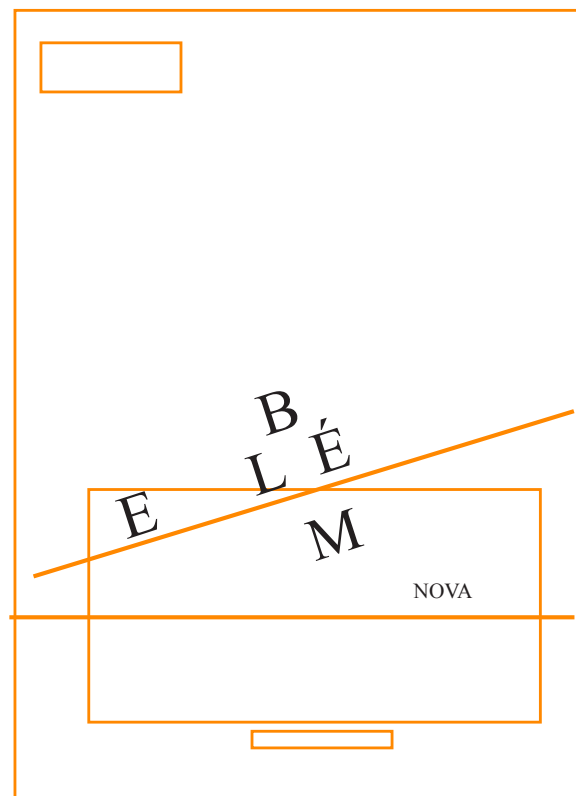


Fig. 189. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 188.

aberto dá ideia de imensidão do céu e faz com que subentendamos que o avião deve percorrer essa área, proporcionando dinâmica e movimento ao *layout*, pois o “alto” evoca a ideia de maior maleabilidade e uma sensação de leveza, de ascensão e maior liberdade.

A ilusão de espaço e volume pode ser reforçada de muitas maneiras, mas o principal artifício para simulá-la é a convenção técnica da perspectiva. Nessa composição, o espaçamento das linhas na água produz a ilusão de perspectiva. A sobreposição do avião sobre a moldura retangular também é usada para reforçar a ilusão de espaço, assim como a diferença na escala da representação visual do avião em relação as árvores e o sol.

A diferença entre as linhas curvas e retas consiste nas quantidades e na natureza das tensões. A linha reta e a linha curva formam o par de linhas originalmente opostas. O uso da linha reta é muito curioso nesta capa, afinal, sabemos que a linha reta apresenta em sua tensão à forma mais concisa de movimento. Porém percebem-se outras linhas retas nesta composição, que nos permitem um interessante debate. Sobre as características das linhas retas, Kandinsky (2005, p. 50) nos informa:

Há três espécies de linhas retas, as outras retas são apenas variantes. A linha reta mais simples é a linha reta *horizontal*... o frio e o plano são as ressonâncias básicas dessa linha, e podemos designá-la como *a forma mais concisa da infinidade das possibilidades de movimentos frios*... no oposto dessa linha, encontra-se, em ângulo reto, a linha *vertical*, é *a forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos quentes*... O terceiro tipo de linha reta é a *diagonal*, *a forma mais concisa das infinitas possibilidades de movimentos frios-quentes*.

A linha reta horizontal dialoga com o que Kandinsky nos conceitua. A representação visual da água em perspectiva traduz toda uma estabilidade da água que não sofre agitação. As linhas horizontais da moldura em retângulo reforçam essa característica fria. A linha vertical se apresenta nas laterais do retângulo, nivelando a composição e dando certa temperatura ao conjunto da obra. A linha vertical extrema no raio solar caracteriza o quente, o dinâmico, o inquieto. A ilustração do avião é composta de linhas retas diagonais, onde se percebe maior movimento e dinâmica. O movimento quente-frio das linhas do avião prevalece para o frio, por conta do pequeno ângulo que se forma da relação das linhas com o eixo horizontal, nos passando a ideia de movimento sutil e estabilidade da aeronave, como quem passeia com total segurança no ar.

As linhas retas livres são aquelas que nunca chegam a se equilibrar entre quente e frio, por estarem independentes de um eixo horizontal/vertical, e podem ser notadas nos raios solares da ilustração.

Conforme Dondis (2003, p. 129), “o contraste é a ponte entre a definição e a compreensão das ideias visuais, não no sentido verbal da definição, mas no sentido visual de tornar mais visíveis as ideias, imagens e sensações”. Já falamos bastante sobre diversos opostos, porém, uma técnica muito útil para soluções gráficas, tanto em questões de

expressividade como representatividade, é o jogo entre proporções. A relação de tamanho do avião com o sol, ou mesmo a vegetação no horizonte, faz com que percebamos o elemento em primeiro plano, assim como direciona nosso olhar para o mais importante ou aquilo que o artista quer passar conceitualmente: o voo, a liberdade, o decolar ou aterrisar. Sobre a proporção, Ostrower (1983, p. 280) afirma que ela é mais do que apenas um fator estético. “A proporção deve ser entendida como fator estrutural na disposição das partes, fator da maior importância para a ordenação inteira da forma e seu sentido expressivo”; e ainda “... a proporção pode ser definida como a justa relação das partes entre si e de cada parte com o todo”.

A semelhança das revistas espanholas e francesas com as publicações do início do século, em especial a BN, era evidente. Quanto a isso Hollis (2005, p.7) nos informa que

...os artistas que moravam fora da França e que consideravam Paris a capital artística do mundo, olhavam para os pôsteres parisienses cheios de admiração. Todavia, Amsterdam, Bruxelas, Berlin, Monique, Budapeste, Viena, Praga, Barcelona, Madri, Milão e Nova York investiam em suas escolas artísticas de pôsteres, gerando talentos individuais brilhantes.

Sobre essa afirmação, relacionamos a forte influência dos cartazes europeus na estética das capas da BN e posteriormente a influência de estéticas de outras nacionalidades, conforme veremos nas últimas capas discutidas nesta tese. Os artistas gráficos da Bélgica, Alemanha e Suíça criticavam a guerra e a ortodoxia, e as influências belga e alemã eram essencialmente geométricas e podemos perceber, de forma muito discreta e leve, na BN.

A capa da edição nº 61 (Fig.190), se comparada a uma ilustração estrangeira (Fig. 191) do início do século XX, é um nítido exemplo dessas relações das capas ilustradas da BN com os pôsteres franceses. Essa capa, em especial, lembra muito o trabalho



Fig. 190. Capa da revista BN. Ed. 61. Revista BN.



Fig. 191. Exemplo da estética dos pôsteres Francêses. Fonte: Loren, 1987, s.n.

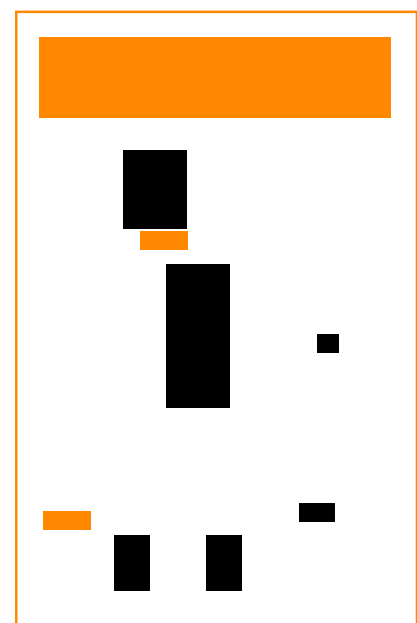


Fig. 192. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 190.



Fig. 193. Capa da revista BN. Ed. s/n. in: Revista BN.

logo e para o rosto da personagem. O uso do preto pontuado na página compõe massas no centro (vestido) que dialogam com o chapéu e com os sapatos. A composição é em diagonal, conforme gráfico composicional (Fig. 192).

A (Fig. 193) apresenta uma capa que faz referência ao carnaval, por meio da ilustração de Cotta. O vermelho saturado é predominante, tornando a composição quente. O uso de preenchimento é desnecessário nos espaços entre as pernas e os braços do personagem, e a sombra faz o canto esquerdo “pesar” visualmente. O chão é texturizado por linhas horizontais, o que reforça o conceito de base.

Para o debate formal da próxima capa, se faz necessário o conceito de ponto, segundo Dondis (2003, p.53):

O ponto é a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima... Quanto mais complexas forem as medidas necessárias à execução de um projeto visual, tanto maior o número de pontos utilizados. A capacidade única que uma série de pontos tem de conduzir o olhar é intensificada pela maior proximidade de pontos.

O ponto, ainda conforme Kandinsky (2005, p. 21), “é o resultado do primeiro encontro da ferramenta com a superfície material, o ponto original...podemos definir o ponto como a menor forma básica”. No entanto, essa definição não é precisa, assim como o conceito de linha e forma não é preciso. É difícil definir os limites da noção “menor forma”, por conta da liberdade de escala e de ferramenta geradora do ponto. Solução para essa definição se encontra na relação do ponto com o P.O, e do ponto com as outras formas

de Toulouse de Lautrec, por conta do forte contraste de cores entre preto e laranja. As influências de Lautrec, no que diz respeito ao tema, são mais mundanas, assim como a BN: a quebra de pudores, a venda da estética feminina, a noite parisiense entre outros. No entanto, não são profundas ou políticas, mas são muito ricas sob ponto de vista estético.

A tipografia da capa é a mesma da série de capas dos “espelhos”, com variação apenas sob o uso de *bold* e da simplificação dos elementos. A dinâmica da capa é obtida pelo uso da linha em fluxo, ou seja, pelo movimento que evita a imobilidade suprema do ponto. As linhas finas, fluidas e regulares formam o tipo e o desenho da figura principal. A pontuação das cores é estratégica, para chamar a atenção para o

nessa mesma superfície, o que nos conduz a conceitos baseados na percepção, criando certa complicação, no que se diz respeito à ciência da linguagem visual. Desta forma, me arrisco a acrescentar um possível conceito para o ponto: a sensibilização mínima e estática no P.O, por meio de determinado instrumento ou ferramenta.

