

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS
Escola de Design
Programa de Pós-Graduação em Design – PPGD

DESIGN E MEMÓRIA GRÁFICA MINEIRA:
um estudo da revista *Bello Horizonte* (1933-1950)

YASMINE ÁVILA CATARINOZZI DA COSTA

Belo Horizonte
2022

YASMINE ÁVILA CATARINOZZI DA COSTA

**DESIGN E MEMÓRIA GRÁFICA MINEIRA:
um estudo da revista *Bello Horizonte* (1933-1950)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Design da
Universidade do Estado de Minas Gerais, na
Linha de Pesquisa: Cultura, gestão e processos
em Design.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva
UEMG – Escola de Design

Belo Horizonte
2022

C837d

Costa, Yasmine Ávila Catarinozzi da.

Design e memória gráfica mineira: um estudo da revista Bello Horizonte (1933-1950) [manuscrito] / Yasmine Ávila Catarinozzi da Costa. -- 2022
135 f. , enc. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Design, 2022

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva.

Bibliografia: f. 116-119

1. Design. 2. Indústria gráfica-memória. 3. Projeto gráfico (Tipografia) – Belo Horizonte. 4. Periódicos – Belo Horizonte. I. Silva, Sérgio Antônio. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Design. III. Título

CDU:659.122

CDD:741.6

Bibliotecária responsável: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

DESIGN E MEMÓRIA GRÁFICA MINEIRA: UM ESTUDO DA REVISTA BELLO HORIZONTE (1933-1950).

Autora: Yasmine Ávila Catarinozzi da Costa

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

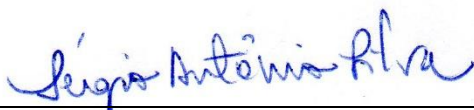
Belo Horizonte, 25 de maio de 2022.



Rita A. C. Ribeiro
Coordenadora Mestrado e Doutorado
MASP 1231056-1
ESCOLA DE DESIGN - UEMG

Prof^a. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, Dra.
Coordenadora do PPGD

BANCA EXAMINADORA



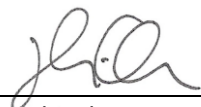
Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.
Orientador
Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof. Marcos da Costa Braga, Dr.
Universidade de São Paulo



Prof^a. Letícia Pedruzzi Fonseca, Dra
Universidade Federal do Espírito Santo



Prof^a. Juliana de Oliveira Rocha Franco, Dra.
Universidade do Estado de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Noemia Karla de Freitas Ávila, pelo amor e dedicação incondicional, além de sempre acreditar que eu seria capaz de superar os obstáculos que a vida me apresentou.

Ao meu pai, Oromar Gomes da Costa, pelo amor incondicional, esforço investido na minha educação e acolhimento, especialmente em tempos de pandemia (COVID-19).

Ao meu irmão, Bernardo Ávila Catarinozzi da Costa e ao meu grande amigo Eduardo Peixoto de Oliveira, pelo apoio e amizade sempre com uma palavra de incentivo e boas risadas.

Sem vocês não seria a pessoa que sou hoje.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva, pela confiança, liberdade de criação e paciência.

À Márcia Coeli Rodrigues da Silva, pela escuta e incentivo, que contribuíram indiretamente para a conclusão deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, em especial aos docentes: Prof. Dr. Edson José Carpintero Rezende, Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva, Profa. Dra. Marcelina das Graças de Almeida, Profa. Dra. Maria Regina Álvares Correia Dias, Prof. Dr. Marcos da Costa Braga (USP) e Profa. Dra. Sebastiana Luiza Bragança (*in memoriam*), pela qualidade de ensino e acolhida nas disciplinas.

À Profa. Dra. Maria Regina Álvares (UEMG), Prof. Dr. Marcos da Costa Braga (USP), Profa. Dra. Letícia Pedruzzi Fonseca (UFES) e Profa. Dra. Juliana de Oliveira Rocha Franco além de serem fontes de inspiração, pela leitura e valiosas contribuições.

Às equipes dos acervos e instituições em que realizei consultas e pesquisas: Arquivo Público Mineiro (APM), Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH), Divisão de Coleções Especiais (Coleção Linhares – UFMG) e Instituto Cultural Amilcar Martins (ICAM).

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Design, Rodrigo Stenner e Janaína Cadar, pela atenção e auxílios prestados.

Às amigas que fiz ao longo desta trajetória diante dos desafios acadêmicos.

Aos meus familiares e amigos de longa data, pela paciência durante as ausências.

E a todos que participaram de alguma forma deste momento.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro. Podemos navegar no mar do passado próximo graças à memória pessoal que conservou a lembrança das suas rotas, mas para navegar no mar do passado remoto teremos de usar as memórias que o tempo acumulou, as memórias de um espaço continuamente transformado, tão fugidio como o próprio tempo. José Saramago. *O Caderno*.

RESUMO

Buscando contribuir para um melhor conhecimento da história do design na cidade de Belo Horizonte (MG), este trabalho tem como objetivo identificar o que caracteriza o projeto gráfico da revista *Bello Horizonte*, que circulou nas décadas de 1930–1950, e de que maneira ele é relevante para a história do design e memória gráfica, levando em consideração o contexto histórico e social no qual esteve inserido. O estudo justifica-se por contribuir com a memória gráfica e preencher lacunas na história do design gráfico local e brasileiro. Foram estabelecidas delimitações nos seus recortes temporais, sociais e geográficos. A metodologia utilizada neste trabalho ancora-se, principalmente, na pesquisa bibliográfica e documental, utilizada para delinear o perfil das publicações ao longo dos anos; o momento histórico-social em que foi produzida; o contexto histórico da cidade em que circulou e do campo gráfico em que esteve inserida. Foram identificados exemplares catalogados e disponíveis para consulta física e/ou digital ao público nos acervos do Arquivo Público Mineiro (APM), do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH); da Coleção Linhares (UFMG); e da biblioteca do Instituto Cultural Amilcar Martins (ICAM). Para compor o *corpus* da análise foram selecionados 15 exemplares, publicados entre os anos de 1933–1950. Os dados foram interpretados e analisados à luz do modelo analítico criado a partir da revisão bibliográfica sobre análises gráficas para identificar o comportamento gráfico da revista. Os resultados obtidos a partir desta investigação demonstram que a publicação contou com diversos colaboradores, inclusive nomes consagrados da primeira e segunda geração modernista brasileira, bem como renomados artistas gráficos. A forte influência do movimento *Art Déco* está presente na representação constante da figura feminina, nas vestimentas, nos traços refinados, nas formas geométricas, no uso da perspectiva e nas tipografias estilizadas. Em vista disso, a revista possui um projeto gráfico de relevante valor histórico e estético, tendo contribuído para moldar o gosto e o imaginário popular em consonância com a linguagem artística da primeira metade do século.

Palavras-chave: Design. Memória gráfica. Belo Horizonte. Revista. Análise gráfica.

ABSTRACT

Seeking to contribute to a better understanding of the history of design in the city of Belo Horizonte (MG), this work aims to identify what characterizes the graphic design of the magazine Bello Horizonte, which circulated in the 1930s–1950s, and how it is relevant to the history of design and graphic memory, taking into account the historical and social context in which it was inserted. The study is justified by contributing to the graphic memory and filling gaps in the history of local and Brazilian graphic design. Delimitations were established in their temporal, social and geographical boundaries. The methodology used in this work is mainly based on bibliographic and documental research, used to outline the profile of publications over the years; the historical-social moment in which it was produced; the historical context of the city in which it circulated and the graphic field in which it was inserted. Cataloged copies were identified and available for physical and/or digital consultation to the public in the collections of the Arquivo Público Mineiro (APM), the Public Archive of the City of Belo Horizonte (APCBH); from the Linhares Collection (UFMG); and the library of the Amílcar Martins Cultural Institute (ICAM). In order to the corpus of analysis, 15 copies were selected, all published between the years 1933–1950. The data were interpreted and analyzed in the light of the analytical model created from the literature review on graphic analyzes to identify the graphic behavior of the magazine. The results obtained from this investigation demonstrate that the publication had several collaborators, including established names of the first and second Brazilian modernist generations, as well as renowned graphic artists. The strong influence of the Art Deco movement is present in the constant representation of the female figure, in the clothes, in the refined features, in the geometric shapes, in the use of perspective and in the stylized typography. In view of this, the magazine has a graphic project of relevant historical and aesthetic value, having contributed to shaping the taste and popular imagination in line with the artistic language of the first half of the century.

Keywords: Design. Graphic memory. Belo Horizonte. Magazine. Graphical analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Etapas de desenvolvimento da pesquisa.....	22
Figura 2. Caracterização da pesquisa.	23
Figura 3. Sistematização dos elementos visuais para a análise gráfica.	27
Figura 4. Esquema do modelo analítico de Joly (2012).	30
Figura 5. Exemplos das classes de tipos descritas por Dixon (1995).	31
Figura 6. Categorização dos aspectos formais propostos por Brisolara (2009).	32
Figura 7. Representação da abordagem linguística (a esquerda) e a proposta por Twyman (a direita).	41
Figura 8. Esquema a partir de uma abordagem linguística e do design gráfico em relação à linguagem.	42
Figura 9. Representação gráfica das partes básicas do grid.	46
Figura 10. Representação gráfica dos quatro tipos básicos de grids.	47
Figura 11. Círculos cromáticos de Johannes Itten.	49
Figura 12. Anatomia do tipo.	51
Figura 13. 1) Augusto Siqueira, retrato original e (2) retrato restaurado (N. 185 – junho/1947).	55
Figura 14. (1) Retrato restaurado de Rodolpho Marques (N. 119 – agosto/1940) e (2) publicidade do ilustrador divulgada nas páginas de <i>Bello Horizonte</i> (N. 93 – junho/1938). ..	58
Figura 15. (1) Revista <i>Bello Horizonte</i> . Capa com ilustração de Monsã (N. 12 - novembro/1933); (2) <i>Para Todos...</i> Capa com ilustração de J. Carlos (N. 403 – setembro/1926).	59
Figura 16. Exemplos de páginas das (1) seções <i>Sahida da Missa</i> (N. 03 – 9 de setembro/1933) e (2) <i>Depois da Matiné</i> (N. 05 – 23 de setembro/1933).	60
Figura 17. Sequência de páginas editoriais (1) título <i>Avenida</i> (N. 5 – setembro/1933), (2) <i>Gregos e Troianos</i> ; ilustração de Érico de Paula (N. 72 – outubro/1936) e (3) <i>Registro</i> (N. 115 – maio/1940).	62
Figura 18. Exemplos de publicidade (1) Massas <i>Aymore'</i> (N. 93 – junho/1938) e (2) cerveja <i>Brahma</i> (N. 12 – novembro/1933).	64
Figura 19. Exemplo de páginas da seção (1) <i>Sociedade</i> (N. 81, maio/1937) e (2) <i>Na manhã da vida</i> (N. 120, setembro/1940).	68

Figura 20. Exemplo de páginas com divulgação do Complexo da Pampulha, (1) N. 148 – janeiro/1943 e (2) N. 167 – setembro/1944.	74
Figura 21. Capas com referência ao contexto da Segunda Guerra Mundial, com (1) ilustrações de Rodolpho Marques (N. 148 – janeiro/1943) e (2) Sílvio Costa (N. 160 – janeiro/1944). ...	75
Figura 22. Capa com (1) fotografia de Janis Paige e (2) página editorial com o título de <i>Praça 7</i> (N. 188 – dezembro/1947).....	78
Figura 23. Capa com (1) fotografia de Olga San Juan e (2) página editorial (N. 189 – junho/1948).	80
Figura 24. Capa e aspectos gráficos (N. 4 – 16 de setembro/1933).	85
Figura 25. Capa e aspectos gráficos (N. 17 – 4 de janeiro/1934).	86
Figura 26. Capas com padrão gráfico bem definido e sequencial (1) N. 61 – 20 de março/1936 e (2) N. 63 – 23 de abril/1936. Ilustrações de Érico de Paula.	87
Figura 27. Capa e aspectos gráficos (N. 75 – dezembro/1936).	89
Figura 28. Capa e aspectos gráficos (N. 85 – agosto/1937).....	90
Figura 29. Capa e aspectos gráficos (N. 93 – junho/1938).	91
Figura 30. Capa e aspectos gráficos (N. 106 – julho/1939).	93
Figura 31. Capas das edições de (1) N. 179 – dezembro/1945 e (2) N. 184 – agosto/1946. ...	94
Figura 32. Capa das edições especiais (1) N. 119 – agosto/1940 e (2) N. 166 – julho/agosto de 1944.	95
Figura 33. Sequência de logotipos das capas da revista <i>Bello Horizonte</i> e seus aspectos gráficos.	96
Figura 34. 1) Capa com a atriz Janis Paige (N. 188 – dezembro/1947); 2) Ondina Guimaraes (N. 190 – setembro/1948); 3) Senhorinha Amarylis Bolivar (N. 192 – fevereiro/1950).	97
Figura 35. Cabeçalho da página editorial (1) N. 04 – 16 de setembro/1933 e (2) N. 17 – 4 de janeiro/1934.	99
Figura 36. (1) Exemplo de página editorial com título <i>Avenida</i> (N. 04 – 16 de setembro/1933) e (2) livre (N. 17 – 4 de janeiro/1934).	100
Figura 37. Exemplos de página editorial com o título <i>Gregos e Troianos</i> (1) N. 75 – dezembro/1936, (2) N. 85 – agosto/1937 e (3) N. 93 – junho/1938.	101
Figura 38. Exemplos de página editorial com o título <i>Gregos e Troianos</i> (1) N. 107 – setembro/1939 e (2) N. 119 – agosto/1940.	102

Figura 39. Exemplos de página editorial com o título <i>Registro</i> (1) N. 166 – agosto/1944; (2) N. 179 – dezembro/1945 e (3) N. 184 – agosto/1946.	103
Figura 40. Exemplos de página editorial (1) N. 188 – dezembro/1947, (2) N. 190 – setembro/1948 e (3) N. 192 - fevereiro/1950.....	104
Figura 41. Exemplo de página da coluna (1) <i>Página Feminina</i> (N. 04 – 16 de setembro/1933); coluna <i>Sugestões de Hollywood</i> (N. 191 - 01 de janeiro/1949).....	106
Figura 42. Exemplos de páginas da seção <i>Um conto pra você</i> (1) N. 75 – 21 de dezembro/1936; (2) N. 148 – janeiro/1943; e (3) N. 192 - fev. 1950.....	107
Figura 43. Exemplos de páginas da (1) seção <i>Rádio</i> (N. 188 - dezembro/1947) e coluna (2) <i>Rádio em revista</i> (N. 190 – setembro/1948).	108
Figura 44. Exemplos de páginas das colunas 1) <i>Avenida</i> (N. 17 - 04 de janeiro/1934) e 2) <i>ELLES E ELLAS</i> (N. 106 – julho/1939).	109
Figura 45. Exemplos de páginas internas das seções 1) <i>Sociedade</i> (N. 85 – 25 de agosto/1937); 2) <i>Na manhã da vida</i> (N. 93 – 03 de junho/1938); 3) <i>Na manhã da vida</i> (N. 119 - agosto/1940).	111
Figura 46. Exemplos de páginas internas das seções (1) <i>Na manhã da vida</i> (N. 179 – dezembro/1945); (2) <i>Sociedade</i> (N. 184 – agosto/1946).	112

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Catalogação dos exemplares da análise gráfica.	26
Quadro 2. Modelo analítico de Goldsmith (1984).....	28

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCBH: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

APM: Arquivo Público Mineiro

CAPES: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

ICAM: Instituto Cultural Amilcar Martins

IOMG: Imprensa Oficial de Minas Gerais

MAP: Museu Arquitetônico da Pampulha

MGB: Memória Gráfica Brasileira

PPGD: Programa de Pós-Graduação em Design

PROCAD: Programa Nacional de Cooperação Acadêmica

PUC-RIO: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RED-CG: Red Latinoamericana de Cultura Gráfica

SENAC-SP: Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

UEMG: Universidade do Estado de Minas Gerais

UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais

UFPE: Universidade Federal de Pernambuco

UNAM: Universidade Nacional Autónoma de México

SUMÁRIO

Capítulo 1

INTRODUÇÃO	15
1.1 Apresentação do tema.....	15
1.2 Objetivos.....	21
1.2.1 Objetivo geral	21
1.2.2 Objetivos específicos	21
1.3 Justificativa e relevância.....	22
1.4 Metodologia.....	22
1.4.1 Caracterização da pesquisa.....	23
1.4.2 Identificação do acervo.....	24
1.4.3 Critérios e seleção do <i>corpus</i> de análise	25
1.4.4 Procedimentos para a análise gráfica.....	27
1.5 Organização do estudo.....	33

Capítulo 2

REFERENCIAL TEÓRICO	34
2.1 Conceituando a Memória Gráfica.....	34
2.2 Princípios da linguagem visual gráfica.....	40
2.2.1 Elementos gráficos da página impressa.....	45

Capítulo 3

TRAJETÓRIA: REVISTA <i>BELLO HORIZONTE</i> (1933-1950)	54
3.1 Revista semanal, literária e noticiosa (1933-1946)	54
3.2 Revista dos mineiros (1947-1950).....	77

Capítulo 4

ANÁLISE GRÁFICA.....	83
4.1 Capa.....	83
4.2 Página editorial.....	98
4.3 Miolo	105
4.3.1 Páginas ordinárias.....	105
4.3.2 Páginas inovadoras	109

Capítulo 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS.....	116
APÊNDICE A – Relação de revistas consultadas.....	120
APÊNDICE B – Roteiros de análise gráfica	123
APÊNDICE C – Imagens das capas e páginas analisadas de <i>Bello Horizonte</i>	127

Capítulo 1

INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação do tema

A cidade de Belo Horizonte é relativamente nova se comparada as outras capitais brasileiras¹. Embora tenha sido concebida como expressão da modernidade, representada no seu traçado geométrico e metódico, em seus primeiros anos praticamente não cresceu, reflexo da crise mundial que atingia o país. Foi somente a partir da década de 1920, período de acentuadas transformações e marcado pela expansão urbana para além da Avenida do Contorno², que a cidade obteve um desenvolvimento mais significativo. Como era de se esperar, ao longo dos anos diversas edificações foram inauguradas em todas as regiões da capital e se tornaram comuns, tanto no dia a dia dos belo-horizontinos, quanto para os numerosos visitantes, devido à ampla oferta de atrativos e serviços turísticos.

Aquele que chega a Belo Horizonte, assim como a autora deste estudo, transitando pela Avenida Cristiano Machado (a principal via que liga a cidade ao aeroporto de Confins), é recepcionado por uma sequência de viadutos que levam nomes de alguns dos seus mais importantes escritores mineiros, como o Viaduto Carlos Drummond de Andrade, Viaduto Paulo Mendes Campos, Viaduto Abgar Renault, Viaduto Henriqueta Lisboa, Viaduto Otto Lara Resende, Viaduto Aníbal Machado, Viaduto Oswaldo França Júnior, Viaduto Pedro Nava, Viaduto Murilo Rubião. Essas homenagens, entre outras prestadas em ruas e avenidas, que também receberam nomes de personalidades relevantes, celebram a história de Minas Gerais. São as evidências do orgulho e do forte senso de pertencimento que regem a relação do mineiro com sua história e identidade regional. Ao longo do trabalho, reencontramos muitos dos nomes dos intelectuais mineiros homenageados e que fizeram história como colaboradores da revista objeto de estudo.

De posse do tema, identificamos que a cidade oferece um valioso patrimônio gráfico resguardado em acervos de bibliotecas e arquivos públicos³, uma vez que a imprensa do Estado

¹ A ocupação da área onde se encontra Belo Horizonte teve início no século XVIII e recebeu o nome de Arraial Curral Del-Rei. Projetada pelo engenheiro Aarão Reis entre 1894-1897 e, fundada em 12 de dezembro de 1897, ainda em obras e com seu plano apenas parcialmente implementado. Foi inaugurada com o nome de Cidade de Minas, e somente em 1901 assumiu sua denominação atual. (BARROS, 2000).

² Avenida 17 de dezembro ou Avenida do Contorno, nome adotado pelo próprio Aarão Reis foi traçada pela Comissão Construtora da Nova Capital para ser o limite entre a zona urbana e suburbana (destinada à população de menor poder aquisitivo). (BARROS, 2000).

³ As publicações resguardadas a acervos e arquivos públicos estão acondicionados em ambientes favoráveis para sua conservação e disponibilizadas ao público.

de Minas Gerais produziu diversas publicações que trazem informações organizadas por diferentes elementos visuais, capazes de contar a história gráfica, as linguagens, as técnicas e tecnologias, além de revelar os aspectos da sociedade em que esteve inserida. O passo seguinte, que veio a culminar na escolha do tema de pesquisa desta dissertação, foi a realização de uma monografia para a disciplina História Social do Design no Brasil⁴.

A definição do tema ocorreu após a constatação da carência de pesquisas dedicadas ao design gráfico da revista *Bello Horizonte*, publicação mineira que circulou na cidade de Belo Horizonte na primeira metade do século XX. No trabalho mencionado acima, desenvolvido a partir de um recorte na produção entre os anos 1933 a 1936, o objetivo foi compreender como os artistas gráficos expressavam a identidade editorial da revista e estabelecer relações entre a linguagem gráfica das capas com as tendências de modernidade da época, especialmente com o estilo *Art Déco*⁵.

Uma versão da referida monografia foi adaptada para o formato de artigo e aceita para a publicação no 9º Congresso Internacional de Design da Informação (CIDI)⁶. A partir disso nos vimos diante da necessidade de aprofundar o tema e identificar o que caracteriza o seu projeto gráfico, buscando esclarecer questões tais como: (1) qual foi expressão gráfica utilizada? (2) o projeto gráfico segue um projeto editorial? (3) qual foi a sua trajetória, quais foram as influências marcantes sofridas em seu projeto o projeto gráfico? (4) e a revista sofreu influência dos movimentos artísticos e literários da época?

Considerando o objeto de estudo da presente dissertação, nos parece interessante recuperar a história do surgimento das revistas e sua evolução. O fato é que a revista impressa possui características que a diferenciam de outros meios, não só pelo seu formato, mas também, pela periodicidade e forma pela qual aborda a notícia. Em comparação aos jornais, cuja maioria das páginas são impressas em preto e branco, Ali (2015) destaca que as revistas desfrutaram de um visual bem cuidado que serve como atrativo ao leitor: paleta de cores, imagens atraentes, chamadas intrigantes, papel de boa qualidade, tipografia elaborada e design elegante. Além da relação mais estreita com seus leitores, baseado no diálogo e intimidade.

⁴ Ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD) da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

⁵ O termo *Art Déco* foi cunhado nos anos 1960 pelo historiador inglês da arte Bevis Hillier (1968), remete a uma importante exposição de design realizada em Paris em 1925, a *Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Exposição Internacional de Decoração e Design Industrial Modernos). É um estilo de design e decoração que surgiu no período entreguerras, e que rapidamente se espalhou pela Europa e Estados Unidos. Sofreu influência de outros movimentos artísticos, tais como o *Art Nouveau*, Cubismo, Futurismo, Construtivismo, De Stijl e Bauhaus. Predominam as linhas sinuosas e estilizadas, as formas geométricas, o design moderno e abstrato. Entre os motivos mais explorados estão os animais e as formas femininas. (MEGGS; PURVIS, 2009).

⁶ Disponível em: encurtador.com.br/uOSV2. Acesso em: 15 de fev. 2022.

Ali (2015) descreve a linha editorial de revistas com o nome de conceito. Os principais componentes do conceito editorial são: a missão, o título e a fórmula. A missão define o objetivo da revista, o público leitor, o tipo e forma do conteúdo. Uma vez definida a missão editorial, a fórmula deve ter alinhada com ela: logotipo, capa, projeto gráfico, seções fixas, pautas, textos, imagens, chamadas, entre outros. As seções e colunas fixas costumam ser controladas pelo editor da revista.

No que tange a história, conforme a jornalista Scalzo (2016), a primeira revista de que se tem notícia foi publicada em 1663, na Alemanha – *Erbauliche Monaths-Unterredungen* (Edificantes Discussões Mensais). Aqui, vale lembrar que dois séculos antes dessa publicação pioneira, o inventor alemão Johannes Gutenberg desenvolveu a impressão com tipos móveis⁷, técnica usada sem grandes alterações até o século XX para imprimir jornais, livros e revistas. Segundo a autora, além da revista alemã, outros títulos apareceram ainda no século XVII, como na França o *Journal des Savants* (1668), na Itália o *Giornali dei Litterati* (1668), e na Inglaterra o *Mercurius Librarius* (1680). Embora tenham inspirado publicações semelhantes pelo mundo, as pioneiras do gênero eram monotemáticas, tratando de um único assunto por título e mais pareciam coletâneas de textos, semelhante aos livros.

A primeira revista moderna foi criada apenas em 1731, na cidade de Londres. Fundada por Edward Cave (1691-1754), a *The Gentleman's Magazine* (A Revista do Cavalheiro), foi um dos mais influentes periódicos do seu tempo. Inspirada nos grandes magazines (lojas que vendiam um pouco de tudo) reunia diversos ensaios, poemas, comentários políticos e críticas, todos escritos de maneira leve e descontraída. Uma significativa revolução no campo gráfico das revistas acontece somente em 1842, com o lançamento da primeira revista ilustrada, a *Illustrated London News* – que continua a ser editada até hoje. Possuía 16 páginas de texto e 32 de gravuras, que reproduziam os acontecimentos da época na forma de desenhos. (SCALZO, 2016). No mesmo século, em 1741, nasce também a primeira revista americana, a *The General Magazine* (A Revista Geral), publicada nos Estados Unidos (ALI, 2015).

Ao longo do século XIX, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, com o avanço da indústria gráfica e a queda nos índices de analfabetismo as revistas ilustradas se tornaram um dos principais veículos de comunicação cultural, reunindo textos sobre vários assuntos em um único lugar, ou seja, eram multitemáticas, e traziam belas ilustrações. A revista ocupou, assim, um espaço entre os livros, ainda considerados instrumentos da elite, e os jornais, que só publicam notícias rápidas. (CARDOSO, 2000).

⁷ Processo em que uma superfície entintada em alto-relevo é pressionada contra o papel (AMBROSE; HARRIS, 2012).

No Brasil, as revistas passaram a seguir os moldes dos magazines europeus, que buscavam atingir mais leitores para permanecer mais tempo no mercado. (SCALZO, 2016). É nesse cenário que, segundo Luca (2008), surgem as chamadas revistas de variedades ou ilustradas, que apresentam uma diagramação com amplo espaço reservado para as imagens e conteúdo diversificado, desde acontecimentos sociais, crônicas, poesias, notícias do país e do mundo, instantâneos da vida urbana, caricaturas da vida política e social, entre outros, tudo para agradar diferentes leitores, o que justificaria o termo variedades.

Scalzo (2016) e Fonseca (2016) citam algumas das principais revistas que circularam durante o final do século XIX, além de nomes que consagraram as publicações dedicadas à sátira política e à crônica de costumes no país, como Henrique Fleiuss (1823-1823), de *Semana Illustrada* (RJ, 1860-1876), e Ângelo Agostini (1843-1910), de *Revista Illustrada* (RJ, 1876-1898), ambos estrangeiros. No mesmo período, surgiram *A Lanterna Mágica* (RJ, 1844-1845), *O Mosquito* (RJ, 1869-1877), *Vida Fluminense* (RJ, 1868-1875), *O Mequetrefe* (RJ, 1875-1893), *Ilustração Brasileira* (RJ, 1876-1878) e *Dom Quixote* (RJ, 1895-1903). No entanto, Luca (2008) aponta que, o marco do surto de publicações, que se prolongaria por décadas, aconteceu com o lançamento da inovadora *Revista da Semana* (RJ, 1900-1959), que fazia o uso sistemático da fotografia em suas reportagens.

No início do século XX, na chamada *Belle Époque*⁸, ocorreu uma série de transformações que resultaram no aumento significativo de novas publicações de variedade e de cultura. Tais mudanças, segundo Cardoso (2000), estavam associadas tanto com os avanços da tecnologia gráfica, como a introdução do telégrafo, popularização da fotografia, a instalação de empresas internacionais de notícias; quanto com a modernização das cidades, com estabelecimento de linhas de bondes e redes ferroviárias, popularização do cinema e chegada dos navios a vapor.

Para os amantes da modernidade surgem revistas mais sofisticadas e com grande apuro técnico como a *Kosmos* (RJ, 1904-1909), influente publicação de cultura, a revista trazia muitas vinhetas, frisos e motivos florais *Art Nouveau*⁹, que serviam de adorno para acompanhar as informações e notícias sobre arte, literatura e história, além de contos e crônicas. Aos poucos,

⁸ Expressão de origem francesa que significa literalmente “Bela Época”. É um termo usado para indicar um período da história na Europa (entre 1871 com o fim da Guerra Franco-Prussiana e o começo da primeira Guerra Mundial, em 1914), compreendendo um total de 43 anos. Esse período foi marcado pela expansão e progresso tecnológico, científico e cultural. (*BELLE ÉPOQUE*. In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: encurtador.com.br/iwMQ0. Acesso em: 10/04/2022.

⁹ Estilo decorativo internacional, marcado por linhas orgânicas e fluidas, similar às feições das plantas. A forma da figura feminina, fauna e flora eram motivos recorrentes (MEGGS; PURVIS, 2009).

a ilustração brasileira ganhou ares modernos, com formas estilizadas sob influência do *Art Déco*. (EDITORA ABRIL, 2000).

Para o leitor de menor renda (quanto menor suas condições sociais, maior o número de iletrados), era possível acompanhar a vida social, política e cultural de forma divertida e bem humorada nas revistas *O Malho* (RJ, 1902-1952), *Fon-Fon* (RJ, 1907-1958), *Careta* (RJ, 1908-1960), *O Pirralho* (SP, 1911-1918), *A Cigarra* (SP, 1914-1975), *Para Todos...* (RJ, 1918-1926) e depois com renovação gráfica significativa em *O Cruzeiro* (RJ, 1928-1975), quando a fotografia e a reportagem ganharam novos sentidos (LUCA, 2008) e asseguraram à revista a liderança no mercado nacional. As irreverentes e bem humoradas ilustrações ficavam por conta dos artistas gráficos de reconhecida competência, como K. Lixto, pseudônimo de Calixto Cordeiro (1877-1957), Raul Pederneiras (1874-1953) e J. Carlos (1884-1950), entre outros.

Existiram revistas de longa duração no século XIX, enquanto algumas publicações do século XX não duraram tanto assim. Nota-se que as revistas passaram por diversas mudanças, como as novas interações entre imagem e texto, cores e formatos, muitas vezes acompanhando as tendências artísticas vigentes à época. As publicações citadas nesta pesquisa têm em comum a colaboração de talentosos artistas gráficos considerados mestres na ilustração e da caricatura. Na época, a ilustração era um indicativo de técnica e qualidade, por isso eram quase sempre colocadas em primeiro plano. Isso pode ser observado a partir das capas, que consistiam basicamente de ilustrações.

Retornando ao cenário mineiro, a criação da capital Belo Horizonte coincide, em partes, com o nascimento da República no país. Contudo, Pereira (2009) relata que a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) trouxe crise e recessão, provocando uma ruptura no processo de desenvolvimento econômico e industrial na cidade. Com as dificuldades de importação de materiais, as obras públicas e as da iniciativa privada ficaram praticamente paralisadas. Apenas com o fim da guerra retomou-se o ritmo de crescimento no país, bem como na capital.

Em 1920, o novo cenário associado à efervescência cultural pela busca da identidade nacional e a comemoração do centenário da Independência levantou debates sobre a formação e as perspectivas da sociedade brasileira (VIEIRA, 1997), culminando na Semana de Arte Moderna de 1922¹⁰, em São Paulo. A produção artística buscava uma nova forma de expressão, tanto na temática como no estilo, de acordo com a mentalidade do século XX. De modo geral,

¹⁰ Movimento inspirado nos parâmetros da vanguarda europeia do século XIX, os modernistas paulistas visavam o rompimento com o passado colonial e uma nova configuração para as artes plásticas, literatura, música e arquitetura (VIEIRA, 1997).

o que marca o espírito da arte moderna é o desejo de libertar-se das amarras do passado e Minas Gerais não ficou alheia às manifestações literárias e artísticas modernistas.

Segundo Ribeiro (1996), a arte iniciada na Semana de 1922 teve grande apoio e adesões, com manifestações de intelectuais mineiros, destaque para Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), Emílio Moura (1902-1971), Pedro Nava (1903-1984), João Alphonsus (1901-1944) e Abgar Renault (1901-1995), que se encontravam em bares tradicionais como o Bar do Ponto¹¹, estabelecendo um intercâmbio intenso com os poetas e artistas paulistas. Segundo a autora, as ideias literárias modernistas foram bastante difundidas, através do jornal *Diário de Minas*, apresentando sinais de consolidação com os lançamentos de *A Revista* (1925-1926), revista *Verde* (1928), do importante grupo modernista da cidade de Cataguases e a revista *Leite Crioulo* (1929). Embora menos conhecidas, essas publicações formam um capítulo curioso e relevante na história do modernismo brasileiro.

Além disso, a década de 1920 pode ser considerada um dos melhores períodos da industrialização da capital mineira. Nessa época, Belo Horizonte passava por uma expansão urbana com o crescimento de novos bairros, além da modernização de alguns aspectos de sua vida cotidiana, como o aquecimento da economia e a criação de novos postos de trabalho. A cidade adquiria ares de capital, com vida social intensa e diversificação entre os grupos sociais instalados em seu território (VIEIRA, 1997). Segundo Pereira (2009), acompanhando o desenvolvimento da cidade o número de oficinas tipográficas cresceu significativamente e a criação do *Correio Mineiro* deu início à segunda fase da imprensa belo-horizontina.

Mais adiante, a década de 1930 foi um período de fortalecimento das instituições estatais de vários países do mundo, muitos governos apostaram na propaganda política para influenciar o nacionalismo e a identidade coletiva. No cenário nacional, a Revolução de 1930¹² modificou a ordem política e institucional, as atividades produtivas e a política econômica e social do país. Assim, chegava ao fim a Primeira República e começava um novo momento da história da política nacional, a chamada Era Vargas (PEREIRA, 2009). Linhares (1995) discorre que a partir daí, a imagem da imprensa moderna começou a se delinear com a produção de jornais mais permanentes, de melhor qualidade gráfica, com equipamentos próprios e tecnologia mais avançada.

¹¹ Situava-se na Avenida Afonso Pena, de esquina com a Rua da Bahia, onde hoje se encontra o hotel Othon Palace. Fundado por Felipe Longo, em 1906, a edificação que abrigava esse estabelecimento era um sobrado que se estendia por todo o cruzamento. O encerramento das atividades do Bar do Ponto, em 1940 e demolido em 1959, foi motivo de comoção popular repercutindo em toda a imprensa da Capital.

¹² Movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que culminou com o golpe de Estado, que depôs o presidente da República Washington Luís, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes, assumindo Getúlio Vargas a chefia do Governo Provisório e pôs fim à República Velha.

Essa visão é apoiada por Pereira (2009), que cita diversas publicações de revistas, como *Silhueta* (1932), *Bello Horizonte*, que corresponde ao nosso objeto de estudo, *Minas Ilustrada* (1934), *Metrópole* (1937), *Revista da Produção* (1937) para afirmar que as transformações no gênero jornalístico, referentes a linguagem, técnicas e projeto gráfico ficaram cada vez mais evidentes. A *Alterosa* (1939-1964), por exemplo, teve grande destaque chegando a ser a revista de maior circulação do país durante alguns anos, até se transformar em Editora Alterosa (1964-atual).

Observa-se que Minas Gerais, particularmente Belo Horizonte, passou durante a década de 1930 por um processo de industrialização e de modernização das estruturas políticas e econômicas, o que influenciou diversos setores da sociedade, inclusive na produção de novas publicações, que por sua vez, exigiu um maior investimento financeiro na elaboração dos projetos gráficos impressos. Assim, jornais e revistas circularam com certa regularidade entre a sociedade mineira, atuando na manutenção da cultura e da memória, em inúmeras perspectivas.

Em síntese, este trabalho contempla um período áureo da capital mineira a partir das páginas da revista *Bello Horizonte* e tem o intuito de contribuir com as investigações sobre a história do design, comumente denominado de Memória Gráfica Brasileira (MGB). Campo tem se intensificado por todo o Brasil e será discutida no capítulo 2.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo geral

O objetivo geral da pesquisa é identificar o que caracteriza o projeto gráfico da revista *Bello Horizonte*, que circulou na cidade de Belo Horizonte no período entre as décadas de 1930 e 1950, e de que maneira ele é relevante para a história do design e memória gráfica local e brasileira.

1.2.2 Objetivos específicos

Os objetivos específicos são: (1) compreender como as teorias e os fundamentos do design gráfico contribuíram para a construção da identidade gráfica da revista; (2) estabelecer relações com a linguagem gráfica desse período no campo gráfico em geral; (3) destacar as contribuições dos colaboradores e artistas gráficos do estado de Minas Gerais para o desenvolvimento do design gráfico local e nacional.