Um ótimo exemplo do uso do ponto, da linha e do desenho se encontra na capa da edição 69 (fig. 194). É possível identificar três tons distintos: o escuro (preto), o cinza médio e o claro (branco). Todos produzidos por meio de pontos, linhas e massas. Na impressão gráfica é necessário obter os efeitos das tonalidades intermediárias, por meio da ilusão de ótica: a retícula. Esta também pode ser formada por pontos, no entanto, não devemos confundir “ponto como elemento da linguagem visual” e “ponto da retícula”, que é uma espécie de unidade básica da técnica de impressão por ser o menor registro no papel e por devivar, via aglomeração e refressão, todas as formas. A capa da edição 69 é composta de vários pontos de tamanhos variados, correspondentes aos diversos valores de luz. A retícula produz na retina do observador a impressão de conjunto.

Conforme gráfico composicional (Fig. 195), o ponto focal é ofuscado ou diluído pelo excesso de preto em diversos pontos da capa, tanto que a figura central se utiliza de linhas brancas para definir suas formas. Várias diagonais são produzidas nas representações das nuvens, e estas dão a dinâmica no *layout*, já que o ponto possui apenas uma tensão e não pode ter direção, ao passo que a linha possui indubitavelmente tensão e direção. Na base da representação gráfica da pedra, verificamos o uso de linhas quebradas complicadas, que são formadas a partir de combinações de ângulos agudos, retos, obtusos ou livres ou pelos diferentes comprimentos das seções.



Fig. 194. Capa da revista BN. Ed. 69. in: Revista BN.

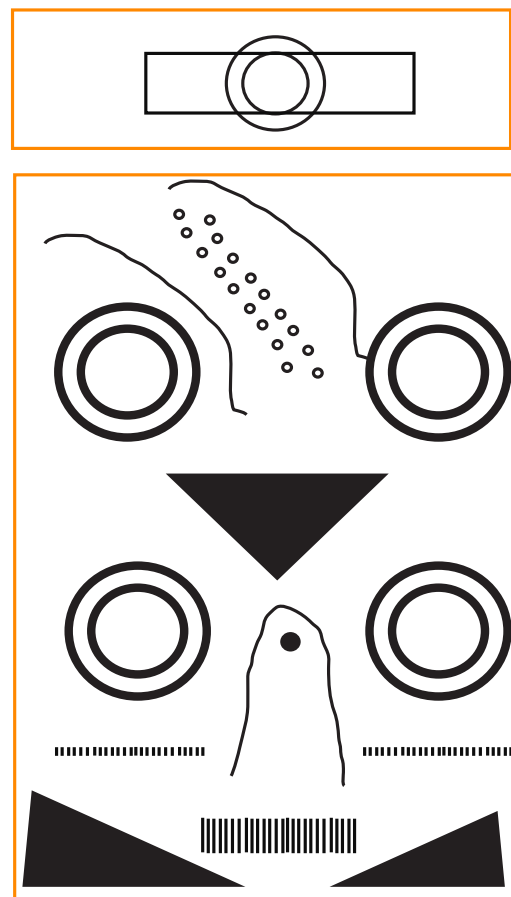


Fig. 195. Infográfico da estrutura composicional da Fig. 194.

4.8 DESENHO DE HUMOR E OS CONFLITOS POLÍTICOS: O VERMELHO DO SANGUE E O VIOLETA DO HEMATOMA

As capas que agrupamos nesse tópico são as edições de nº 35, nº 36, nº 51, nº 58, nº 65, nº 72, nº 73, nº 74, nº 75 e nº 76, as quais se caracterizam por sua forte relação com acontecimentos políticos da época, tanto para reverenciar, como para criticar. Percebemos também que a charge já era muito utilizada como ferramenta de crítica ou forma de expressar



Fig. 196. Capa da revista BN. Ed. 58. in: Revista BN.



Fig. 197. Capa da revista BN. Ed. 35. in: Revista BN.

ideias e opiniões capazes de mudar a sociedade. A grande maioria das capas com o uso de charge é assinada pelo artista Andreilino Cotta, que, por meio do desenho, tem a possibilidade de manipular a imagem de uma autoridades públicas. Dessa forma, é possível colocar a figuras como o governador Dionísio Bentes em situações impossíveis de serem retratadas fotograficamente na época, tanto que as capas que reverenciam determinados políticos e personalidades são capas fotográficas, e as que criticam são ilustradas. É possível exemplificar o apoio da revista BN a determinados políticos, na década de 20, na capa da edição 58 (Fig. 196), em que a imagem do presidente da república, Washington Luiz, é centralizada em positivo nessa capa de leitura verticalizada da imagem e do texto. O quadrado centralizado suavizado por curvas nas extremidades e o fundo em negativo valorizam a figura do político.

Assim como acontece hoje em dia, os conflitos entre a imprensa e o poder público eram comuns, no entanto, os dois primeiros anos da administração da BN foram marcados por um apoio total aos planos de governo de Dionísio Bentes. Quando a BN surgiu, ela apoiava o governo de Souza Castro, e depois, em 1925, apoiou Dionísio Bentes. O governo tinha uma relação amigável e de parceria com os editores da BN. Ele era visto como um parceiro, e a BN se orgulhava e apoiava Dionísio Bentes, tanto que a capa da edição 35 (Fig. 197), foi um dos raros exemplos da caricatura, sendo utilizada para defender e apoiar o governador. A ilustração nos apresenta duas pessoas,

uma que se esconde com máscaras e outra que representa a imprensa, ao fundo, atirando pedras no governador, que é defendido pela senhora que representa a opinião pública. Sobre o governo de Bentes, Figueredo (2001, p. 273) nos esclarece as boas intenções do governador:

Além das divisas trabalho, justiça e honestidade, o governador projetava a criação de um banco especializado no crédito agrícola, cogitava ampliar a navegação fluvial e construir estradas, antigos reclames das cidades do interior. Propunha sanear as debilitadas finanças do Estado, evitando empréstimos e promovendo a arrecadação de rendas, ao mesmo tempo em que pretendia rever a legislação fiscal, reconhecida como ineficiente e antiquada... exercer máxima vigilância a respeito dos problemas municipais, saneamento urbano, e dos incentivos à produção agropecuária e seu escoamento... baratear o acesso ao judiciário... amparar os funcionários públicos, com um plano de cargos e salários... uma nova política econômica de beneficiamento das matérias-primas do Pará... o novo governo mostrava-se favorável à imigração japonesa e à continuidade da vinda de nordestinos para a região.



Fig. 198. Capa da revista BN. Ed. 51. in: Revista BN.

ras; devem harmonizar ou contrastar, atrair ou repelir, estabelecer relação ou entrar em conflito” (DONDIS, 2003, p. 39), e isso que Dondis nos esclarece é percebido nos opostos de quadrados e círculos, na logo e na composição central. As diagonais também polarizam com as relações entre horizontal e vertical, por se encontrarem em angulação indefinida a qualquer um desses eixos.

Com soluções gráficas semelhantes a esta última, a capa da edição nº 65 (Fig. 199) também faz uso dos mesmos propósitos dos elementos da linguagem visual, como as co-

Outra capa que exemplifica o apoio da revista ao governo de Bentes é a da edição nº 51 (Fig. 198). Esta usufrui de duas cores primárias, que dão unidade e dinâmica em toda a composição: o vermelho e o azul, sendo que o vermelho a cor que compõe a massa de cor da bandeira, e o azul, a massa de cor que compõe a fotografia. A borda da fotografia em círculo é composta de padrões florais feitos de forma irregular e insegura, quebrando discretamente a estética geométrica perfeita da composição. O brasão remete à força, estabilidade e imponência e é composto por contorno grosso com duas cores, preto e azul, a fim de provocar a ilusão de tridimensionalidade. A foto possui um forte contraste de luz e sombra. Segundo Dondis, “em termos ideais, as formas visuais não devem ser propositalmente obscuras;

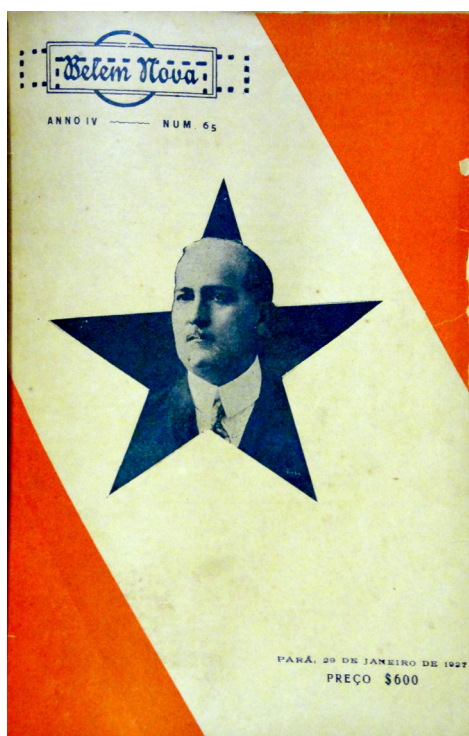


Fig. 199. Capa da revista BN. Ed. 65. in: Revista BN.

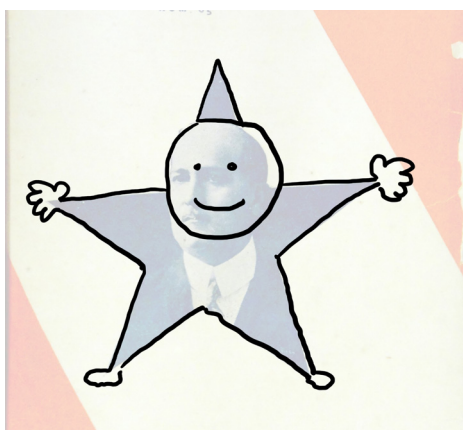


Fig. 200. Infográfico comparativo sobre Fig. 185.

res vermelho e azul, das linhas verticais, do diagramação do rosto centralizado e da referência à bandeira do Pará. “O olho procura uma solução simples para aquilo que está vendo” (DONDIS, 2003, p 48), e nossa tendência a dar continuidade a linhas e formas faz com que a estrela se converta a um chapéu de palhaço, conforme (Fig. 200). A figura extrapola a forma, que tem sua função de moldura comprometida. A leitura em diagonal é mais enfática, pelo valor das linhas nesta composição e pela aplicação na diagonal dos elementos logo, foto e textos. As diagonais produzem poderosos impulsos direcionais, um dinamismo que resulta das tendências por resolver para vertical e para horizontal, ainda mais enfatizado por conta das linhas da estrela. A estrela, por sua vez, é formada por linhas retas quebradas. As diferenças entre as inúmeras linhas quebradas dependem exclusivamente dos seus ângulos, e Dondis os classifica em quatro categorias esquemáticas: ângulo agudo 45°; ângulo reto 90°; ângulo obtuso 135° e, por último, ângulo livre. O ângulo mais objetivo dos quatro tipos de ângulos é o reto, que, em consequência, também é o mais frio. O mais rico em tensões é o agudo, logo também o mais quente. Dessa forma, a estrela possui variações de temperaturas oscilantes, entre seus ângulos interiores e exteriores.

Com relacionamento próximo ao governo, a BN permaneceu “calada” diante de muitas acusações. Figueredo comenta que “não fosse a roupagem voltada para as artes e para o mundanismo, poder-se-ia afirmar que a BN era um órgão do Partido Republicano destinado a noticiar, sob aparência modernista, o protocolo do governo estadual paraense” (Figueiredo, 2001, p. 276). No entanto, o tema das capas da BN toma rumos totalmente diferenciados em termos de conteúdo, mas as mesmas soluções gráficas aplicadas ao desenho e a charge são utilizadas para combater o governo de Dionísio Bentes posteriormente. No terceiro ano do governo de Bentes, a violência policial, as inúmeras tentativas de cen-



Fig. 201. Charge sobre Sant'Anna Marques. in: Revista BN. Ed. 74, s.n.



Fig. 202. Capa da revista BN. Ed. 72. in: Revista BN.

sura da imprensa local, na dura perseguição aos jornalistas opositores, fizeram com que a BN se posicionasse contra o governo. Em 1928, a destruição das estruturas físicas do jornal “O Estado do Pará” e o cerco à “Folha do Norte” representaram o auge desse conflito.

A ligação – entre as redações de “O Estado do Pará”, principal jornal de oposição ao governo de Dionísio Bentes, e a revista BN – fica explícita nessa charge (Fig. 201), em que se ironiza como o confrade Sant’Anna Marques deveria andar pelas ruas. “O Estado do Pará” fazia severas denúncias sobre o governo, principalmente sobre concessões de terra feitas ilegalmente que favoreciam aliados políticos de Dionísio Bentes. Paulo de Oliveira, diretor da revista na época, demonstrou-se muito mais ativo politicamente que Bruno de Menezes e foi o mais severo crítico da administração de Dionísio Bentes.

A capa da edição nº 72 (Fig. 202) ilustra Dionísio Bentes conduzindo um grupo de pessoas que remetem aos jornalistas e aos agitadores políticos da época. Sob o aspecto formal, percebemos que a figura da bandeira do Brasil conflitou com a linha horizontal do eixo da figura central, parecendo que a bandeira sai da cabeça do personagem. Típico das falhas gráficas de Cotta, as fontes escritas no telhado obedecem de forma equivocada à perspectiva, mesmo erro

cometido com as figuras em relação ao cenário e escala entre elas. Outro ruído pode ser detectado no desenho do cacete. Este conflito com o tom escuro da janela, pois tem valores muito próximos para serem sobrepostos. A composição forma um esquema composicional em triângulo dentro de uma moldura quadrada. Percebemos também o uso de linhas retas, curvas e livres. O tom de vermelho rebaixado cria uma superfície do chão e a agitação é enfatizada pelo uso de cores opostas. Sobre a cor oposta, baseado na teoria de cor de Munsell, Albers (2009, p. 12) nos esclarece que

a cor complementar se situa no extremo oposto do círculo cromático. A cor oposta não é apenas uma coisa que se experimenta perceptivamente como uma imagem posterior; a experiência que dela temos é simultânea, através de um processo de neutralização, associado ao impulso aparente de reduzir todos os estímulos visuais a sua forma mais neutra e simplificada possível.

A situação realmente ficou tensa em 16 de agosto de 1927, quando o diretor de BN sofreu uma emboscada, sendo agredido com chicote. Em 30 de agosto, a imagem do diretor Paulo de Oliveira foi exposta na capa da revista, produzindo desta vez um contraste, não formalista, infelizmente, mas conceitual. As “melindrosas” e as “paisagens amazônicas” cedem lugar às marcas da violência na política.

A capa da edição nº 73 (Fig. 203) nos mostra a imagem do diretor Paulo de Oliveira de costas para a câmera, mostrando ao público da revista as agressões que sofrera. No interior da revista, há fotos de Luiz Silva, diretor artístico da época, marcado no rosto pela covardia sofrida (Fig. 204). A neutralidade da arte gráfica, simples, objetiva e sem riqueza visual reforça a sobriedade do assunto, assim como uma espécie de dramatização do que se apresenta.

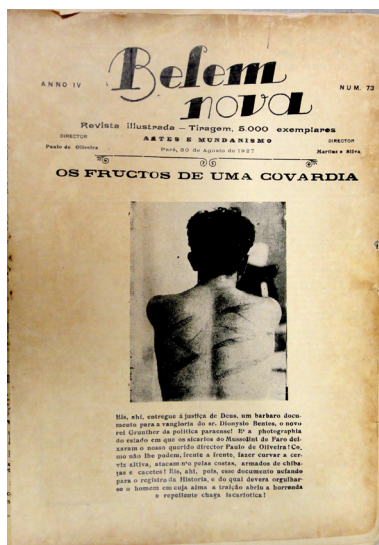


Fig. 203. Capa da revista BN. Ed. 73. in: Revista BN.



Fig. 204. Imagem de Luiz Silva publicadas na revista BN. Ed. 73, s.n.

A capa nº 74 (fig. 205) ainda consiste em críticas a Dionísio Bentes. Cotta ironiza o governador representando-o como um “macaco de circo” cuja travessura é o malabarismo com o tesouro municipal e estadual. A imprensa e a oposição são representadas pelo público que assiste a tudo, sem poder interferir.

Essa capa se apresenta com uma moldura de cor quente, a amarela, por conta de sua associação à ideia de sol, fogo, etc. Verificamos que o logotipo é aplicado com uma silhueta da cidade, que usufrui do jogo de positivo e negativo. Este logotipo sofre uma influência do cinema, a qual se discutirá mais aprofundado nas ultimas capas. Quanto às suas características formalistas, percebemos uma tipografia forte e imponente por conta das letras grossas e baixas. O espaçamento muito próximo dificulta a legibilidade, mesmo a curtas distâncias, ou seja, visualizamos pouco do fundo entre os espaços da fonte. Inversamente, os caracteres muito altos e finos produzem um excesso de fundo, que ocasionam o mesmo ruído.

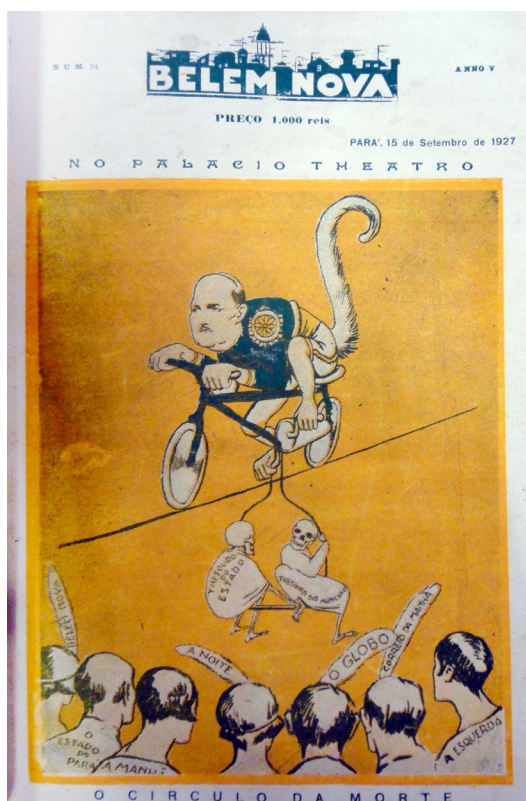


Fig. 205. Capa da revista BN. Ed. 74. in: Revista BN.

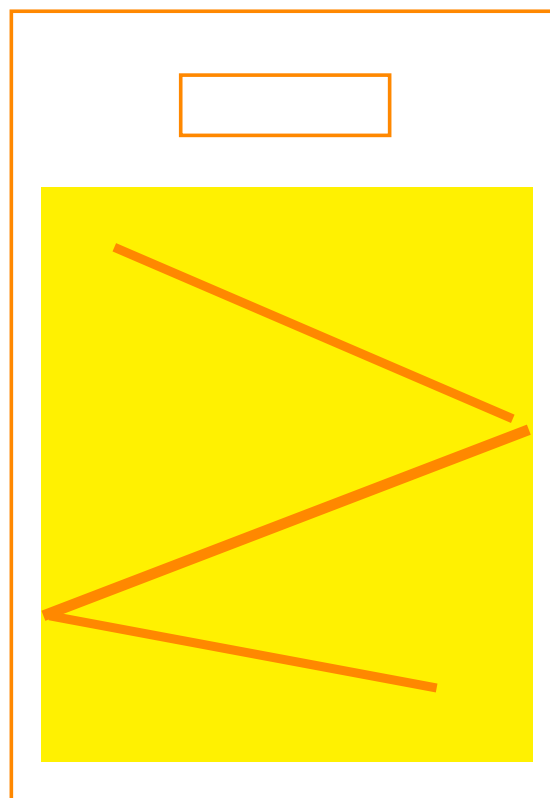


Fig. 206. Infográfico do esquema composicional da Fig. 205.