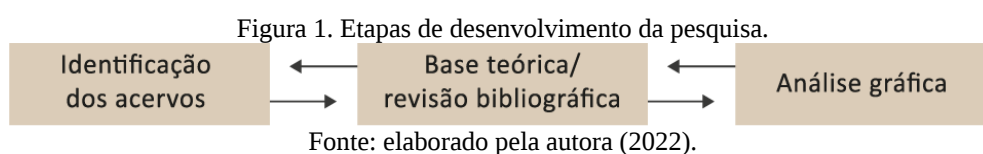
1.3 Justificativa e relevância

A pesquisa justifica-se por promover a identificação de personagens, técnicas e tecnologias, presentes em um dos estados mais importantes do país, contribuindo para preencher lacunas na história do design gráfico local e brasileiro. Nesse sentido, dialoga com outros grupos de pesquisa em memória gráfica, o que será discutido no capítulo 2. Além disso, ao descrever sua importância, valores e contribuições, permitirá que os pontos levantados sejam posteriormente expandidos e aprofundados em investigações futuras. É importante mencionar também que esta investigação pretende dar continuidade ao estudo realizado dentro da disciplina História Social do Design no Brasil, em que a autora obteve o primeiro contato e impressões sobre o tema.

Por discutir a prática projetual a partir da análise de artefatos gráficos e buscar compreender como o design expressa e contribui para a construção do imaginário social, esta dissertação está vinculada à linha de pesquisa “Cultura, Gestão e Processos em Design”, do Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD) da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

1.4 Metodologia

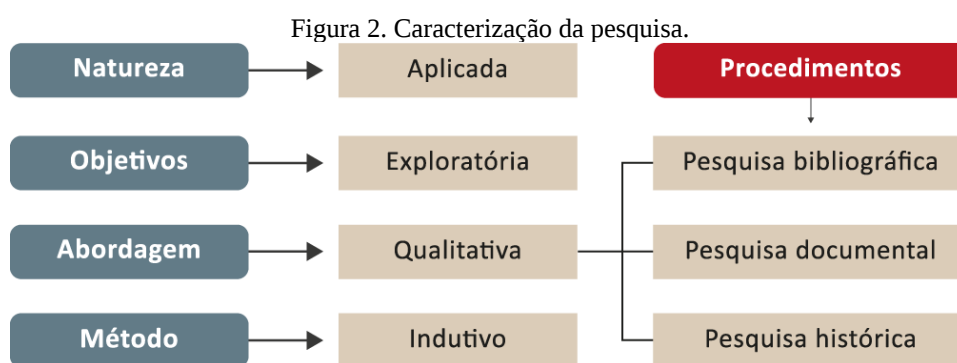
Para melhor organização e entendimento das etapas necessárias ao propósito deste trabalho, a investigação seguiu três fases. A primeira etapa teve início com a identificação dos acervos da revista localizados dentro da cidade de Belo Horizonte, privilegiados pelo fácil acesso e/ou consulta online. A segunda consistiu na estruturação da base teórica, que contempla a localização da pesquisa no campo de estudo da memória gráfica e explanação de teorias e conceitos que corroboram com o objetivo da pesquisa. A terceira etapa diz respeito à aproximação do pesquisador com o contexto sócio-histórico da revista e a análise gráfica aprofundada (FONSECA; CAMPOS; GOMES, 2016). Muitas vezes, as etapas transcorreram em paralelo, uma vez que outros materiais foram identificados no decorrer do estudo (Figura 1).



Para a aplicação da análise foi proposto um roteiro híbrido que inclui métodos conhecidos no campo do design gráfico, conforme a necessidade e abordagem que pretendemos dar à pesquisa (Apêndice B). Os dados da análise foram interpretados à luz do modelo analítico criado a partir da revisão bibliográfica para identificar o comportamento gráfico da revista *Bello Horizonte*. Os resultados foram discutidos ao longo do trabalho.

1.4.1 Caracterização da pesquisa

Do ponto de vista da sua natureza, a pesquisa é considerada aplicada, conforme apresenta a Figura 2. A abordagem adotada mostra-se como predominantemente qualitativa de caráter exploratório, uma vez que responde a questões muito particulares, que possivelmente não poderiam ser traduzidas em números (MINAYO, 2009).



Fonte: elaborado pela autora (2021).

A escolha da revista *Bello Horizonte* como fonte primária coloca-a no âmbito da pesquisa documental, elaborada a partir de materiais que não receberam tratamento analítico e servem como fontes de pesquisa para a compreensão da conjuntura histórica, social e cultural de uma comunidade em dado período de tempo (GIL, 2010), inclusive o recorte do objeto em uma dimensão micro. Segundo Barros (2007), a escala de observação micro permite outra visão sobre a realidade social da época, enriquecendo a análise ao contemplar aspectos geralmente imperceptíveis em uma escala mais ampla. Logo, foram estabelecidas delimitações tanto em seus recortes temporais – revista que circulou nas décadas de 1930 e 1950, como sociais e geográficos – cidade de Belo Horizonte, localizada no estado de Minas Gerais.

Trata-se, também, de uma pesquisa bibliográfica fundamentada principalmente em livros de referência, artigos em periódicos científicos e anais de congresso, dissertações de mestrado e teses de doutorado (GIL, 2010), voltados principalmente para a área do design gráfico. A partir da revisão bibliográfica foi possível conhecer a gênese das publicações

periódicas do gênero revista; delinear o perfil das publicações ao longo dos anos; o momento histórico-social em que a revista foi produzida; o contexto histórico da cidade em que circulou e o campo gráfico em que esteve inserida.

Além disso, foram abordados aspectos referentes ao conceito da memória gráfica, sua relação com áreas afins e trazidas as concepções de autores que tratam a representação gráfica como uma forma de linguagem a partir de teorias do design. Ao final espera-se que essa revisão bibliográfica, pesquisa documental e demais modalidades de estudos associados promovam uma conexão lógica entre o comportamento editorial e gráfico da revista, quais elementos gráficos foram predominantes e sua contribuição histórica.

1.4.2 Identificação do acervo

No intuito de delinear a trajetória da revista e executar a análise gráfica, realizou-se uma pesquisa nos Arquivos Públicos e Bibliotecas da cidade de Belo Horizonte. A princípio, foram identificados exemplares físicos catalogados e disponíveis para consulta ao público nos acervos do Arquivo Público Mineiro (APM), que possui aproximadamente 180 números; e em formato digital no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

No APCBH, estão disponíveis 50 títulos digitalizados para consulta online¹³, ao lado de inúmeras outras revistas belo-horizontinas, o que facilita o trabalho do pesquisador. Contudo, o APM, além de não possuir o material em mídia digital, não permite a reprodução de documentos por terceiros, ou seja, caso necessário não poderia ser realizado o registro fotográfico, pois o próprio APM oferece o serviço (mediante pagamento) de reprodução (digitalização) de documentos. É necessário obedecer aos horários e regras de funcionamento específicos para a consulta presencial no local. Entretanto, em decorrência das medidas de prevenção à pandemia de COVID-19¹⁴ (nos anos em que a presente pesquisa foi realizada), que ocasionaram a suspensão das atividades de atendimento ao público nos arquivos públicos e bibliotecas, tornou-se inviável a análise do material físico.

¹³ Resultado de um minucioso trabalho de pesquisa e digitalização do APCBH, vinculado à Fundação Municipal de Cultura, da Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: encurtador.com.br/fBHRT. Acesso em: 10 de set. 2020.

¹⁴ No início de 2020, surgiram notícias de que a Covid-19 se espalhava pelo mundo. A Organização Mundial da Saúde (OMS) identificou então que se tratava de uma pandemia. Hábitos tiveram de ser rapidamente modificados para que o trabalho, a educação e o convívio familiar pudessem continuar de uma forma diferente do “normal”. Foram impostas regras sanitárias, como o uso de máscaras, distanciamento e isolamento social.

Diante do imprevisto, solicitamos os números digitalizados da revista disponíveis na Coleção Linhares¹⁵, sob posse da Universidade Federal de Minas Gerais. O acervo encontra-se incompleto, possuindo apenas 27 números digitalizados nas cores preto e branco. Por outro lado, foram localizados dois exemplares publicados nas datas de junho/1948 e setembro/1948; um exemplar de janeiro/1949; e um de fevereiro/1950. Esses números foram considerados na investigação e posteriormente adicionados no *corpus* da análise.

Por fim, identificamos um acervo com 28 exemplares na biblioteca do Instituto Cultural Amílcar Martins (ICAM). O instituto não possui o material em mídia digital e devido à pandemia de COVID-19, está funcionando parcialmente (somente o setor administrativo), inviabilizando a consulta presencial. Registramos que, para nossa surpresa, constam nos dados do acervo exemplares publicados durante a década de 1950, que correspondem aos N. 199 – dezembro/1954; e N. 201 – março/1955. Ou seja, é possível que a revista tenha se estendido e ainda existam acervos a serem descobertos.

Utilizamos apenas os acervos disponibilizados em mídia digital pelo APCBH e aqueles pertencentes da Coleção Linhares, o que, desconsiderando os exemplares repetidos, somaram um total de 69 revistas. O quadro com a relação de edições consultadas encontra-se no Apêndice A. A partir desses números, é apresentada a história da revista *Bello Horizonte*, sua trajetória editorial, as técnicas e tecnologias utilizadas, suas principais soluções gráficas, bem como seus colaboradores e as mudanças históricas no contexto em que esteve inserida.

1.4.3 Critérios e seleção do *corpus* de análise

Em vista da longevidade da publicação, seria inviável analisar todo o material gráfico, sendo necessária a seleção de números específicos dentre o total disponível. A ideia inicial seria realizar a análise ano a ano de sua circulação, no intuito de acompanhar a evolução e nuances do projeto gráfico. Para tal, verificaríamos quais são os elementos gráficos mais comuns e que se repetem, com o objetivo de eleger qual exemplar teria o maior número de elementos naquele ano. No entanto, no decorrer da pesquisa foi constatada a ausência de exemplares em mídia digital nos anos de 1935; 1941; e 1942. Em substituição aos anos faltantes foram adicionados os N. 190 – setembro/1948; N. 191 – janeiro/1949; N. 192 – fevereiro/1950. Em seguida foram

¹⁵ Adquirida em 1976, a preço simbólico, a coleção de publicações periódicas de Joaquim Nabuco Linhares é composta por jornais, revistas, boletins e panfletos, que circularam em Belo Horizonte de 1895 a 1954. O acervo foi integrado ao Setor de Coleções Especiais da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais. (SANTOS *et al.*, 2011).

selecionados os únicos exemplares disponíveis nos anos de junho/1938; dezembro/1945; e agosto/1946.

Para os anos com maior disponibilidade de exemplares foi dada preferência aos números digitalizados em cores e publicados nos meses de agosto/setembro – mês de aniversário da revista, que na sua ausência foram substituídos pelos meses de janeiro ou dezembro. Assim, a análise concentra-se em 15 números editados entre os anos de 1933 e 1950, conforme apresenta a Quadro 1.

Quadro 1. Catalogação dos exemplares da análise gráfica.

Número	Dia	Mês	Ano	Acervo
04	16	Setembro	1933	APCBH
17	4	Janeiro	1934	APCBH
-	-	-	Indisponível	-
75	21	Dezembro	1936	APCBH
85	25	Agosto	1937	APCBH
93	3	Junho	1938	APCBH
106	S/D	Julho	1939	APCBH
119	S/D	Agosto	1940	APCBH
-	-	-	Indisponível	-
-	-	-	Indisponível	-
148	S/D	Janeiro	1943	APCBH
166	S/D	Agosto	1944	APCBH
179	S/D	Dezembro	1945	APCBH
184	S/D	Agosto	1946	Coleção Linhares
188	S/D	Dezembro	1947	APCBH
190	S/D	Setembro	1948	Coleção Linhares
191	1	Janeiro	1949	Coleção Linhares
192	S/D	Fevereiro	1950	Coleção Linhares

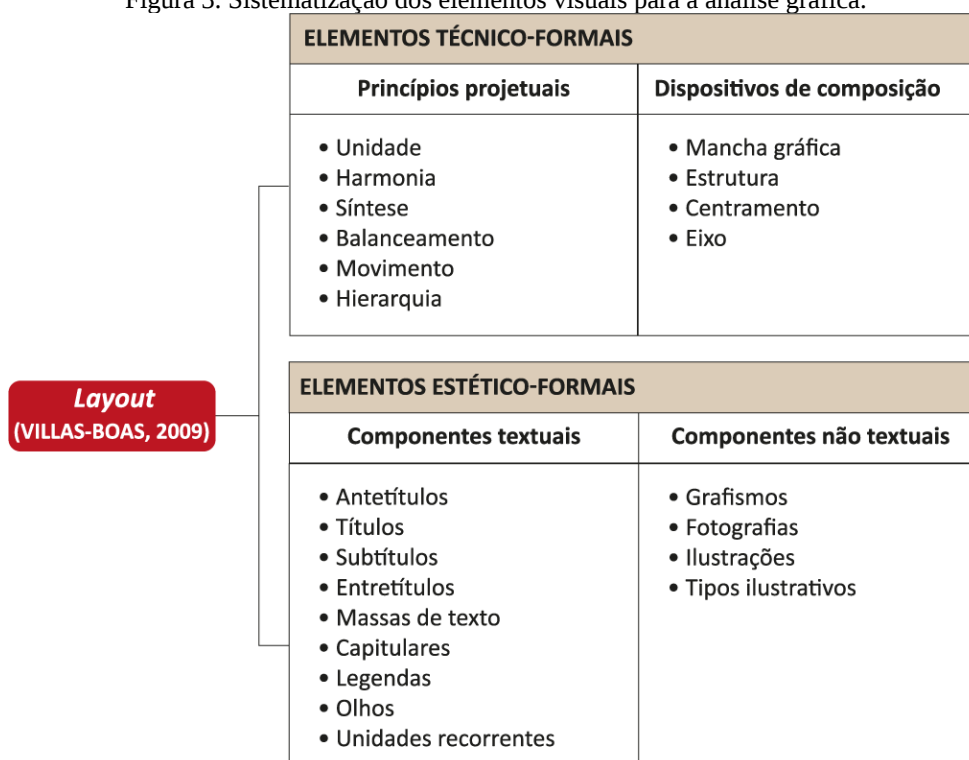
Fonte: elaborado pela autora (2021).

1.4.4 Procedimentos para a análise gráfica

Após observação minuciosa das páginas da revista *Bello Horizonte*, foram sistematizadas informações específicas de cada edição selecionada e aplicados métodos de análise, que estabeleceram parâmetros comparativos entre os elementos gráficos de cada número. Portanto, a seguir serão apresentados os autores que inspiraram a construção dos procedimentos utilizados como base nesta dissertação. O cruzamento dessas informações mais o referencial teórico deram suporte à interpretação dos resultados obtidos.

O designer Villas-Boas (2009, p. 4) define a análise gráfica como a prática de analisar criticamente projetos gráficos, “no que se refere às soluções adotadas na organização de seus elementos visuais – ou seja, no seu *layout*, levando-se em conta suas variáveis históricas (ou seja, as situações de projeto – ainda que deduzidas)”. Para proceder uma análise o autor elaborou um modelo que faz distinção entre os elementos formais: aqueles de ordem estética e aqueles de ordem técnica. Dessa forma, são apresentadas duas grandes categorias, compostas pelo primeiro nível de subcategorias e, em consequência, aquelas de segundo nível (Figura 3). Neste modelo as imagens são componentes não textuais, enquanto os aspectos tipográficos estão relacionados aos componentes textuais.

Figura 3. Sistematização dos elementos visuais para a análise gráfica.



Fonte: adaptado de Villas-Boas (2009, p. 10).

Utilizamos a sistematização dos elementos visuais proposta por Villas-Boas (2009) para analisar o *layout* das capas e das páginas internas da revista *Bello Horizonte*, uma vez que o autor apresenta caminhos que levam a uma noção mais clara das escolhas e soluções adotadas na composição visual de um material gráfico, como o objeto de estudo em questão. Além disso, avaliamos que esse modelo em conjunto com outros métodos permitiria uma análise mais rica dos dados. De modo a complementar o estudo e decodificar as mensagens contidas nas imagens foram adicionados autores que desenvolveram metodologias para estudar a linguagem visual a partir da observação de imagens, como Evelyn Goldsmith (1980) e Martine Joly (2012).

Goldsmith (1980) elaborou um modelo de análise para ilustração que procurava demonstrar o uso da linguagem pictórica. O modelo adota a terminologia da teoria de Charles Morris (1938), que funciona em três níveis semióticos: o sintático, semântico e pragmático. A partir disso, a autora propõe que a linguagem gráfica funciona em quatro fatores visuais associados aos três níveis semióticos: a unidade, locação, ênfase e texto paralelo, associados aos três níveis semióticos (Quadro 2). O nível sintático trabalha com os componentes linguísticos (palavras) e suas inter-relações (disposição e combinação). O semântico analisa o significado e relações dos componentes linguísticos e como os elementos visuais reunidos adquirem significados. Já o nível pragmático opera a linguagem gráfica em conjunto com a interação sociocultural.

Quadro 2. Modelo analítico de Goldsmith (1984).

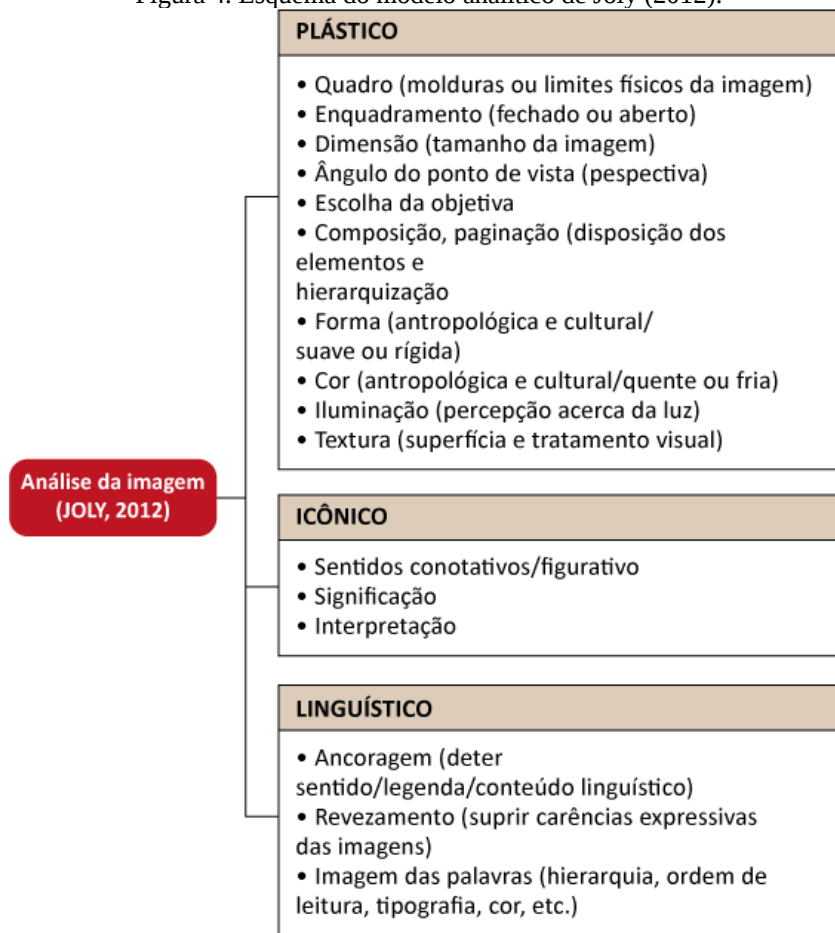
Níveis Fatores	Sintático	Semântico	Pragmático
Unidade	É determinado pelas próprias marcas pictóricas, ou seja, pela escolha de tratamento pictórico.	É determinado pela clareza das suas características principais.	O contexto cultural é essencial para o reconhecimento de uma imagem.
Locação	O observador percebe a locação do objeto independentemente do reconhecimento do objeto.	Compreensão de tamanho, posição e profundidade pode ser determinada pelo reconhecimento do objeto.	A compreensão do contexto cultural pode determinar o tamanho, posição e profundidade de um objeto.
Ênfase	Através de fatores que sugerem contraste como forma, cor, tamanho, etc.	Através de elementos de atração universal, como os olhos, direção do olhar, seres humanos, etc.	Depende de hábitos culturais, como direção de leitura, significado de certas cores, etc.
Texto paralelo	Determinado pela posição do texto e a imagem, guiando o olhar.	Determinado pela posição do texto e a imagem, guiando o olhar.	Contextualização adequada pode ajudar nos casos dos conceitos difíceis de serem ilustrados.

Fonte: adaptado de Lima (2009).

Dos quatro fatores visuais, a unidade diz respeito a área da ilustração. Mesmo que o observador não consiga compreender ela pode ser reconhecida como possuidora de uma identidade particular. Através da coesão visual, é possível identificar e distinguir os elementos da realidade. A locação aborda a relação espacial entre os elementos, que envolve a profundidade, sobreposição, distâncias relativas e diferentes formas de tamanho, clareza e textura. A ênfase trata das relações hierárquicas entre as imagens, e funciona basicamente para atrair e direcionar a atenção do observador. O último fator é o texto paralelo, que diz respeito a relação entre o texto e a imagem pictórica (GOLDSMITH, 1980).

Outra metodologia pertinente e utilizada como parâmetro para a análise da imagem foi proposta por Joly (2012). Esta por sua vez, possui forte influência da semiótica francesa e, principalmente, dos conceitos propostos por Roland Barthes. Na proposta de análise da imagem, em especial para fotografias utilizadas na publicidade, Joly (2012) sugere que a mensagem visual opera em três tipos diferentes de signos: o plástico, icônico e linguístico. O signo plástico se relaciona a diversos aspectos da imagem como enquadramento, ângulo, composição, forma, dimensão e cores. Já o signo icônico é avaliado através dos motivos figurativos, isto é, os signos reconhecidos socialmente em uma imagem. O signo linguístico é avaliado a partir do texto e da tipografia usada (Figura 4). Além disso, a interpretação desses signos vai depender do saber cultural do observador.

Figura 4. Esquema do modelo analítico de Joly (2012).



Fonte: Joly (2012).

A revista *Bello Horizonte* contou com diferentes imagens durante toda sua veiculação, assim como diversos estilos de desenhos tipográficos, tanto para os títulos das capas como das seções, colunas e blocos de textos. Além disso, nesta pesquisa foi convencionado chamar os títulos das capas de logotipos devido à análise gráfica proposta, a qual considerou a diferença entre a sua confecção formada por tipos móveis ou feitos à mão. Dessa forma, a análise tipográfica da revista utilizou como parâmetro o sistema de classificação tipográfica da pesquisa de Catherine Dixon, fundamentado no sistema BS 2961 (FARIAS; SILVA, 2005), em conjunto com o modelo de análise tipográfica com vistas ao estudo de materiais produzidos por sujeitos não-experts em design (tipo)gráfico, proposto pela pesquisadora Brisolara (2009).

No primeiro sistema, Catherine Dixon propôs “catalogar todo tipo de manifestação de design de letras, não se limitando à tipografia (enquanto estudo de tipos para impressão), mas incluindo também letras pintadas, desenhadas, esculpidas, gravadas.” (FARIAS; SILVA, 2005, p. 78) (Figura 5). Neste aspecto, o sistema se mostrou relevante para reconhecer as variações

formais entre as mesmas letras e o conjunto tipográfico dos títulos das capas, assim como os títulos e blocos de textos das páginas internas da revista.

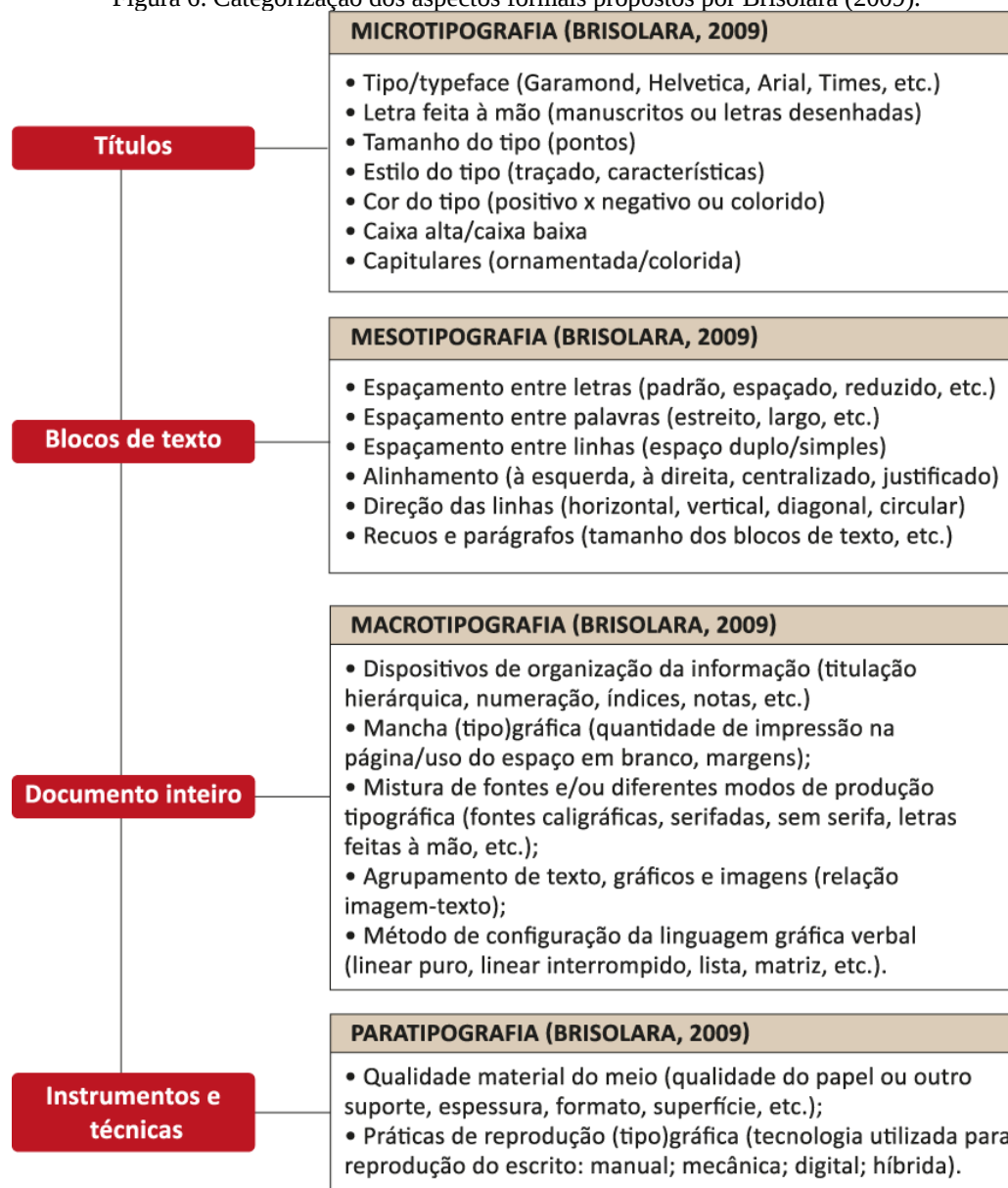
Figura 5. Exemplos das classes de tipos descritas por Dixon (1995).



Fonte: Farias e Silva (2005).

Como segundo modelo de análise tipográfica, foram adotados alguns parâmetros sugeridos por Brisolara (2009). Os aspectos tipográficos considerados para a elaboração desse modelo analítico baseiam-se nos apontamentos de Walker (2001) e nos domínios da tipografia definidos por Stöckl (2005). Assim, para descrever a forma como se apresentam e se agrupam os signos tipográficos com base em suas dimensões formais, Brisolara (2009) definiu quatro categorias: microtipografia (signos gráficos individuais), mesotipografia (linhas e blocos de texto), macrotipografia (estrutura de todo o documento) e paratipografia (materiais, instrumentos e técnicas de produção) (Figura 6).

Figura 6. Categorização dos aspectos formais propostos por Brisolara (2009).



Fonte: Brisolara (2009).

Além da dimensão formal, Brisolara (2009) propõe categorias estabelecidas nos aspectos semióticos, divididos em dimensão sógnicas, que diz respeito ao potencial do signo tipográfico de fazer referência a alguma outra coisa, e dimensão contextual, que situa o signo tipográfico num determinado contexto. De modo geral, o modelo comporta-se como um guia descritivo para o apontamento das características essenciais do material analisado conforme o objetivo da pesquisa (BRISOLARA, 2009). Sendo assim, optamos por evidenciar nesta pesquisa de análise tipográfica a dimensão formal, deixando as dimensões sógnicas e contextuais em segundo plano ou para pesquisas futuras.

Podemos observar que os métodos apresentados, embora utilizem termos diferentes, compreendem a análise de elementos básicos do design gráfico como o grid, tipografia, imagens e cores, os quais serão brevemente discutidos no capítulo 2. Com sabe nesses apontamentos metodológicos pretende-se identificar quais são elementos gráficos e recursos técnicos utilizados, e a partir deles precisar as possíveis interpretações e soluções gráficas adotadas. Como um todo, a ideia inicial é empregar a forma de sistematização de informações desses pesquisadores para fornecer uma análise gráfica mais rica dos dados.

1.5 Organização do estudo

Esta dissertação está dividida em cinco capítulos. O capítulo 1, INTRODUÇÃO, apresenta um contexto geral da revista como veículo de comunicação e suas especificidades, percorrendo brevemente o início e consolidação da publicação de revistas ilustradas brasileiras, a ideia de modernidade no país e o cenário da imprensa, passando pelo contexto de Belo Horizonte, em relação aos aspectos da sociedade, culturais e econômicos da época.

O capítulo 2, REFERENCIAL TEÓRICO, contextualiza a pesquisa dentro do campo de estudos da Memória Gráfica e aborda suas definições e métodos mais relevantes, além de expor os aspectos teórico-conceituais que perpassavam a noção de representação gráfica como uma forma de linguagem. As ideias compartilhadas foram utilizadas para orientar as reflexões sobre o estudo, e podem ajudar na construção da história do design gráfico local e nacional.

No capítulo 3, TRAJETÓRIA, é apresentada a história da revista *Bello Horizonte*, esta dividida em duas fases. São discutidas as informações sobre sua produção e seu projeto editorial; as soluções gráficas utilizadas, além dos seus colaboradores, personalidades locais e acontecimentos marcantes da época.

O capítulo 4, ANÁLISE GRÁFICA, foi dividido nas seções *capa* e *miolo*. Os dados foram analisados e interpretados à luz da literatura considerada na revisão bibliográfica, dos textos e imagens das próprias revistas, e, ainda, dos dados das análises gráficas e de suas produções. Os resultados obtidos foram discutidos no final de cada seção. Assim, foi possível entender as peculiaridades e nuances do seu comportamento gráfico, inclusive dentro de um padrão comum à época.

Por fim, o capítulo 5 apresenta as considerações finais da autora sobre o tema, uma síntese dos resultados obtidos e propostas de desdobramentos para futuras pesquisas, em relação às áreas do conhecimento nas quais esta se inscreve.

Capítulo 2

REFERENCIAL TEÓRICO

O presente capítulo tem o objetivo de situar esta pesquisa no contexto da memória gráfica, disciplina em que está inserido o objeto de estudo. Para isso, são abordados termos e conceitos que permeiam a discussão proposta, como memória, identidade, história, artefatos gráficos e efêmeros, assim como os métodos e iniciativas que corroboram para a construção do campo de estudo. Definidos esses conceitos, são trazidos autores que tratam a representação gráfica como uma forma de linguagem a partir de teorias do design.

2.1 Conceituando a Memória Gráfica

Para estabelecer o que é a memória gráfica convém distinguir dois conceitos. O primeiro, “memória” (do latim *memorĭa*), “é faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos” (HOUAISS; VILLAR, 2007, p. 1891). Maurice Halbwachs (1990) foi o primeiro sociólogo a abordar o tema da memória no campo das interações sociais, estabelecendo duas categorias principais: a memória individual – “O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso” (p. 26) e a memória coletiva – “É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos” (p. 26).

Apesar de a memória ser um trabalho individual do sujeito, é também um processo de construção do grupo social de referência. Logo, não pode ser desvinculada das memórias coletivas e está intrinsecamente ligada ao processo de construção da identidade, seja ela individual ou coletiva. A identidade, conforme Cuche (2002), está relacionada com a noção de identificação, sendo um modo de categorização utilizado pelos grupos para organizar suas trocas. Esta identidade resulta unicamente das interações entre grupos e dos procedimentos de diferenciação utilizados em suas relações.

Halbwachs (1990) buscou estabelecer distinções entre a memória coletiva e memória histórica. Na visão do autor, a memória é resultado dos testemunhos de uma época, remontando sempre a um presente em movimento, enquanto a história refere-se aos acontecimentos do passado selecionados e que nos são transmitidos, sobretudo, através da escrita. Partilhando a ideia de que a memória e história são distintas, porém, a primeira sempre ancorada na segunda, o historiador Nora (1993) afirma que a história é a reconstrução problemática e incompleta do que não existe mais, uma representação do passado que demanda uma análise mais crítica. Ao contrário, a memória é um fenômeno sempre atual, carregado por grupos vivos e, nesse sentido, está em constante evolução.

Nora (1993) aponta que a memória pode ser preservada em “lugares”, como museus, mas também nas narrativas, nas histórias. O autor pontua que os aspectos “material, funcional e simbólico” constitutivos do “lugar de memória” são coexistentes e, necessariamente, a relação entre eles é que caracteriza a experiência ali vivida, dando-lhe significado. “Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica”. (NORA, 1993, p. 21).

Dando continuidade à apresentação dos conceitos, o termo “gráfico(a)” (do grego *graphikós* e do latim *graphicus*) está relacionado a representação da linguagem por sinais visuais desenhados ou gravados (HOUAISS; VILLAR, 2007, p. 1473) ou tudo que remete à configuração visual dos artefatos, sem que necessariamente tenha passado por um processo de impressão (é o caso dos artefatos bi ou tridimensionais) (FONSECA, 2021). Em ambos os sentidos, está associado às qualidades materiais dos objetos. Logo, o termo “gráfico” delimita o *corpus* material de pesquisa do campo da memória. Dito isto, o próximo passo é estabelecer o que é a memória gráfica, a que ela se refere e seus métodos.

A expressão “memória gráfica” tem sido utilizada, desde o início do século XXI, principalmente em países da América Latina, para designar uma série de estudos que busca compreender a importância e o valor de artefatos visuais, em especial impressos efêmeros, no intuito de estabelecer uma noção de identidade local (FARIAS, 2017). Os designers e pesquisadores Farias e Braga (2018, p. 11) apontam que seu estudo está relacionado a campos de pesquisa mais estabelecidos, de modo a identificar e incorporar métodos e abordagens, “como a cultura visual, a cultura impressa ou cultura da impressão, a cultura material, a história do design gráfico e a memória coletiva.”

Intrinsecamente ligado à memória gráfica, segundo o historiador de design Twyman (2008, p. 19), os impressos efêmeros são “documentos que têm relevância apenas por um curto período de tempo, normalmente o dia ou dias do evento ou situação que eles se relacionam.” Cardoso (2009), historiador de arte e design, complementa que:

No sentido mais amplo, são efêmeros todos os impressos produzidos com a intenção de descarte rápido – ou seja, tudo, menos os livros. Assim, a rigor, jornais e revistas também poderiam ser concebidos como impressos efêmeros, pois são planejados para ter vida útil de um dia, uma semana, um mês. No sentido estrito, porém, costuma-se reservar o termo para designar os materiais ligados à vida cotidiana que não seriam preservados pela lógica tradicional das bibliotecas, por não se enquadrarem no conceito usual de volume (revistas e jornais constituem série que, encadernadas, viram volumes). Alguns exemplos talvez ajudem a elucidar melhor a questão: cartazes, folhetos, prospectos, programas, anúncios, ingressos e bilhetes, cartões de visita, selos e ex-libris, notas e apólices, diplomas e certificados, rótulos, embalagens, cardápios... e, principalmente, o assim por diante, pois são os efêmeros uma categoria proteica (CARDOSO, 2009, p. 11).

Neste aspecto, a escolha da revista *Bello Horizonte* como objeto de estudo coloca-a no âmbito de pesquisa dos impressos efêmeros. Negligenciados por séculos, tais artefatos carregam vestígios do passado e, conseqüentemente, são valiosas fontes primárias para compreensão da cultura de um grupo na medida em que são utilizados como lugares de memória. Sendo assim, o número de temas e pesquisas relacionadas ao campo da memória gráfica aumentou significativamente.

Em meio ao universo da cultura material, Farias e Braga (2018, p. 23) propõem que o artefato gráfico seja abordado de modo semelhante ao que ocorre nos campos da arqueologia e da antropologia, ou seja, como qualquer objeto feito ou modificado pelo homem capaz de fornecer “indicações sobre os aspectos materiais e culturais (técnicos e simbólicos) da época e do povo a que pertenceu”. Logo, o artefato gráfico é para a memória gráfica qualquer objeto (escritos, gravados ou inscritos) feito pelo homem para desempenhar funções relacionadas à comunicação visual, incluindo objetos bidimensionais ou tridimensionais em seus aspectos comunicativos e informacionais.