A composição das figuras principais é triangular, e a linha diagonal reforça a temperatura da cena, assim como produz uma leitura visual secundária em “Z”, conforme gráfico compositivo (Fig. 206). O espeçamento da linha consiste num crescimento ou decréscimo progressivo ou espontâneo da espessura e, nesse caso, reforça a perspectiva da cena, por meio da linha que o governador percorre com a bicicleta.

Na capa da edição nº 76 (Fig. 207) notamos o uso do retângulo como estrutura que reforça as forças para o eixo horizontal e realça o movimento dos personagens. O movimento é muito mais implícito do que explícito. A sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir, sem que, ao mesmo tempo, se distorça a realidade. Esta está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida e, nesse caso, a posição das pernas é um elemento determinante para essa ilusão. A perspectiva é obtida por meio da variação de escala entre as figuras. O uso de linhas simples e cores chapadas são características do o estilo de Cotta. Novamente, a cor quente nos remete a tensão, movimento ou agitação. Cotta ainda continua falhando quanto à utilização de sobreposição de planos: alguns personagens têm a mão sobreposta acidentalmente sobre a genitália de outros personagens, criando imagens dúbias. O isolamento das formas e a cor preta aplicada isoladamente criam um ponto de atração e, conseqüentemente, foco no personagem do fundo. O mesmo fenômeno gerado pela cor preta pontuada isoladamente é perceptivo na capa nº 75 (Fig. 208), onde a meia do personagem ganha muito mais “sonoridade” que os outros elementos da capa.

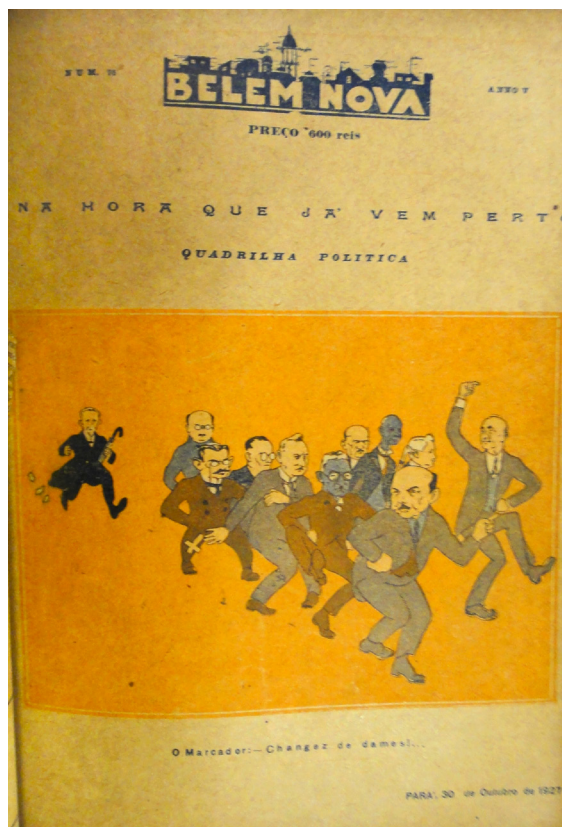


Fig. 207. Capa da revista BN. Ed. 76. in: Revista BN.



Fig. 208. Capa da revista BN. Ed. 75. in: Revista BN.

Conforme Figueredo (2003, p. 281), “a briga de Paulo de Oliveira chegou ao extremo em outubro de 1927, quando a BN deixou de ser publicada. As perseguições foram tamanhas que muitos colaboradores ficaram amedrontados, principalmente depois do espancamento sofrido por Luiz Martins e Silva, que trabalhava na redação, estampado na edição de 15 de setembro de 1927. Podemos concluir que a BN omitiu-se neste momento em que as transformações políticas e sociais estavam em pleno acontecimento.

4.9 O RETORNO AO MUNDANISMO: AS CAPAS HOLLYWOODIANAS

Em agosto de 1928, a BN volta à cena aparentemente como se os conflitos políticos com Dionísio Bentes nunca tivessem acontecido, tanto que o diálogo com as artes e o mundanismo parece ser mesmo o tema mais confortável e vendável e volta a dominar as manchetes da BN. As capas de números 77 a 92 se caracterizam por suas referências baseadas no diálogo da revista com o cinema *hollywoodiano* e da *Broadway*. As mulheres aparecem nas capas com roupas inspiradas nos vestuários das atrizes e mulheres da década de 20 como, por exemplo, Marlene de Trish e Josefina Baker, diva do *jazz* que fez muito sucesso em Paris. O *jazz*, em particular, foi importado para o Brasil e até aplicado ao samba. A ilustração “Jazz Brando” (Fig. 209) ilustra bem os “malandros macacos amazônicos” que se apropriaram do estilo musical. Podemos afirmar que os Estados Unidos influenciaram a estética da BN via Paris, pois essa influência americana chega até a BN de forma indireta. Ainda percebemos também o quanto o cinema e a figura feminina influen-



Fig. 209. Ilustração “Jazz Brando”. in: Revista BN. Ed. 61, s.n.

ciaram a estética editorial e publicitária nos Estados Unidos, como, por exemplo, as capas de revistas e os cartazes produzidos pelos ilustradores na época de ouro da ilustração americana.

O uso da linha como maior contraste do elemento imaginário da pintura é o elemento chave neste debate. Afinal, as capas a seguir são, em sua maioria, fotográficas ou ilustradas com bastante peso de realismo gráfico, porém suavizadas por meio do uso da linha. O extremo pictórico se torna gráfico, e as formas femininas são valorizadas dessa forma, de maneira mais explícita. Na capa nº 77 (Fig. 210), por exemplo, visualizamos um retângulo horizontal com valores de cinza. A fonte em laranja contrasta com a saturação quase nula da capa. As linhas brancas suavizam a forma horizontal e acompanham o alinhamento dos textos.

Na capa da edição nº 83 (Fig. 211), a foto é editada por meio da pintura, técnica muito utilizada na editoração daquela época, provocando um aspecto visual de ilustração para a fotografia. Percebemos aqui a aplicação da linha como elemento separador entre a imagem pictórica e a estilizada. A linha se impõe, caracterizando assim um efeito típico aos meios gráficos, o que causa um efeito visual muito interessante. Sob a questão do uso da linha em formas pictóricas, Kandisky (2000, p.100) nos esclarece:

Essa preocupação se traduzia (e ainda se traduz) sob o aspecto de um desenvolvimento normal dos meios de expressão, de uma calma evolução, que foi considerada primeiramente uma revolução (e ainda é hoje, para certos teóricos), sobretudo no que diz respeito ao emprego da linha *abstrata* na pintura. Por menos que aceitem a arte abstrata, esses teóricos são favoráveis à utilização da linha nas artes gráficas, mas julgam-na contrária à natureza da pintura, lodo inadmissível. Eis um caso típico do caos das nações: confunde-se o que é fácil separar, o que deveria ser delimitado como arte e natureza; em compensação, separa-se meticulosamente o que forma uma unidade, pintura e arte gráfica. Define-se a linha como elemento “gráfico”, que não deve ser empregado com finalidades pictóricas, embora uma diferença essencial entre “artes gráficas” e “pintura” nunca tenha podido ser nem descoberta, nem demonstrada pelos teóricos em questão.



Fig. 210. Capa da revista BN. Ed. 77. in: Revista BN.



Fig. 211 Capa da revista BN. Ed. 83. in: Revista BN.

Não a dúvidas de que a beleza desta capa se concentra no linear e pictórico. Wölfflin (2000, p. 25) afirma que no estilo, observamos a presença linhas, enquanto que o pictórico, percebemos as formas por massas. Ver de forma linear significa, então, procurar o sentido e a beleza do objeto primeiramente no contorno também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda, que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens.

A técnica de positivo e negativo é usada para realçar o contraste entre o preto e branco, provocando assim uma relação de polaridades entre figura e fundo. Esta técnica é também aplicada em grande parte de capas deste tópico. A simetria nas fontes mantém uma harmonia

visual com centro perceptível. O contraste entre figura e fundo faz com que os elementos visuais sejam percebidos como componentes ativos da composição, destacando-se em nossa percepção estes que parecem se projetar com um potencial energético maior, em relação ao fundo, que é fisicamente maior, mais disperso e mais homogêneo, e considerado passivo. Desta forma, podemos então identificar os elementos visuais como figura, e o fundo, conforme o que Ostrower (1983, p.55) nos enfatiza: “A relação figura-fundo, então, se torna uma relação de polaridades, onde, para a eficácia ou melhor efetivação de comunicação, se faz necessária a separação destes planos”. É, mais uma vez, o contraste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A BN existiu num período agitado, tanto no contexto social como no político, o que impulsionou o desenvolvimento das artes aplicadas no Norte do Brasil e possibilitou à revista um conteúdo visual e editorial muito rico, por isso, a BN pode ser considerada uma espécie de “capa” do início do século XX, por que se situa no início desse século cronologicamente e é repleta de características típicas desse período como : a transição de valores estéticos e culturais; o direcionamento a uma sociedade fruto da modernização e a experimentação visual presente em seu projeto gráfico. Assim considerando, não pretendemos menosprezar outras publicações do período, como as revistas “Caraboo”, “Pará Ilustrado”, “Guajarina” e outras, que são também ricas em conteúdo editorial e visual.

A pesquisa desse periódico nos proporciona o privilégio de captar a ebulição das ideias modernistas, na vivência de toda uma época, a partir de uma realidade concreta, que emerge de suas páginas. A linguagem visual da BN, como vimos, é muito particular e ampla para o estudo sobre seus aspectos formais. Esta dissertação se propôs analisar sua estética e linguagem visual e identificou os principais elementos e técnicas de comunicação visual empregados, como também as estratégias de suas aplicações no miolo da revista e de suas capas. Ainda pretendeu, assim, contribuir para outros esclarecimentos sobre o movimento modernista por meio da investigação que fizemos de seus produtores e do impresso em si.

A versatilidade das revistas do início do século XX está em mixar o seu tempo e o passado, e a BN é o melhor exemplo disso, tanto que foi, a um só tempo, passadista e modernista, conforme a identificação de uma estética em seu projeto gráfico, ora referenciada nos padrões clássicos, ora em padrões modernos. Mais que uma expressão artística, os *designs* da BN são elementos que nos permitem perceber a estética e a linguagem que se utilizava naquele período, e conseqüentemente percebemos como o nortista recebia essas informações, especialmente as informações visuais. As capas da revista apresentam um domínio sobre a linguagem visual por parte dos editores, *designers* e ilustradores, mesmo que de forma parcial. Formas, cores, linhas, composições e outros recursos foram usados com maestria em determinados momentos, porém, com imperícia em outros, caracterizando o experimentalismo típico do modernismo.

Esta pesquisa nos esclarece que no Norte do Brasil, na década de 20 se produzia comunicação visual, referenciada em soluções de outros artistas europeus mais experientes. Logo algumas técnicas visuais presentes em várias capas e materiais editoriais possuem determinado grau de coerência em sua utilização. Sobre o aspecto do uso da fotografia, a revista utilizou-se de fotografia produzida em estúdio, na sua maioria das vezes, explorando os valores de iluminação de forma estetizada. O uso da relação contraste/harmonia em diversas técnicas visuais era muito comum, e isso certamente era feito de forma calculada e embasada, já que grande parte das soluções visuais se realizavam via referência estrangeira, quebrando de certa forma o empirismo e evitando assim experimentações aleatórias

e sem direcionamento. A ilustração também é algo a se destacar pelo uso das linhas e dos valores em preto e branco. Os *designs* editoriais nos exemplificam o uso das formas e o uso das principais estratégias de composição da época, muitas das quais são empregadas até hoje.

As capas nos permitem compreender todo o período em que a BN circulou. Não há dúvidas de que seu longo tempo de circulação fez com que sua identidade visual e seu conteúdo editorial se modificassem a cada periodicidade a fim de se adaptar às diversas necessidades da sociedade, fato que tornou o estudo desse periódico ainda mais complexo e instigante. Por meio das capas transparecem mais nitidamente essas mudanças, e nelas podemos melhor compreender a metamorfose visual e conceitual dessa revista, que, se comunicava com uma sociedade igualmente em mutação.

O domínio da linguagem visual certamente foi fundamental para que a BN sobrevivesse por aproximadamente seis anos, o que nos leva a compreender a importância deste, principalmente por parte dos *designers*, ilustradores, artistas, comunicólogos ou quaisquer que por ela se interessam. Mesmo aqueles que ignoram o uso da visualidade em qualquer tipo de processo, seja artístico, funcional ou comercial, devem estar atentos aos benefícios em se conhecer melhor tais ferramentas.

Procuramos ainda incentivar ao aprofundamento das pesquisas e do conhecimento na ciência da linguagem visual, pois esta nos permite que se abram novas portas à compreensão e ao controle dos meios visuais. Observamos que esse aprofundamento se encontra muito carente de debates em nossa região, embora haja muitos profissionais que desenvolvam trabalhos que interajam a linguagem visual. A má qualidade de comunicação visual que é produzida abundantemente nas mais diversas mídias do nosso tempo só realça essa necessidade.

A subjetividade torna o processo de aprendizagem e domínio da linguagem visual delicado, conforme verificamos em vários exemplos em que a sensibilidade é empregada como fator de interpretação do conteúdo visual. Esta dissertação, ao pretender fazer um estudo de como a linguagem visual foi realizada na BN, representa um grande esforço para a compreensão dessa linguagem e, assim, comprova o alto grau de complexidade em que se revestem forma e significado, a par de seu relevante e profundo valor social e político.

Eis a razão da escolha da capa desta dissertação, a imagem de Corinne Griffith (Fig. 211), representa a mulher nova, moderna, que olha para o futuro com um olhar penetrante, sensual e ao mesmo tempo saudoso, que resume um misto de surpresa e nostalgia face a um tempo passado que se transforma no presente. Esta imagem nos faz pensar sobre a decadência da *Belle Époque*, por conta da tristeza no expresso nesse olhar que parece querer se manter na época da “Belém parisiense”. Semelhante a essa capa, é o quadro de Paul Klee, “Angelus Novus” (Fig. 212), apesar de seu estilo visual possuir características nada passadistas, o olhar e a expressão da figura do anjo remetem ao mesmo sentimento de Corinne Griffith. Walter Benjamim (*apud* OLIVEIRA, 2004, p.46) comenta sobre isso :

Existe um quadro de Paul Klee que se intitula “Angelus Novus”. Ele representa um anjo que parece ter a intenção de distanciar-se do lugar em que permanece imóvel. Seus olhos estão encarquilhados, sua boca aberta, suas asas estendidas. Tal é o aspecto que deve ter necessariamente o anjo da história. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde se nos apresenta uma cadeia de eventos, ele não vê senão uma só e única catástrofe, que não cessa de amontoar ruínas sobre ruínas e as joga a seus pés. Ele bem que gostaria de se deter, acordar os mortos e reunir os vencidos. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se abate sobre suas asas, tão forte que o anjo não as pode tornar a fechar. Essa tempestade o empurra incessantemente para o futuro, para o qual ele tem as costas voltadas, enquanto diante deie as ruínas se acumulam até o céu. Essa tempestade é o que nós denominamos o progresso.

A capa desta dissertação traduz a essência da revista BN, que se projeta, e procura avançar em diversos conceitos, tanto que apresenta a imagem da mulher sensual de cabelos curtos, típicos das atrizes de *Hollywood*, e remetem à ideia de quebra de padrões e inovações que caracterizam a passagem do século XIX para o século XX. Ainda procura inspirar a mudança de um passado classicista para um futuro modernista, mas o seu olhar traduz as referências ainda “enraizadas” no passado.



Fig. 212. Paul Klee, *Angelus Novus*.
Fonte: Oliveira, 2004, p.49.

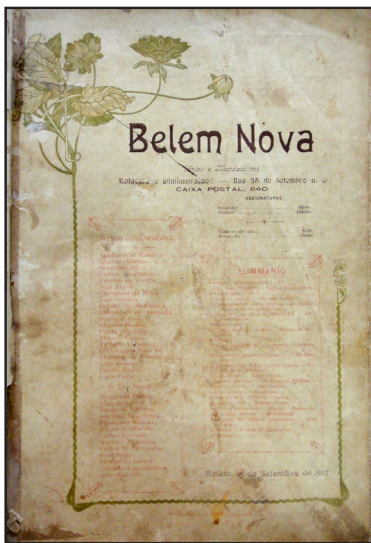
REFERÊNCIAS

- ALBERS, Josef. **A interação da cor**. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Fernando Santos. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Trad. Ivonne Terezinha Faria São Paulo: EDUSP, 1980
- ÁVILA, Afonso. **O Modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BARILLI, Renato. **Ciência da cultura e Fenomenologia dos Estilos**. Lisboa: Estampa, 1995.
- BASSALO, Célia Coelho. **O “Art Nouveau” Em Belém**. Belém: FUNARTE, 1984.
- BROCKMANN, Josef Müller. **Historia de La comunicación visual**. Naucalpan: Ediciones G. Gilí, S.A. de C.V., 1998.
- BATTISTONI, Duílio Filho. **Pequena História das artes do Brasil**. São Paulo: Editora Atomo, 2005.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2006.
- CAMARGO, Mario de. **Gráfica. Arte e Indústria no Brasil: 180 anos de historia**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARRAMILLO, Mário Neto. **Produção Gráfica II: Papel, Tinta, Impressão e Acabamento**. São Paulo: global editora, 1997. (coleção contato imediato)
- BATTISTONI, Duílio F.. **Pequena História das Artes no Brasil**. Campinas: Editora Atomo, 2005.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. de Jefferson Luiz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EFLAND, Arthur; FREEDMAN, Kerry; STUHR, Patricia. **Postmodern Art Education: An Approach to Curriculum**. Virginia: National Art Education Associations, 1988.
- ERMOYAN, Arpi . **Famous American Illustrators**. New Jersey: Chartwell Books Inc, 2002.
- FARIAS, Edison. **Calor Chuva Tela e Canivete: A pintura no tempo do modernismo**. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes da universidade de São Paulo, 2003.
- FARTHING, Stephen. **501 Grandes Artistas**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2009.
- FERNANDES, Maria Lucia. **Novíssima: estética e ideologia na década de vinte**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: Introdução à bibliologia Brasileira**. São Paulo: Edusp, 1976.
- FIGUEREDO, Aldrin. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908 – 1929**. Tese de doutorado. Unicamp, 2001.
- FIEDLER, Konrad. **Escritos sobre a Arte**. Madrid: Visor, 1991.
- FRASCINA, Francis[et all]. **Modernidade e Modernismo. A Pintura Francesa do Século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1993.