Isso não significa, entretanto, que o enfoque de pesquisa seja restrito à análise de um artefato gráfico. Quando possível, o pesquisador pode associar e/ou recorrer, por exemplo, aos procedimentos metodológicos da história oral, que consiste, basicamente, na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente. O emprego dessa metodologia amplia a percepção histórica e, nesse sentido, sugere novas possibilidades de interpretação do passado (ALBERTI, 2008), corroborando com os objetivos do campo da memória gráfica.

O estudo pode ainda abranger investigações nas esferas da “produção (cultura projetiva, confecção de matrizes e reprodução gráfica), circulação (inserção e distribuição social) e consumo (recepção)”. Assim, as pesquisas podem adotar o método da história social e dialogar com campos relacionados à natureza de seu objeto, como a própria história do design, a história da publicidade, da imprensa e da indústria gráfica em geral. (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 23).

Os métodos utilizados, muitas vezes referenciados nos campos de estudos afins, são guias para procedimentos comuns da memória gráfica: resgatar e preservar artefatos; classificar, registrar e organizar em acervos físicos e/ou digitais esses artefatos; interpretar significados; analisar elementos da linguagem visual, processos de criação, suportes materiais e meios de produção (aspectos técnicos e tecnológicos relacionados à configuração, composição e reprodução); e buscar entender a inserção social e cultural dos artefatos estudados nas sociedades em que circulou. (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 23).

Farias e Braga (2018) concluem que a memória gráfica não se configura como um campo autônomo de pesquisa, sendo uma vertente dos estudos do design, com abordagens metodológicas multidisciplinares de acordo com o objetivo de cada pesquisa. Essa ideia é apoiada por Fonseca (2021), quando afirma que embora não seja um campo consolidado e com métodos próprios e definidos, a memória gráfica é uma área de estudos em pleno desenvolvimento e promissora, tendo em vista a grande disponibilidade de artefatos ainda não estudados.

Citado por Farias e Braga (2018), um dos principais meios para investigar a “história a partir de coisas” é a análise da linguagem gráfica e visual, que combinada com observações sistemáticas sobre os materiais, método e técnicas de produção, pode indicar, por exemplo, uma cultura visual compartilhada e dados da tecnologia gráfica utilizada. Em ambos os casos, são compreendidos como parte da cultura material de um grupo. De modo geral, o objetivo final do campo da Memória Gráfica “parece ser o de inserir os artefatos na cultura, na memória e na identidade local de um povo” (p. 24). Os autores citam ainda como objetivos secundários:

[...] resgate e constituição de acervos de fontes primárias de material gráfico para futuras consultas; contribuição para a identificação de uma cultura visual local; contribuições para a história do campo gráfico, para a história do design gráfico e para a história da população/sociedade em que o material gráfico se inseriu; e formar repertório para futuros projetos e linguagens visuais, contribuindo para uma cultura projetiva da área do design. (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 24).

A nível nacional, o recente campo de estudo da memória gráfica brasileira emergiu a partir dos esforços de pesquisadores ligados à história do design gráfica e áreas afins, no intuito de recuperar, preservar e valorizar os artefatos gráficos do cotidiano produzidos no país, para reconhecimento da cultura visual e da identidade brasileira (LIMA *et al*, 2014). Neste caso, é importante destacar que os objetos de estudo da memória gráfica brasileira são diversos, abrangem todo o universo gráfico e não se limitam ao marco histórico da década de 1960¹⁶, período em que, no Brasil, segundo Cardoso (2005), o design começa ser institucionalizado e reconhecido como profissão.

Tais artefatos desempenham um importante papel nas experiências de interação por meio da comunicação e, portanto, na formação das identidades visuais locais e na construção da identidade coletiva. Sendo assim, pesquisar a história desses artefatos e, por extensão, do design gráfico, principalmente no Brasil, é fundamental para a busca de novos caminhos e

¹⁶ O surgimento do ensino institucionalizado de design no Brasil é datado em 1963, com a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, a ESDI/UERJ (CARDOSO, 2005).

interpretações. Em relação aos possíveis resultados que essas pesquisas podem obter, Almeida (2013) destaca:

A delimitação destes estudos à realidade brasileira permite o conhecimento da formação do profissional “designer” nacional e de possíveis características inerentes às produções brasileiras. A memória gráfica pode investigar as manifestações gráficas, as personalidades que as desenvolveram, bem como o público a que se destinavam. As pesquisas, no entanto, acabam se voltando às manifestações gráficas. Estes artefatos refletem o repertório daqueles responsáveis por sua concepção, bem como o imaginário da sociedade de uma época. São verdadeiros instrumentos de pesquisa que podem desvendar o desenvolvimento da técnica e as formas de difusão de informação de uma época. Eles guardam consigo informações relativas às nossas memórias individuais e coletivas. (ALMEIDA, 2013, p. 19).

No que tange às iniciativas nacionais, um importante registro dessa área de estudos, que vem se ampliando desde então, foi a criação da rede de pesquisa Memória Gráfica Brasileira (MGB) com o apoio do edital PROCAD/CAPES (Edital 01/2007), em parceria com os pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e programas de pós-graduação de Design do SENAC-SP e da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A linha de pesquisa, que possui o mesmo nome, reuniu mestrandos, doutorandos e alunos da iniciação científica das três instituições. O grupo parte do pressuposto que o design deve ser compreendido de modo integrado e como uma faceta do fenômeno maior da cultura, no sentido antropológico do termo. A partir disso, promoveu a organização de acervos com itens relacionados à tipografia no ambiente urbano e impressos efêmeros a partir de registros fotográficos; fichas descritivas, moldes, réplicas, reproduções; divulgação de resultados por meio de palestras e publicações em eventos e periódicos científicos e de grande circulação. Paralelo ao projeto, em 2008, foi criado o site Memória Gráfica Brasileira¹⁷, coordenado pela pesquisadora e designer Julieta Sobral.

No que diz respeito ao campo da produção, observa-se, nos últimos anos, pesquisas voltadas para os bens culturais tratados como “patrimônio gráfico”, que envolvem desde as pesadas máquinas impressoras e os tipos de chumbo de uma tipografia que praticamente não existem mais, salvo em alguns redutos e no meio dos pesquisadores e colecionadores, até o saber envolvido nessa prática, de artífices e mestres do ramo gráfico. Esses estudos também dizem respeito à memória gráfica, à cultura material, no geral, e, mais especificamente, à cultura do impresso ou da impressão (que, no caso da presente pesquisa, soa melhor). E, considerando o design gráfico, os estudos acabam por incentivar também a aproximação com o design de

¹⁷ Disponível em: <https://www.memoriagrabica-brasileira.org/>. Acesso em: 05 de out. 2020.

tipos (*type design*)¹⁸, dada a importância, como fonte de pesquisa acadêmica e para desenvolvimento de projetos na era da tipografia digital, que a materialidade dos tipos móveis e sua maneira de composição e impressão têm para a área.

De fato, além da abundância e da diversidade dos acervos arquivísticos, bibliográficos e artísticos – que nós tanto celebramos – o Patrimônio Gráfico é compreendido, também, na sua dimensão do fazer, contemplando as máquinas e as ferramentas do passado, juntamente com as técnicas em exercício necessariamente vinculadas aos homens e às mulheres que as colocaram em movimento, no interior de diferentes contextos históricos, culturais e sociais. (UTSCH; QUEIROZ, 2019, p. 23).

Essas ideias tomam forma, por exemplo, nas ações de um grupo que hoje se organiza na chamada Red Latinoamericana de Cultura Gráfica (RED-CG), coordenada pelas professoras Ana Utsch, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e Marina Garone Gravier, da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)¹⁹. Algumas das ações desse grupo são a montagem do Museu Vivo Memória Gráfica²⁰, no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte (MG) e o projeto de reestruturação, segundo o mesmo conceito, do Museu Tipografia Pão de Santo Antônio²¹, em Diamantina (MG). Esse projeto se desenvolveu a partir de duas categorias de acervo. A primeira, museológica, constituída por máquinas e objetos remanescentes, que após uma minuciosa restauração foram reativados. E outra, documental, composta por quase 4.000 exemplares dos jornais tipográficos. Esse processo de conservação e restauração deu origem a uma hemeroteca, local de armazenamento e consulta de documentos, em conjunto com a exposição permanente, que continua sendo uma oficina tipográfica (UTSCH; QUEIROZ, 2019).

A memória gráfica, como citado ao longo do texto, compartilha interesses e métodos com diversos campos de estudos afins. Os objetos de estudos comuns são os mais variados e englobam desde os impressos efêmeros até produções artesanais ou digitais, o qual estão repletos de informações da época em que foram projetados, inclusive em relação à linguagem gráfica e tecnologia utilizada. Portanto, esta investigação se enquadra nos parâmetros de pesquisa da memória gráfica, por ampliar a percepção acerca da nossa cultural visual e material e promover investigações que ajudam compreender melhor as origens do design gráfico como

¹⁸ “Especializado em criação tipográfica. O fundamento deste conceito está em projetar tanto a forma, enquanto face de tipo desenhada, quando a estrutura digital que suporta o desenho, isto é, a fonte tipográfica”. (SILVA, 2011, p. 119).

¹⁹ Disponível em: <http://redculturagrafica.org>. Acesso em: 15 de set. 2020.

²⁰ Espaço desenvolvido pelo Centro Cultural UFMG em parceria com a Memória Gráfica Tipografia Escola de Gravura para promover práticas e tradições que constituem o universo das artes do livro: tipografia, caligrafia, gravura, edição, ilustração, design e encadernação.

²¹ Reúne um acervo museológico e documental que testemunha a prática jornalística, editorial e tipográfica desenvolvida pelos jornais diamantinenses *Pão de Santo Antônio* (1906-1933) e *Voz de Diamantina* (1936-1990). Disponível em: <http://www.museutipografia.com.br/>. Acesso em: 15 de set. 2020.

o conhecemos hoje, em particular no Brasil e na América Latina. Em acréscimo, pode proporcionar um melhor entendimento das relações entre memória, identidade, cultura material e história no campo do design.

Para compreender como a revista comunica e transmite suas mensagens, na seção a seguir serão apresentados autores que tratam a representação gráfica como uma forma de linguagem e fundamentos básicos do design gráfico. A revisão da literatura foi utilizada para orientar a análise gráfica proposta nesta pesquisa.

2.2 Princípios da linguagem visual gráfica

Anteriormente, vimos que, para a memória gráfica, o principal meio de inferir a história de um artefato é a análise da sua linguagem visual gráfica. Agora iniciaremos uma abordagem voltada aos conceitos e aspectos da linguagem gráfica a partir de teorias e fundamentos do design gráfico.

O termo “linguagem” tem origem na palavra em latim – *lingŭa*, que significa “língua”. Seu significado é descrito como uma capacidade humana de comunicar sentimentos e ideias através de signos convencionais (HOUAISS; VILLAR, 2007, p. 1763) na tentativa de criar um entendimento compartilhado, ou seja, é a faculdade de comunicar-se uns com os outros, seja por meio da fala, da escrita, bem como outras maneiras convencionais, a exemplo dos signos sonoros e gestuais. Dessa forma, a linguagem ocupa uma posição única na cultura e nos processos de aprendizagem humana. Conforme Ferreira (2010), no seu sentido amplo a linguagem é:

Todo sistema de signos que serve de meio de comunicação entre os indivíduos e pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguir-se uma linguagem visual, uma linguagem auditiva, uma linguagem tátil, ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo de elementos diversos. (FERREIRA, 2010, p. 1271).

Verificamos o uso de dois tipos de linguagem – a verbal e a não verbal. A linguagem verbal é expressa por meio de palavras faladas ou escritas, nesta última forma, não só começa a se aproximar da linguagem não verbal como adentra o visual, que se apresenta por meio de signos²² visuais, como, por exemplo, gestos, imagens, esculturas, danças, placas, dentre outros. Embora possua muitos meios de expressão, Wong (1998) destaca que a linguagem visual não

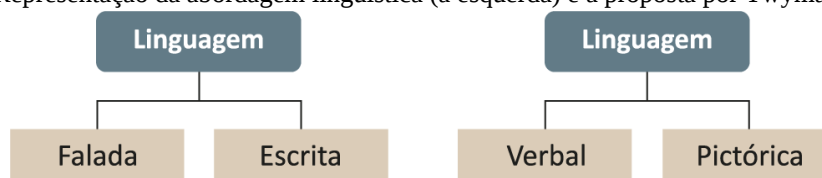
²² Aquilo que simboliza, representa ou indica algo. Uma palavra é um significante e o objeto ao qual a palavra representa é o significado. Quando os dois elementos se juntam, o resultado é um signo (AMBROSE; HARRIS, 2009).

possui regras tão evidentes quanto a linguagem falada ou escrita, cujas normas gramaticais são mais estabelecidas.

Para o pesquisador Horn (1998, p. 8), a linguagem visual surge da necessidade humana em dar forma visual às ideias e conceitos complexos. O autor menciona o interesse em um tipo de compreensão mais profunda a partir de uma análise baseada na integração de elementos linguísticos verbais e visuais. Logo, a linguagem visual é a “integração de palavras, imagens e formas em uma única unidade de comunicação”. Partilhando do mesmo pensamento, Lima (2009) relata que a abordagem linguística, desenvolvida para analisar a linguagem falada, quando aplicada à linguagem visual tem se mostrado problemática, resultando em diferentes conceitos para adequá-los à pesquisa visual gráfica. Assim, o foco do design gráfico tem sido o estudo da linguagem visual e, mais especificamente, a gráfica, representada de forma essencialmente bidimensional em seu suporte, seja ele o papel ou a tela de computador.

Twyman (1982) identifica que a linguística desconsidera a linguagem gráfica ao propor a divisão apenas entre falada e escrita, bem como acredita que os designers possuem uma melhor compreensão da linguagem gráfica, esta subdividida em verbal e pictórica (Figura 7). Ao estudar as relações entre a linguagem verbal, esquemática e pictórica, o autor propõe modelos linguísticos direcionados especificamente à linguagem gráfica.

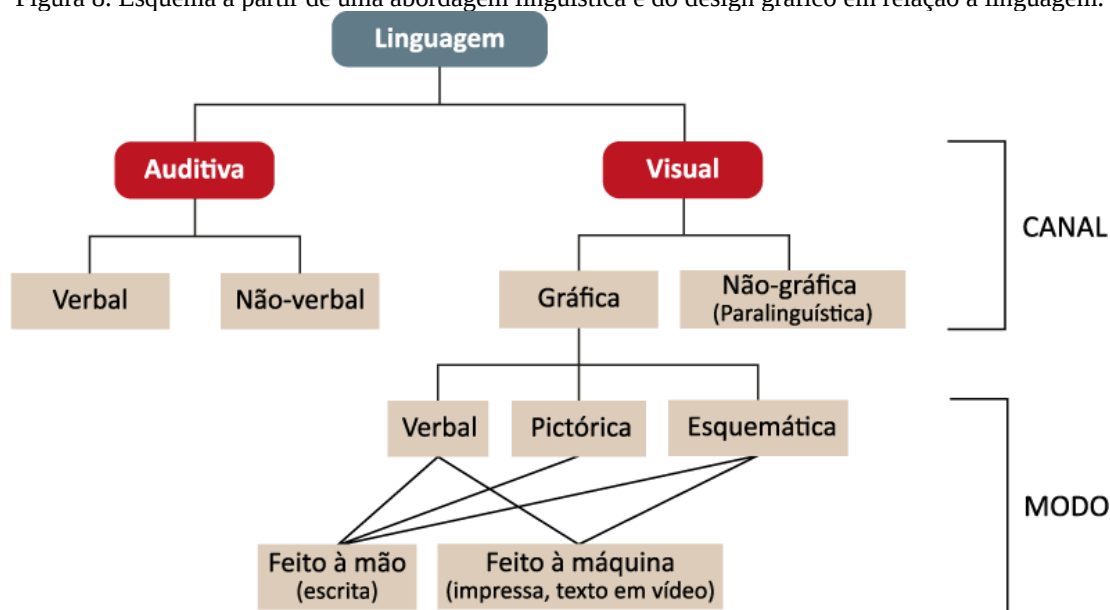
Figura 7. Representação da abordagem linguística (a esquerda) e a proposta por Twyman (a direita).



Fonte: adaptado de Twyman (1982, p. 7).

Para conciliar a visão tradicional da linguística com a visão dos designers gráfico, Twyman (1979) sugere que a principal distinção seja feita pelo canal de comunicação – auditivo ou visual. Embora existam outros meios, foram analisadas as situações mais recorrentes na comunicação. O autor localiza a linguagem gráfica como parte da linguagem visual, uma vez que “gráfico” “é aquilo que é desenhado ou feito visível em resposta a decisões conscientes” enquanto “linguagem” é o veículo de comunicação (1979, p. 118) e estabelece um esquema taxonômico para analisar a linguagem gráfica, verbal, esquemática e pictórica (Figura 8).

Figura 8. Esquema a partir de uma abordagem linguística e do design gráfico em relação à linguagem.



Fonte: adaptado de Twyman (1982, p. 7).

Resumidamente, podemos dizer que a linguagem gráfica está inserida na linguagem visual, assim como a linguagem verbal pertence à linguagem visual gráfica, ou seja, os textos são mensagens verbais, mas também são mensagens visuais. Dessa maneira, a linguagem gráfica faz parte de um complexo processo de comunicação, composto pela associação de elementos textuais e visuais, que abarca inúmeros significados. Além disso, ambas as linguagens, incluindo a linguagem verbal e escrita, fazem parte do nosso cotidiano como meio de comunicação e contribuem para preservar o conhecimento e a memória.

Com o propósito de trazer uma série de possibilidades relativas às abordagens da linguagem gráfica direcionadas para o design gráfico, Twyman (1982) apresenta um modelo de análise em que um eixo da matriz descreve os métodos de configuração, denominados como linear puro, linear interrompido, lista, linear ramificado, matriz, não linear dirigido, não linear aberto, enquanto o outro eixo descreve os modos de simbolização da linguagem gráfica, divididos em quatro categorias: verbal/numérica, pictórica e verbal/numérica, pictórica, esquemática. Todavia, o autor ressalta que a matriz é apenas um dispositivo de direcionamento do pensamento, e não um meio de definição da linguagem gráfica, pois sua identificação não depende apenas das características formais da imagem, devendo ser avaliado o contexto do usuário, conteúdo informacional e configuração de uso.

Uma vez que a linguagem visual transmite ideias e sensações através da organização espacial de signos reconhecíveis dentro de uma cultura, e sua mensagem é compreendida pela percepção visual. Deve-se considerar que nem sempre a mesma linguagem funcionará para

diferentes públicos, pois cada um possui suas necessidades e características. Assim como a linguagem verbal possui o alfabeto e os fundamentos sintáticos necessários à compreensão de mensagens, a linguagem visual também trabalha com elementos e sintaxe própria, que necessitam ser bem empregados.

Estudos realizados por diversos autores (WONG, 1998; DONDIS, 2003; LUPTON; PHILLIPS, 2008; GOMES FILHO, 2013) envolvendo a percepção humana sobre as mensagens visuais permitem identificar princípios que regem a chamada sintaxe da linguagem visual. Trata-se do entendimento de como as pessoas processam a informação visual para, a partir daí, selecionar cada elemento que será usado na composição. No entanto, a pesquisadora Dondis (2003) aponta que transformar as pessoas em indivíduos visualmente alfabetizados, isto é, criadores e receptores de mensagens visuais, ainda é um campo complexo e que envolve o conhecimento conceitual e prático de inúmeros elementos. Nesse sentido, a autora propõe uma sintaxe da linguagem visual, trazendo uma rica contribuição sobre técnica e design, além de abordar como a percepção visual é importante tanto para quem consome quanto para quem produz uma mensagem visual.

Dondis (2003, p. 51) compartilha do pensamento gestaltista²³ que compreende o objeto “como um todo formado por partes interatuantes, que podem ser isoladas e vistas como inteiramente independentes, e depois reunidas no todo”. No que tange os elementos básicos de comunicação visual a autora decompõe a matéria em:

[...] *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; a *forma*, 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 *textura*, 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. [...] é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências. (DONDIS, 2003, p. 23).

Tais elementos podem ser observados a partir do *equilíbrio*, uma das referências mais importantes para a percepção visual humana, que pode ser simétrico ou assimétrico; *tensão*, quando uma parte da imagem se sobressai fora do eixo sentido; *nivelamento* e *aguçamento*, aquilo que é estável, previsível e harmonioso na composição, opõe-se com o que é inesperado

²³ O pensamento gestaltiano é o de que os elementos visuais são percebidos diferentemente quando isolados e quando em conjunto. “Assim, os elementos visuais sempre interagem entre si, formando o conjunto um campo de forças (a Gestalt)” (VILLAS-BOAS, 2009, p. 4).

e que cria tensões visuais, ou seja, o aguçamento; *vetor do olhar*, padrão secundário de varredura do campo visual, com preferência pelo ângulo inferior-esquerdo; *atração e agrupamento*, a necessidade de construir conjuntos a partir de unidades de acordo com a atração dos mesmos; *positivo e negativo*, relação entre o elemento de maior destaque e o elemento de menor destaque (DONDIS, 2003).

De maneira semelhante, Gomes Filho (2013), cria, a partir das leis da Gestalt²⁴, um sistema de leitura visual, em que os elementos organizadores são o ponto; a linha; o plano, superfície lisa que se estende em altura e largura; e o volume, algo que se expressa por projeção nas três dimensões do espaço. Na mesma direção, Lupton e Phillips (2008, p. 13) consideram o ponto, a linha e o plano os alicerces do design. “Partindo destes elementos, os designers criam imagens, ícones, texturas, padrões, diagramas, animações e sistemas tipográficos”.

A partir de uma teorização mais sistemática, Wong (1998) classifica os elementos básicos do desenho em quatro grupos: os conceituais, referem-se ao ponto, linha, plano, volume; os visuais, correspondem ao formato, tamanho, cor, textura; os relacionais, como a direção, posição, espaço, gravidade; e os práticos, que dizem respeito a conteúdo, representação, significado e função. Para o autor esses elementos atuam em conjunto e dificilmente podem ser separados na experiência visual.

Além dos elementos básicos da sintaxe visual, Dondis (2003) e Gomes Filho (2013) acrescentam que na busca constante pelo equilíbrio e harmonia nas formas de expressão, o homem utiliza a técnica visual do contraste para intensificar o significado e simplificar a comunicação. O contraste pode ser utilizado com todos os elementos básicos, como o contraste de linhas; contraste de tonalidades; cores; direções; contornos; movimentos e, sobretudo, com a proporção e escala. Para Gomes Filho (2013), além de uma estratégia visual para aguçar o significado e chamar a atenção do observador, o contraste também é uma contraforça à tendência do equilíbrio absoluto, sendo capaz de dramatizar o significado para fazê-lo mais importante e dinâmico.

²⁴ As leis básicas da Gestalt são: a unidade, que consiste em afirmar que a percepção de um elemento pode ser construído por uma ou até mesmo várias partes que constroem o todo; a segregação, foca na capacidade perceptiva de desmembrar em partes menores, identificando as unidades que o compõem; a unificação, diz respeito aos elementos visuais que fazem parte de uma composição se assemelham a tal ponto que tendem a se unificar; o fechamento, associação de determinados elementos gráficos podem fazer com que o cérebro produza contornos ou feche intervalos inexistentes; a continuidade, corresponde a fluidez de uma composição; a proximidade, elementos próximos uns dos outros tendem a ser vistos como unidades; a semelhança, elementos com formas e cores iguais tendem a estabelecer agrupamentos; a pregnância, fenômeno fisiológico no qual o cérebro tende a organizar as informações o máximo que puder (GOMES FILHO, 2013).

Conforme as visões dos autores sobre os elementos da linguagem visual citados até o momento, para transmitir o conteúdo semântico desejado é preciso dominar a sintaxe visual e seus elementos básicos constituintes. Dessa maneira, entendemos que a alfabetização visual é o processo no qual o indivíduo faz uma leitura crítica das mensagens visuais produzidas, que são interpretadas a partir dos signos gráficos (desenhos, símbolos, textos, entre outros) e também do contexto cultural, estético, intelectual e técnicos envolvidos na sua produção. No caso de uma revista, esses elementos básicos poderão se agrupar, por exemplo, em imagens, cores e tipografias.

Para compreendermos o contexto de produção da revista *Bello Horizonte*, devemos considerar outros fatores que interessam à linguagem visual gráfica e, conseqüentemente, ao projeto gráfico. Portanto, na próxima seção iremos abordar autores que apresentam princípios básicos do design editorial fundamentados em uma série de aspectos de ordem conjuntural e na tradição de séculos de tipografia.

2.2.1 Elementos gráficos da página impressa

No que se refere aos elementos básicos de design que constituem um projeto gráfico, especificamente a página de uma publicação, Haslam (2007) destaca o *layout*, o formato, o grid²⁵, as imagens, a paleta de cores e a tipografia, sendo que esta última quase sempre determina a diagramação ou distribuição desses componentes visando uma organização hierárquica.

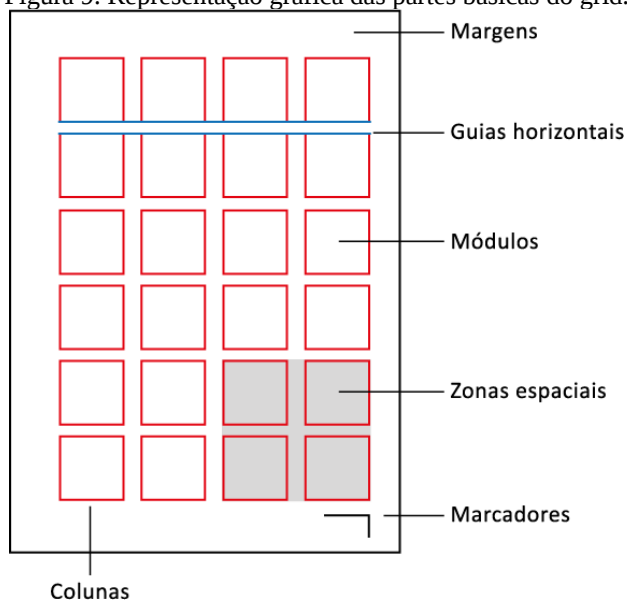
O *layout* é o arranjo dos elementos do design em relação ao espaço que eles ocupam no esquema geral do projeto – orientado pelo uso de um grid, com o objetivo de estabelecer os elementos visuais e textuais de maneira clara e eficiente ao leitor (AMBROSE; HARRIS, 2012). No caso de uma revista, para Ali (2015), os princípios de um bom *layout* são: a unidade (quando os elementos conversam em harmonia entre si), a sequência (dita o ritmo de leitura/folhear das páginas), simplicidade (tornar acessível aos leitores), organização (orientar a ordem de leitura), contraste (estabelece hierarquia e ajuda a dar movimento), equilíbrio (peso visual agradável e harmonioso) e espaço em branco (contribui para melhor clareza e velocidade de leitura).

²⁵ Também chamado de malha (BRINGHURST, 2005), diagrama (LUPTON, 2013; VILLAS-BOAS, 2009) e grade (HASLAM, 2007). Nesta pesquisa adota-se somente a terminologia grid.

O formato, que está essencialmente relacionado à mídia impressa, refere-se às dimensões físicas do produto final e ao espaço disponível para apresentar os elementos gráficos de um design (AMBROSE; HARRIS, 2012). Haslam (2007) complementa que o formato é determinado pela relação entre a altura e a largura da página. No caso de uma publicação do gênero revista, nota-se a predominância do formato retrato, cuja altura da página é maior que a largura. Dessa maneira, o formato é o primeiro aspecto material a impactar o leitor, transmitindo uma mensagem mesmo antes de seu contato com o conteúdo propriamente dito.

Com base no formato define-se o grid, que são linhas guias de referência que ajudam na organização da página, no alinhamento e proporção das informações (SAMARA, 2003). Além disso, o grid pode transmitir um caráter igualmente democrático à página impressa (LUPTON, 2013). De acordo com Samara (2003, p. 24), “todo o grid possui as mesmas partes básicas, por mais complexo que seja”. As colunas são estruturas verticais separadas por espaços em branco; as margens são os espaços negativos entre o limite do formato e o conteúdo que cercam; os módulos são unidades individuais de espaço separadas por intervalos regulares e criam colunas e faixas horizontais; as zonas espaciais são conjuntos de módulos que formam campos distintos; e marcadores determinam a posição de elementos secundários e recorrentes (Figura 9). Tais partes desempenham funções específicas e que podem ser combinadas ou omitidas de acordo com as necessidades informativas do conteúdo (SAMARA, 2003).

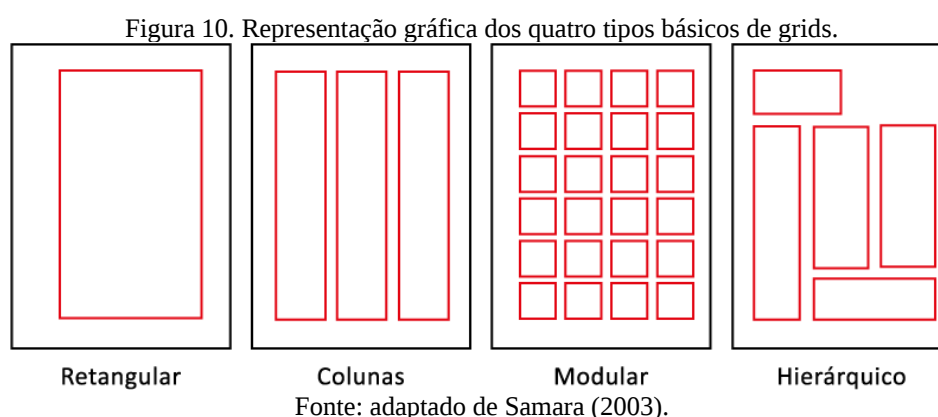
Figura 9. Representação gráfica das partes básicas do grid.



Fonte: adaptado de Samara (2003).

Ambrose e Harris (2012, p. 27) destacam que “grids têm graus variados de complexidade e, portanto, podem oferecer muitas possibilidades de design e ocupação”. Nesse contexto, Samara (2003) identifica quatro variações básicas de grid (Figura 10). O grid

retangular possui uma estrutura simples e é usado para acomodar um longo texto corrido, como no caso dos livros. No grid de colunas as informações são organizadas em colunas verticais, geralmente usado em revistas (três ou mais divisões verticais). O grid modular é essencialmente um grid de coluna com muitas guias horizontais criando os módulos, usualmente utilizado em jornais. E por último o grid hierárquico, que se adapta às exigências do conteúdo, sendo construído numa disposição intuitiva dos alinhamentos e conforme as várias proporções dos elementos.



Dessa maneira é possível organizar os elementos da página de forma equilibrada e contrastada. A teoria de Ambrose e Harris (2012) converge com o de Dondis (2003), em que o equilíbrio é o meio visual mais eficaz para transmitir a informação visual, sendo sua falta, um fator de desorientação. A composição simétrica proporciona um estado emocional mais simples e menos provocativo. No entanto, a autora explica que os pontos de tensão, alcançados através da técnica da assimetria, são os que mais atraem a atenção do leitor.

Para Lupton (2013), o grid tornou-se uma ferramenta teórica, assumindo formas mais estabelecidas de acordo com o estilo predominante da época. Trata-se de um dispositivo refinado que contribui para um processo eficiente e rápido de diagramação. Por outro lado, Samara (2003, p. 24) destaca que embora o grid “seja um guia preciso, nunca deve prevalecer sobre a informação. Sua tarefa é fornecer o conteúdo geral sem extinguir a variedade da composição”.

Por sua vez, as imagens são elementos essenciais na comunicação de uma mensagem e na consolidação da identidade visual das publicações. Segundo Santaella e Nöth (2005), o universo das imagens divide-se em dois domínios. O primeiro diz respeito às imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, fotografias, imagens televisivas, entre outras. Nesse contexto as imagens são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual. O

segundo é o domínio imaterial das imagens em nossa mente, que aparecem como visões, imaginações, modelos ou, em geral, como representações mentais.

No âmbito das representações visuais as imagens podem ser incorporadas ao design da página de várias maneiras, incluindo o uso de continuidade visual, justaposição, imagens panorâmicas e padrões. As imagens podem ser utilizadas para sugerir uma ampla gama de estilos e valores emocionais, desde transmitir a dramaticidade de uma matéria jornalística, resumir e sustentar um argumento apresentado no texto até fornecer uma quebra visual para um bloco de texto ou espaço vazio. As imagens são determinadas por vários aspectos, como o estilo do projeto e o público-alvo. Contudo, se mal utilizadas podem enfraquecer ou neutralizar a mensagem do texto (AMBROSE; HARRIS, 2012).

As imagens são os elementos gráficos que podem dar vida a um design. Seja como o foco principal de uma página ou como um elemento secundário, são essenciais à comunicação de uma mensagem e à consolidação da identidade visual de um projeto. As imagens desempenham várias funções, desde transmitir a dramaticidade de uma matéria jornalística, resumir e sustentar um argumento apresentado no texto até fornecer uma quebra visual para um bloco de texto ou espaço vazio. Elas são eficazes porque comunicam rapidamente uma ideia ou instrução, fornecem informações detalhadas ou uma sensação que o leitor pode compreender com facilidade. (AMBROSE; HARRIS, 2012, p. 127).

As imagens podem ter vários significados denotativos, em que algo é representando por um signo visível utilizado para descrever o sentido primário e literal. Podem ter ainda significados conotativos, que se refere à gama de significados secundários, sejam eles intencionais ou não, definidos a partir do aspecto de uma determinada cultura. (NOBLE; BESTLEY, 2013). Conforme Ambrose e Harris (2009), tanto a semiótica (o estudo dos signos) quando a linguística (o estudo da linguagem, como vimos anteriormente) oferecem explicações sobre como interpretamos as imagens. A semiótica parte da definição de três categorias: o signo, que oferece informação por meio do seu conteúdo; o sistema, é o esquema dentro do qual o signo opera, como por exemplo, um esquema de sinalização de trânsito; e o contexto, que é o esquema dentro do qual o signo está inserido.

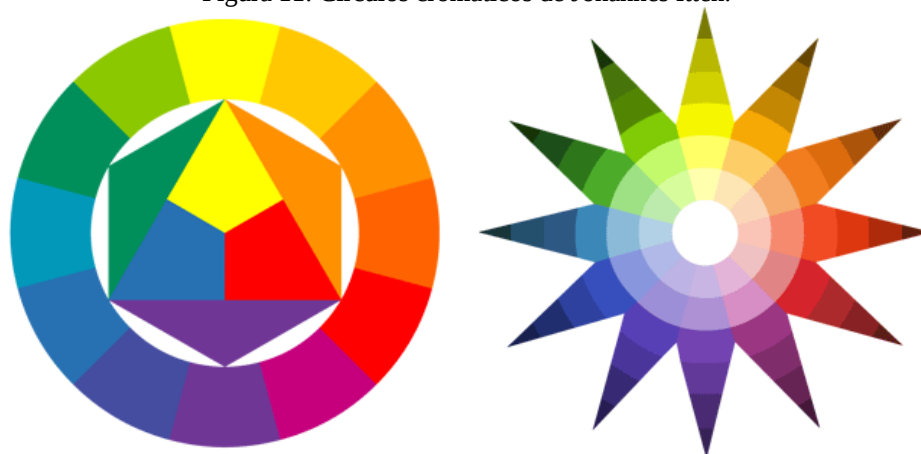
Como a imagem a cor interage com o contexto e consegue influenciar o homem estimulando-o com diferentes sensações. Ao longo da história vários pesquisadores tentaram ordenar a cor de várias maneiras, levando em consideração as diferentes variáveis. Para Gomes Filho (2013, p. 65), a cor é “a parte mais emotiva do processo visual. Possui uma grande força e pode ser empregada para expressar e reforçar a informação visual. É uma força poderosa do ponto de vista sensorial”. De modo semelhante, Lupton e Phillips (2008, p. 71) consideram que a cor só existe no olho do observador, “pois só podemos percebê-la quando a luz é refletida por

um objeto ou emitida por uma fonte. Nossa percepção da cor depende não apenas da pigmentação das superfícies em si como também da intensidade e do tipo da luz ambiente”.

Fraser e Banks (2007) propõem maneiras de construir relações contundentes entre as cores. Para os autores, a base cromática é composta de três colorações denominadas de cores primárias, indivisíveis e puras – o vermelho, o amarelo e o azul. A mistura subsequente dessas cores resulta na obtenção de mais três novas colorações, denominadas de cores secundárias, divisíveis – como o laranja, o violeta e o verde. Já as cores terciárias, por sequência, fazem parte da mistura formada nas cores secundárias somadas novamente às cores primárias, gerando seis novas colorações e assim por diante – cores como o laranja avermelhado ou o verde amarelado.

As cores podem ser descritas como quente e frias. É possível também descrever as relações harmônicas através dos chamados círculos cromáticos, que visam inter-relacionar as cores do espectro e suas derivações, definindo assim suas múltiplas transições. Dentre os mais populares, Johannes Itten (1888-1967) criou dois modelos baseados nas cores primárias vermelho, amarelo e azul. O primeiro consiste em uma borda externa com doze cores terciárias, um triângulo central das três cores primárias e triângulos intermediários com cores secundárias complementares. O segundo modelo é formado por uma estrela de doze pontas, com tintas de luz no centro, progredindo para cores mais escuras nas bordas. (Figura 11). (FRASER; BANKS, 2007).

Figura 11. Círculos cromáticos de Johannes Itten.



Fonte: Fraser e Banks (2007).

As relações mais simples no círculo são entre cores análogas, que estão lado a lado, e entre complementares, encontrados em lados opostos. Destaca-se que a decisão de usar cores análogas ou contrastantes afeta a energia visual da composição. (FRASER; BANKS, 2007). Contribuindo com a teoria, conforme Lupton e Phillips (2008) afirmam que, toda a cor pode ser descrita em relação a um conjunto de atributos, como a matiz, local da cor no interior do

espectro; intensidade, que é a vivacidade ou o esmaecimento de uma cor, incluindo a saturação; valor, também chamado de luminosidade ou brilho, que é o caráter claro ou escuro da cor.

É importante lembrar que diversas culturas atribuem diferentes significados para as cores. Fraser e Banks (2007, p. 10) reconhecem que uma cor, ou uma composição de cores, pode possuir significados diferentes para cada pessoa. Por isso poderíamos dizer que a cor não é simplesmente “formada no olho”, pois está repleta de simbolismos e subjetivismos que englobam tanto a individualidade do ser quanto a de um grupo social qualquer.

Existem diversos estudos sobre a teoria das cores, assim como inúmeros de círculos cromáticos, desde os mais simples com cores primárias e secundárias até os mais complexos com diferentes variações de tons e pigmentos. Além de um significado universalmente compartilhado pela experiência, a cor pode ter também ter um valor informativo, por meio dos significados que são adicionados simbolicamente. Dessa forma, a cor possui um caráter subjetivo articulado as experiências, costumes, crenças e memórias.

Assim como a cor é um elemento essencial para compor a mensagem visual, a tipografia é fundamental para a mensagem verbal. Para Bringhurst (2005, p. 17), a tipografia é o “ofício que dá forma visível e durável – e, portanto, existência independente – à linguagem humana”. Sendo assim, a tipografia desempenha uma importante função tanto na definição de hierarquias entre os diferentes elementos verbais e não verbais na composição da página, quanto no estabelecimento e na manutenção de uma consistência visual. O termo, em sua origem, remete à impressão e compreende um complexo sistema que se opera entre a significação das palavras e o próprio desenho.

Na concepção de Lupton (2013), a tipografia se refere as letras individuais constituídas de vários pontos que compõem linhas e manchas de texto. Para Ambrose e Harris (2012, p. 57), a tipografia é o meio pelo qual uma ideia escrita ganha forma visual, sendo capaz de “produzir um efeito neutro ou despertar paixões, simbolizar movimentos artísticos, políticos ou filosóficos ou exprimir a personalidade de uma pessoa ou organização”. Uma tipografia inadequada, em uma diagramação equivocada, pode prejudicar a legibilidade do texto e as sensações de um leitor em relação a ela.

Lupton (2013) afirma que a partir da adaptação de um método chinês para o sistema de alfabeto ocidental, o alemão Johannes Gutenberg (1396-1468) inventou os tipos móveis, moldes de madeira e chapas de cobre reutilizáveis que iriam substituir a escrita à mão e aumentar o acesso à leitura de conteúdos impressos. Os tipos móveis possibilitaram um sistema mecanizado que massificou a impressão, diminuiu o custo de produção e possibilitou a variação tipográfica, resultando em maior legibilidade das letras. Dessa forma, a tipografia pode ser

compreendida como uma importante prática de difusão de informação por meio de materiais impressos.

Para suprir as novas demandas começa a ser formalizada a organização de normas relativas aos diversos aspectos tipográficos. Entre elas a expressão “família tipográfica” diz respeito ao conjunto de caracteres que possuem as mesmas características de desenho (em estilo romana ou regular/normal, que se refere à forma básica da fonte e possui o ângulo de noventa graus em relação à linha base) e suas variações: *light*, versão mais leve, literalmente com traços mais finos; negrito (*bold*, *semibold* ou *black*), versão com traços mais espessos; itálico (ou oblíquo), forma com uma inclinação no seu eixo; condensado (*condensed*), versão mais estreita; estendido (ou *extended*), versão mais larga da forma romana (AMBROSE; HARRIS, 2012), e por último os versaletes, letras em caixa-alta compostas na dimensão da altura-x projetados para integrarem-se às linhas de texto (LUPTON, 2013).

Há também elementos que envolvem as relações estabelecidas entre os caracteres, como o *Kerning*, espaço entre duas letras; e o *tracking*, quantidade de espaço entre todas as letras; e entre os conjuntos de caracteres, como o alinhamento, a entrelinha, ou *leading*, que configuram visualmente o espaço ocupado pelo texto na página, também chamado de mancha gráfica. Em relação à anatomia, cada tipo possui características que os diferenciam e que determinam a sua visibilidade, legibilidade e estilo (Figura 12). São as diferenças na anatomia que ajudam a classificá-los. (LUPTON, 2013; AMBROSE; HARRIS, 2012).

Figura 12. Anatomia do tipo.



Fonte: adaptado de Lupton (2013).

Entre as categorizações tipográficas mais comuns, Lupton (2013) cita a divisão entre fontes com e sem serifa, fundamentada na história da tipografia, permitindo, ainda, subcategorias como a humanistas, que estão intimamente conectadas à caligrafia e ao movimento da mão; as transicionais e modernas, que são mais abstratas e menos orgânicas; as egípcias, que possuem serifas pesadas e retangulares; as sem serifas geométricas, construídas a partir de formas geométricas. Os três primeiros grupos correspondem grosseiramente aos períodos renascentista, barroco e iluminista na arte e na literatura.

Ao longo do século XX foram estabelecidos diversos sistemas de classificação de tipos que, segundo Silva e Farias (2005), tinham o intuito de padronizar termos confusos e às vezes contraditórios utilizados para descrever o tipo em diferentes países. Uma das classificações apresentadas pelos autores e utilizada como método de análise nesta pesquisa foi desenvolvida por Catherine Dixon tendo como base o sistema BS 2961 (1967). O modelo é composto pelas classes referentes às serifas tradicionais – humanistas, garaldinas, transicionais, didônicas e as serifas quadradas; serifas triangulares, ou, literalmente, “em forma de cunha”; *sans serif* (sem serifa), letras sem serifa; além das tradicionais grotescas, neo-grotescas, geométricas e humanistas. As divisões das letras sem serifas inclui ainda uma subclasse nomeada *problems* (problemas); *calligraphic* (caligráfica).

O sistema de Dixon subdivide as letras “gráficas” entre ornamental (ornamentais, onde floreios tomam conta da estrutura), curvilinear (curvilíneas, com combinações de curvas e linhas altamente estilizadas, independente da presença de serifas), *processed/manipulated* (processadas/manipuladas, cuja aparência resulta de um processo de distorção tecnológica), *sampled* (sampleadas, que resultam da combinação de elementos extraídos de outras fontes) e *emulative* (emulativas, que simulam o efeito de algum tipo de processo de impressão diferente daquele que de fato atualizam). Por outro lado, o sistema inclui classes únicas para exemplares que certamente mereceriam subclasses como as letras góticas (*blackletter*) e as fontes *dingbat* (*dingbats/symbols/ornaments*). (SILVA; FARIAS, 2005, p. 79).

Na classificação seguindo os padrões tradicionais, e não históricos, existem quatro tipos básicos: as com serifa, que facilitam a leitura e por isso são mais indicadas para textos corridos; as sem serifa, geralmente indicadas para títulos, cabeçalhos, blocos de textos mais curtos em casos de utilização em mídias impressas; as cursivas, que são letras mais detalhadas e ornamentais, aproximando-se da escrita manual; e por último as decorativas, fontes mais livres e temáticas, que fogem do padrão. (AMBROSE; HARRIS, 2012).

Nota-se que embora a história oficial do design remeta à revolução industrial, na segunda metade do século XVII, é evidente que um dos principais elementos da linguagem visual e do design gráfico foi inventado bem antes e motivou pesquisas e criações desde então. Isto é, constituída pela contribuição de diversas culturas, o desenho e formato das letras sofreu diversas mudanças através dos séculos, mas sua essência enquanto símbolo e sua forma de utilização continua praticamente a mesma, alterando-se apenas as técnicas e ferramentas para seu emprego.

Neste capítulo foram abordados conceitos e fundamentos relacionados à linguagem visual, assim como a importância do seu entendimento a partir da sintaxe visual. Os elementos básicos de design que constituem um projeto gráfico de uma página impressa, como de uma revista foram apresentados de forma introdutória, por ser extensa demais a discussão e desviante

do objetivo da dissertação. A partir desse entendimento, no próximo capítulo, apresentaremos a trajetória da revista *Bello Horizonte*.

Capítulo 3

TRAJETÓRIA: REVISTA *BELLO HORIZONTE* (1933-1950)

Este capítulo, dividido em duas seções que seguem uma certa cronologia para melhor compreensão, tem como objetivo contar a trajetória da revista *Bello Horizonte* e relacioná-la ao contexto da mídia e do país naquele período. Levando em conta o recorte dessa pesquisa, previamente verificamos que a revista passou por diversas mudanças de diretores, o que refletiu na forma de pensar a publicação e permitiu entender os discursos utilizados para criar uma identidade editorial e gráfica para a revista *Bello Horizonte*. Sendo assim, consideramos a divisão entre o período de 1933-1946, especialmente sob a direção do fundador da revista Augusto Siqueira e seu o período pós-falecimento (1947-1950), com a direção do jornalista Miguel Chalup e Edson Bonifácio Costa. O título de cada seção corresponde ao *slogan* utilizado no período estabelecido.

De antemão gostaríamos de esclarecer que a grafia original de “Bello” é com duplo “LL”. No entanto, a reforma ortográfica Nº 20.108, de 15 de junho de 1931, extinguiu as consoantes geminadas²⁶. Com a alteração, passa-se a usar: sábado, belo, efeito, em vez de *sabbado, bello, effeito*. Assim, por volta de 1940, a revista adota a grafia “Belo” para compor o título da publicação. Nesta dissertação consideramos que seja melhor utilizar a grafia que consagrou a publicação: *Bello Horizonte*.

3.1 Revista semanal, literária e noticiosa (1933-1946)

A revista *Bello Horizonte*, terceira publicação de mesmo nome²⁷, foi anunciada como uma “Revista semanal, literária e noticiosa” com a rubrica “de variedades”, muito comum para as publicações do período. Seu primeiro número, lançado em 19 de agosto de 1933, apresentava na capa uma ilustração de Fernando Pierucetti²⁸ e defendia a proposta de ser uma revista simples e modesta, mas também interessante, leve e agradável. Seu editorial de abertura explicita tais intenções:

²⁶ Disponível em: encurtador.com.br/girwF. Acesso em: 20/03/2022.

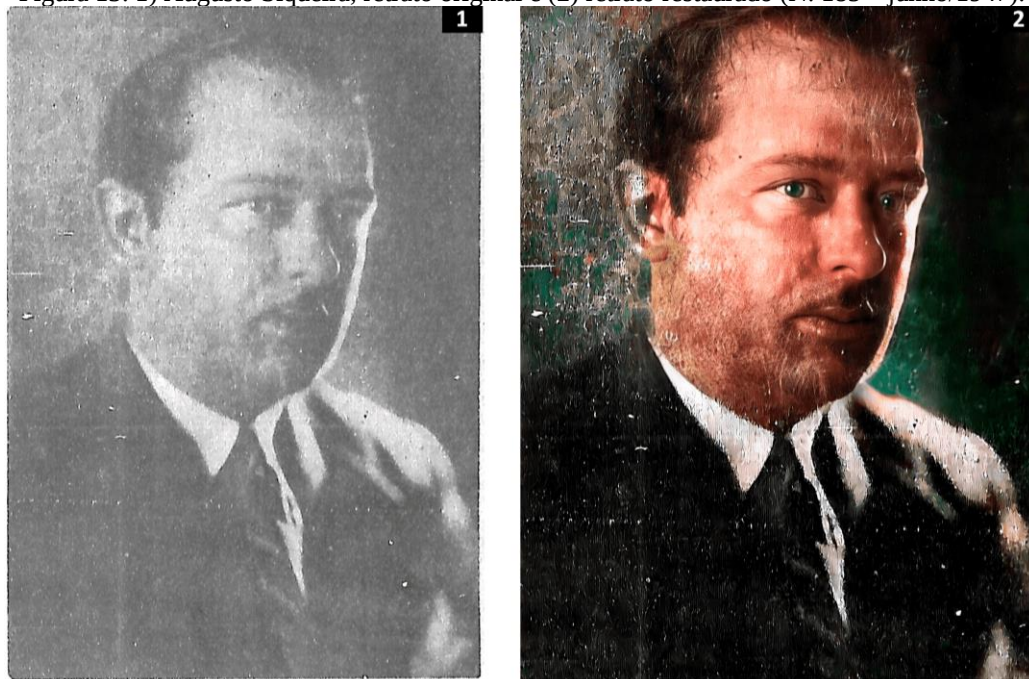
²⁷ Com mesmo nome existiram duas outras publicações em formato de jornal. O primeiro entre os anos de 1895-1899; e o segundo nos anos de 1905-1906. (LINHARES, 1995).

²⁸ Nasceu em 1910, em Belo Horizonte, onde faleceu em novembro de 2004. Desenhista, pintor, ilustrador e caricaturista, conhecido como Mangabeira e sob o pseudônimo Luiz Alfredo. (MASCARENHAS, 2011). Além de expor no Salão Bar Brasil de 1936, foi o criador de mascotes dos principais times mineiros de futebol: *América Futebol Clube*, *Clube Atlético Mineiro* e *Cruzeiro Esporte Clube*.

[...] *BELLO HORIZONTE*, porém, pretende apresentar-se ao seu grande público. Sem pretensão. Sem constrangimento. Simplesmente. Como velhos conhecidos que pela primeira vez se veem, mas uma simpatia espontânea, natural, inexplicável, de pronto tornam estimados e íntimos. É isto. E nada mais. Esta revista não pretende nada porque pretende tudo: agradar. E como é difícil agradar?
 [...] *BELLO HORIZONTE* custa 400 réis. Tabela fixa. Democrática. Seria escândalo que oferecesse muito por tão pouco. *BELLO HORIZONTE* não engana. Não ilude. Não burla. Deseja simplesmente, honestamente agradar. Como já dissemos. E repetimos. E esperamos que agrade. (*BELLO HORIZONTE*, n. 1, 19 de agosto de 1933, p. 5).

Augusto Siqueira (Figura 13), fundador e diretor da revista por treze anos ininterruptos, trabalhou na imprensa de Porto Alegre, de onde se transferiu para os Diários Associados de Belo Horizonte (CARVALHO; BARBORA, 1994). Em um trecho do livro *O Desatino da Rapaziada*, Humberto Werneck (2012, p. 116) cita que a lembrança mais forte de Fernando Sabino em sua passagem pela *Bello Horizonte* teria sido a figura de Augusto Siqueira, o qual descreveu como “um sujeito de olhos verdes saltados, que vivia para cima e para baixo em carros de praça (ainda não se dizia táxi), debruçado para fora da janela”.

Figura 13. 1) Augusto Siqueira, retrato original e (2) retrato restaurado (N. 185 – junho/1947).



Fonte: Coleção Linhares (UFMG).

Siqueira é descrito na obra *Itinerário da Imprensa de Belo Horizonte 1985-1954*, do jornalista Joaquim Linhares (1995, p. 308), como um herói, pois apenas “homens feitos de fibras de herói poderiam manter, como ele o fez, uma revista regularmente publicada durante 13 longos anos, em um meio tão ingrato e reconhecidamente avesso a todas as tentativas tendentes à elevação de nosso nível cultural”. Linhares (1995, 308) também destacou a

constante preocupação de Siqueira com a *Bello Horizonte*: “Se vivesse ele uma eternidade uma eternidade também viveria a sua querida revista”.

Não foram obtidos mais detalhes sobre a biografia de Siqueira, além das informações que aparecem nas páginas da própria revista. O número de 3 de junho de 1938 traz uma nota na seção *Vida Elegante* em comemoração ao seu aniversário²⁹. Conforme o texto, Siqueira nasceu em 18 de maio (não possui informações sobre o ano e local de nascimento). A nota vem acompanhada de uma caricatura com autoria de Rodolpho Marques, um dos principais ilustradores da revista. A edição de maio de 1940 (N. 115) traz outra nota acompanhada de uma fotografia, dessa vez em comemoração ao quinto aniversário de sua filha Lili, com a Sra. Maria Balbi de Siqueira³⁰.

Na edição que comemorou os sete anos de existência da revista, publicada em setembro de 1939 (N. 107), um texto de João Dornas Filho contava que anos atrás Siqueira, num encontro boêmio, teria proposto uma sociedade para fundar em Belo Horizonte uma revista que representasse a vida urbana da cidade. Na época a proposta foi recusada, fazendo com que Siqueira inicia-se o empreendimento sozinho. No entanto, em seu sétimo ano de circulação, o escritor Dornas Filho reconheceu o esforço do diretor e o parabenizou pela longevidade da revista.

Embora pouco se saiba sobre sua história de vida, tanto as declarações encontradas nas obras de Linhares (1995) e Werneck (2012) quanto os textos retirados das páginas da revista demonstram que Augusto Siqueira foi uma personalidade marcante para a imprensa de Belo Horizonte. Como fundador e diretor da revista cumpriu com êxito seu propósito de dar aos belo-horizontinos uma revista genuinamente mineira. É lamentável que não se possa ter tido acesso a um volume maior de informações a seu respeito.

Durante certo período de 1935 ou 1936 (não se pode precisar, uma vez que não possuímos exemplares nos anos de 1935) fazem parte da direção da revista o ilustrador Érico de Paula³¹ e Floriano Peixoto de Paula³², este último permanecendo até 1940. Além dos diretores, a revista mantinha um número expressivo de colaboradores, incluindo nomes consagrados da primeira geração modernista, como Luiz de Bessa, Newton Prates, Francisco

²⁹ *BELLO HORIZONTE*, n. 93, 3 de junho de 1938, p. 51.

³⁰ *BELLO HORIZONTE*, n. 116, maio de 1940, p. 67.

³¹ Nasceu em Patrocínio, Minas Gerais, em 1903. Iniciou seus estudos no Rio de Janeiro, na Faculdade de Arquitetura, porém abandonou o curso. Suas obras também estiveram expostas no Salão do Bar Brasil de 1936. Trabalhou em diversas revistas como *Semana Ilustrada*, *Montanha* e *Alterosa* e seu trabalho é alvo de grande reconhecimento (MASCARENHAS, 2011).

³² Foi diretor do *Folha de Minas* e como sócio do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (IHGMG) colaborou na revista desse órgão (CARVALHO; BARBORA, 1994).

Martins, Rubem Braga, Edmundo Lys (pseudônimo de Antônio Gabriel de Barros Vale), Orlando Rocha, Evagrio Rodrigues, Pedro Aguinaldo Fulgêncio, Erotides Diniz, Ary Theodoro, Célio Goyatá, Newton Belleza, Jair Silva e Bezerra Gomes. O primeiro número da revista traz uma pequena nota de retratação informando que por um erro de revisão deixou de figurar na lista dos colaboradores o nome do “brilhante intelectual Djalma Andrade”³³.

A redação da *Bello Horizonte*, a princípio ficava localizada na rua Amazonas, 119, passando por diferentes locais, Avenida Afonso Pena, 547; Avenida Afonso Pena, 398-1; em 1940 mudou-se por motivos de obra para a Rua Caetés, 360; e posteriormente para Avenida Afonso Pena, 526. Lançada como revista semanal, era publicada aos sábados e circulou principalmente na capital mineira, apesar de com o tempo ter sido distribuída em outras grandes cidades do estado e adotar o sistema de vendas por assinatura. Buscando ampliar o seu público leitor além das fronteiras do estado de Minas Gerais, em algumas edições da década de 1940, chegou a anunciar representantes no Rio de Janeiro, São Paulo, Vitória, Salvador e Goiás.

Desde sua primeira edição o custo do exemplar avulso era de \$400 réis e o atrasado \$600 réis (a título de comparação, o quilo de arroz custava aproximadamente 800 réis, mesmo preço de 1 litro de leite). Em 1936, a revista sofre o primeiro aumento, passando a custar \$600 réis na capital e \$800 réis fora da capital; a assinatura custava 15\$000 (quinze mil réis) na capital e 25\$000 (vinte e cinco mil réis) fora da capital. O aumento pode ser justificado pelo volume de páginas, que passou de 24 para 50 ou mais. Em 1939 ocorre o segundo aumento significativo, chegando a Rs 1\$000 (mil réis), enquanto o valor das assinaturas foi mantido. Há, em 1943, novo aumento de preço e atualização do padrão monetário, a revista passa a custar Cr\$ 2,00 cruzeiros. A unidade do novo padrão equivalia a mil réis. Entre os anos de 1943 até 1950, ocorreram variações de preço entre Cr\$ 1,00 até Cr\$ 3,00 cruzeiros. Se comparada a outras revistas publicadas no mesmo período no país, *Bello Horizonte* era relativamente barata e atendia o público da classe média mineira.

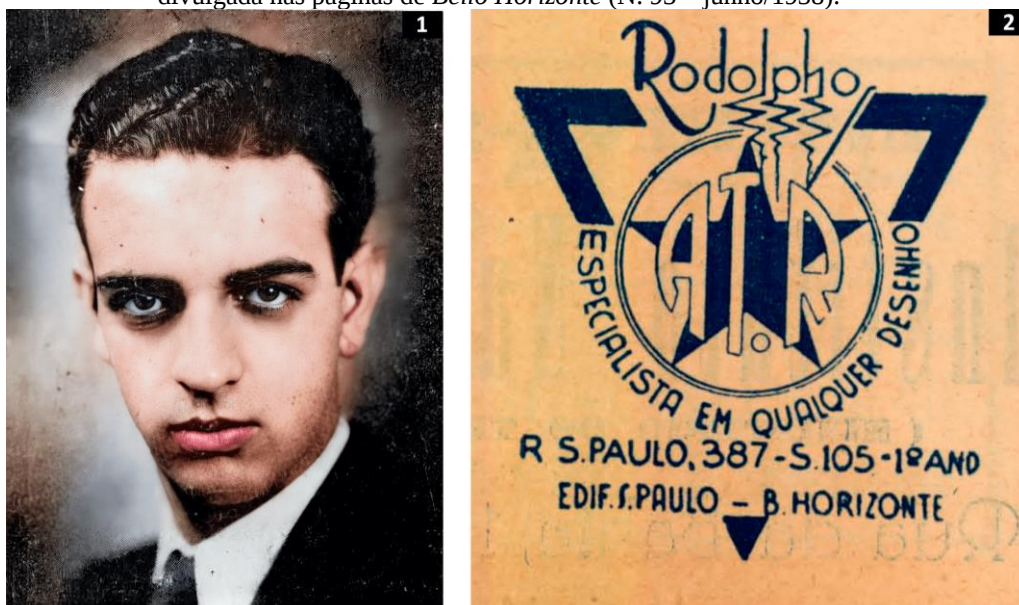
A revista *Bello Horizonte* era impressa pelo processo tipográfico em grande formato (inclusive as capas), 28cm x 18,5cm e posteriormente reduzido para 24cm x 16cm (LINHARES, 1995). Como a pesquisa se limita ao material digitalizado não foi possível acompanhar com rigor as mudanças de formato. A confecção e impressão era realizada na Gráfica Queiroz Breyner Ltda., então à Avenida Amazonas, 119; passando por diferentes oficinas, Tipografia Castro, à Rua dos Caetés, 375; Imprensa Oficial; Gráfica Santa Maria, à Rua Curitiba, 1414; Tipografia Cruzeiro; gráfica “Neptunia”. Não há informações sobre o

³³ *BELLO HORIZONTE*, n. 1, 19 de agosto de 1933, p. 2.

número de tiragens da revista. Segundo Martini (2017), a Gráfica Queiroz Breyner Ltda. foi por vários anos a responsável pela impressão das revistas ilustradas mineiras, sendo a única da cidade que possuía maquinário capaz de executar o serviço. As fotografias eram realizadas pelos Studio Constantino, Fotos Central, Olympio e Zats, à Avenida Afonso Pena, nº 559. Os clichês³⁴ ficavam por conta da Fotogravura Minas Gerais Ltda., à Rua Tupinambás, 905; e Fotogravura Belo Horizonte. Em 1940, passa a ser impressa em papel fornecido pela Casa Alberto Saraiva, maior importadora desse artigo na capital.

As ilustrações da revista inicialmente ficaram por conta dos competentes artistas gráficos mineiros Domingos Xavier de Andrade, ou simplesmente Monsã, Fernando Pieruccett, Érico de Paula, e posteriormente Rodolpho Marques de Souza (Figura 14), que segundo a análise pode ser considerado um dos principais ilustradores da revista e uma das mais expressivas figuras dos círculos artísticos da terra mineira. Não foi encontrada nenhuma informação detalhada a seu respeito, a não ser uma pequena nota na edição de agosto de 1940 (N. 119), parabenizando o ilustrador por mais um ano de vida completado no dia 7 de julho (novamente, não possui informações sobre o ano e local de nascimento).

Figura 14. (1) Retrato restaurado de Rodolpho Marques (N. 119 – agosto/1940) e (2) publicidade do ilustrador divulgada nas páginas de *Bello Horizonte* (N. 93 – junho/1938).



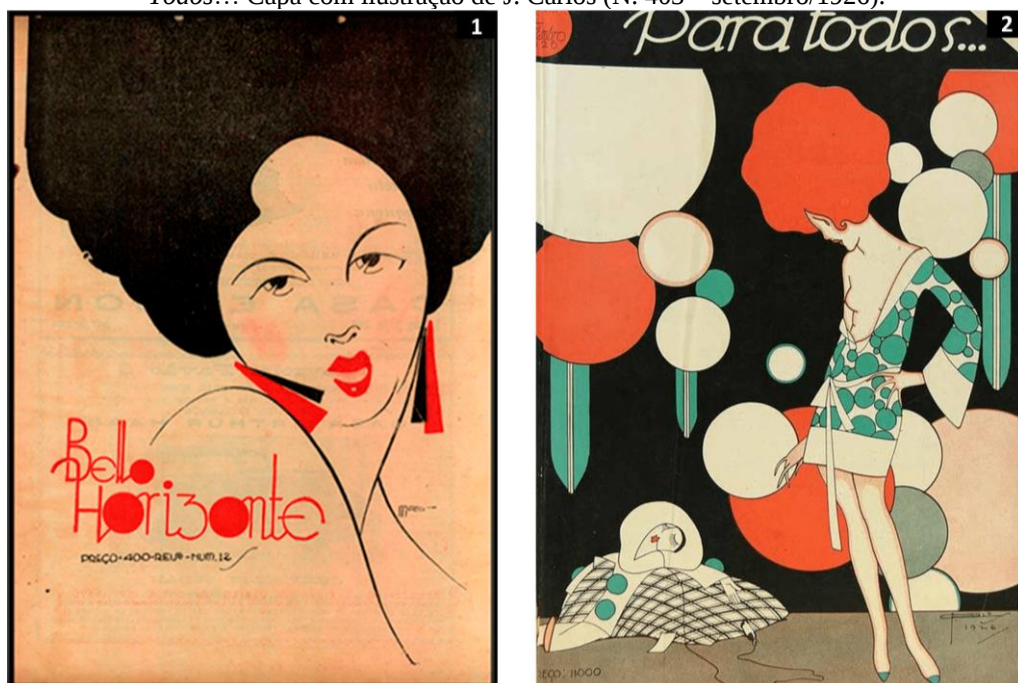
Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Outro grande colaborador foi o já citado Monsã, que entre outros não menos importantes, foi um pioneiro das artes gráficas em Minas Gerais, no que se refere à publicidade

³⁴ No *Diccionario de Tipografia y del Libro* o verbete "clichê" ou, no caso do espanhol, "clisé", é descrito como "placha clisada, especialmente la que representa un grabado; galvanico. Plancha de metal, madera, piedra; destinada la reproducción de estampas". (SOUSA, 1981, p. 41).

e a caricatura. Segundo o historiador Mascarenhas (2011), Monsã nasceu em 5 de outubro de 1903, em São João Del Rei. Iniciou seus estudos, assim como Érico de Paula, no Rio de Janeiro, no curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, porém não concluiu nenhuma escola superior. Em Belo Horizonte, produziu, desde a década de 1920, cartazes de teor político, comercial e de saúde pública. Trabalhou como caricaturista em várias revistas ilustradas da cidade. Em 1927, formou com Érico de Paula a primeira agência de publicidade de Belo Horizonte, que se chamava Ateliê Murubixaba (MASCARENHAS, 2011). Ganhou ainda jovem muito reconhecimento por sua criatividade e obra, sendo visível no artista mineiro a influência de J. Carlos, estimado ilustrador carioca (Figura 15).

Figura 15. (1) Revista *Bello Horizonte*. Capa com ilustração de Monsã (N. 12 - novembro/1933); (2) *Para Todos...* Capa com ilustração de J. Carlos (N. 403 – setembro/1926).



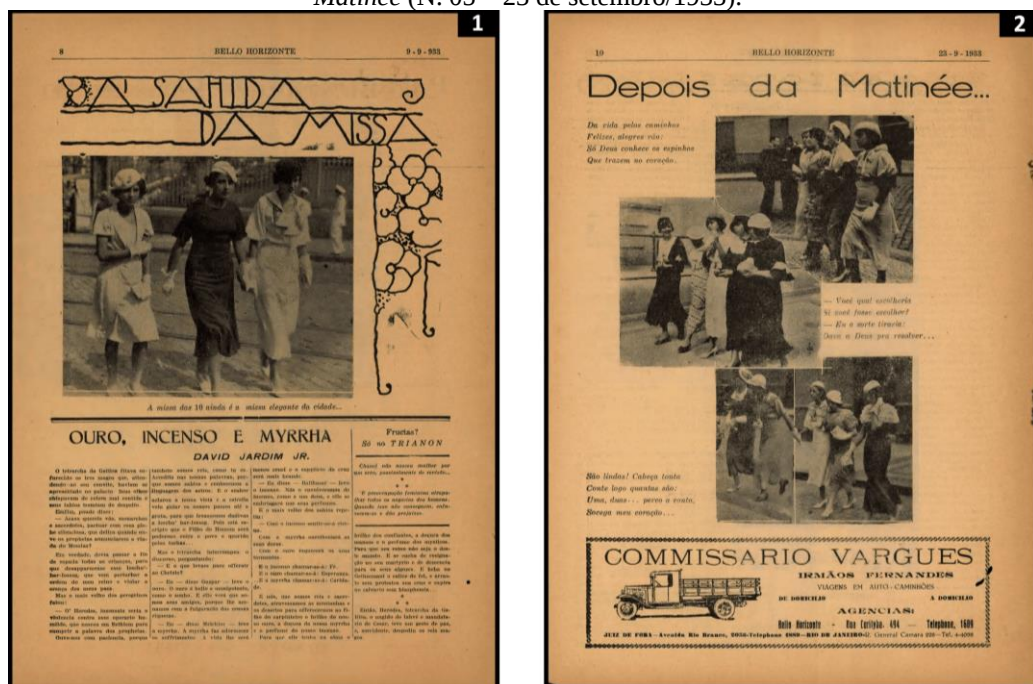
Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e jotacarlos.org.

Ao longo das edições da revista, foram identificadas tanto nas capas como nas páginas internas diversas ilustrações e caricaturas assinadas por outros artistas gráficos como Ângelo Bigi, Alberto André Feijó Delpino, Julius Kaukal, H. Fernandinho, Antônio Rocha, Iracema, Sílvio Costa, Ruy Frade, M. Chaves, Luís Carlos, D. Libeskind, Faria Júnior. Nem todos os nomes podem ser verificados, pois era comum na época o uso de pseudônimos. Tais artistas captavam os acontecimentos cotidianos que refletiam o conceito de modernização, como o advento do automóvel e da luz elétrica. Mostravam ainda os momentos de transformações e os conflitos entre novos e velhos costumes, registrando a existência de uma expressiva manifestação modernista realizada nesse período.

As capas da *Bello Horizonte* demonstram grande apelo artístico e nem sempre possuíam compromisso com os acontecimentos da vida cotidiana, característica comum nas publicações da época. Entretanto, foi possível observar representações de situações urbanas que passaram a ser mais vivenciadas na capital mineira, tal como os inconvenientes do trânsito. Paralelamente, os transportes em velocidades também eram exaltados como símbolos da modernidade. Até os trens/bondes lotados e filas nos comércios, reflexo da crise ocupacional que atingia a cidade, receberam a atenção da publicação.

A ambição de modernidade não dizia respeito somente à estética, mas também ao conteúdo. Ao folhear as páginas internas da revista percebemos inicialmente um discurso direcionado ao público masculino e à família, com sessões dedicadas às mulheres, jovens, crianças e outros grupos. Entre os seus diversos temas a revista apresentava muitos poemas e contava com seções de contos e crônicas, notícias e reportagens, humor, rádio e cinema, literatura, moda e beleza. Havia também grande destaque para a vida urbana com matérias sobre eventos e inaugurações; fotos das praças e demais espaços públicos; de personalidades políticas e pessoas anônimas da capital, principalmente as mulheres, fotografadas nas saídas das “matinéés” na Avenida Afonso Pena e das missas (Figura 16).

Figura 16. Exemplos de páginas das (1) seções *Sahida da Missa* (N. 03 – 9 de setembro/1933) e (2) *Depois da Matinéé* (N. 05 – 23 de setembro/1933).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Em geral, a revista *Bello Horizonte* representava em suas páginas os valores e tradições presentes no cotidiano das primeiras décadas da capital e tinha a intenção de moldar uma

identidade para a cidade. Seus novos hábitos, mudanças de comportamento e práticas de consumo, fomentados por uma pequena parcela afortunada da sociedade mineira, são destacados com ênfase, enquanto os conflitos, tensões e problemas inerentes à urbanização são ocultados. Isto fica mais evidente visto que o cotidiano representado nas páginas da revista era o das classes sociais mais altas da cidade, da Belo Horizonte situada dentro da Avenida do Contorno. Por outro lado, os bairros mais populares e as periferias quase não aparecem.

O primeiro ano de circulação foi um período em que os exemplares eram menores, contendo apenas 24 páginas. O miolo apresentava uma organização cambiante, ou seja, as seções não eram fixas e podiam variar a cada edição. As páginas duplas, quando aparecem, foram usadas para dar mais destaque a determinadas reportagens. Ainda no seu primeiro ano foram adicionadas as seções *Megaphone*, destinada a consultas e informações sobre literatura, em que poetas e prosadores poderiam enviar suas produções para publicação na página; e *Bilhetes*, para cartas e textos diversos enviados por leitores e que não ultrapassassem uma página. Essa era uma forma de aproximar e estabelecer um convívio mais íntimo entre o leitor e o grupo que produzia a revista, fazendo com que o leitor pudesse se sentir corresponsável pela sua produção.

O espaço reservado à página editorial trazia o cabeçalho da revista com o logotipo, slogan, número e data da publicação, nome do diretor; e recebeu diferentes nomes ao longo de sua existência. O primeiro deles foi *Avenida*, a coluna que informava o que acontecia no Bar do Ponto e nas redondezas deste com a Av. Afonso Pena – posteriormente ganhou uma coluna própria, com poemas assinados por Dom Ruy, pseudônimo utilizado por Djalma Andrade³⁵. O escritor também era responsável por assinar os poemas da coluna *ELLES E ELLAS*, de curta duração (1939-1940). Personalidade emblemática de seu tempo, Andrade era um indivíduo que se dedicava tanto ao jornalismo quanto às letras. Nesse sentido, inovou ao criar um estilo jornalístico literário próprio, fazendo poesia com os nomes e fatos apresentados na revista e sobre a cidade de Belo Horizonte.

A partir de 1936, observa-se a alteração do título correspondente à página editorial, para *Gregos e troianos*. Neste período, além dos dados da revista, o aspecto gráfico da página ganhou novos recursos de linguagens e passou a fazer uso de imagens, geralmente ilustrações. Em 1940, o título da seção foi novamente alterado para *Registro* e seu formato voltou ao inicial, com as

³⁵ Djalma Andrade nasceu em 3 de dezembro de 1891, no distrito de Queluz, hoje Conselheiro Lafaiete, localizado em Congonhas. Faleceu em 1975, na capital mineira. Iniciou carreira literária na redação de *A Gazeta*, passando por muitos jornais e revistas de Belo Horizonte. No jornal *Estado de Minas*, assinava uma coluna intitulada “História Alegre de Belo Horizonte”. Foi presidente da Academia Mineira de Letras e seu soneto *Caridade* foi traduzido em dez línguas. (CARVALHO; BARBORA, 1994).

informações da revista e blocos de texto. Mesmo transitando em diferentes linguagens gráficas, textuais e imagéticas, a página editorial sobreviveu a todas as alterações pelas quais a revista passou (Figura 17).