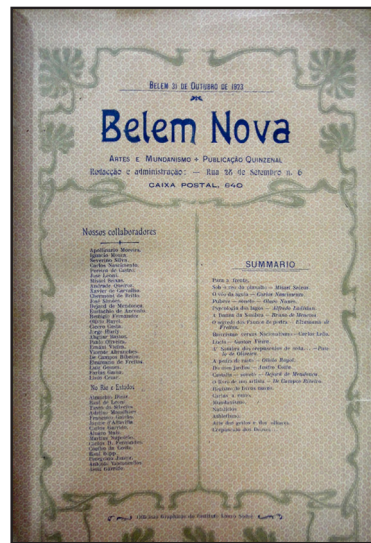
- GRAF, Marília G. **Propaganda de La pra cá**. São Paulo: Ibrasa, 2001.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GUARINELLO, Maria C. A. **Arte em pesquisa**. Londrina: Eduel, 2005.
- HOLLIS, Richard. **Design Gráfico**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HURLBURT, Allen. **Lay Out**: O desenho da página impressa. Trad. Edmilson O. Conceição e Flávio M. Martins. São Paulo: Nôbel, 2006
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual da arte**. Trad. Alvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre o plano**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KEPES, Gyorgy. **El lenguaje de la vision**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1976.
- KRAUS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Edicions Maculada, 1990.
- LORENS, Otto. **Art Nouveau**. New York - London: Berghaus Verlag, 1987.
- MOHOLY-NAGY, László. **La nueva vision**: y Reseña de un artista. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1972.
- MONTEIRO, Benedicto. **História do Pará**. Editora Amazônia. Belém 2006.
- MOURA, Ignácio. **A Exposição Artística e Industrial no Lyceu Benjamin Constant: Os expositores em 1895**. Belém. Impresso na Typ. do Diário Oficial. 1895. Ref. na Biblioteca Publica: 061 (811.5) "1895" M929 e x. 2.
- MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- OLIVEIRA, Jô; GARCEZ, Lucila. **Explicando a Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2004.
- OLIVEIRA, Roberto C [et al]. **Pós Modernidade**. Campinas: Unicamp, 1993.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.
- PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Brasília: Editora UnB, 1982.
- PUENTE, Rosa J. **Dibujo y comunicacion grafica**: Curso para la enseñanza media superior. Naucalpan: Ediciones G. Gili, S.A. de C.V. México, 1993.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. **Medios de massas e historia Del arte**: Cuadernos arte cátedra. Madrid: Ediciones Catédra, S. A. Madrid, 1976.
- RÊGO, Clóvis Morais. **Theodoro Braga historiador e artista**. Belém: conselho estadual de cultura, 1974. (Coleção "Historias do Pará" serie "Barão de Guajara")
- RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual gráfico**: 11ª edição atualizada. Brasília: LGE Editora, 2007.
- ROCHA, Alonso. **Bruno de Menezes ou a Sutileza da transição**. Belém: CEJUP, 1994.
- ROCQUE, Carlos. **Grande Enciclopédia da Amazônia**. Belém: Amel - Amazônia editora LTDA, 1968 (volume 4 letras J-N)

- ROCQUE, Carlos. **Grande Enciclopédia da Amazônia**. Belém: Amel - Amazônia editora LTDA, 1968. (volume 5 letras O-R)
- ROCQUE, Carlos. **História geral de Belém e do Grão Pará**: Atualização: Antonio José Soares. Belém: Distribel, 2001
- SAMARA, Timothy. **Elementos do design**: Guia de estilo Gráfico. São Paulo: Bookman, 2010
- SANTAELLA, Lucia. **Palavra e imagem nas mídias**: um estudo intercultural. Belém: Editora Universitária UFPA, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2002.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2002.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do Velho Intendente(1869-1973)**. Belém: Paka-Tatu, 2004.
- SAUSMAREZ, Maurice. **Desenho básico**: as dinâmicas da forma visual 2ª edição. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: editorial presença, 1986.
- SCOTT, Robert Gillam. **Fundamentos del diseño**. Buenos Aires: Editorial Victor Leru S.R.L., 1977.
- STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada. Da Pré-História ao Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TATARKIEWICZ, W. **História de Seis Ideias: Arte, Beleza, Forma, Criatividade, Mimesis, Experiência Estética**. Madrid: Tecnos, 1992.
- WÖLLFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WÖLLFLIN, Heinrich. **A Arte Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ZAHAR, Jorge. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: JZE, 2006.

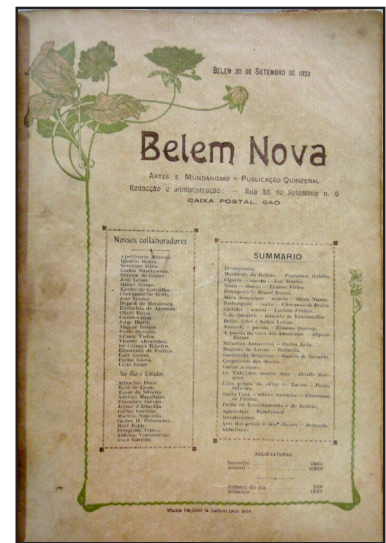
ANEXOS



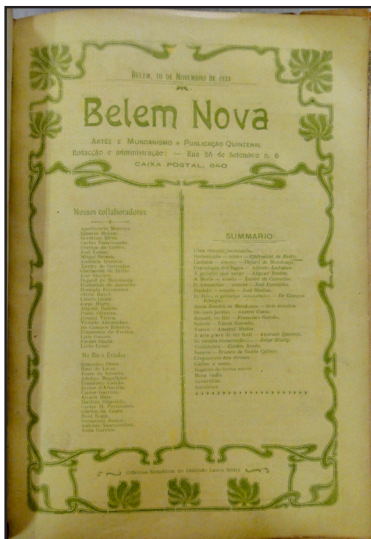
Capa da revista BN. Ed. 02. in: Revista BN. Ano: 1923



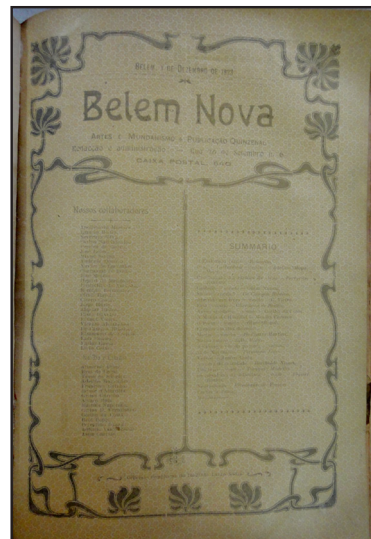
Capa da revista BN. Ed. 03. in: Revista BN. Ano 1923



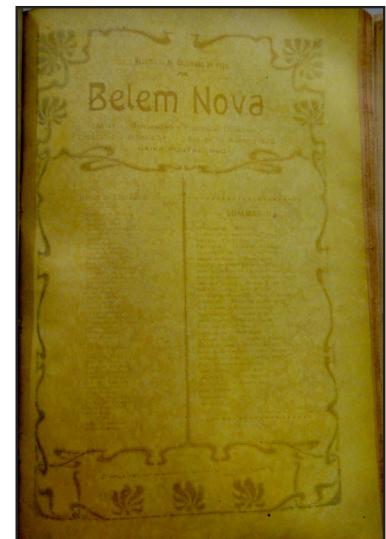
Capa da revista BN. Ed. 04. in: Revista BN. Ano 1923



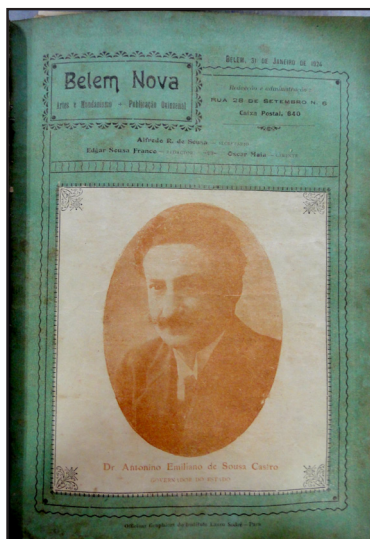
Capa da revista BN. Ed. 05. in: Revista BN. Ano 1923



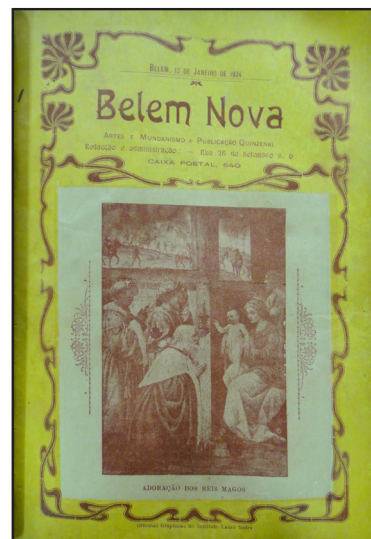
Capa da revista BN. Ed. 06. in: Revista BN. Ano 1923



Capa da revista BN. Ed. 07. in: Revista BN. Ano 1923



Capa da revista BN. Ed. 08. in: Revista BN. Ano 1924



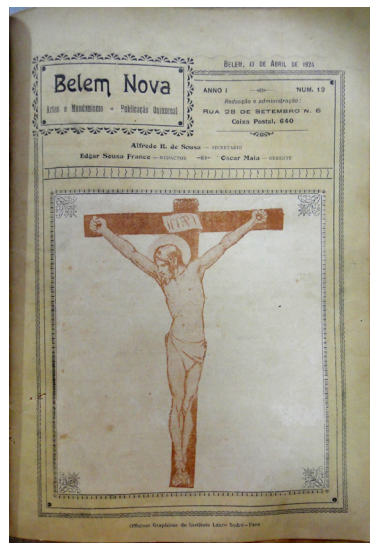
Capa da revista BN. Ed. 09. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. 10. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. 11. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. 12. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. 13. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. 14. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. 15. in: Revista BN. Ano 1924



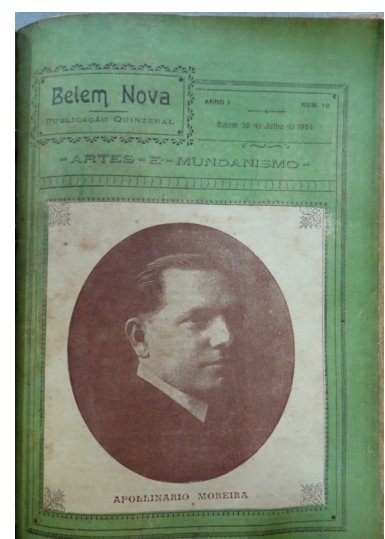
Capa da revista BN. Ed. 16. in: Revista BN. Ano 1924