Figura 17. Sequência de páginas editoriais (1) título *Avenida* (N. 5 – setembro/1933), (2) *Gregos e Troianos*; ilustração de Érico de Paula (N. 72 – outubro/1936) e (3) *Registro* (N. 115 – maio/1940).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Tendo em vista a importância da publicidade na prosperidade e manutenção de uma revista, *Bello Horizonte* explorou esse recurso com espaços privilegiados e reservados para a publicação de propagandas e anúncios, que chegavam ocupar páginas inteiras. Em algumas edições fez a divulgação de outras revistas da época, como *Careta* e *Fon-Fon*, importantes publicações cariocas. Do ponto de vista de Martins (2008, p. 244), essa proximidade ocorre porque a revista e a publicidade direcionavam-se para o mesmo propósito, “produzir-se para vender-se, razão pela qual muitos periódicos revelaram-se economicamente viáveis, tão-só pela proposta de divulgação de produtos, isto é, pelo seu caráter publicitário”.

Como característica das publicações dessa época, a publicidade possuía um expressivo espaço na revista *Bello Horizonte*, além de anunciar uma tabela de preços ao alcance de qualquer pessoa, o que indica a procura e interesse de agradar diferentes segmentos. As publicidades eram decididas pelos estúdios/gráficas contratados diretamente pelo cliente, ou seja, não seguiam a diagramação do projeto editorial gráfico da revista. Inicialmente, a revista fez propaganda em benefício próprio, utilizando-se de espaços reservados para chamar a atenção dos leitores e convocar novos anunciantes. Os comerciantes podiam optar por anúncios de uma coluna, meia página ou inteira.

No caso dos anúncios tipográficos, usados durante toda a existência da revista, tinham frequentemente bordas como apelo visual (molduras ornamentadas ou de fios e vinhetas

geométricas). Já os anúncios que ocupavam páginas inteiras eram formados majoritariamente por ilustrações pictóricas e possuíam mais de duas cores, além do preto. A imagem tinha o compromisso de passar uma mensagem que deve ser compreendida pelo leitor por meio da narrativa. Além disso, os anúncios criativos e diferentes tinham o objetivo comum de chamar a atenção do público leitor.

Verificamos que os anúncios e propagandas apresentavam produtos e comércios da cidade de Belo Horizonte, entre os mais recorrentes estão o Bar do Ponto, à Av. Afonso Pena, 1048; Bar Tip-Top, à Rua Espírito Santo, 588; Bar Brasil, no andar térreo do Cine Brasil, localizado na Praça Sete; sorveteria e bar Trianon, à Rua Bahia, 911; Agência Sant'Anna, Ulysses Vasconcellos, Papelaria e Tipografia Brasil, Casa Lopes, Casa Crystal, Casa Tigre, Lojas Guanabara, Andrade Alfaiate, Joalheria Pádua. Os outros principais anunciantes da revista eram do ramo de alimentos e bebidas (cerveja Bohemia, cerveja Cascatinha, cerveja Antártica, cerveja Brahma, Água mineral Lambary, massas e biscoitos AYMORE); farmácias e medicamentos (farmácia Araújo, hoje quinta maior rede brasileira de drogarias; farmácia Americana, drogaria Brasil, produtos Malva; ENO “sal de fruta”, produtos Granado, sabonete Araxá) e instituições estatais e nacionais (Cia. Força e Luz de Minas Gerais, Caixa Econômica Federal). Em pouco tempo as aparições publicitárias em torno de bens de consumo e novidades tecnológicas surgiram de forma crescente e contínua.

Ainda em relação a publicidade, a imagem feminina foi explorada pela revista ora como símbolo de erotismo e liberdade, ora ocupando papéis tradicionais como dona de casa e associada à figura de “mãe”. Personificando a “rainha do lar”, a mulher foi destacada nos anúncios do ramo alimentício; dos eletrodomésticos; e de moda e beleza. Em geral, eram aqueles que reafirmavam seus antigos papéis domésticos e familiares, como a responsável pela casa e educação dos filhos. Ao contrário, o homem foi retratado como sedutor e conquistador. Essa construção da imagem masculina pode ser observada não apenas nas capas como nos anúncios de negócios, cigarros, cervejas e de alfaiatarias, reforçando sutilmente a suposta superioridade deste gênero no imaginário social da época (Figura 18).

Figura 18. Exemplos de publicidade (1) Massas *Aymore* (N. 93 – junho/1938) e (2) cerveja *Brahma* (N. 12 – novembro/1933).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Ainda que à primeira vista a intenção fosse promover a imagem da mulher independente e sensual – seja por meio da linguagem imagética ou textual, frequentemente os conteúdos reafirmavam o papel de provedor do homem enquanto o papel de servir e cuidar era reservado às mulheres. Um exemplo que pode ser citado diz respeito a seção *Página da mulher*. Publicada esporadicamente, a seção discutia as responsabilidades das mulheres no casamento e nas tarefas domésticas, além de dar recomendações de moda e beleza, propagando normas e imagens ideais do corpo feminino. No oposto disso, as colunas e matérias destinadas aos homens tratavam sobre a vida pública, política e negócios. A seção *Elegância Masculina* (1934-1940) assinada por Andrade Alfaiate, oferecia dicas de moda e comportamento exclusivamente masculino exaltando a representação do homem vaidoso e bem tratado.

A própria sociedade belo-horizontina sustentava a desigualdade entre os sexos, da qual a revista era apenas um reflexo. Uma evidência desta sintonia aparece na edição de 22 de dezembro de 1933 (N. 16), em que a revista reproduziu a solenidade de entrega de diplomas à terceira turma de senhoritas da Escola de Economia do Lar, instituída na capital mineira pela Companhia Força e Luz de Minas Gerais. A festa, realizada no Colégio Izabella Hendrix, terminou com uma demonstração dos métodos adquiridos, no qual as dezoito alunas que concluíram o curso serviram às pessoas presentes os mais finos doces, feitos por elas próprias.

Bello Horizonte registrou também um hábito social dos belo-horizontinos, o *footing* – ação de andar pela cidade, onde se podia conhecer novas pessoas e até mesmo um novo par

romântico, além de apreciar o comércio da cidade. *Footing* (1933-1934) era também o nome de uma seção, que trazia crônicas sobre o *footing* da semana, acompanhado de algumas fotografias das moças que transitavam pelos pontos de encontros como bares, cafés, clubs e Cassino e falavam sobre modos de se vestir e de se portar, principalmente das mulheres. Além disso, existia uma certa divisão entre os gêneros e classes sociais, tanto na disposição nos espaços, como na forma de participar das atividades cotidianas, inclusive desse lazer.

A relação entre a revista e a urbanização da cidade de Belo Horizonte pode ser analisada a partir dos vários poemas e crônicas que faziam referência à Avenida Afonso Pena e à Rua da Bahia, e posteriormente falavam sobre a Praça Sete ou a Praça da Liberdade. Ao longo dos anos, o desejo de que a capital fosse vista como uma cidade moderna foi apontado como um ideal da própria população. *Bello Horizonte* fazia questão de exaltar como a cidade cresceu e se tornou símbolo de trabalho e otimismo reproduzindo matérias e reportagens sobre novos edifícios e espaços/obras inauguradas. Além de Belo Horizonte, outras cidades mineiras são mencionadas em colunas, principalmente em relação aos esportes, pontos turísticos, festas e eventos tradicionais.

Nota-se que, a região central de Belo Horizonte sempre esteve no cerne dos acontecimentos sociais. Na década de 1930, a Avenida Afonso Pena era reconhecida como a mais importante avenida da cidade, assim como a Rua da Bahia era considerada a principal rua do Centro. No encontro das duas, além dos comércios, dos bares e cafés, em especial o Bar do Ponto, famoso local de encontro entre os políticos e intelectuais da época, situava-se a estação central dos bondes. Essa circunstância fazia do local um ponto de grande circulação de pessoas e a importância da confluência das duas vias foi destacada na edição de 16 de novembro de 1933 (N. 12).

Esse ângulo reto formado no coração de Bello Horizonte pela rua da Bahia e pela avenida Affonso Penna, em todo o esplendor de sua beleza elegante, já está celebre na memória da nossa cidade moderna. Ali, a cidade genuflecte-se, como numa procissão de fé. É a ronda das mulheres mais bellas e elegantes, que passam numa espuma de sedas e numa onda de perfumes, na hora macia da tarde, quando até o ar parece mais leve. O encontro dessas ruas elegantes, até faz lembrar o reflexo de fadas encantadas passando por dois espelhos, como nas nossas histórias de crença. Quanta beleza, quanto esplendor nesse vae e vem constante. (*BELLO HORIZONTE*, n. 12, novembro de 1933, p. 8).

Em 1937, foram inaugurados mais dois abrigos na Praça 7, ponto obrigatório para os bondes de todas as linhas. Com as novas paradas, foi demolido o prédio da Agência de Bondes, localizado no cruzamento da Avenida Afonso Pena com Rua da Bahia e o ponto principal passou a ser na Avenida Afonso Pena com a esquina Avenida Amazonas. As implicações desse

deslocamento refletiram no editorial da revista *Bello Horizonte*, conforme publicação de 12 de junho de 1937:

A Praça 7, agora, virou sala:
 É ali que se “corta”, é ali que se fala...
 Segredam, quando passas, junto às louras,
 Que já não és, amor, o que tu fôras...
 Ninguém sabe, meu bem, si és feliz,
 Si já encontraste aquelle que te quis...
 Agora isso é verdade; o povo dil-o:
 Quando tu queres isso, é bem aquillo...
 –Veja que loura vem passar, depois... –
 É “blonde”, sim, – mas H²O²[...]
 Olha quem vae ali: É um caso sério...
 A sua vida – dizem – é um mysterio...
 Um bom malandro; nunca viu trabalho...
 Outra vida não quer: – é do baralho...
 [...] (*BELLO HORIZONTE*, n. 82, junho de 1937, p.15).

As páginas seguintes da mesma edição traziam uma crônica de autoria de Astolpho Gazolla, intitulada “O Bar do Ponto Morreu”. O texto lamentava o fim do antigo Bar do Ponto, e fazia críticas à transferência da estação central para a Praça Sete, além de expor um apelido comum ao obelisco presente no centro da praça: “O Bar do Ponto estava velho e feio. A Praça 7 é moça e bonita. E tem pirolito e cinema. E, também, um círculo grande, onde os bondes brincam de roda. De ciranda, cirandinha...”. Em outro momento o autor expressa que só os políticos juraram fidelidade e serão solidários ao Bar do Ponto, mesmo sem grande circulação de pessoas e mulheres bonitas passando. Com a justificativa de que os velhos coronéis do interior o consideravam símbolo de uma velha instituição mineira.

Antigamente no meio do calor da discussão, os políticos viam uma mulher bonita. Tomavam um fôlego. Ficavam olhando a mulher bonita e se esqueciam da mulher feia. Depois a bonita desaparecia e a “feia” voltava. E atiçava outra vez a discussão. Mas, em pouco, passava outra bonita. E a paz descia sobre os políticos. Era a mulher intervindo na política. Sua graça era oásis no deserto tropical das discussões dos políticos do Bar do Ponto. Mas, a mulher bonita está agora olhando o brinquedo dos “bondes” na Praça 7. E os políticos estão discutindo com raiva no Café do Bar do Ponto! (*BELLO HORIZONTE*, n. 82, junho de 1937, p.16).

A publicação fazia uso expressivo da figura feminina e voltava o seu discurso às mulheres, mas em contrapartida, são poucos os textos assinados por elas. Ao longo de quase duas décadas de circulação foram identificados apenas os nomes de Maria Amélia Bandeira de Melo; Janine Ricey; Regina Rizieri; Laurita L. Corrêa; Olga Ferreira; Anita Carvalho; Maria Antônia Sampaio; Orita Lage; Olga Testa; Adélia Vilela Tavares; Léa Melo Machado; Lúcia Miguel Pereira; Raquel de Queiroz; Lúcia Machado de Almeida; Zilka Mendes Faleiro, Bette Davis, Patrícia Lindsay, da *Editors Press Service*. Eram colaborações de pequenos destaques

que ocupavam apenas uma coluna da página. Ademais, deve ser levada em consideração a possibilidade de que alguns textos sejam de escritores fazendo uso de pseudônimos femininos.

Os espaços reservados aos poemas, aos contos e as crônicas ocupavam boa parte da revista e foram essenciais na construção da sua identidade editorial. *Bello Horizonte* estampava textos de escritores mineiros e outros autores de realce no cenário literário do país, como Machado de Assis, Monteiro Lobato, Humberto de Campos, Graciliano Ramos e Olavo Bilac. Além de textos publicados originalmente em outros países e traduzidos para o português, como de Baudelaire, Louis John Steele e Kathleen Mansfield. Essa era uma forma de estabelecer vínculos literários através de diferentes gêneros.

De maior longevidade, a seção *Um conto para você* (1934-1947) trazia contos dos seus principais colaboradores ou de importantes escritores do país. Era comum os contos, as matérias e reportagens serem divididos em duas ou três partes, sendo necessário avançar ou retornar através das páginas para concluir a leitura. Não fica claro se era uma estratégia para criar uma tensão narrativa ao mesmo tempo em que estimulava o folhear de toda a revista ou uma forma de otimizar as informações na página, uma vez que não se sabia quanta propaganda seria vendida e qual espaço da página iria ocupar.

A partir de 1939, a revista deixa de ser semanal e passa a ser mensal. Curiosamente, quase ao mesmo tempo em que o centro da cidade deslocara para a Praça Sete. Neste mesmo ano foi divulgada uma nova lista de colaboradores efetivos. O propósito editorial era fornecer aos leitores páginas formadas pelas mais significativas expressões literárias da terra mineira, apresentando nomes como Mário Mattos, Eduardo Frieiro, Luiz de Bessa, Newton Prates, Guilhermino César, João Alphonsus, Paulo Rehfeld, Cacy Cordovil, Emílio Moura, Franklin de Salles, João Dornas Filho, Genesco Murta, João Anatólio Lima, Djalma Andrade, Celestino Leal, Narbal Mont'Alvão, Alcides Curtis Lima, Austen Amaro, Alvares da Silva, Jorge Azevedo e Alvarus de Oliveira. Alguns desses nomes fizeram parte da primeira fase modernista brasileira.

As fotos de crianças, identificadas como filhos/netos/sobrinhos de personalidades ilustres da cidade, eram publicadas em páginas aleatórias ou concentradas na seção *Na Manhã da Vida* (1936-1944). Da mesma forma, a seção *Sociedade* (1937-1946) privilegiava da figura feminina, apresentando clichês fotográficos das senhorinhas da sociedade local (Figura 19). Na época, a fotografia era um recurso bastante significativo em um país cuja alfabetização se restringia às camadas altas e médias da população. Em ambas as seções a revista explorou diferentes modos de composições fotográficas, que mantinham como características o uso de

poucas cores, devido ao alto custo de produção. As fotografias vinham acompanhadas de seus respectivos créditos e legendas.

Figura 19. Exemplo de páginas da seção (1) *Sociedade* (N. 81, maio/1937) e (2) *Na manhã da vida* (N. 120, setembro/1940)



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Paralelamente às publicações impressas como a revista *Bello Horizonte*, o cinema tinha um papel fundamental na transformação do cotidiano, especialmente no processo de independência da mulher. Através do cinema, os hábitos da vida americana e europeia foram valorizados e copiados em todo o país, e as revistas foram um dos agentes dessa multiplicação/reprodução. A seção *Bello Horizonte no cinema* (1933), que teve curta duração, contava fatos sobre a vida dos astros de Hollywood, divulgava lançamentos de filmes; fazia críticas cinematográficas e oferecia dicas de “bom gosto”. Um marco arquitetônico importante para época e referenciado ao longo dos anos na revista é ao Cine Theatro Brasil, inaugurado na Praça Sete em 14 de julho de 1932. Projeto pelo arquiteto Alberto Murgel foi reconhecido como o primeiro prédio da cidade a adotar um estilo puramente *Art Déco*.

Curiosamente, com a inauguração dos cinemas na capital, a edição de janeiro de 1934 (N. 18), na coluna sob o título de *Chronica Cinematographica*, destacou que o horário das sessões não estava sendo respeitado. Os cinemas aguardavam que houvesse público suficiente para iniciar o filme, hábito comum em cidades menores. Porém a população, desde essa época, via Belo Horizonte como uma cidade grande, e não como um local interiorano, e os atrasos geravam certa insatisfação. Em síntese, a nova capital com suas largas avenidas, praças,

cinemas e locais de entretenimento representava o centro de referência para as cidades interioranas de Minas Gerais.

Ao longo dos anos, o cinema deixou de ser apenas uma referência *fashion* para se tornar uma grande indústria vendedora de moda em todo o mundo. Nos anos de 1930, a indústria da moda se inspirava nas atrizes de Hollywood, reflexo do crescimento do cinema americano que dura até os dias atuais. Assim, os dois segmentos, moda e cinema, acabaram por estabelecer uma relação mútua. Ao longo dos anos para tratar sobre moda a revista reservou as seções *Elegância Feminina* e *Seleção de Moda* (1947), com discursos voltados para mulheres. Atrizes como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Joan Crawford, Audrey Hepburn, Lis Taylor, dentre outras, influenciaram o mundo todo, incluindo as leitoras da *Bello Horizonte*, com uma moda mais feminina: vestidos compridos com a cintura no lugar, silhueta marcada, tecidos como a seda e o cetim e o decote nas costas traziam toda uma sensualidade.

A década de 1930 também marcou o auge do rádio como veículo de comunicação de massa, que foi responsável pela divulgação das mudanças pelas quais o país passava naquele período. Na revista, a seção *Está no ar* (1943-1944) era destinada a tratar sobre notícias relacionadas ao rádio. Na época a cidade possuía três emissoras, que foram amplamente divulgadas nas páginas da *Bello Horizonte*. A Rádio Mineira foi a primeira emissora oficial da capital e desempenhou um importante papel na divulgação do ideário da Aliança Liberal³⁶ a Rádio Guarani foi reconhecida como uma estação de serviços, chegando a alcançar o título de maior rádio do gênero no país; e por último a Rádio Inconfidência, que foi considerada uma das emissoras mais tradicionais do estado. Além das emissoras um grande espaço publicitário era dedicado ao próprio aparelho de rádio. Em 1947, após a mudança de direção e colaboradores a seção passa a se chamar *Rádio* (1947-1949) e *Rádio em revista*.

Bello Horizonte também tinha espaço para a literatura. A seção *No mundo da literatura* (1940-1946), assinada por diversos colaboradores, teve como foco a crítica literária, os textos satíricos e sugestões de autores e livros aos leitores. A edição de setembro de 1944 (N. 167) anunciou a entrada de Djalma Andrade, colaborador da revista, autor de vários livros de poesia e renomado cronista, para a Academia Mineira de Letras. No caminho oposto, a seção *Cocktail* (1939-1946) uma página mais leve e de fácil leitura, trazia piadas e em algumas edições arriscou narrativas gráficas no formato de tirinhas e quadrinhos.

A seção *Respinga* (1936-1944) reproduzia diálogos de personagens memoráveis. Muito semelhante, a seção *Vitrina* (1936-1940) apresentava frases ditas por intelectuais históricos. No

³⁶ Aliança política efetuada no início de agosto de 1929 por iniciativa de líderes políticos de Minas Gerais e Rio Grande do Sul com intuito de apoiar as candidaturas de Getúlio Vargas.

entanto, ambas as seções não parecem possuir um projeto editorial rígido, mudando de assunto e gênero literário a cada edição. Para tratar de fatos curiosos era reservada a seção *De tudo* (1936-1940), que trazia curiosidades sobre os países do mundo, sobre o Brasil, os animais e científicas. Entre os diversos temas abordados pela revista também existia espaço para assuntos exóticos como textos falando de barba de abelha, reflexões acerca de uma galinha morta e sobre tapetes luminosos nos cinemas do futuro.

À medida que a cidade foi crescendo, a revista *Bello Horizonte* também evoluiu. As reportagens e a publicidade ganharam cada vez mais espaço. As páginas falavam não apenas sobre as realizações públicas e particulares como todos os aspectos do progresso e da sociedade – fatos não só de Minas, como de outros estados do país, especialmente da Bahia e Goiás. Já não tinha mais notícias sobre o *footing*, a avenida ou a Praça. As “soirées” também já não apareciam tanto. A recorrência de assuntos relacionados à política, tanto nas capas quanto nas páginas internas, indica uma tentativa de redirecionamento de público, embora nunca tenha deixado de falar de seus “ilustres moradores”. Em 1940, passa a adotar a grafia “Belo” no nome, devido à já mencionada reforma ortográfica que extinguiu as consoantes geminadas.

No campo gráfico, observa-se que diferente das capas que já mostravam sinais de distanciamento do estilo *Art Déco*, desde o final da década de 1930, o miolo evoluiu lentamente e não acompanhou por completo as mudanças de estilos, não havendo coerência estética entre a capa e o miolo. Talvez esse atraso tenha sido em decorrência da Revolução de 1930, seguida da segunda guerra mundial e suas implicações, que geraram um alto custo de produção ou simplesmente o efeito da falta de um projeto gráfico bem definido. No miolo, nota-se ainda a diminuição da ocorrência de elementos ornamentais, diminuição das experimentações gráficas e mudanças tipográficas nos títulos e corpo do texto.

Diferente de um período anterior, em que a cidade se encontrava estagnada, a edição especial de aniversário publicada em setembro de 1939 (N. 107) trouxe a matéria “A cidade através dos números”. A notícia informava que Belo Horizonte sem dúvidas era a cidade brasileira com o mais rápido desenvolvimento do país. Em 1900, a capital mineira contava com 13.472 habitantes; em 1930, a população era de 116.981 habitantes (o projeto inicial previa 100.000 moradores ao longo de 100 anos); em 1938, a população quase que dobrou, atingindo a marca de 208.177 habitantes. O inesperado crescimento populacional acelerado fez com que aumentasse também o número de prédios e edifícios. Em 1905 a cidade possuía 3.213 prédios; em 1938 já contava com 29.695, concluídos em um curto período.

Duas das novas edificações erguidas na Avenida Afonso Pena no estilo *Art Déco* foram contempladas pela a escrita de A. da Silva, na edição de janeiro de 1940 (N. 111). Segundo o

texto as inaugurações da nova sede da municipalidade (ou Prefeitura) e a nova sede dos Correios e Telégrafos foram responsáveis por um milagre: ressuscitaram um quarteirão da avenida que no período anterior representara o coração da cidade. No mesmo ano, a edição de agosto (N. 119) trouxe uma matéria elogiosa sobre a firma Ulysses Vasconcelos, considerado uma figura expressiva para o progresso do parque industrial da cidade. Enfatizando a posição de destaque que ocupavam naquela sociedade, a revista imortalizou diversas outras personalidades locais, como Davis & Alves, Archangelo Maleta & Filhos, Andrade Alfaiate.

Entre as grandes casas da capital, destacam-se, não só de natureza comercial, como também industrial, as instalações de propriedade do Sr. Ulysses Vasconcellos, um expressivo elemento das classes conservadoras de Minas [...] Operando já de longa data no ramo, o Sr. Ulysses Vasconcellos granjeou largo círculo de interesses e sua casa mantém uma destacada reputação. Dahi o seu surto sempre crescente de actividades e de prestígio. (*BELLO HORIZONTE*, n. 119, agosto de 1940, p. 41).

Ainda na edição de agosto 1940 (N. 119), um texto de Murilo Rubião falava que os arranha-céus de Belo Horizonte são os edifícios mais magros do país. Para o Rubião a cidade cresceu tanto que “a vista cansada de bellorizontino de dez anos atrás não se acostuma ao progresso de sua cidade e teima em vê-la com um pessimismo de fazer inveja ao prof. Aníbal Mattos...” (p. 100), fazendo referência a críticas anteriores de Aníbal Mattos, que havia declarado que a cidade não conhecia a diversão, que seu povo era esquisito e vivia incomodado com a vida alheia. No entanto, nas palavras de Murilo Rubião, “a capital que escutava os palpites políticos no Bar do Ponto (esse “Bar do Ponto” que hoje é “roisserie” e ninguém sabe o que é – nunca ouve isso por aqui) – cresceu demais. A vida é vertiginosa nas suas ruas, os prédios subiram muito, ninguém tem tempo para sentir o odor das magnólias” (p. 100).

O que se apreende é que Belo Horizonte possuía o aspecto de uma metrópole madura, devido ao seu assombroso desenvolvimento, porém era uma cidade jovem em seu traçado moderno, nas suas construções e sentido urbanístico. Isto marca não apenas a forma como a cidade foi projetada e construída como a própria subjetividade do belo-horizontino. A matéria “O Vertiginoso Evoluir de Belo Horizonte”, do historiador Abílio Barreto, apontou o ano de 1922 como fundamental na modificação da paisagem urbana da capital, pois a cidade se desvinculara do fantasma da Primeira Guerra e começara a mudar seus ares “interioranos” em busca do crescimento e industrialização, necessários para se transformar em metrópole³⁷. Entretanto, destaca que:

A fase de mais intenso progresso desta começou em 1935, com a sua transfiguração decorrente de uma série imensa e grandiosa de melhoramentos, realizados no período

³⁷ *BELLO HORIZONTE*, n. 166, julho/agosto de 1944, p. 42.

administrativo do Prefeito Otacílio Negrão de Lima, mandatário da confiança do Excelentíssimo Senhor Governador Benedito Valadares. Em seguida, após moderado período administrativo do Prefeito José Oswaldo de Araújo, que se caracterizou por um regime de economia, tivemos a dinâmica e arrojada fase governamental do Prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira, fortemente prestigiado pelo Excelentíssimo Senhor Governador Benedito Valadares e foi então que o progresso de Belo Horizonte culminou, não obstante de todos os óbices com que tem lutado decorrentes da segunda guerra mundial (*BELLO HORIZONTE*, n. 166, julho/agosto de 1944, p. 42).

Bello Horizonte deixava claro sua associação com política ao afirmar que a cidade progredia admiravelmente graças aos esforços de seu povo e de seu governo. Isto fica ainda mais evidente devido a recorrência de notícias e matérias sobre política desde as suas primeiras edições, ganhando cada vez mais espaço ao longo dos anos. Entre as personalidades políticas mais citadas na revista destacamos os nomes dos prefeitos de Belo Horizonte, Otacílio Negrão Lima (Partido Republicano Mineiro/Partido Republicano), que ocupou dois mandatos nos anos de 1935-1938 e 1947-1951; José Oswaldo de Araújo (Partido Progressista), em 1938-1940; Juscelino Kubitschek (Partido Social Democrático), em 1940-1945; os governadores Olegário Maciel (Partido Social Nacionalista), em 1930-1933 e Benedito Valadares (Aliança Liberal), em 1933-1940; e do Presidente Getúlio Vargas, em 1930-1945 (e 1951-1954).

A edição de 9 de setembro de 1933 (N. 3) trazia uma nota em homenagem ao falecimento do Presidente de Minas Gerais, Olegário Maciel (cargo que atualmente equivale ao de governador). Eleito por sufrágio universal, o texto cita que o mineiro Olegário Maciel foi uma das maiores figuras da Revolução de 1930. Contava com grande simpatia de todos os círculos políticos do país, pela sua segurança de direção, larga experiência política e grande percepção. Nas páginas seguintes, foi apresentada uma crônica, intitulada “O Olegário Morreu”, com autoria de Rubem Braga. Dessa forma, a revista expressava a enorme perda para Minas e para o país, além de demonstrar seu interesse em ficar bem com o poder vigente.

Para comemorar os 45 anos de existência da capital, a edição de janeiro de 1943 (N. 148), trouxe uma série de reportagens sobre o seu acelerado crescimento sob a administração do prefeito Juscelino Kubitschek, que encontrou máximo apoio do governador vigente de Minas Gerais, Benedito Valadares. Este último se tornaria um dos mais fiéis aliados de Vargas nos embates políticos travados pelo presidente. Assim como Kubitschek, Benedito Valadares era constantemente citado na *Bello Horizonte*. Dessa maneira, a revista ajudou a consolidar a imagem de político hábil, que tinha a ambição de construir um estado forte, com influência na área industrial e econômica. Em conjunto com o prefeito Juscelino Kubitschek, em seu governo foi construída a “Cidade Industrial”, em Contagem, o primeiro distrito industrial implantado no país.

Ainda nessa edição, são apresentadas algumas das expressões que poetas e escritores ilustres se valiam para se referenciar à capital em ascensão: “cidade sorriso”; “cidade vergel”; “miradouro do céu”. Além dessas, Belo Horizonte ficou conhecida ainda como a “cidade do asfalto”, visto que sua área pavimentada foi uma das maiores do país durante o período. A estatística apresentada era que até 1933 tinham sido feitos na capital 1.378.059 metros quadrados de calçamento. A partir de 1934, entretanto, os números se tornaram muito maiores, chegando, em 1941, a alcançar 590.984,22 metros quadrados de pavimentação de vias públicas³⁸. Com o calçamento de ruas, avenidas e praças, que tomaram aspectos mais interessantes e conferiram maior valorização à propriedade particular, vários outros melhoramentos foram proporcionados à população, como iluminação, canalização de esgoto e água e a criação de bairros populares.

Afastada do centro, a Lagoa da Pampulha é retratada pela revista como uma das mais importantes e mais belas realizações da administração de Juscelino Kubitscheck. Ao redor de um grande lago artificial, construiu-se um centro de turismo. “Erguem-se agora pitorescas vivendas e centros de esporte e diversões: o Cassino, a Casa do Baile o Yatch-Club, lugares onde os visitantes passarão horas agradáveis de repouso”³⁹. O Cassino, edifício que integrava o Conjunto Arquitetônico projetado por Niemeyer, oferecia à alta sociedade belo-horizontina diversas atrações em seus salões como jogos, apresentações, dança e jantares. Além disso, possuía um grill-room, no qual as mesas ficavam dispostas nas laterais enquanto acontecia alguma apresentação no centro. Conhecido como “grill” da Pampulha, o ambiente oferecia jantares dançantes, carnavais e festas de final de ano, sendo estes eventos muito divulgados nas páginas da revista (Figura 20).

³⁸ *BELLO HORIZONTE*, n. 148, janeiro de 1943, p. 53.

³⁹ *BELLO HORIZONTE*, n. 148, janeiro de 1943, p. 52.

Figura 20. Exemplo de páginas com divulgação do Complexo da Pampulha, (1) N. 148 – janeiro/1943 e (2) N. 167 – setembro/1944.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Durante o governo de Juscelino Kubitschek, o progresso material da capital se manteve com os calçamentos, canalizações, novas redes de água e de esgotos sanitários e pluviais, abertura de novas ruas e avenidas. No entanto, faltava ainda o desenvolvimento cultural, artístico e intelectual. E foram as obras do governo JK que transformaram esse aspecto da vida na cidade. A construção da Pampulha, do Teatro Municipal, a criação da Sinfônica de Belo Horizonte, o Instituto de Belas-Artes, reunindo a arquitetura e as mais belas artes, são indícios que Belo Horizonte se transformara na cidade do turismo⁴⁰.

Além das obras públicas, foram destacadas na edição de janeiro de 1944 (N. 160), as realizações de assistência social do prefeito da época, de Juscelino Kubitschek. Eram vários os empreendimentos de natureza social, que visavam beneficiar as classes mais populares da metrópole, tais como o Hospital Municipal, o “Lar dos Meninos” e os Postos de Assistência. Nota-se aqui, uma preocupação da administração pública de Juscelino Kubitschek para com os problemas de interesse coletivo. O “Restaurante da Cidade”, localizado na Avenida do Contorno, foi planejado para ser um restaurante popular, em que cada refeição custava apenas a importância de Cr 1,40 (um cruzeiro e quarenta centavos). Essa era uma estratégia de enfrentamento ao problema de alimentação das classes mais baixas e operárias.

⁴⁰ BELLO HORIZONTE, n. 166, julho/agosto de 1944, p. 56.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, na edição de janeiro de 1943 (N. 148), a revista *Belo Horizonte* tornou público, tanto nas capas quanto no miolo, o seu posicionamento a favor dos Países Aliados (Inglaterra, França e Estados Unidos). A capa com ilustração de Rodolpho Marques trazia Adolf Hitler, Benito Mussolini e Hideki Tojo atrás das grades e sob a guarda do anjo da justiça, que aparece ao lado do mundo envolto por pombas brancas e acima dos generais do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). No ano seguinte, a capa da edição de janeiro (N. 160), ilustrada por Sílvio Costa, trouxe Adolf Hitler com apenas um olho e expressão de pânico, deitado em uma cama que mostrava metade de uma suástica – que na época passou a ser usado como emblema da Alemanha nazista, sob a mira de um míssil e dos olhares de uma coruja (Figura 21). No interior da revista é possível encontrar fotorreportagens com notícias sobre qual era a atual situação da guerra e suas implicações pelo mundo, manifestando sua preocupação com o conflito na Europa.

Figura 21. Capas com referência ao contexto da Segunda Guerra Mundial, com (1) ilustrações de Rodolpho Marques (N. 148 – janeiro/1943) e (2) Sílvio Costa (N. 160 – janeiro/1944).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

A edição especial de julho/agosto de 1944 (N. 166) celebrou os doze anos de circulação da revista, decorridos em ininterrupta atividade. Nas palavras do fundador e diretor Augusto Siqueira: “Mercê de Deus, aqui estamos, a mais antiga revista ilustrada de Minas, em circulação” (p. 1). Em outro trecho, o diretor agradece sobretudo ao apoio dos colaboradores, anunciantes e leitores. Além de reforçar os mesmos propósitos com que iniciaram a publicação: “o lema de bem servir a coletividade” (p. 1). De modo semelhante, Siqueira relembra na edição

de agosto de 1946 (N. 184) os caminhos e dificuldades percorridas para manter a revista *Bello Horizonte* em circulação por catorze anos ininterruptos e cita a deficiência de material gerada pela Segunda Guerra Mundial (na época recém terminada), cujos efeitos perduram por longos anos.

Augusto Siqueira faleceu em 4 de outubro de 1946, em pleno exercício de suas atividades como diretor revista *Bello Horizonte*. Após um período de inatividade da revista, na edição de junho de 1947 (N. 185), a crônica “Morreu um apaixonado da capital”, de Moacir Andrade, cronista do *Diário da Tarde*, sob o pseudônimo de Gato Felix (ou José Clemente), faz uma homenagem ao espírito do jornalista dito como pioneiro das grandes campanhas jornalísticas. Em nota, é trazida a informação que o texto foi originalmente publicado na edição do dia 7 de outubro de 1946, dias após o seu falecimento.

É um pedaço de Belo Horizonte que se vai com a morte de Augusto Siqueira. Ele era inconfundivelmente uma figura da cidade. Mais ainda, parecia uma peça, um membro, um órgão da cidade. A capital se refletia nele, no seu dinamismo, na sua capacidade de lutar e vencer obstáculos, na ânsia de criar e aperfeiçoar, na fraternidade acolhedora, na generosidade, na alegria permanente. Nunca ninguém registrou o flagrante de um desespero de Augusto Siqueira, de uma cólera, dessas que todos temos diante dos episódios da vida. [...] Com um amor imenso pela capital, entusiasmava-se pelas iniciativas que representavam seu progresso. Esse amor espelhava-se na sua revista *Belo Horizonte*. Não se limitou a dar-lhe o nome da capital: fê-la para ela. Antes de Siqueira parecia improvável uma revista vencer em Belo Horizonte. Várias dezenas apareceram, mas logo morriam. Algumas no primeiro número. Outras no quarto ou quinto. Queixavam-se seus donos do fracasso, culpando a cidade, que não estava ainda em condições de manter uma revista. Como, porém, a cidade comporta jornais diários? Augusto Siqueira não acreditou nessa esterilidade de Belo Horizonte. Preferiu acreditar na incapacidade dos que antes dele tiveram suas tentativas frustradas. Lançou sua revista. Sem oficinas próprias. Feita em oficinas gráficas alheias, com dificuldades que as outras desanimariam. Havia consigo mesmo assumido a obrigação de dar uma revista à capital. E para que não ficasse ele próprio como única testemunha do compromisso arriscado, anunciara-o a toda gente. Quando *Belo Horizonte* apareceu, vaticinara-lhe a morte próxima. Augusto Siqueira ri dos agoirentos palpiteiros. A revista continuou a sair. E foi dobrando os anos, sempre lida e querida. Siqueira decifrara a Esfinge, que ficou desmoralizada. Com o ventre cheio de tantas revistas devoradas anteriormente, teve que quebrar os dentes diante dos pulsos de aço de Augusto Siqueira. Mostrando que era possível manter uma revista em Belo Horizonte, ele abria cominho para outras. Cabem-lhe, porém, as glórias de bandeirante vitorioso. Deu a Belo Horizonte o que prometera. Mostrou que a capital, tão rica de substância criadora, comprovada nos inúmeros aspectos de seu progresso, não poderia ser portadora da deficiência que diziam, quando se falava de apresentar uma revista que fosse bem sua filha: na beleza do porte e na graça do espírito. *Belo Horizonte* não é só filha de Siqueira. É fruto de seu grande amor à cidade. Por ela fez todos os sacrifícios. Suas paixões eram duas: pelo seu lar e pela revista. Afinal, resumiam-se numa só, porque *Belo Horizonte* era parte de sua família. E a revista era seu preito permanente, sua mira, nunca bruxuleante, do culto à capital que ele tanto queria e que, se a ingratidão não fosse a marca registrada do mundo, não deverá jamais esquecer-lo (*BELLO HORIZONTE*, n. 185, junho de 1947, p. 32).

3.2 Revista dos mineiros (1947-1950)

Após a morte de Siqueira, a revista *Bello Horizonte* foi suspensa, voltando a ser publicada com o número 185, em junho de 1947. Em um curto período de tempo, esteve sob a direção do ilustre jornalista Miguel Chalup, que lhe imprimiu novos contornos e arranjos. A redação ficou por conta de Floriano de Paula e Domingos D'Angelo (que só participou deste número) e a gerência, por conta de Wagner Gomes. A redação e administração ficavam localizadas na Avenida Afonso Pena, 526. As ilustrações nessa fase eram de Luís Carlos e Antônio Rocha. As fotografias eram realizadas por Francisco Fernandes, Eugênio, H. Silva, Augusto Cardoso, Francisco Martins; e os clichês eram fornecidos pela Fotogravura Minas Gerais. Ocorreu a inclusão do sumário e paginação. Segundo Linhares (1995), era impressa em formato de 27cm x 20,5cm, variando tanto o número de páginas como o de colunas.

Nesta fase, *Bello Horizonte* contou com colaboradores consagrados, assim como novos nomes: Edson Costa, J. Guimarães Alves, Rubem Braga, Aparício Torelly, Marques Rebelo, Mario Mattos, Murilo Rubião, José Renato Santos Pereira, Jorge Azevedo, José Oswaldo de Araújo, Nei Otaviani Bernis, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Heli Menegale, Aires da Mata Machado Filho, Carlos Prestes, Lindouro Gomes, Abílio Barreto, Olga Tesla, Lauro Pacheco de Medeiros, Roberto C. A. Cunha, Abelardo Bentes de Carvalho, José Geraldo Santos Pereira, José Vaz, Aloisio Leite Guimarães e Rubens Rezende Neves. Não muito diferente de outras publicações da época, a revista privilegiava a coletividade, como se a revista, só pudesse existir a partir da ação organizada de grupos.

A ilustração das capas deu lugar à fotografia de senhorinhas da alta sociedade belo-horizontina ou de personalidades de Hollywood. As páginas internas utilizavam diferentes tipos de grid, alternando principalmente em quatro e duas colunas largas, geralmente para os assuntos que a revista considerava mais relevantes. O desenho tipográfico dos títulos das seções podia variar a cada edição. Destacaram-se os títulos incorporados às ilustrações pictóricas (Figura 22). Como a maioria dos exemplares dessa fase estão digitalizados em preto e branco, não podemos afirmar se houve ou não maior exploração cromática.

Figura 22. Capa com (1) fotografia de Janis Paige e (2) página editorial com o título de *Praça 7* (N. 188 – dezembro/1947).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

A página editorial da edição de junho de 1947, com o título de *Praça 7*, dizia que Belo Horizonte era uma cidade sem divertimento, nada além do cinema. O ambiente musical não se movimentava mais de uma vez por mês, através do concerto da Orquestra Sinfônica. No texto indaga-se: “E onde está o teatro mineiro? Praticamente não existe”. Na visão do diretor Miguel Chalup, a cidade chegou a um elevado grau de desenvolvimento intelectual, mas este já há muito tempo se encontrava estagnado e à espera de uma renovação “para sair da mediocridade”. Em outro trecho, comunicava que o Governo Federal “em uma medida de saneamento moral” (p. 1), extinguiu a liberação dos cassinos, que no período da ditadura (1937-1945) havia sido oficializada. No entanto, o “jogo do bicho” continuava clandestinamente e foi apontado como uma das causas da miséria das populações. Em Belo Horizonte, o “jogo do bicho” era realizado de maneira desenfreada.

Na mesma edição, destacaram-se as reportagens sobre a fome e tuberculose⁴¹. A matéria “Fome” alertava que a fome estava ganhando espaço nos barracões e aumentando, a cada instante, as caravanas de necessitados que povoavam os corredores e os leitos dos hospitais para tuberculosos indigentes. “De vez em quando, no Pronto Socorro Policial, aparecem diversos casos de fome. Constantemente as colunas dos jornais se enchem com pedidos de donativos: E’ uma viúva abandonada exposta a miséria; é um jovem atacado de insidiosa moléstia [...]” (p. 4). Em outra matéria, assinada por Miguel Chalup, são reproduzidos três depoimentos de

⁴¹ Doença infecciosa e transmissível. É transmitida de pessoa para pessoa pela tosse, espirro ou fala. Afeta prioritariamente os pulmões, embora possa acometer outros órgãos e sistemas.

pracinhas acometidos pela tuberculose, evidenciando ainda mais as sérias dificuldades do custo de vida e as misérias dela decorrentes.

A edição de outubro de 1947, informava que a impressão da revista passou a ser realizada pela gráfica Santa Maria, localizada à Rua Curitiba, 1414. Nessa edição, destaca-se a coluna assinada pela escritora nordestina Raquel de Queiroz⁴², intitulada “Feminismo”, tendo como suporte a crítica literária feminista. “Todas estas divagações a respeito do feminismo me ocorreram ao receber o último número de *Mulher Magazine*, revista brasileira feita exclusivamente por mulheres” (p. 6). Sobre a revista *Mulher Magazine*, a escritora chega a afirmar que se criou na redação uma atmosfera de liberdade pessoal e de democracia interna, coisa que os homens jamais considerariam que um grupo de mulheres fosse capaz de fazer, pois para os homens as mulheres são despóticas, insensatas e destituídas de lógica.

Em dezembro de 1947, mês e ano de comemoração do cinquentenário de Belo Horizonte, a matéria intitulada “Este é David Nasser” falava sobre a trajetória de um dos mais polêmicos jornalistas brasileiros. Segundo o texto, o repórter e escritor, além de ser consagrado pela imprensa como fundador da fotorreportagem brasileira, era autor do livro de contos “Para Dutra ler na cama” e de várias músicas populares brasileiras de grande sucesso, citando entre outras: Canta Brasil; Nega do cabelo duro; e Alô! América. Embora seja paulista, passou a infância em Minas Gerais, e uma de suas últimas produções foi dedicada às mineiras, precisamente chamada de “Mineira”.

Na mesma edição, chama a atenção a reportagem “Os verdadeiros quadros do Cinquentenário”, de Oswaldo Neves Massote, dos *Diários Associados*, sobre a preservação da história de Belo Horizonte. Na matéria foi divulgada a exposição planejada por Elpídio Lemos de Vasconcelos no Edifício Goitacazes. Sua abertura aconteceu no dia 12 de dezembro, dia do aniversário da capital. A reportagem destacou oito telas – quatro são de autoria de Gentil Garcez, jovem pintor paulista, que residia em Santos – encomendadas para celebrar a data. As pinturas ilustravam momentos desde o descobrimento da Serra do Curral até a inauguração de Belo Horizonte, feitos por artistas diversos, usando como referência o trabalho de Abílio Barreto, relatos de antigos moradores, fotografias e até mesmo outras pinturas.

⁴² Nasceu em Fortaleza, Ceará, em 17 de novembro de 1910. Iniciou sua carreira jornalística escrevendo para o jornal *O Ceará* quando tinha apenas 17 anos. Aos 19 anos, começou a escrever, em segredo, o romance que a tornaria conhecida como escritora: *O Quinze*. Com a publicação do livro, em 1930, a autora tornou-se nacionalmente conhecida. Foi a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, em 1977, e é considerada uma das maiores autoras da segunda geração modernista. Faleceu em 2003, no Rio de Janeiro, aos 92 anos de idade.

Sob a direção de Miguel Chalup, nota-se uma revista mais contestadora e que registrou algumas das tensões que marcavam a época. No entanto, um ano mais tarde, *Bello Horizonte* entrou em nova fase. A edição 189, de junho de 1948 anunciava como proprietário, diretor e redator-chefe Edson Bonifácio Costa, e Hélio d'Alessandro Sarmento como secretário, substituído no número 190, por Celius Aulicus, na função de redator-secretário. Este, por sua vez, no número 191, foi substituído por Tarcísio Coelho Cleto, com a função de diretor-superintendente. Em nota, a página editorial trazia um pedido de desculpas aos anunciantes e leitores em geral pelas falhas de várias naturezas que podiam ser observadas naquela edição, cometidas involuntariamente em virtude de certos imprevistos (Figura 23).

Figura 23. Capa com (1) fotografia de Olga San Juan e (2) página editorial (N. 189 – junho/1948).



Fonte: Coleção Linhares (UFMG).

A redação e administração estavam localizadas na Rua da Bahia, 1065. As fotografias ficavam por conta de Augusto Cardoso, Sabino Canalinide e José Inácio; e as ilustrações eram feitas por Rodolpho Marques, ilustrador da revista de longa data, D. Libeskind, Tenente e Ivan. Os clichês eram da Fotogravuras de Minas Gerais e Fotogravura Belo Horizonte. A impressão era realizada na Tipografia “Cruseiro”. A assinatura anual era de Cr 30,00 e o número avulso Cr 3,00. Neste período, *Bello Horizonte* passa a utilizar o slogan “Uma revista de Minas para o Brasil”. O propósito editorial, sem muitas pretensões de luxo e beleza, era apenas de acompanhar, na medida do possível, a evolução social da cidade.

É notável que uma das explicações para a popularidade e longevidade da revista se deve à grande quantidade de anúncios desde a sua primeira edição, além da frequência de anúncios de fora do estado, especialmente com os anunciantes nacionais. É possível observar que os

anúncios tiveram uma evolução gráfica, com aumento de recursos que integravam imagem e texto, inclusive de variações tipográficas e disposição das mesmas, assim como o uso de bordas ornamentadas e exploração cromática. Por outro lado, há anúncios que realizaram poucas mudanças e foram repetidos com muita frequência, edição após edição.

As páginas internas eram divididas em três ou quatro colunas (esta última similar aos jornais). Foram criadas novas seções e colunas, como *Literatura em Foco*, abordando notícias e críticas literárias; *Vultos e fatos em foco*, que, além de homenagens, trazia notícias de personalidades políticas da cidade; a seção *Jornal calado* reproduzia crônicas humorísticas e textos satíricos da semana na disposição de um jornal. Para as mulheres foram designadas as colunas e matérias que tratavam sobre moda e tarefas domésticas, bem como sugestões para as leitoras: *Três modelos para a estação*; *Para o inverno*; *A Mulher*; *Casa, esposo e filhos*.

Ainda na edição de junho de 1948, são publicadas diversas matérias sobre as obras realizadas no governo de Otacílio Negrão de Lima. Uma delas falava sobre a conclusão das obras no ribeirão Mutuca. O objetivo era despejar água nos reservatórios da cidade, que na época passava por uma estiagem. Além dessa, outra notícia que recebeu grande destaque foi a inauguração do majestoso estádio do *América Futebol Clube*, o então Estádio Otacílio Negrão de Lima. O prefeito Negrão de Lima também foi responsável pelas edificações do Minas Tênis Clube (inaugurado em seu primeiro mandato) e idealizador do Estádio Independência.

Na edição de setembro de 1948, *Bello Horizonte* entra no seu décimo sexto ano de circulação. Em uma das páginas foi reservado o espaço para publicar a opinião de jornais em relação à nova fase da revista. Nas palavras reproduzidas pelo jornal *Minas Gerais*, “Belo Horizonte, a revista mais antiga da cidade, depois de uma interrupção de alguns meses, aparece, modernizada, em nova fase, sob a direção do brilhante confrade Edson Bonifácio Costa...” (p. 20). O jornal *O Diário* completa que é possível encontrar “nas páginas humor, artigos, poemas, contos, seções de literatura, cinema, rádio, esportes, notícias sobre o progresso da capital e de outras cidades e assuntos femininos, assinados por nomes de projeção em nossas letras” (p. 20).

Nesta mesma edição de setembro de 1948, foi publicado o texto intitulado “A arte moderna em Minas”, uma reportagem de Milton Pedrosa. O jornalista cita dois nomes que marcaram os primórdios da Arte em Minas Gerais: Aleijadinho e o pintor Manoel da Costa Ataíde. Em outro momento do texto o autor menciona que, no Brasil, a palavra moderno está ligada ao movimento de 1922 (realizado em São Paulo). Contudo, ressalta que de Minas saíram inúmeros “escultores, pintores, ilustradores, desenhistas, caricaturistas, artistas em geral, mas nada que se possa chamar propriamente de modernismo surgiu até os recentes anos de 1943 e seguinte” (p. 39).

Posteriormente, a edição de janeiro de 1949, anunciava a *Bello Horizonte* como “A revista dos mineiros”. A redação e administração estavam localizadas na Avenida Afonso Pena, 1055. As ilustrações eram de Antônio Rocha, Rodolpho Marques, Faria Junior e Tenente. Em suas páginas trouxe desde reportagens sobre a necessidade de a Biblioteca Pública evoluir quanto conteúdos direcionados exclusivamente para as mulheres, como as colunas e matérias sobre moda e tarefas domésticas: *Sugestões de Hollywood*; *Saias compridas*; e *Código para as mulheres de hoje*.

A última das revistas examinadas foi publicada em fevereiro de 1950. Nessa época, a redação e administração ficavam localizadas na Rua Rio de Janeiro, 282. O editorial trazia o discurso proferido por JK na inauguração do Hospital Municipal. Além das matérias e reportagens foram reintroduzidas seções já conhecidas pelos leitores, *Gregos e Troianos* e *Um conto pra você*. Uma das matérias dessa edição discorre sobre o incentivo dado à cultura artística e literária, durante a segunda gestão do prefeito Otacílio Negrão de Lima, em prol do engrandecimento de Minas – a partir de iniciativas tanto no campo da Música, como da Pintura e das Letras. Uma das iniciativas foi a realização de um evento solene para a entrega do prêmio de cinco mil cruzeiros ao Sr. José Ribeiro Machado, autor do trabalho classificado em primeiro lugar no “Concurso Permanente de Contos”. O evento ainda contou com a exposição do jornalista, pintor e desenhista Moacir Andrade.

Para Linhares (1995), a edição de fevereiro de 1953 teria sido a última a ser publicada. Contudo, ao longo da pesquisa foram localizados exemplares até o ano de 1955 (resguardados no Instituto Cultural Amílcar Martins), o que sugere um esforço pela continuidade da revista, ainda que nessa pesquisa não se possa ter tido acesso a informações mais consistentes a respeito. Em síntese, observando as narrativas visuais e textuais presentes nos exemplares disponíveis, pode-se refletir sobre os valores e as representações da mineiridade expostas em suas páginas. A revista é repleta de narrativas visuais que reverenciam a vida social na capital mineira (personagens, costumes, desigualdade e crises), bem como a sua estrutura física (edifícios, avenidas, comércios, ruas e praças). É uma relíquia de memória daquele tempo.

Como o objetivo do estudo é identificar o que caracteriza o projeto gráfico da revista *Bello Horizonte* e compreender de que maneira ele é relevante para a história do design e memória gráfica local e brasileira, no próximo capítulo serão apresentados os resultados da análise gráfica da revista, obtidos a partir da aplicação dos procedimentos metodológicos estabelecidos e com base nos conceitos e teorias apresentados no referencial teórico.

Capítulo 4

ANÁLISE GRÁFICA

Neste capítulo serão analisados três elementos que compõem a estrutura gráfica e editorial da revista *Bello Horizonte*: a capa, a página reservada ao editorial, uma página ordinária (página simples ou com elementos que se repetem com regularidade) e uma inovadora (página que se destaca pela solução gráfica adotada, como o uso de fotografias, ilustrações coloridas, formas geométricas, entre outros). O roteiro apresentado na seção 1.4 foi estabelecido a partir da revisão bibliográfica sobre análises gráficas e serviu como guia para conduzir a investigação de acordo com a proposta e objetivos da pesquisa. Primeiro foram destacados os aspectos visíveis, no nível dos significantes, por assim dizer, para, a partir deles e das informações relativas ao contexto histórico, se construir uma interpretação dos sentidos que esses aspectos nos oferecem.

A análise gráfica dos elementos possui o foco na identificação e descrição dos seus aspectos técnicos e estéticos (VILLAS-BOAS, 2009), assim como nas suas possíveis significações culturais. Ainda assim, destaca-se que, mesmo seguindo os procedimentos indicados, as interpretações foram feitas com base nos critérios de entendimento pessoal, uma vez que tal fator pode variar de acordo com quem vê. Além disso, vale ressaltar que a investigação ocorreu a partir dos arquivos em mídia digital e, por isso, a análise de alguns elementos gráficos foi inviabilizada ou prejudicada.

4.1 Capa

Para a análise das capas foram considerados: *layout*, logotipo e imagem. A imagem é geralmente posta em primeiro plano. As informações complementares, como nome do ilustrador e o preço, quando aplicadas à obra, aparecem em segundo plano e não serão discutidas. Após análise captada através de microscópio conta fio, ficou comprovado que as capas da *Bello Horizonte* eram impressas pelo método tipográfico, por meio da zincografia do clichê (processo análogo à litografia, no qual a pedra litográfica⁴³ é substituída pela lâmina de

⁴³ Técnica de impressão com uma matriz planográfica inventada, em 1796, por Alois Senefelder (1771-1834). O processo consiste na gravação sobre pedra calcária, chamada pedra litográfica, ou sobre placa de metal (em geral, zinco ou alumínio) granida, e baseada no fenômeno de repulsão entre as substâncias graxas e a água, usadas na tiragem, o qual impedia que a tinta de impressão aderisse às partes que absorviam a umidade por não terem sido inicialmente cobertas pelo desenho, feito também à tinta oleosa (VILLAS-BOAS, 2010).

zinco). Dessa forma, era possível integrar no mesmo sistema de impressão tipográfica as imagens, produzidas de forma chapadas ou reticuladas.

Nos traços sofisticados de Fernando Pierucetti, a ilustração da capa analisada, publicada em 16 de setembro de 1933 (N. 4), apresenta uma mulher de cabelos avermelhados soltos ao vento, montada em um animal, enfatizando um dos motivos mais explorados do movimento *Art Déco*. A mulher está coberta apenas por um véu que simula o aspecto de um tecido transparente. A técnica de transparência costuma ser utilizada para sobrepor objetos, transmitir leveza e delicadeza (GOMES FILHO, 2013). As cores complementares: verde e laranja foram aplicadas para criar uma comunicação clara e atrair a atenção do leitor, embora o verde prevaleça. Na estrutura de organização, ambos os olhares estão direcionados para o centro geométrico e guiam o olhar do leitor para a área inferior da capa – que está localizado o logotipo, prevalecendo o equilíbrio visual do *layout*.

Nesta mesma edição, o desenho tipográfico do logotipo foi feito à mão, sem serifa e em caixa alta. As diferenças e irregularidades dos traços puderam ser identificadas visualmente, especialmente nas letras “E”; “O” e “L”, visto que o nome da revista apresenta esses caracteres mais de uma vez. As diferenças formais, como o peso e contraste entre as letras, remete aos tipos fantasia: “eles são informais, divertidos, expressivos, extravagantes e geralmente não se enquadram nos demais grupos” (SOUZA *apud* LUGOBONI, 2014). No entanto, apesar de serem tipos fantasia, também possuem aspectos estéticos geométricos e estilizados, o que reflete influências modernistas, especialmente do *Art Déco* (Figura 24). Além disso, lembram o logotipo da revista *Verde*, da vanguarda modernista mineira.

Figura 24. Capa e aspectos gráficos (N. 4 – 16 de setembro/1933).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Em 1934, as capas mantiveram a mesma apresentação gráfica – imagem e logotipo. A capa da primeira edição do ano de 1934 (N. 17) chama a atenção pelo uso de textura e perspectiva. A ilustração não possui assinatura, inviabilizando a identificação do autor. Entretanto, as características do desenho são muito semelhantes aos traços de Monsã. A disposição dos elementos à direita do *layout* gera uma composição com equilíbrio assimétrico. A mulher em primeiro plano parece adentrar por uma porta escura que “sai” do limite da página. O mesmo acontece com suas pernas, que avançam para o plano do leitor. O uso dessa técnica implica a ideia de amplidão, e provoca o leitor a participar e decifrar o objeto (GOMES, 2000; MEGGS; PURVIS, 2009). Nesse caso, pode-se sugerir que a ação da personagem refere-se à virada de ano, já que é janeiro, e convida o leitor a “virar a página” para iniciar a leitura.

Nesta capa a mulher usa um vestido longo texturizado e um cachecol liso, enquanto segura o que parece ser uma bolsa e um guarda-chuva. A textura do vestido remete ao estilo gráfico de Ludwig Hohlwein (1874-1949), famoso designer do Plakatstil de Munique. Segundo Meggs e Purvis (2009, p. 357), Ludwig “era fascinado pela interação entre forma orgânica/geométrica e imagens figurativas/abstratas”. Por isso, suas obras são ricas em texturas e padrões decorativos (Figura 25). O chapéu *cloche* aparece reafirmando sua popularidade nos anos 1930. Além disso, foi um acessório constantemente reproduzido na personagem melindrosa, muito presente nas ilustrações de J. Carlos.

Figura 25. Capa e aspectos gráficos (N. 17 – 4 de janeiro/1934).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Na capa acima, a tipografia usada nos numerais “1934” e posicionada à direita da página faz parte da classe *emulativa*, composta por letras que “simulam o efeito de algum tipo de impressão diferente daquele que de fato utilizam” (FARIAS; SILVA, 2005). Já o logotipo, à esquerda, alterna entre tipos com caixa alta e baixa. A palavra “Bello” possui peso *light*, enquanto “Horizonte” é regular. O caractere “O” possui a silhueta circular e a barra da letra “H” está posicionada na metade inferior, interseccionando as hastes, caracterizando, novamente, um padrão de estilo *Art Déco* (D’ELBOUX in FARIAS; BRAGA, 2018). Entretanto, a letra “Z” e “E” possuem formas mais orgânicas e eixo inclinado, próximos da classe de tipos caligráficos.

Em 1936, ocorreu a primeira mudança significativa no projeto gráfico das capas. Neste ano o que chamou atenção foi o padrão gráfico bem definido e sequencial. As ilustrações nesse período ficavam por conta do ilustrador Érico de Paula, que na época também ocupava o cargo de diretor da revista. A aparência e sensualidade foram aspectos marcantes em sua obra. Observa-se um investimento na colorização das ilustrações, talvez devido à chegada de uma nova tecnologia gráfica ou mais investimentos na produção de imagens policromadas (uso de quatro ou mais cores).

No período em questão a mancha gráfica foi dividida em três espaços assimétricos⁴⁴ horizontais, que se repetem. Na área central está a ilustração, seguido do logotipo localizado

⁴⁴ Apenas neste momento da análise foram consideradas as capas das edições de N. 61, 20 de março de 1936 e N. 63, 23 de abril de 1936, coletadas no Acervo Público Mineiro (APM).

dentro de uma faixa na região superior do layout. O rodapé é composto por faixas em linhas retas e um círculo, que traz o preço da revista. Nestas composições era utilizada uma tipografia baseada em um padrão geométrico que, por sua vez, remete ao *Art Déco*. O desenho tipográfico possui construção e forma contínua. As curvas foram criadas a partir de formas geométricas com aspecto circular, consequentemente, os vértices são curvos (N, H). Todos os caracteres se apresentam em caixa baixa e não possuem contraste e transição. O logotipo em conjunto com a cor da faixa, que variava a cada edição, foi utilizado para reproduzir a palavra “Bello Horizonte”, produzindo um efeito em negativo e grande contraste em relação à composição, especialmente o ponto extravagante do caractere “I” (Figura 26).

Figura 26. Capas com padrão gráfico bem definido e sequencial (1) N. 61 – 20 de março/1936 e (2) N. 63 – 23 de abril/1936. Ilustrações de Érico de Paula.



Fonte: Arquivo Público Mineiro (APM).

Na imagem acima, a edição de 20 de março de 1936 traz o desenho de três personagens: a mulher à direita é reproduzida por linhas que destacam as formas femininas. Sua cintura e braços se estendem além do *layout*. O ângulo da sua cabeça e o nariz apontado para cima guia a visão do leitor para o logotipo. Sua postura, a roupa decotada e a alça caindo em um dos ombros marcam seus seios. Assim como o brinco e os longos cílios acompanhados por sombra e blush na “maçã” do rosto transmitem a ideia de sensualidade. À esquerda, saltando para dentro da mancha gráfica encontra-se a representação do que parece ser o diabo, caracterizado pela cor vermelha e chifres. Com expressão sarcástica ele apoia o queixo em uma das mãos,

enquanto com a outra, localizada exatamente na área de tensão geométrica, segura um pincel que aparentemente pinta a boca da mulher. Suas mãos e braços sobrepõem a figura de um cupido, reproduzido na forma de um menino alado e com traços angelicais. O cupido carrega uma bolsa com três flechas e segura uma bandeja com tintas que estão em formato de coração. A partir dessa imagem, entendemos que o ato de se maquiar não era visto apenas como um sinal da vaidade feminina, mas também uma forma de luxúria. A composição de modo geral é equilibrada e dá margens para muitas interpretações.

A capa da edição de 23 de abril de 1936 também reflete elementos marcantes da modernidade, especialmente do *Art Déco* (Figura 26). A textura das asas, da hélice e da fuselagem dianteira da aeronave é formada a partir da combinação de várias formas geométricas. O automóvel também é representado através de formas geométricas, com aspectos circulares. A asa da aeronave percorre o *layout* na diagonal e se expande além da página. Embora a aeronave esteja sobrepondo o carro, a perspectiva não fica clara, pois ambos estão muito próximos, assim como o encontro das mãos dos dois personagens. A representação da fauna também é explorada. Um dos cisnes encontra-se atrás de uma das rodas do automóvel, indicando que foi atropelado, enquanto outro cisne foi depenado pela hélice. Os traços estilizados sugerem velocidade na cena. Seguindo a tendência da época, os transportes em velocidade eram frequentemente enaltecidos em cartazes *Art Déco* como símbolos da modernidade. Além disso, a quantidade de bens materiais, como um carro e um avião, representava *status* econômico.

Em síntese, a linguagem das capas nos primeiros anos de circulação da revista utilizava diversos elementos do estilo *Art Déco*, no uso expressivo de abstração geométrica e linhas estilizadas, na combinação de cores, na representação da fauna, flora e da figura feminina, esta última acompanhando as mudanças de ideais de feminilidade ao longo dos anos. Dessa forma, retratavam as transformações que ocorreram no período. As vestimentas que ficaram mais curtas e o uso de brilhos, transparência e franjas era cada vez mais frequente. A maquiagem era popular, embora tenha sido considerada imprópria e impura pelos mais conservadores. Os cortes de cabelo enaltecidos pela figura da estilista francesa Coco Channel (1883-1971) ficaram cada vez mais curtos, o que simbolizava a participação da mulher na vida dinâmica e moderna das grandes cidades, por demandar menos penteados e preparações para sair e também por ser esteticamente geométrico.

Ainda em dezembro de 1936 (N. 75), o *layout* é totalmente modificado. A capa analisada era composta por duas fotografias aéreas da cidade de Belo Horizonte, propositalmente escolhidas para celebrar o aniversário da capital mineira (no entanto, essa informação não está

disponível na capa) (Figura 27). Levando em consideração a época, as deficiências em relação às experimentações cromáticas podem ter ocorrido devido ao alto custo de produção dos clichês de impressão. Por outro lado, embora o formato da revista fosse retangular e na vertical, as imagens foram dispostas na diagonal, assim como o logotipo. Neste caso, o sentido diagonal pode ter sido utilizado para deixar a capa mais dinâmica, compensando a carência de cores. As fotografias possuem um enquadramento aberto que, por sua vez, mostra uma visão panorâmica do espaço.

Figura 27. Capa e aspectos gráficos (N. 75 – dezembro/1936).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

A tipografia utilizada no logotipo na capa acima possui o desenho próximo ao da fonte Futura Black⁴⁵, um design alternativo que usa a forma de letras estêncil (molde vazado). O logotipo é composto por letras geométricas, sem serifas e em caixa alta. Verificamos ainda uma variação de proporção da letra “O” usado no termo “Bello” – condensado, em comparação aos que foram usados na palavra “Horizonte”, possivelmente devido a um erro tipográfico que escapou à revisão do editor ou uma variação da família tipográfica.

As capas dos anos seguintes que compõem o *corpus* de análise retomam o formato original de ilustração e logotipo. Ocorreu uma melhora nos recursos gráficos somados à linguagem pictórica e mais inovação no uso de cores. As ilustrações são mais densas,

⁴⁵ Futura Black é uma variação da fonte Futura que usa as formas de letras em estêncil. Lançado pela primeira vez em 1929, foi projetada pelo alemão Paul Renner, que buscava uma “expressão honesta dos processos técnicos”. (LUPTON, 2013).

preenchendo totalmente o espaço da página. Neste período destacou-se o ilustrador Rodolpho Marques de Souza. Seu estilo é caracterizado pelo uso de cores chapadas, contrastantes e traços mais finos. Além disso, suas ilustrações privilegiavam cenas do cotidiano da cidade. A capa da edição de agosto de 1937 (N. 85) trazia a figura de um homem caindo em direção ao que parece ser o “pirulito” da Praça 7 (Figura 28). Em uma das mãos o personagem segura um exemplar da revista *Bello Horizonte*, enquanto na outra segura um guarda-chuva. A tensão visual gerada tende a guiar o sentido de leitura para baixo. A repetição das linhas estilizadas na vertical sugere dinamismo e velocidade. Características como essas remetem ao movimento Futurista⁴⁶, que, por sua vez, é uma das influências estéticas do estilo *Art Déco*.

Figura 28. Capa e aspectos gráficos (N. 85 – agosto/1937).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

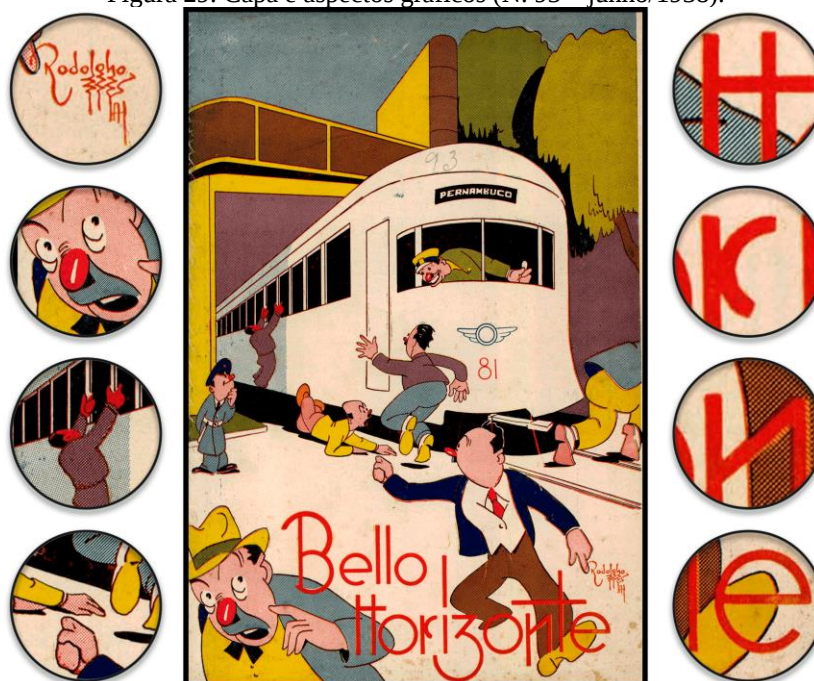
Na figura acima, o logotipo, alinhado à esquerda, está localizado na área inferior do *layout* e combina padrões geométricos com caligráficos. A palavra “Bello” possui o desenho extremamente geométrico. A forma e construção são contínuas. Não possui contraste ou transição. O caractere “B” chama a atenção pelo lóbulo superior e inferior formados por círculos e uma haste vertical. Por outro lado, a tipografia que compõe a palavra “Horizonte” traz uma possível referência a ferramenta de ponta chata e remete aos tipos caligráficos (ou cursivos), caracterizados por possuir o eixo e contraste variáveis. Os tipos caligráficos se aproximam da

⁴⁶ Movimento artístico revolucionário lançado em 1909, com a publicação do Manifesto Futurista, do poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944). É marcado pelo enaltecimento da tecnologia e velocidade. (MEGGS; PURVIS, 2009).

escrita humana, possuem aparência de manuscrito produzido com pena caligráfica ou pincel e passam maior sensação de humanização. Ambas as palavras fazem uso de caixa alta e baixa.

A capa de junho de 1938 (N. 93) segue o mesmo formato que a anterior. A ilustração ocupa a página inteira e o logotipo encontra-se quase que centralizado na parte inferior do *layout*. A área, que segundo Villas-Boas (2009), corresponde a tensão geométrica da mancha gráfica exibe homens tentando embarcar em um bonde. Considerando o ano de publicação, pode ser uma referência aos novos abrigos de bondes instalados na Praça 7, já citado, assim como a crise ocupacional que atingia a cidade naquele período. A composição possui o equilíbrio assimétrico vertical e os olhares de todos dos personagens estão voltados para o centro da página (Figura 29).

Figura 29. Capa e aspectos gráficos (N. 93 – junho/1938).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Como podemos ver na figura acima, o logotipo sobrepõe a ilustração e foi construído de forma modular⁴⁷, utilizando uma base menor idêntica (O) para reproduzir seus caracteres, com poucas variações formais (cauda do “Z” e a incisão do “R”). A construção, assim como a forma, é contínua. Não há contraste ou transição. Somente as letras iniciais de cada palavra estão em caixa alta. A barra da letra “H” está posicionada na metade superior, interseccionando as hastes. Curiosamente, o ponto da letra “I” foi formado a partir de uma forma mais retangular.

⁴⁷ Feita a partir de módulos já definidos com o objetivo de criar um novo tipo de fonte.

Considerando esses aspectos pode-se afirmar esse desenho tipográfico, embora não seja um *Art Déco* puro, sofreu influências modernistas.

Dentre os exemplares analisados podemos observar as nuances e evolução do projeto gráfico das capas, principalmente em relação aos princípios projetuais e dispositivos de composição, além de variações nos desenhos tipográficos dos logotipos. A partir de 1939, no lugar da ilustração e do título “Bello Horizonte”, que se adequava ao desenho, agora se via uma faixa com o logotipo da revista fixado na área superior do *layout*, um conto (com temas variados e autores diversos), que continuava na página dois e terminava na última página. A ilustração da capa nem sempre tinha relação com o conteúdo do conto. Nesse mesmo ano, foram adicionadas as informações sobre o número da edição e o ano de circulação, localizados dentro de uma pequena faixa na área inferior da página.

A capa de julho de 1939 (N. 106) trazia um conto de Alvares Rubião, intitulado “Bom almoço...”, acompanhado de uma ilustração. Somente após a leitura do texto foi possível identificar que o conteúdo do conto trata de uma mãe que, com o filho nos braços, fugia de uma enchente. Ou seja, apenas a ilustração, sem a análise do conteúdo linguístico, gera muitas interpretações. Nesta composição é possível observar que a representação da mulher ultrapassa o espaço reservado à imagem, criando um efeito de terceira dimensão. A primeira letra do parágrafo é maior que o restante do texto, característico de um caractere capitular. No logotipo, novamente é empregada a combinação de desenhos tipográficos baseados em padrões geométricos e caligráficos. Na palavra “Bello” a barra da letra “E” localizada na metade inferior da haste aponta para um aspecto tipicamente *Art Déco*. Por outro lado, o termo “Horizonte” possui formas mais orgânicas, traço fluído e eixo inclinado, próximos da classe de tipos caligráficos (Figura 30).

Figura 30. Capa e aspectos gráficos (N. 106 – julho/1939).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Considerando a ausência de exemplares para análise nos anos seguintes (1941/1942), só podemos indicar que a partir da década de 1940 o *layout* foi novamente alterado, voltando ao seu formato inicial, com imagem e logotipo. Dentro do *corpus* da análise, verificamos que a estrutura gráfica – imagem, logotipo e texto também foi aplicada nas capas dos anos de dezembro/1945 (N. 179) e agosto/1946 (N. 184), com alterações apenas no desenho tipográfico do logotipo e na disposição dos blocos de textos, divididos em três colunas. A capa de dezembro de 1945 trazia uma ilustração que faz referência a ferramentas como o giz e pincéis de tamanho e formas variadas. Infelizmente a edição de agosto de 1946 foi digitalizada em preto e branco e possui pouca nitidez, prejudicando a análise dos seus aspectos gráficos (Figura 31). Podemos afirmar apenas que a capa manteve o mesmo formato, com logotipo na área superior, ilustração centralizada e um conto, dividido em três colunas de texto. A ilustração visivelmente remete ao conto “Os três machados”, por apresentar o desenho de machados (ferramenta de corte).