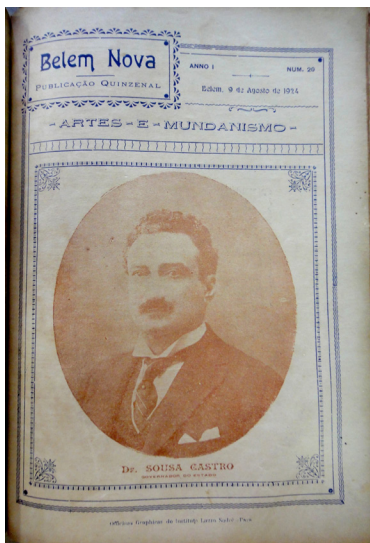
Capa da revista BN. Ed. 17. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. 18. in: Revista BN. Ano 1924



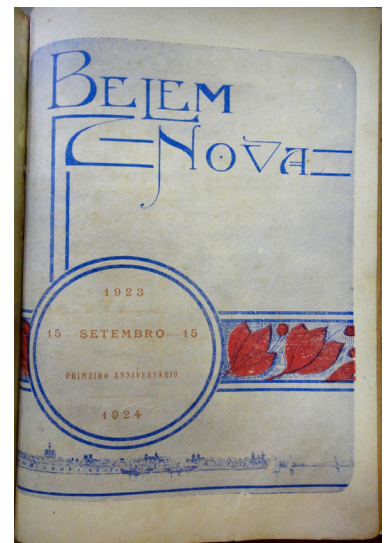
Capa da revista BN. Ed. 19. in: Revista BN. Ano 1924



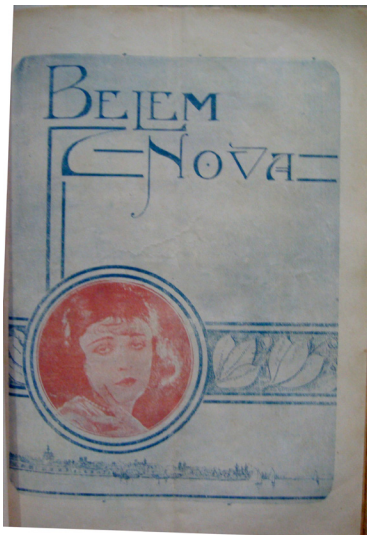
Capa da revista BN. Ed. 20. in: Revista BN. Ano 1924



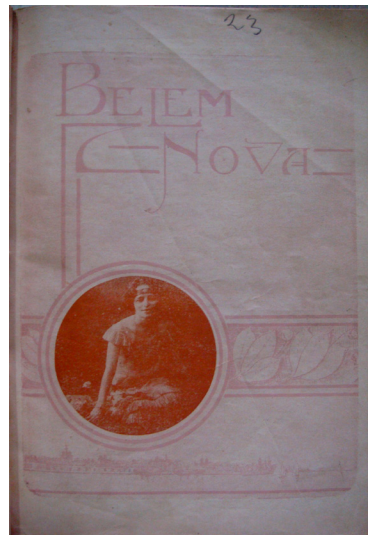
Capa da revista BN. Ed. 21. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. s.n. in: Revista BN. Ano 1924



Capa da revista BN. Ed. s.n. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 23. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 24. in: Revista BN.



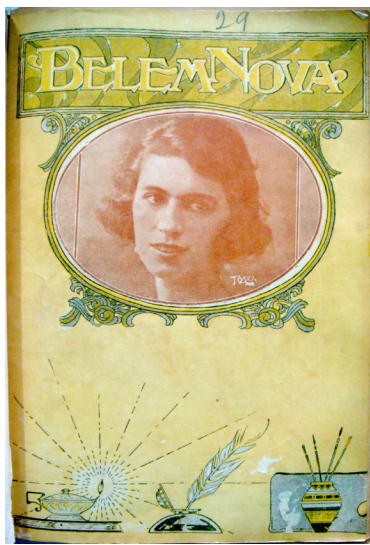
Capa da revista BN. Ed. 26. in: Revista BN.



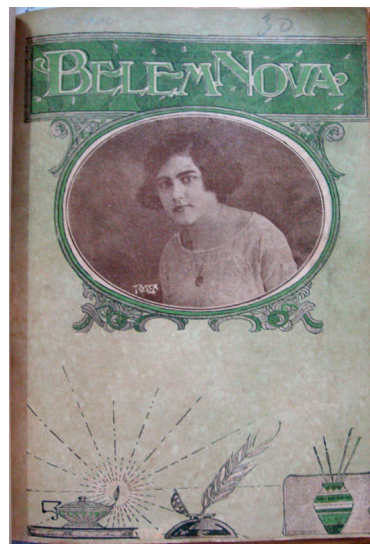
Capa da revista BN. Ed. 27. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 28. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 29. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 30. in: Revista BN.



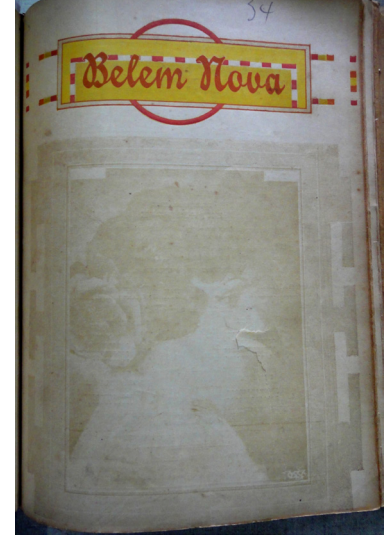
Capa da revista BN. Ed. 31. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 32. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 33. in: Revista BN.



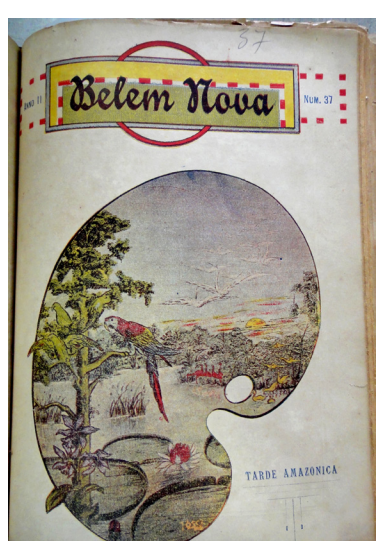
Capa da revista BN. Ed. 34. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 35. in: Revista BN.



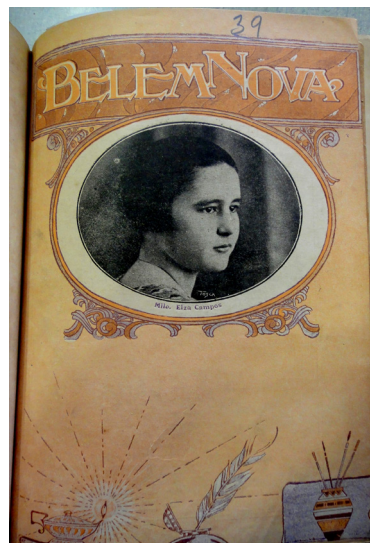
Capa da revista BN. Ed. 36. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 37. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 38. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 39. in: Revista BN.



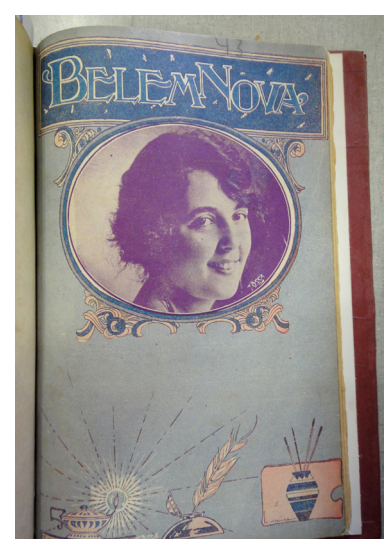
Capa da revista BN. Ed. 40. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 41. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 42. in: Revista BN.



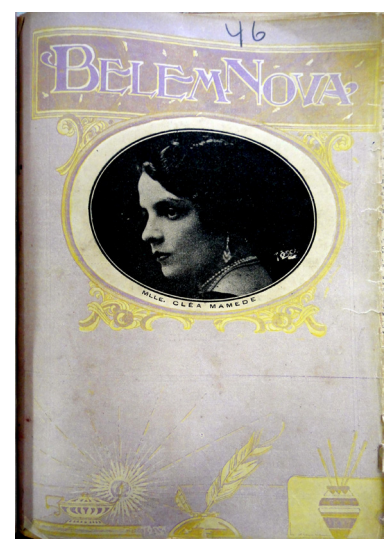
Capa da revista BN. Ed. 43. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 44. in: Revista BN.



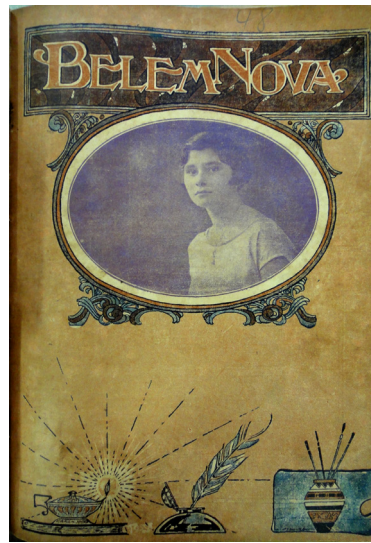
Capa da revista BN. Ed. 45. in: Revista BN.



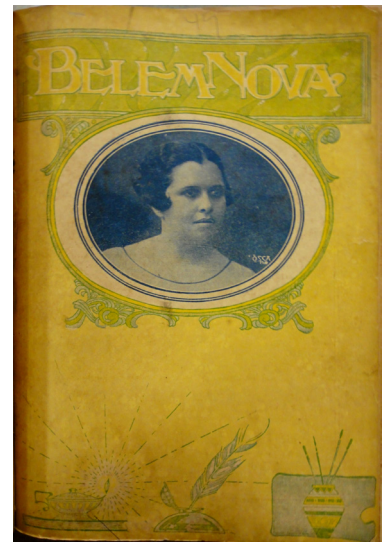
Capa da revista BN. Ed. 46. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 47. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 48. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 49. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 50. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 50b. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 51. in: Revista BN. Ano 1926



Capa da revista BN. Ed. 53. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 54. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 55. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 56. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 57. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 58. in: Revista BN.