Figura 31. Capas das edições de (1) N. 179 – dezembro/1945 e (2) N. 184 – agosto/1946.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

Há também edições que podem ser consideradas especiais, que foram, em sua maioria, mensais e se distanciavam, de certo modo, das outras capas por serem mais fiéis ao tema proposto. As capas das edições especiais costumavam fazer referências aos preparativos e às comemorações de aniversário da revista (geralmente na edição de agosto ou setembro) ou da cidade (na edição de dezembro ou janeiro). No recorte de análise foram identificadas apenas duas edições especiais de comemoração ao aniversário da revista.

A edição de agosto de 1940 (N. 119), trazia o perfil de uma mulher que “salta” para o centro da mancha gráfica. Da mesma forma, a mão da personagem segura o que parece ser um calendário ou um bloco de notas com os dizeres “A revista *Bello Horizonte* entra em seu VIIIº anno de existência”. As cores usadas nessa edição chamam atenção pelo contraste gerado entre o verde e o azul, prevalecendo a cor verde. O olhar da mulher, direcionado para o texto, gera uma tensão visual no centro geométrico da página. O logotipo encontra-se localizado na área superior do *layout* (Figura 32).

Figura 32. Capa das edições especiais (1) N. 119 – agosto/1940 e (2) N. 166 – julho/agosto de 1944.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Adotando um *layout* totalmente diferente, a capa de agosto de 1944 (N. 166), exibida na figura acima, era composta por clichês fotográficos de variados ângulos da cidade. As imagens foram impressas em preto e branco e o possuem o enquadramento aberto. O vermelho é a única cor utilizada na composição. Dentro de uma nota podemos ler em vermelho os dizeres: “XIIº aniversário da revista da cidade”. Posteriormente, a expressão “revista da cidade” viraria o slogan da *Bello Horizonte*. Devido à já mencionada reforma ortográfica que extinguiu as consoantes geminadas, desde o final de 1940 a revista utilizava a grafia “Belo” no nome. Além disso, o título, localizado na área superior da página, foi reduzido, certamente para dar mais destaque às fotografias.

Em ambas as capas os logotipos apresentam desenhos tipográficos muito semelhantes. Entretanto, as diferenças e irregularidades nos traços podem ser examinadas através do caractere “L”. O caractere “O” sobrepondo a letra “H” sugere que a palavra “Bello” (ou a partir de 1940, “Belo”) está em primeiro plano. A palavra “Horizonte”, em segundo plano, é formada por tipos sem serifas e eixo inclinado, próximo de padrões caligráficos, contudo, sem deixar de parecer moderno. No ponto do caractere “I” foi adotado um formato pouco convencional próximo de um retângulo. Essa solução talvez tenha sido utilizada para aproveitar o espaço e deixar o logotipo mais equilibrado. Além disso, foram observadas diferenças de acabamento nas letras que formam as palavras (B, E).

A partir de janeiro de 1943 (N. 148), a tipografia dos logotipos ganhou um padrão mais definido. No entanto, podem ser observadas pequenas irregularidades nos desenhos tipográficos ao longo das edições. Neste estilo de logotipo a palavra “Belo” é formada por uma fonte desenhada pelo contorno (*outline*), acompanhada da palavra “Horizonte” composta por uma tipografia sem serifa, eixo inclinado e transição abrupta. Esse padrão foi adotado em diversos números analisados – de 1945/dezembro (N. 179); 1946/agosto (N. 184); 1947/dezembro (N. 188); 1949/janeiro (N. 191); e 1950/fevereiro (N. 192) (Figura 33).

Figura 33. Sequência de logotipos das capas da revista *Bello Horizonte* e seus aspectos gráficos.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

Infelizmente as capas disponíveis nos anos de 1946/agosto; 1947/dezembro; 1948/setembro; 1949/janeiro; e 1950/fevereiro foram digitalizadas apenas em preto e branco, prejudicando a observação de alguns aspectos gráficos, como o exame de cores e iluminação. Nas quatro últimas capas mencionadas acima observa-se o uso de fotografias que privilegiam a figura feminina (Figura 34). Em relação aos signos plásticos (JOLY, 2012), nota-se a preferência pelo enquadramento fechado – quando a câmera fica bem próxima do objeto, proporcionando maior visibilidade das expressões do personagem em destaque, e em menor o número o enquadramento aberto – quando a câmera fica distante do objeto, de modo que este fica em menos evidência na cena. A partir disso, foram identificados os planos: inteiro, médio e médio curto. O ângulo $\frac{3}{4}$ – quando a câmera forma um ângulo de aproximadamente 45 graus com o nariz, foi frequentemente empregado, uma vez que pode ser realizado com muitas

variantes. Essa apresentação gráfica – imagem fotográfica e logotipo – pode ser vista nas capas da revista *Alterosa* (1939-1964), posterior à *Bello Horizonte*.

Figura 34. 1) Capa com a atriz Janis Paige (N. 188 – dezembro/1947); 2) Ondina Guimarães (N. 190 – setembro/1948); 3) Senhorinha Amarylis Bolivar (N. 192 – fevereiro/1950).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

Já mencionado, os logotipos seguiram um padrão gráfico mais definido, com pequenas diferenças nos traços e na sua disposição, ora na área superior ora na inferior página. Com exceção da capa de setembro de 1948 (N. 190), em que, para compor o logotipo, foi adicionada a palavra “revista”. Neste caso, o logotipo foi desenhado a partir de tipos próximos dos caligráficos, com traços orgânicos. As palavras “Belo” e “Horizonte” fazem parte da classe de serifas triangulares, com variação de proporção entre regular e condensado. A fotografia foi tirada pelo “Studio Constantino” e reproduzida em clichê por “Fotogravura Minas Gerais”.

Sob o traço de talentosos artistas gráficos mineiros, as capas da revista *Bello Horizonte* reproduziam os acontecimentos cotidianos da cidade de Belo Horizonte, marcados pelo conceito e elementos da modernidade, especialmente do movimento *Art Déco*. Não havia um estilo predominante de ilustração, até pela variação entre os próprios artistas. Apesar disso, fizeram um ótimo uso da área da capa e demonstraram grande domínio nas técnicas de desenho, como sobreposição e noções de perspectiva.

Diferente dos três primeiros anos de circulação da revista, em que os logotipos eram radicalmente *Art Déco*, marcado pela tipografia decorativa geométrica explícita, os logotipos do *corpus* analisado não era tipicamente *Art Déco*. Contudo, muitos desenhos tipográficos foram inspirados e representados por padrões formais desse estilo, o que não deixa dúvidas

sobre a adoção do “moderno”, em consonância com a cidade homônima, no projeto editorial gráfico da publicação. É possível observar que entre os anos de 1933 e 1935 os ilustradores das capas (também conhecidos como capistas) desenhavam tanto a imagem quanto o logotipo da revista. A partir de 1939, algumas capas trazem ilustrações assinadas e logotipos que se repetem, ou seja, os editores dominam a aplicação do logotipo, tornou-se fixo. Dessa forma, não faz mais parte do trabalho do ilustrador projetar o logotipo da capa.

Verificamos que a combinação de tipos, um aspecto da macrotipografia (BRISOLARA, 2009), com desenhos caligráficos e geométricos era uma característica recorrente nas capas. Essa liberdade de combinações tipográficas demonstra que nos anos 1940 não havia preocupação com a uniformidade, que acaba se tornando “regra”, nos anos 1950, com a Escola Suíça Internacional. Curiosamente, esse recurso foi recuperado no pós-modernismo gráfico dos 1980 em diante, como e fosse algo novo, uma transgressão ao design gráfico concretista que pregava uniformidade tipográfica. No entanto, como podemos comprovar já era uma tradição das artes gráficas de décadas anteriores.

4.2 Página editorial

Na análise da página editorial da revista *Bello Horizonte* foram considerados o *layout*; o cabeçalho, que corresponde ao logotipo, slogan, número e data da publicação, nome do diretor; o título da página e os blocos de texto, levando em conta os seus aspectos tipográficos; e as imagens, quando aplicadas à obra, que acompanham o texto. O espaço reservado ao editorial recebeu diferentes formatos e nomes ao longo de sua existência. A princípio, o cabeçalho era formado por pelo menos duas famílias tipográficas diferentes. O logotipo “Bello Horizonte” foi impresso com linhas de contorno (*outline*), recurso bastante inovador para a época. As informações complementares/secundárias vêm logo abaixo do logotipo, centralizadas e separadas por fios (Figura 35). Era comum nas edições da década de 1930 linhas/fios quadrados envolvendo palavras serem usados como elementos decorativos. Segundo Twyman (1982), são elementos classificados como esquemáticos.

Figura 35. Cabeçalho da página editorial (1) N. 04 – 16 de setembro/1933 e (2) N. 17 – 4 de janeiro/1934.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

O texto da página editorial publicada em 16 de setembro de 1933 trazia um poema assinado por Dom Ruy, que, como foi dito anteriormente, era o pseudônimo utilizado por Djalma Andrade. A página usava um grid de duas colunas com tamanhos próximos. O poema, alinhado à esquerda, foi dividido em estrofes de dois versos (dísticos). O corpo do texto possui tipos próximos da classe referentes às serifas tradicionais. A tipografia do texto, analisada sob os parâmetros da microtipografia e mesotipografia (BRISOLARA, 2009), apresenta o eixo inclinado (itálico), espaçamento entre letras e palavras padrão, espaçamento entre linhas duplo e direção horizontal. As primeiras letras das estrofes estão em caixa alta, enquanto o restante segue em caixa baixa (Figura 36).

Figura 36. (1) Exemplo de página editorial com título *Avenida* (N. 04 – 16 de setembro/1933) e (2) livre (N. 17 – 4 de janeiro/1934).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

De maneira semelhante, a edição de 4 de janeiro de 1934, apresentada na imagem acima, traz o mesmo padrão de cabeçalho. Nesta edição foi utilizado um grid de quatro colunas similares. O título “Perfil do Interventor Mineiro” foi construído por tipos sem serifa na proporção condensada. O conteúdo linguístico diz respeito ao Governador Benedito Valadares. O corpo do texto manteve os tipos próximos da classe de serifas tradicionais. O texto possui o alinhamento justificado, espaçamento entre letras e palavras padrão. O espaçamento entre linhas utilizado é simples e visualmente causa a impressão de uma mancha pesada e menos legível.

Em 1936, ocorreu a primeira alteração significativa no padrão gráfico do editorial, permanecendo até julho de 1939 (N. 106). A página alternava em grids de duas ou três colunas com tamanhos aproximados. O cabeçalho possui um peso visual menor. Assim como o logotipo, o título *Gregos e Troianos*, localizado na área inferior da página, trazia traços orgânicos e fluidos, característicos de tipos escritos à mão (Figura 37). As informações secundárias como número da edição, ano e nome dos diretores possuem o alinhamento justificado e o espaçamento entre as palavras largo. Pela disposição dos elementos na página verificamos que a revista seguia o sentido de leitura ocidental da esquerda para a direita.

Figura 37. Exemplos de página editorial com o título *Gregos e Troianos* (1) N. 75 – dezembro/1936, (2) N. 85 – agosto/1937 e (3) N. 93 – junho/1938.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

O conteúdo do texto tratava de personalidades ilustres da capital mineira, acompanhado de uma caricatura assinada por importantes ilustradores da revista, desde Érico de Paula, Rodolpho Marques e Ângelo Bigi. As ilustrações se destacam pelo uso de cores chapadas, geralmente duas cores, além do preto, e traços estilizados. O relativo excesso de espaço em branco, inclusive, pode ter sido utilizado como recurso para valorizar a ilustração. Curiosamente, o corpo do texto das três páginas editoriais do período em questão fora produzido em tipos serifados e em caixa alta. Além disso, dois deles fazem uso de letras capitulares, alinhamento justificado e espaçamento entre parágrafos simples. Apenas um editorial possui o alinhamento à esquerda e faz uso de espaçamento entre os parágrafos (N. 93 – junho/1938).

A partir de setembro de 1939 (N. 107), ocorreu nova modificação no cabeçalho, como no desenho tipográfico do logotipo e no do título da página – *Gregos e Troianos*. Nesta edição o logotipo da página combina tipos geométricos sem serifa com caligráficos. Composição recorrente nos logotipos das capas. Esse padrão é replicado no título localizado na área inferior da mancha gráfica. Além das três linhas retas que acompanham o logotipo, o desenho tipográfico da palavra “Gregos” possui aspectos marcantes do *Art Déco*: algumas letras foram produzidas a partir de módulos geométricos (G, O). O braço do “E” está posicionado na metade inferior interseccionando as hastes, assim como a perna do “R” afastada da junção entre o bojo e a haste. Em contrapartida a letra “E” e a palavra “Troianos” remetem à classe de tipos caligráficos, com detalhes curvos e eixo inclinado (Figura 38).

Figura 38. Exemplos de página editorial com o título *Gregos e Troianos* (1) N. 107 – setembro/1939 e (2) N. 119 – agosto/1940.



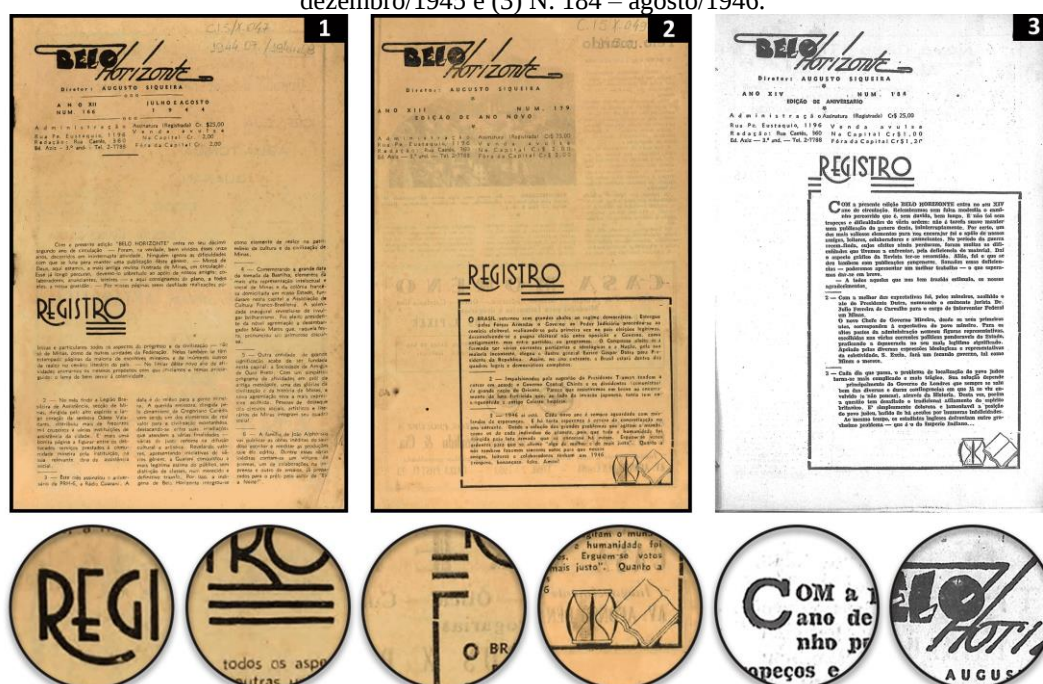
Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

A edição de agosto de 1940 (N. 119), mostrada na figura acima, reproduziu o mesmo logotipo utilizado na capa (Figura 32) na página editorial, com a adição de fios. Além do fator econômico de reduzir os custos de produção, sugere mais uma vez que os editores dominavam a aplicação do logotipo. As informações complementares eram posicionadas logo abaixo, geralmente em tipos serifados caixa alta, alinhamento justificado e espaçamento entre os caracteres espaçado. A página utilizava um grid de três colunas similares. O corpo de texto, além de justificado, fazia uso de letras capitulares. Especificamente nesta edição, o título da página sobrepõe o texto. Não fica claro se essa sobreposição foi utilizada de maneira proposital ou ocorreu um erro de impressão devido à falta de espaço para o título na mancha gráfica. De qualquer forma, gera problemas de legibilidade.

Diante da ausência de exemplares nos anos de 1941 e 1942, só podemos dizer que em janeiro de 1943 (N. 179) a página editorial apresentou uma nova composição gráfica. Dentre o *corpus* analisado, não há mais ilustração ou fotografia. Foram usados diferentes grids, desde de uma coluna, quatro colunas até hierárquicos. O cabeçalho sofreu diversas mudanças, com variações de famílias tipográficas com e sem serifa até a disposição dos elementos textuais. Nessa época foram adicionadas as informações complementares sobre os valores de venda por assinaturas e representantes em outras cidades do país.

O logotipo e as informações complementares seguiram o mesmo padrão utilizado na capa da edição de N. 119, de agosto de 1940 (Figura 32), até o último exemplar analisado (N. 192, fevereiro de 1950), sofrendo apenas pequenas variações de desenho tipográfico, tamanho, disposição na página e uso do espaço positivo/negativo. No entanto, diferente dos logotipos das capas que em determinado momento deixaram de usar sobreposição, o logotipo da página editorial ainda apresentava o padrão antigo com o caractere “O” da palavra “Belo” sobrepondo a letra “H” da palavra “Horizonte” (Figura 39). Isso pode indicar uma falta de compromisso com a unidade tipográfica entre a capa e as páginas internas.

Figura 39. Exemplos de página editorial com o título *Registro* (1) N. 166 – agosto/1944; (2) N. 179 – dezembro/1945 e (3) N. 184 – agosto/1946.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

O título *Registro*, conforme apresentada na figura acima, assim como o *Gregos e Troianos*, possui aspectos marcantes do *Art Déco*: o desenho tipográfico em caixa alta e extremamente geométrico; o braço da letra “E” posicionado na metade inferior interseccionando as hastes. Além disso, a perna da primeira letra “R” se estende formando uma cauda. Novamente foram utilizadas três linhas retas abaixo do logotipo. Em relação aos aspectos da mesotipografia (BRISOLARA, 2009), nas edições de dezembro de 1945 (N. 179) e agosto de 1946 (N. 184) o texto contava com a presença de moldura simples por usar apenas um fio, alinhamento justificado e entrelinhas simples. As páginas dessa época faziam mais uso do espaço em branco, talvez devido à falta de recursos e materiais, ocasionado pelos efeitos da segunda guerra mundial ou um recurso estético segundo uma tendência comum ao período.

A partir de 1947, após o falecimento de Augusto Siqueira e duas mudanças de direção, a apresentação gráfica do editorial passou por diversas alterações. A página da edição de dezembro de 1947 (N. 188), sob o título de *Praça 7*, possuía um grid de quatro colunas simétricas e trazia um sumário, elemento talvez inédito na revista, delimitado por uma moldura simples feita por fios. O título das seções era composto por um desenho tipográfico incorporado a uma ilustração pictórica, popularmente conhecidos como títulos ilustrados. De maneira semelhante, o texto editorial da edição de janeiro de 1949 (N. 191) apresentava uma moldura ornamentada formada por elementos florais (Figura 40).

Figura 40. Exemplos de página editorial (1) N. 188 – dezembro/1947, (2) N. 190 – setembro/1948 e (3) N. 192 – fevereiro/1950.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

A página editorial da revista *Bello Horizonte* esteve presente em toda a sua existência e passou por diversas mudanças de apresentação, transitando em diferentes linguagens gráficas, textuais e imagéticas. O corpo de texto, o espaçamento e a mancha tipográfica variam de acordo com o volume de texto. Além disso, faziam menções a elementos da cidade de Belo Horizonte, considerando que em algumas edições recebeu o nome de “Avenida”, e posteriormente de “Praça 7”. As imagens, quando aplicadas à página, possuíam a temática associada a figura masculina e utilizava-se mais o enquadramento de busto (que valorizava o rosto do indivíduo). Além da capa, o logotipo da revista passou a ser utilizado também no cabeçalho da página editorial, embora nem sempre fosse o mesmo. Foram observadas muitas variações de grid, passando de três colunas iguais para uma coluna larga, a adição de novas

famílias tipográficas e a preferência por textos justificados e em menor número alinhados à esquerda.

4.3 Miolo

Para análise do miolo da revista *Bello Horizonte* elegemos uma página interna de cada exemplar, com temática livre e que se destaca pela solução gráfica adotada. Foram privilegiadas páginas que traziam as principais seções/colunas da revista e/ou que permaneceram mais tempo em circulação, para que, dessa maneira, possamos estabelecer possíveis semelhanças entre as edições e quais eram os elementos predominantes no projeto editorial gráfico da revista.

4.3.1 Páginas ordinárias

No *corpus* de análise, foram destacadas as páginas ordinárias reservadas aos contos, textos sobre moda e rádio. A coluna *Página Feminina*, da edição de setembro de 1933 (N. 4), foi um dos poucos exemplares analisados que possuíam paginação, um aspecto da macrotipografia, segundo Brisolara (2009). O *layout* era composto majoritariamente por um grid de três ou quatro colunas com tamanhos próximos. A tipografia do título da seção é semisserifada e possui o espaçamento entre letras espaçado. Foram utilizados fios para separar os blocos de texto. É possível notar três ilustrações que remetem a elementos do *Art Déco*, a figura feminina (inclusive de corpo inteiro valorizando a indumentária) e da fauna (Figura 41).

Figura 41. Exemplo de página da coluna (1) *Página Feminina* (N. 04 – 16 de setembro/1933); coluna *Sugestões de Hollywood* (N. 191 - 01 de janeiro/1949).

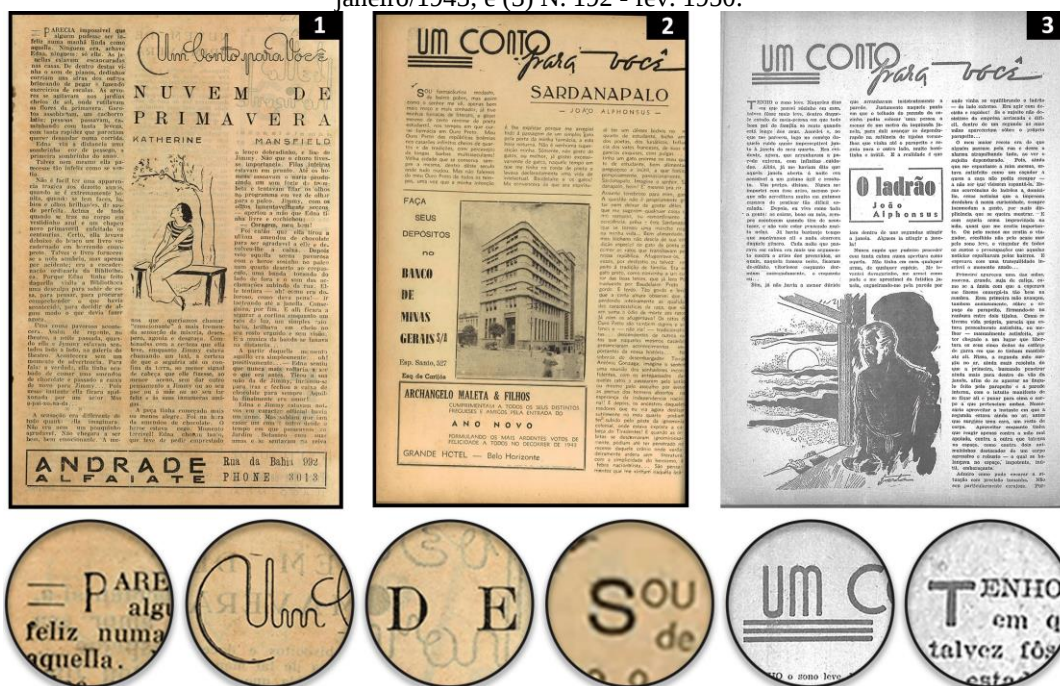


Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

Ao contrário da página anterior, a coluna *Sugestões de Hollywood* da edição de 1949 (N. 191), apresentada na figura acima, foi uma página que destacou a fotografia, especialmente feminina, por meio do enquadramento aberto de corpo inteiro. Novamente o objetivo era evidenciar a indumentária, que neste caso possuía o desenho de variadas formas geométricas. Nota-se ainda, nos títulos, o uso de duas famílias tipográficas em caixa alta com aspectos muito distintos. O texto manteve o alinhamento justificado, porém não possui letra capitular. Além de decorar, a única vinheta na página foi utilizada para ocupar o espaço em branco e criar equilíbrio visual. Em comparação a página anterior, é possível observar uma evolução no projeto gráfico de acordo com as tecnologias disponíveis na época, como o uso da fotografia.

Especificamente na página reservada para a seção *Um conto para você* era utilizado um grid de três colunas intercalados com anúncios de publicidade e/ou ilustração para acompanhar o texto (Figura 42). Inicialmente, observa-se que a tipografia do título da seção possuía um desenho próximo do caligráfico. Esse estilo foi seguido nas outras seções durante certo período. A partir de setembro de 1939, a tipografia passou a combinar geometria e caligrafia. A expressão “Um conto” era reproduzida com uma tipografia geométrica caixa alta, claramente *Art Déco*, enquanto “para você” estava mais próximo da classe de tipos caligráficos em caixa baixa. Era comum o uso de três linhas embaixo da frase “Um conto”.

Figura 42. Exemplos de páginas da seção *Um conto pra você* (1) N. 75 – 21 de dezembro/1936; (2) N. 148 – janeiro/1943; e (3) N. 192 - fev. 1950.



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

Da mesma forma, esse padrão de desenho tipográfico foi aplicado em outros títulos de seções da revista, o que sugere a tentativa de criar uma unidade tipográfica no projeto. Entre os aspectos da microtipografia e mesotipografia (BRISOLARA, 2009), podemos citar que em ambos os casos o corpo de texto era formado por tipos com serifa, espaçamento simples e letra capitular. O nome do conto vem escrito logo abaixo do título da seção ou entre os blocos de texto justificado. Além disso, a tipografia do título do conto podia variar a cada edição, desde letras serifadas com espaçamento entre letras largo como acompanhado de moldura.

A partir de 1947 (após o falecimento do fundador e mudanças na direção) até o último exemplar analisado (1950) foram observadas mudanças significativas na apresentação gráfica das páginas internas. As fotografias ganharam mais espaço. Foram aplicadas diferentes soluções de grid, especialmente a partir de colunas largas. Ocorreu a adição de novas tipografias e vinhetas geométricas. Foram mantidos os textos justificados e o uso de letras capitulares. Como os exemplares estão digitalizados em preto e branco não foi possível afirmar se houve maior exploração cromática.

A edição de dezembro de 1947 (N. 188) trazia um grid que se ajustava conforme a hierarquia dos elementos gráficos (neste caso, uma coluna larga centralizada e duas colunas nas laterais). O título *Rádio*, localizado no canto superior esquerdo, era formado por letras de estilos variados, predominantemente fantasia associado a uma ilustração pictórica, característico dos títulos ilustrados. Na ilustração, devido ao vestuário adotado, com brincos grandes e um

turbante de flores, pode-se dizer que há uma representação da cantora e atriz luso-brasileira Carmen Miranda (1909-1955), figura que marcou o período e muito tocada nas rádios brasileiras. A moldura que dá alinhamento ao título do texto em caixa alta (“Retomada”) é composta apenas de fios, que, já mencionado é um elemento esquemático (TWYMAN, 1982). Há clichês fotográficos intercalando com a mancha tipográfica. Os longos blocos de texto possuem alinhamento justificado e letra capitular, respectivamente, aspectos da mesotipografia e microtipografia (BRISOLARA, 2009) (Figura 43).

Figura 43. Exemplos de páginas da (1) seção *Rádio* (N. 188 - dezembro/1947) e coluna (2) *Rádio em revista* (N. 190 – setembro/1948).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

De maneira semelhante, a edição de setembro de 1948 (N. 190), apresentada na figura acima, traz um grid de uma coluna larga centralizada e duas colunas laterais. Contudo, nesta página é utilizada uma calha maior (são os espaços em branco entre uma coluna e outra), trazendo mais respiro a página. O título da seção *Rádio em revista* possui uma tipografia geométrica explícita em caixa alta e espaçamento entre letras reduzido, ou seja, remete a elementos do *Art Déco*. Os longos blocos de textos possuem o alinhamento justificado e espaçamento entre linhas simples.

Reforçando o que foi exposto, nos primeiros anos ocorreu a redução das colunas de texto, de quatro para três, e posteriormente, a adição de colunas largas que, por sua vez,

proporcionam melhor legibilidade. Nota-se também a redução de elementos ornamentais, retornando apenas nos últimos números analisados. Há uma fixação dos títulos das seções/colunas na área superior da página e preferência por blocos de texto com alinhamento justificado.

4.3.2 Páginas inovadoras

Foram observados diferentes exemplos de desenhos tipográficos nos títulos das colunas de *Avenida*. A página foi dividida em duas colunas largas. As irregularidades nos caracteres “A” sugerem que o título era formado por letras de estilo fantasia, desenhados à mão. Ainda assim, apresentava aspectos geométricos próximo dos estilos modernistas. Além disso, lembram o logotipo da edição de setembro de 1933 (N. 4). O texto, assinado por Dom Ruy (já mencionado, pseudônimo de Djalma Andrade), foi construído por tipos com serifa e em itálico, alinhamento à esquerda e espaçamento entre parágrafos simples. Ao lado da fotografia em preto e branco foram utilizados fios decorativos formados por triângulos, ambos receberam menor destaque na página (Figura 44).

Figura 44. Exemplos de páginas das colunas 1) *Avenida* (N. 17 - 04 de janeiro/1934) e 2) *ELLES E ELLAS* (N. 106 – julho/1939).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Na figura acima, a página *ELLES E ELLAS* da edição de 1939 (N. 106) trazia um poema, de autoria de Djalma Andrade, com assinatura caligráfica. Além das colunas em diagonal, a disposição do corpo de texto encontra-se escalonada e vem acompanhado de uma ilustração feita a partir de linhas simples na cor vermelha. O título era formado por letras de estilo fantasia e está associado de uma ornamentação feita por linhas. Localizada na área inferior à esquerda encontra-se um anúncio tipográfico da cerveja Teutônia, com bordas de fios simples. Tanto o título, a ilustração e o anúncio estão em vermelho, gerando contraste com o preto da mancha tipográfica.

Na época, era comum o conteúdo literário utilizar um grid diferente do convencional e alinhamento à esquerda, no intuito de criar um padrão de apresentação para mostrar que o conteúdo é literário. Além disso, é possível observar o uso de jogos volumétricos, especialmente nas páginas ocupadas por poemas, colocando o texto em zigue-zague ou escalonado. O recurso de texto em zigue-zague foi largamente utilizado pelo modernismo e depois absorvido pelo *Art Déco*, que acabou sendo mais comercial e abrangente. Graficamente é um elemento que aparece também no design gráfico construtivista⁴⁸, que é internacional: russo, holandês⁴⁹ (De Stijl) e alemão⁵⁰ (Bauhaus). Atualmente é considerado um elemento da arquitetura *Art Déco*.

Dentre o *corpus* de análise, as páginas que são reservadas às seções *Sociedade* e *Na manhã da vida* se destacam por não possuírem um grid fixo e um padrão tipográfico definido. Além disso, são páginas que privilegiam experimentações gráficas através de fotomontagens – imagens obtidas a partir do recorte, colagem e justaposição de duas ou mais fotografias num mesmo plano visual. As imagens eram comuns na composição de modo individual, em dupla (com outra criança ou adulto) e em menor número em grupo. Além do enquadramento fechado, para as fotografias femininas e de crianças utilizava-se com frequência o enquadramento de corpo inteiro (que valoriza a indumentária) (Figura 45).

⁴⁸ Influenciado pelas vanguardas europeias do século XX, foi um movimento estético-político iniciado na Rússia a partir de 1913, e se estendeu pela Europa. A pintura e a escultura eram pensadas como construções, visto que a mecanização da arte era vista como uma expressão da sociedade industrial. (MEGGS; PURVIS, 2009).

⁴⁹ Movimento artístico, que surgiu na Holanda no ano de 1917. Fundado por pintores, designers e arquitetos holandeses, um dos principais líderes do movimento foi o arquiteto, pintor e teórico da arquitetura Theo Van Doesburg (1883-1931) e o pintor modernista Piet Mondrian (1872-1944). Propunham uma nova estética e uma nova linguagem baseada no abstracionismo, desenhos (MEGGS; PURVIS, 2009).

⁵⁰ Escola de arte vanguardista fundada na Alemanha, em 1919. Foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura. É caracterizada pelo desejo utópico por criar uma nova linguagem das formas para produtos industriais, e criar uma unidade entre artistas e artesãos (MEGGS; PURVIS, 2009).

Figura 45. Exemplos de páginas internas das seções 1) *Sociedade* (N. 85 – 25 de agosto/1937); 2) *Na manhã da vida* (N. 93 – 03 de junho/1938); 3) *Na manhã da vida* (N. 119 - agosto/1940).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Nota-se que existia certa preocupação em relação ao acabamento das imagens, que era feito nas bordas da própria fotografia ou ao lado das mesmas, adicionando elementos ornamentais, geométricos ou pictóricos. As formas geométricas, quando dispostas no eixo diagonal, sugerem uma sensação dinâmica inesperada à composição. As legendas aparecem geralmente agrupadas em um bloco único, ora justificadas, ora alinhadas à esquerda. A edição de agosto de 1937 (N. 85) apresenta um desenho tipográfico que se aproxima da classe de tipos gótica. Nessas seções o desenho dos títulos nem sempre seguiu uma unidade tipográfica rigorosa, combinando não apenas geometria e caligrafia, como alternando o seu estilo a cada edição.

Na edição de agosto de 1946, após o término da Segunda Guerra Mundial, observa-se que a página ficou mais sóbria (Figura 46). Diferente do período anterior, foi utilizado um grid de três colunas similares, apenas duas famílias tipográficas e nenhuma ornamentação. O título era formado por letras sem serifa, próximo da fonte *Futura* com espaçamento largo entre letras. As fotografias receberam menos destaque e nenhum acabamento nas bordas. Foram adicionados blocos de texto com alinhamento justificado. Levando em consideração o contexto histórico em que a revista estava inserida, tudo indica que essa mudança de *layout* ocorreu devido a dificuldades econômicas e a carência de material provocada pela guerra, cujos efeitos ainda eram sentidos.

Figura 46. Exemplos de páginas internas das seções (1) *Na manhã da vida* (N. 179 – dezembro/1945); (2) *Sociedade* (N. 184 – agosto/1946).



Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e Coleção Linhares (UFMG).

A geometrização das formas se fez presente em toda a circulação da revista, sempre cumprindo a função de compor visualmente a página. Há predominância pela cor vermelha e outra cor auxiliar (como o verde), além do preto. Os títulos das seções e colunas costumam estar posicionadas no topo da página. No corpo do texto há preferência por textos justificados, letras serifadas (que carregam uma “atmosfera” de tradicional), espaçamento simples e letra capitular. No entanto, nos últimos exemplares analisados verifica-se que foram adicionadas novas famílias de tipos sem serifa. Neste caso, os tipos sem serifas chamadas de grotescas ou tipos bastão (SILVA; FARIAS, 2005), são considerados modernistas racionalista e não possuem mais relação com a estética *Art Déco*. São tipografias super valorizadas pelo movimento de Arte Concreta⁵¹, iniciado na década de 1940, por intermédio principalmente do designer suíço Max Bill (1908-1994) (pioneiro do design concretista, predominante na Escola Suíça Internacional). A evolução gráfica ao longo da revista mostra como o *Art Déco* foi utilizado e como foi superado por outras estéticas, característica comum quando um estilo se torna tendência.

⁵¹ Max Bill formulou um manifesto da arte concreta, clamando por uma arte universal de clareza absoluta baseada na construção aritmética. “Entre as preocupações importantes estava a divisão linear do espaço em partes harmoniosas; grids modulares; progressões aritméticas e geométricas, permutações e sequências; e a equalização de relações contrastantes e complementares em um todo ordenado”. (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 465).

Capítulo 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo trabalhado na busca pela identificação do que caracteriza o projeto gráfico da revista *Bello Horizonte*, publicada no período entre as décadas de 1930 e 1950, pudemos comprovar que a revista passou por diversas alterações em seu projeto editorial gráfico além de registrar as transformações urbanas e os aspectos sociais da cidade que crescia em ritmo acelerado. Em paralelo com outras publicações da época a revista estava integrada com o momento de busca de representação da modernidade. E acima de tudo, manteve sua proposta de agradar seu público leitor, especialmente o belo-horizontino.

No período analisado importantes elementos da cultura mineira foram representados através das ilustrações produzidas por artistas gráficos mineiros. A revista sofreu ainda influências de tendências vanguardistas europeias, especialmente o *Art Déco*, presente na representação constante da figura feminina, de formas geométricas e nas tipografias estilizadas. Estava muito presente também na cidade: arquitetura e decoração. Percebe-se com isso a ligação entre o trabalho e o esforço dos artistas pelo desenvolvimento de uma linguagem gráfica atualizada, associada a uma identidade cultural criada a partir da mediação entre tradição e elementos da modernidade. Isto comprova que desde os anos 1930 muitos artistas gráficos já exerciam a prática que posteriormente ficou conhecida como design gráfico.

Com um renomado corpo editorial, características gráficas e técnicas, além da variedade de conteúdos e anunciantes culminaram em uma notória audiência, que foi determinante para a longevidade da publicação. A revista revelou uma evolução não apenas gráfica, como um amadurecimento editorial e comercial. Fazia questão de prestigiar as várias aparições de membros da alta sociedade mineira e comércios locais. Dessa forma, atuava claramente na construção de interesses, hábitos e comportamentos da população belo-horizontina. Assim, as narrativas observadas foram essenciais para compreender a sociedade daquele período e como a revista registrou a história de seu público.

Mesmo com a lacuna nos intervalos existentes entre os (quinze) exemplares analisados, por meio da análise realizada foi possível acompanhar a trajetória da revista e identificar elementos gráficos que se repetem ao longo dos anos. Ocorreram movimentos/tentativas de fixar uma identidade e repetir uma unidade gráfica. Entretanto, havia também liberdade nos padrões gráficos que foram aplicados, assim como a variedade tipográfica utilizada. Pode-se dizer que a falta de rigor pela unidade faz parte do projeto gráfico editorial. As diversas alterações no projeto gráfico realizadas podem ser, em sua maioria, relacionadas a

reformulações do projeto editorial. Contudo, a ausência de exemplares de todos os anos de circulação da revista dificultou a compreensão sobre a regularidade dessas alterações, abrindo margem para a continuação da pesquisa e a busca pelas edições faltantes.

Em síntese, nossa pesquisa revela que a revista explorou as tecnologias disponíveis da época, principalmente por meio da ilustração colorida, apresentando ainda uso de fotografia. Como características predominantes do projeto gráfico podemos citar o uso de ilustração pictórica nas capas, alterações constantes no desenho tipográfico dos logotipos e dos títulos das seções e colunas, combinando não apenas tipos geométricos e caligráficos como alternando o seu estilo a cada edição. No corpo de texto os exemplares pesquisados mostram que a revista manteve a predominância de tipos serifados, alinhamento justificado e uso de letra capitular.

A partir do referencial teórico foi possível compreender como os fundamentos do design gráfico estão presentes na construção da identidade gráfica da revista. O entendimento e domínio da alfabetização visual foi essencial para o estudo da linguagem visual, permitindo o contato com os principais elementos gráficos utilizados na elaboração da revista objeto de estudo, bem como proporcionando uma maior compreensão do que é visualizado. Ademais, a pesquisa corrobora a importância dos estudos em Memória Gráfica Brasileira, uma vez que revela em seus resultados as marcas de uma identidade visual brasileira.

A utilização de métodos direcionados para a análise de imagem e de classificações tipográficas foi fundamental para cumprimento dos objetivos propostos pela pesquisa. Nossa metodologia foi fundamentada em autores que pesquisam os elementos de linguagem visual especificamente ou em conjunto. A partir dos modelos ou teorias propostas, selecionamos e adaptamos as possibilidades de observação gráfica e aplicamos ao nosso objeto de estudo. No entanto, ao lado do árduo trabalho necessário na tentativa de compreensão de signos icônicos presentes em uma publicação com quase cem anos, a variedade de instrumentos de análise utilizados impôs uma limitação quanto à profundidade dos estudos. Aqui, reconhecemos que embora a metodologia seja bem construída e eficiente, foi explicada e usada de forma fragmentada. Além disso, não foi possível apresentar uma análise mais aprofundada e específica de cada elemento devido à variedade de soluções gráficas encontradas na revista.

Ter trabalhado durante a pandemia de COVID-19 nos obrigou a renunciar às nossas caras expectativas de contato direto com o objeto de pesquisa. A limitação do material em mídia digital gerou dificuldades na avaliação dos aspectos gráficos, visto que, para as pesquisas em história do design, o contato físico com os artefatos efêmeros, salvaguardados nos acervos, é primordial para entender a dimensão que o design e as artes gráficas possuem.

O final deste estudo se revela como o início de vários outros problemas de pesquisa a serem respondidos, já que algumas lacunas inerentes a qualquer pesquisa e os imprevistos gerados pela pandemia durante o estudo impossibilitam uma abrangência maior acerca do assunto. Ficaram, entre outros, questionamentos sobre a história de vida do fundador e diretor Augusto Siqueira, tendo em vista sua expressiva contribuição para imprensa mineira ao manter uma publicação por catorze anos ininterruptos.

O contato com um material tão representativo da mineiridade nos trouxe uma satisfação a mais e um acréscimo na nossa conexão com a história e memória de Belo Horizonte. Esperamos colaborar na difusão da memória e identidade gráfica local e brasileira. Deixamos registrado que além de agradar o leitor a *Bello Horizonte* agrada também ao pesquisador. Novas perspectivas de pesquisa foram vislumbradas, sobretudo aquelas voltados para os estudos em semiótica.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. História dentro da História. In: PINSKY, Carla B. (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 155-202.

ALI, Fátima. **A arte de editar revistas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2015.

ALMEIDA, Swanne. **O sistema informacional de rótulos de cachaça brasileiro**: estudo comparativo entre os estados de Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Design básico**: imagem. Trad. Francisco Araújo da Costa. Porto Alegre: Bookman, 2009.

_____. **Fundamentos de design criativo**. Trad. Jorge Luiz Padilha. 2. ed. São Paulo: Bookman Editora, 2012.

BARROS, José D. A. Sobre a feitura da micro-história. **OPSIS**, [S. l.], v. 7, n. 9, p. 167–186, jul-dez, 2007.

BARROS, José M. De fronteira a Corredor: A Avenida do Contorno na Cidade de Belo Horizonte. **Estúdios del Hábitat**. Argentina, v. II, n.5, p. 35-46, 2000.

BINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRISOLARA, Daniela V. Proposição de um modelo analítico da tipografia com abordagem semiótica. **Infodesign**. v. 2, n. 6, 2009.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blücher, 2000.

_____. (Org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

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

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

D'ELBOUX, José R. O elemento tipográfico nos projetos de arte acho jurado para feiras transitórias. In: FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa. **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018. p. 229-255.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EDITORA ABRIL. **A revista no Brasil**. São Paulo: Editora Abril, 2000.

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

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

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FINIZOLA, Fátima; FARIAS, Priscila L. **Tipografia vernacular urbana**: uma análise dos letreiramentos populares. São Paulo: Blucher, 2010.

FONSECA, Letícia P. Introdução: memória gráfica brasileira. **Chapon cadernos de design/centros de artes**/Universidade Federal de Pelotas, v. 2, p. 6-24, 2021.

FONSECA, Letícia P. **Uma revolução gráfica**: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898. São Paulo: Blucher, 2016.

FONSECA, Letícia P.; CAMPOS, Adriana P.; GOMES, Daniel D. Conjunto metodológico para pesquisas em história do design a partir de materiais impressos. **Infodesign** (SBDI. Online), v. 13, p. 143 - 161, 2016.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. Tradução Renta Bottini. 1. ed. São Paulo: Senac, 2007.

GIL, Antônio C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GOLDSMITH, Evelyn. Comprehensibility of illustration: an analytcal model. **Information Design Journal**, v. 1, n. 3, pp. 204-213, 1980.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**. 9. ed. São Paulo: Editora Escrituras, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

HORN, Robert E. **Visual language**: global communication for the 21st century. Bainbridge Island, Washington: MacroVU Inc., 1998.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012.

LIMA, Edna L. O. C. *et al.* Memória gráfica brasileira: notícias de um campo em construção. *In: Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Blucher, v. 1, n. 4. p. 791-802, 2014.

LIMA, Ricardo Cunha. **Análise da infografia jornalística**. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

LINHARES, Joaquim Nabuco. **Itinerário da imprensa de Belo Horizonte 1895-1954**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1995.

LUCA, Tânia R de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla B. (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-153.

LUGOBONI, Leandro. F. Linguagem tipográfica: modos de utilização de letras fantasias na comunicação contemporânea. *In*: **Anais do 10º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero**, São Paulo, 2014.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Trad. André Stolarski. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

MARTINI, Cristiane. O. P. **Regule-se, exercite-se, embeleze-se**: pedagogias para o corpo feminino pelo discurso da revista ALTEROSA (1939-1964). Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempos de República (1890-1922). São Paulo: Edusp, 2008.

MASCARENHAS, André. **Traços de Belo Horizonte**: a contribuição dos caricaturistas para o Modernismo na Cidade Moderna. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MINAYO, Maria C. S. (Org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

NOBLE, Ian. BESTLEY, Russel. **Pesquisa visual**: introdução a metodologias de pesquisa em design gráfico. Tradução Mariana Bandarra. 2. ed. Dados eletrônicos. Porto Alegre: Bookman, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

PEREIRA, Lígia M. L. **200 anos da indústria gráfica no Brasil**: trajetória em Minas Gerais. Belo Horizonte: Prefácio Comunicação, 2009.

RIBEIRO, Marília A. Modernismo e vanguardas: os olhares artísticos de Minas. **Revista Locus**, Juiz de Fora, v. 2, n.1, p. 87-97, 1996.

SAMARA, Timothy. **Grid**: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

SANTOS, Vilma M. dos *et al.* A Coleção Linhares em meio digital. **Varia História**, Belo Horizonte, v.27, n. 46, p. 735-750, jul-dez. 2011.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

SILVA, Fabio Luiz C. M.; FARIAS, Priscila L. Um panorama das classificações tipográficas. **Estudos em Design**, v. 11, n. 2, p. 67-81, 2005.

SILVA, Sérgio L. **Faces e fontes multiescrita**: fundamentos e critérios de design tipográfico. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SOUSA, José M. **Diccionario de tipografia y del libro**. French and European Publications Inc., 1981.

TWYMAN, Michael. A schema for the study of graphic language. KOLERS, P.A. & WROSTAD, M.E. & BOUMA, H. (Eds.). *In: The Processing of Visible Language*, vol. 1, Plenum, New York, pp. 117-150, 1979.

_____. The graphic presentation of language. **Information Design Journal**, pp. 2-22, 1982.

_____. The long-term significance of printed ephemera. **RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage**, [S.l.], v. 9, n. 1, p. 19-57, mar. 2008.

UTSCH, Ana; QUEIROZ, Sônia. Cultura gráfica e patrimônio: museus em ação. In: UTSCH, Ana; GRAVIER, Marina G. (Org.). **Encontros em torno de tipos e livros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. p. 15-26.

VIEIRA, Ivone L. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers**. 3. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

VILLAS-BOAS, André. Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um design crítico. **Arcos Design**, v. 5, p. 2-17, 2009.

WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada**: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. Trad. Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

APÊNDICE A – Relação de revistas consultadas

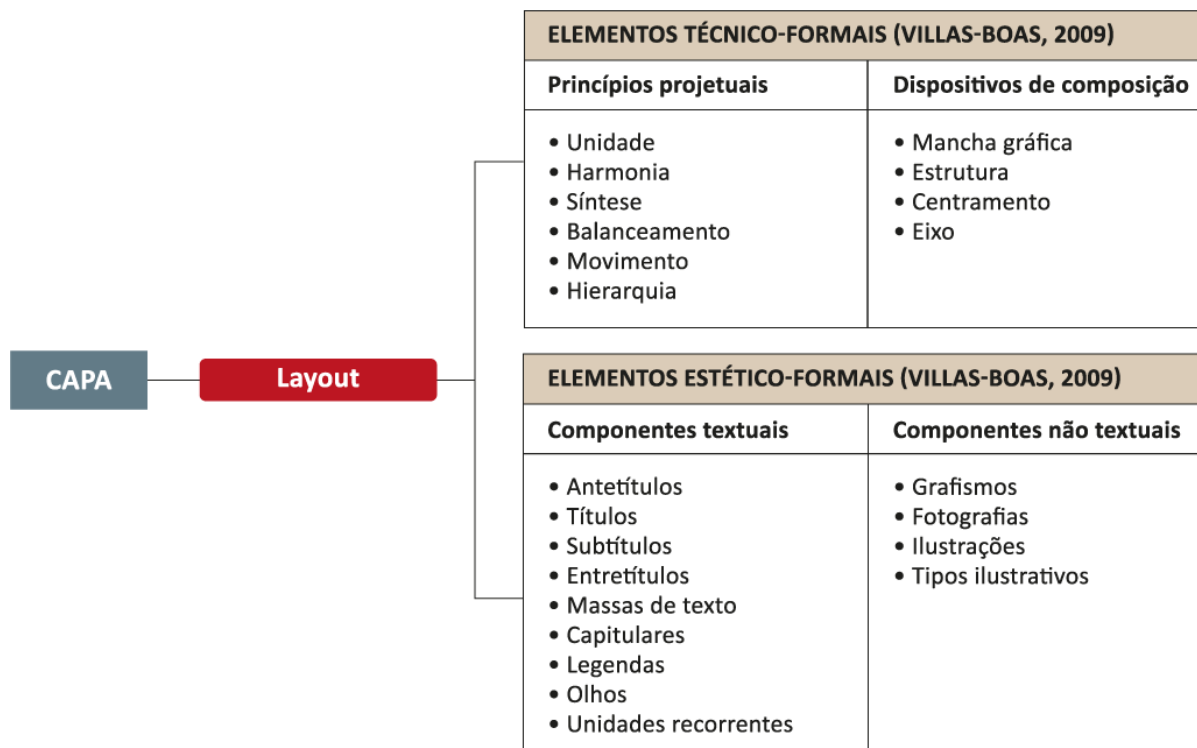
Década de 1930					
Número	Periodicidade	Dia	Mês	Ano	Acervo
1	Semanal	19	Agosto	1933	Coleção Linhares
3	Semanal	09	Setembro	1933	Coleção Linhares
4	Semanal	16	Setembro	1933	APCBH
5	Semanal	23	Setembro	1933	APCBH
6	Semanal	30	Setembro	1933	APCBH
7	Semanal	07	Outubro	1933	APCBH
8	Semanal	14	Outubro	1933	APCBH
9	Semanal	21	Outubro	1933	APCBH
10	Semanal	28	Outubro	1933	APCBH
11	Semanal	09	Novembro	1933	APCBH
12	Semanal	16	Novembro	1933	APCBH
14	Semanal	30	Novembro	1933	APCBH
15	Quinzenal	07	Dezembro	1933	APCBH
16	Quinzenal	22	Dezembro	1933	APCBH
17	Quinzenal	04	Janeiro	1934	APCBH
18	Quinzenal	19	Janeiro	1934	APCBH
19	Quinzenal	03	Fevereiro	1934	APCBH
20	Quinzenal	24	Fevereiro	1934	APCBH
21	Quinzenal	08	Março	1934	APCBH
27	Semanal	07	Junho	1934	Coleção Linhares
29	Semanal	21	Junho	1934	Coleção Linhares
33	Semanal	17	Agosto	1934	Coleção Linhares

34	Semanal	02	Setembro	1934	Coleção Linhares
35	Semanal	15	Setembro	1934	Coleção Linhares
39	Semanal	03	Novembro	1934	Coleção Linhares
40	Semanal	06	Dezembro	1934	Coleção Linhares
72	Quinzenal	09	Outubro	1936	APCBH
73	Quinzenal	S/D	Outubro	1936	APCBH
75	Quinzenal	S/D	Dezembro	1936	APCBH
S/N	Indefinido	S/D	-	1937	APCBH
77	Indefinido	S/D	Janeiro	1937	APCBH
81	Mensal	S/D	Maio	1937	APCBH
82	Indefinido	S/D	Junho	1937	APCBH
85	Indefinido	S/D	Agosto	1937	APCBH
87	Indefinido	S/D	Novembro	1937	APCBH
93	Indefinido	S/D	Janeiro	1938	APCBH
100	Mensal	S/D	Janeiro	1939	APCBH
101	Mensal	S/D	Fevereiro	1939	APCBH
102	Mensal	S/D	Março	1939	APCBH
103	Mensal	S/D	Abril	1939	APCBH
104	Quinzenal	S/D	Maio	1939	APCBH
106	Mensal	S/D	Julho	1939	APCBH
107	Mensal	S/D	Setembro	1939	APCBH
Década de 1940					
111	Mensal	S/D	Janeiro	1940	APCBH
114	Quinzenal	S/D	Abril	1940	APCBH
115	Quinzenal	S/D	Maio	1940	APCBH

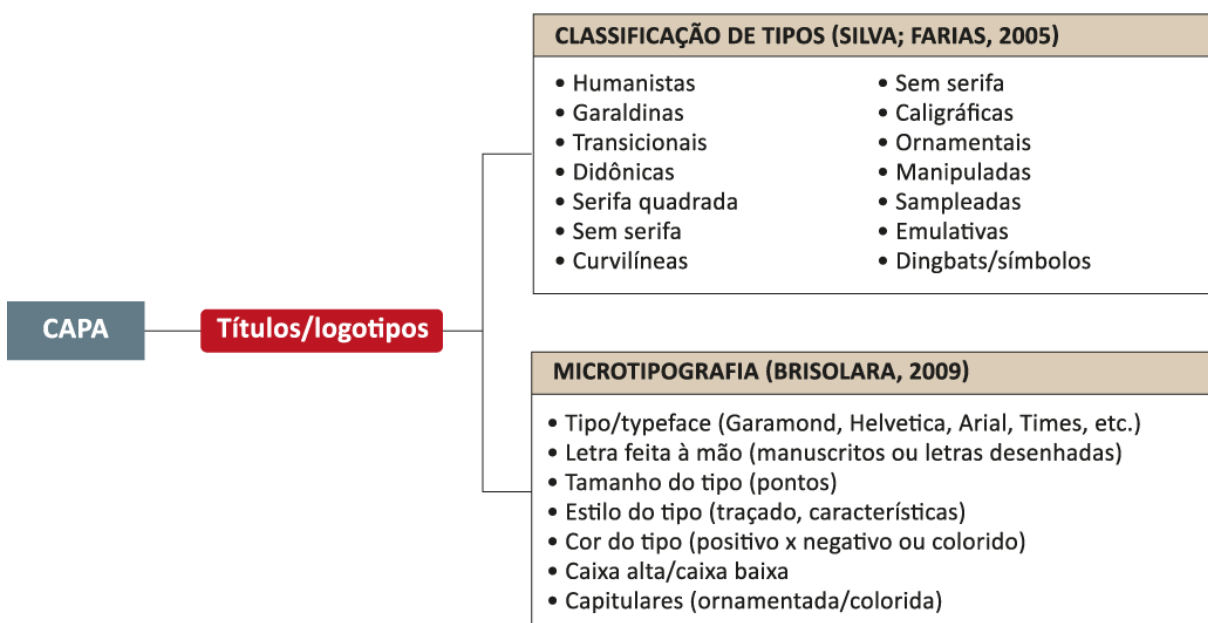
116	Quinzenal	S/D	Maio	1940	APCBH
117	Mensal	S/D	Junho	1940	APCBH
118	Mensal	S/D	Julho	1940	APCBH
119	Mensal	S/D	Agosto	1940	APCBH
120	Mensal	S/D	Setembro	1940	APCBH
122	Mensal	S/D	Novembro	1940	APCBH
148	Indefinido	S/D	Janeiro	1943	APCBH
151	Mensal	S/D	Abril	1943	Coleção Linhares
160	Mensal	S/D	Janeiro	1944	APCBH
163	Mensal	S/D	Abril	1944	Coleção Linhares
166	Mensal	S/D	Julho/agosto	1944	APCBH
167	Mensal	S/D	Setembro	1944	APCBH
168	Mensal	S/D	Outubro	1944	Coleção Linhares
169	Mensal	S/D	Novembro	1944	Coleção Linhares
179	Indefinido	S/D	Dezembro	1945	APCBH
184	Indefinido	S/D	Agosto	1946	Coleção Linhares
185	Indefinido	S/D	Junho	1947	Coleção Linhares
187	Indefinido	S/D	Outubro	1947	Coleção Linhares
188	Indefinido	S/D	Dezembro	1947	APCBH
189	Indefinido	S/D	Junho	1948	Coleção Linhares
190	Indefinido	S/D	Setembro	1948	Coleção Linhares
191	Indefinido	01	Janeiro	1949	Coleção Linhares
Década de 1950					
192	Mensal	S/D	Fevereiro	1950	Coleção Linhares

APÊNDICE B – Roteiros de análise gráfica

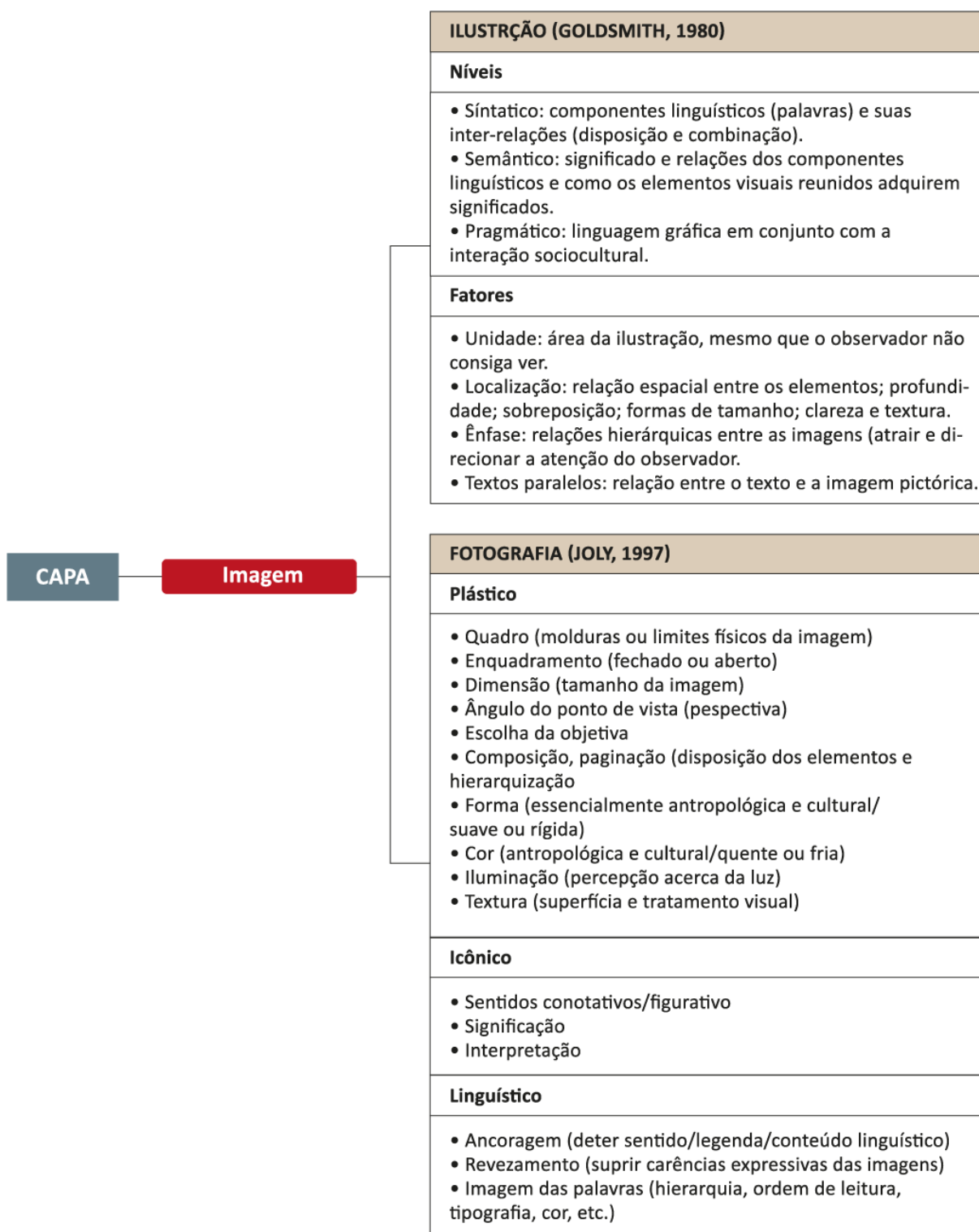
Roteiro de análise da capa (*layout*)



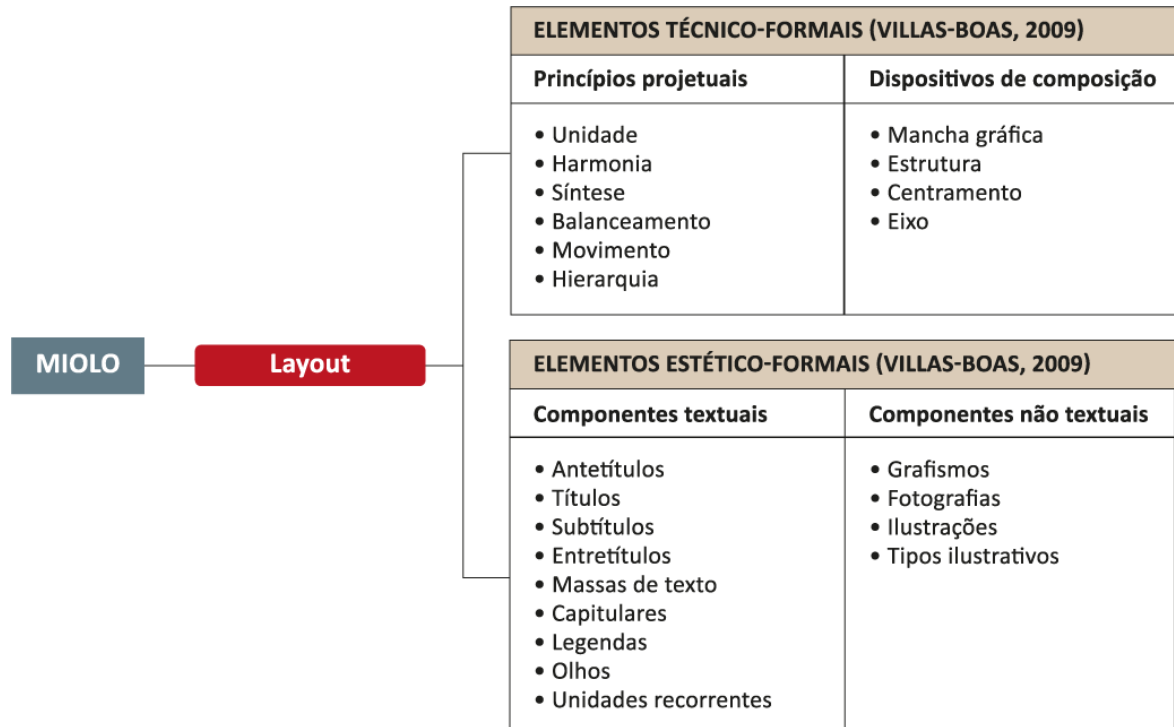
Roteiro de análise da capa (*tipografia*)



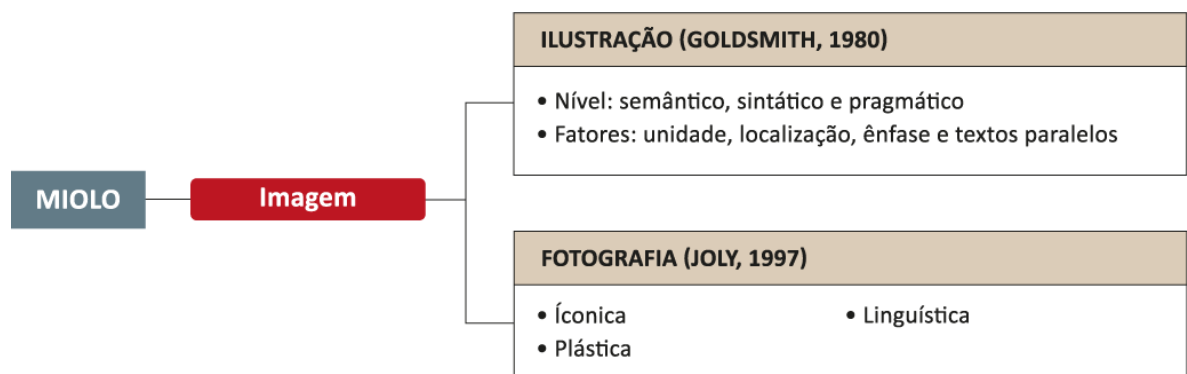
Roteiro de análise da capa (imagem)



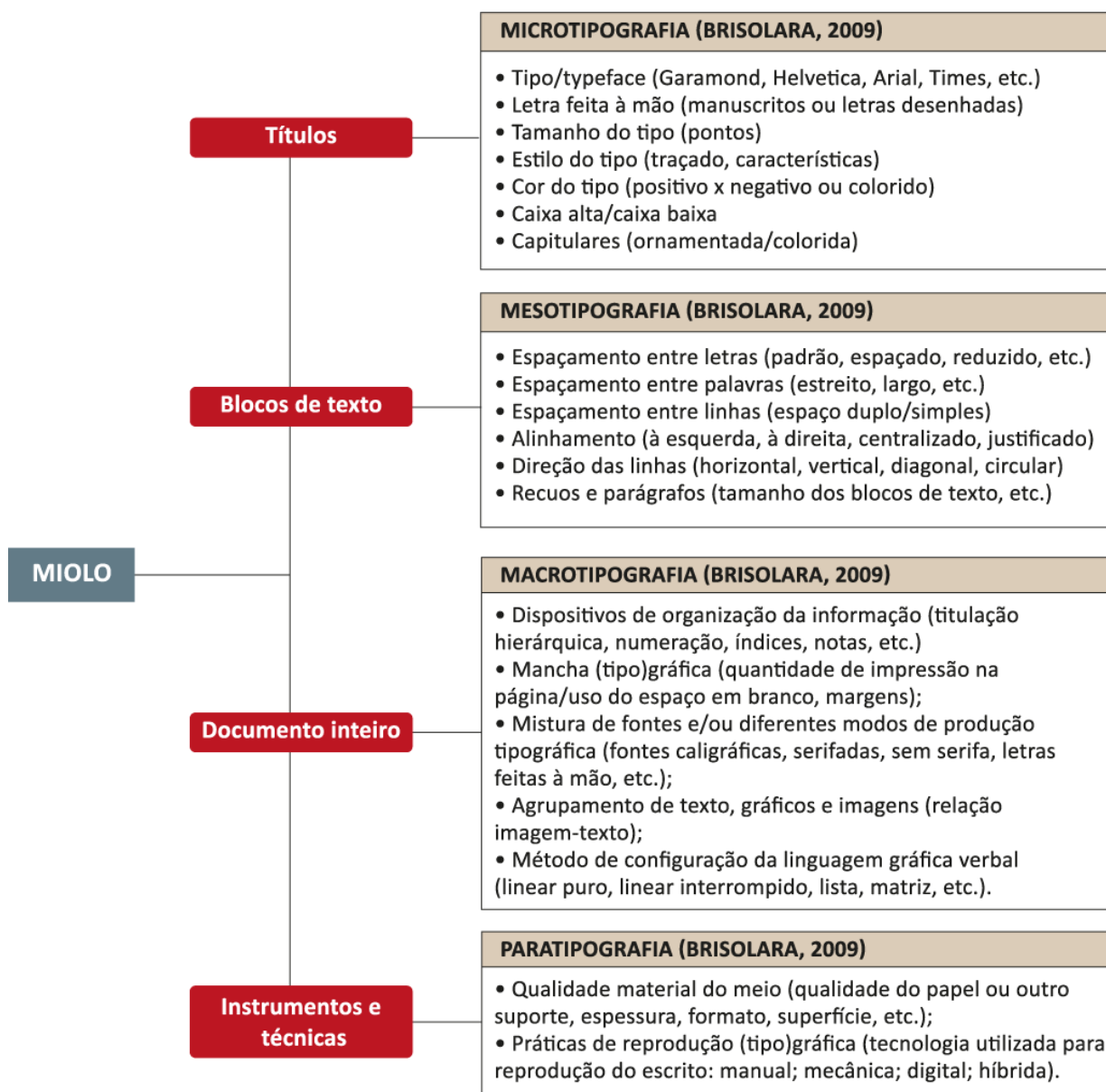
Roteiro de análise do miolo (*layout*)



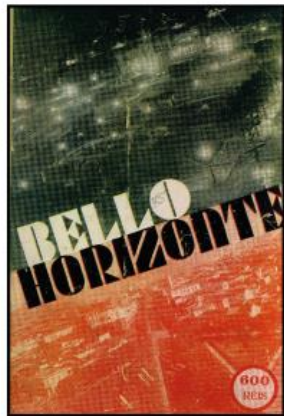
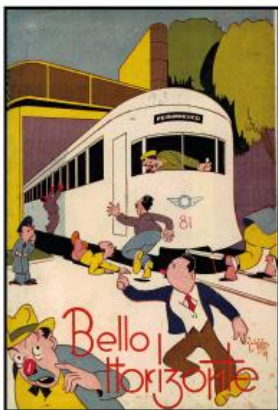
Roteiro de análise do miolo (imagem)



Roteiro de análise do miolo (tipografia)



APÊNDICE C – Imagens das capas e páginas analisadas de *Bello Horizonte*

ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)		
IMAGEM DAS CAPAS		
Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.		
N. 04	16 de set. 1933	N. 17
		
		N. 75
		
N. 85	25 de ago. 1937	N. 93
		
		N. 106
		
N. 119	ago. 1940	N. 148
		
		N. 166
		

ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)

IMAGEM DAS CAPAS

Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.

N. 179 dez. 1945



N. 184 ago. 1946



N. 188 dez. 1947



N. 190 set. 1948



N. 191 jan. 1949



N. 192 ago. 1950



ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)

LOGOTIPOS DAS CAPAS

Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.

N. 04 16 de set. 1933



N. 17 04 de jan. 1934



N. 75 21 de dez. 1936



N. 85 25 de ago. 1937



N. 93 3 de jun. 1938



N. 106 jul. 1939



N. 119 ago. 1940



N. 148 jan. 1943



N. 166 ago. 1944



N. 179 dez. 1945



N. 184 ago. 1946



N. 188 dez. 1947



N. 190 set. 1948



N. 191 jan. 1949



N. 192 ago. 1950



ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)

PÁGINA EDITORIAL

Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.

N. 04 16 de set. 1933



N. 17 04 de jan. 1934



N. 75 21 de dez. 1936



N. 85 25 de ago. 1937



N. 93 3 de jun. 1938



N. 106 jul. 1939



N. 119 ago. 1940



N. 148 jan. 1943



N. 166 ago. 1944



ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)

PÁGINA EDITORIAL

Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.

N. 179 dez. 1945



N. 184 ago. 1946



N. 188 dez. 1947



N. 190 set. 1948



N. 191 jan. 1949



N. 192 ago. 1950



ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)

LOGOTIPO E CABEÇALHO DA PÁGINA EDITORIAL

Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.

N. 04 16 de set. 1933



N. 17 04 de jan. 1934



N. 75 21 de dez. 1936



N. 85 25 de ago. 1937



N. 93 3 de jun. 1938



N. 106 jul. 1939



N. 119 ago. 1940



N. 148 jan. 1943



N. 166 ago. 1944



N. 179 dez. 1945



N. 184 ago. 1946



N. 188 dez. 1947



N. 190 set. 1948



N. 191 jan. 1949



N. 192 ago. 1950



ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)

PÁGINAS INTERNAS

Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.

N. 04 16 de set. 1933



N. 17 04 de jan. 1934



N. 75 21 de dez. 1936



N. 85 25 de ago. 1937



N. 93 3 de jun. 1938



N. 106 jul. 1939



N. 119 ago. 1940



N. 148 jan. 1943



N. 166 ago. 1944



ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)

PÁGINAS INTERNAS

Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.

N. 179

dez. 1945



N. 184

ago. 1946



N. 188

dez. 1947



N. 190

set. 1948



N. 191

jan. 1949



N. 192

ago. 1950



ANÁLISE GRÁFICA - BELLO HORIZONTE (1933-1950)

TÍTULOS DAS PÁGINAS INTERNAS

Acervo: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte e Coleção Linhares.

N. 04 16 de set. 1933

PAGINA FEMININA

N. 17 04 de jan. 1934

VENIDA

N. 75 21 de dez. 1936

Um conto para você
NUVEM DE
PRIMAVERA

N. 85 25 de ago. 1937

Sociedade

N. 93 3 de jun. 1938

Na manhã
da vida

N. 106 jul. 1939

ELLES € ELLAS

N. 119 ago. 1940

Na manhã
da VIDA

N. 148 jan. 1943

UM CONTO
para você

N. 166 ago. 1944

UM CONTO
para você

N. 179 dez. 1945

NA MANHÃ DA VIDA

N. 184 ago. 1946

SOCIEDADE

N. 188 dez. 1947

Radio

N. 190 set. 1948

RADIO EM REVISTA

N. 191 jan. 1949

SUGESTÕES
DE HOLLYWOOD

N. 192 ago. 1950

UM CONTO
para você