Capa da revista BN. Ed. 59. in: Revista BN. Ano 1926



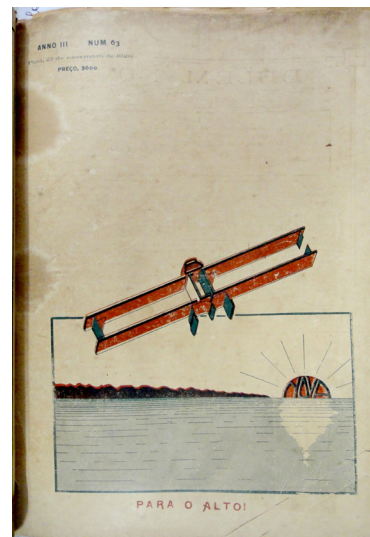
Capa da revista BN. Ed. 60. in: Revista BN. Ano 1926



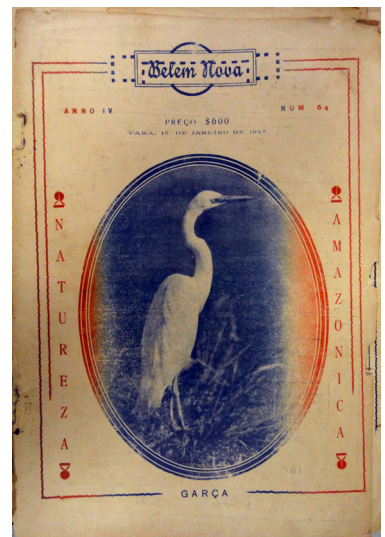
Capa da revista BN. Ed. 61. in: Revista BN. Ano 1926



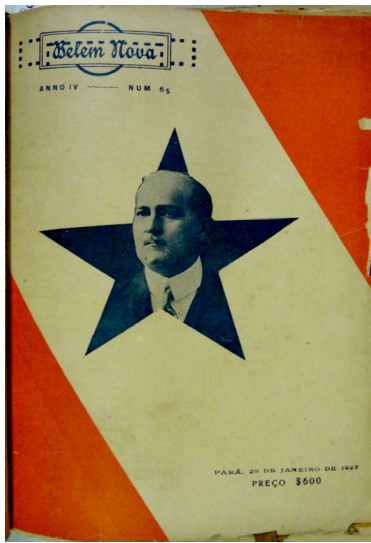
Capa da revista BN. Ed. 62. in: Revista BN. Ano 1926



Capa da revista BN. Ed. 63. in: Revista BN. Ano 1926



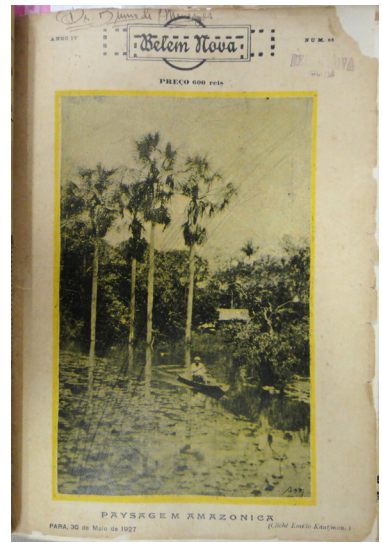
Capa da revista BN. Ed. 64. in: Revista BN. Ano 1927



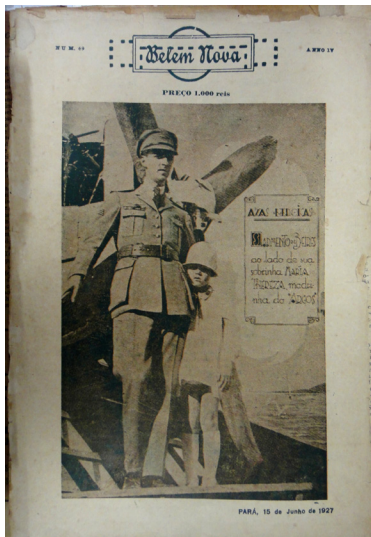
Capa da revista BN. Ed. 65. in: Revista BN. Ano 1927



Capa da revista BN. Ed. 66. in: Revista BN. Ano 1927



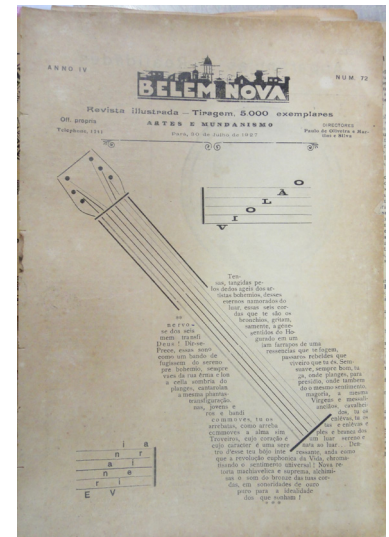
Capa da revista BN. Ed. 68. in: Revista BN. Ano 1927



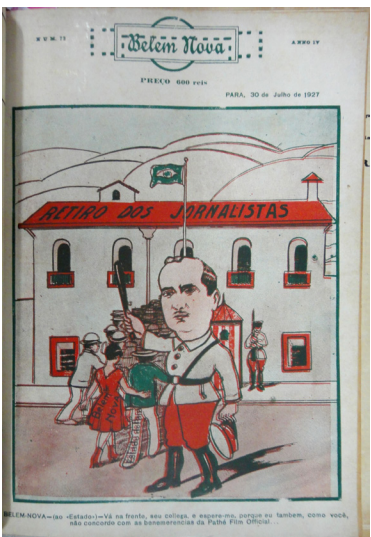
Capa da revista BN. Ed. 69. in: Revista BN. Ano 1927



Capa da revista BN. Ed. 69. in: Revista BN. Ano 1927



Capa da revista BN. Ed. 72. in: Revista BN. Ano 1927



Capa da revista BN. Ed. 72b. in: Revista BN. Ano 1927



Capa da revista BN. Ed. 73. in: Revista BN. Ano 1927



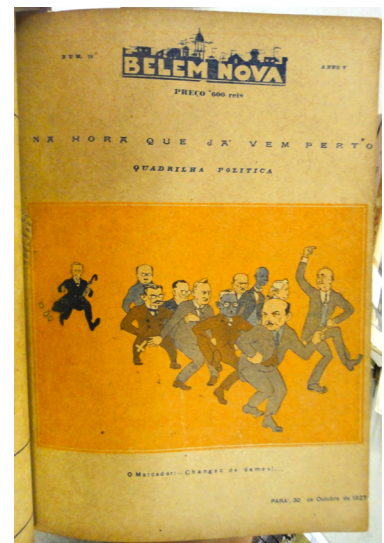
Capa da revista BN. Ed. 74. in: Revista BN. Ano 1927



Capa da revista BN. Ed. 74b. in: Revista BN. Ano 1927



Capa da revista BN. Ed. 75. in: Revista BN. Ano 1927



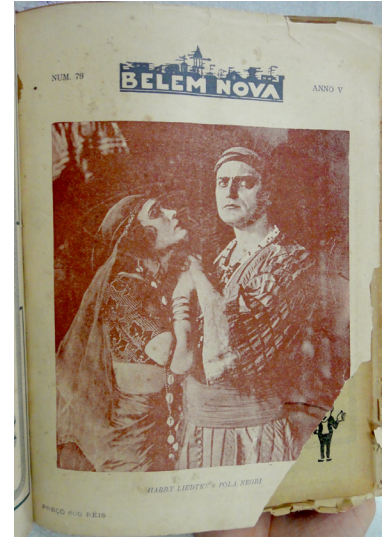
Capa da revista BN. Ed. 76. in: Revista BN. Ano 1927



Capa da revista BN. Ed. 77. in: Revista BN. Ano 1928



Capa da revista BN. Ed. 78. in: Revista BN. Ano 1928



Capa da revista BN. Ed. 79. in: Revista BN. Ano 1928



Capa da revista BN. Ed. 80. in: Revista BN. Ano 1928



Capa da revista BN. Ed. 82. in: Revista BN. Ano 1928



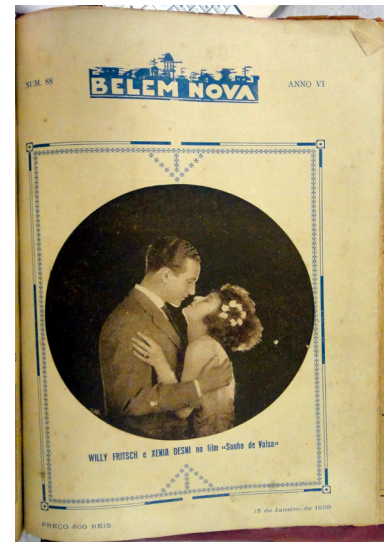
Capa da revista BN. Ed. 83. in: Revista BN. Ano 1928



Capa da revista BN. Ed. 84. in: Revista BN. Ano 1928



Capa da revista BN. Ed. 87. in: Revista BN. Ano 1928



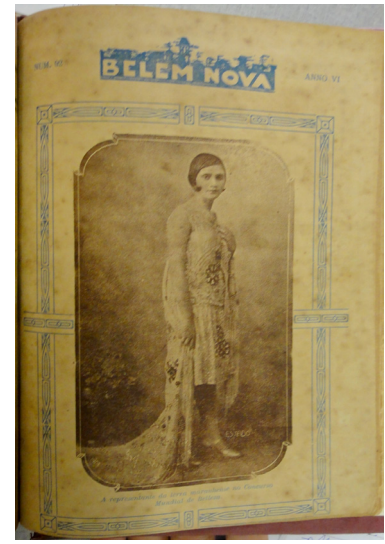
Capa da revista BN. Ed. 88. in: Revista BN. Ano 1929



Capa da revista BN. Ed. 90. in: Revista BN. Ano 1929



Capa da revista BN. Ed. 91. in: Revista BN. Ano 1929



Capa da revista BN. Ed. 92. in: Revista BN. Ano 1929

