

Em busca de uma
Memória Gráfica

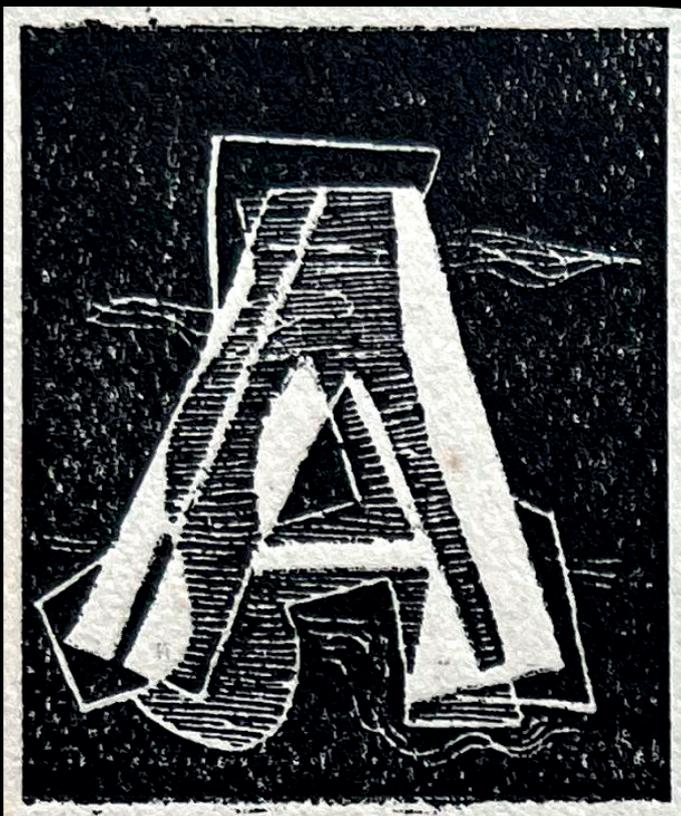
de *Aldemir Martins*

e seus artefatos
produzidos no design

Universidade
Federal de
Pernambuco

*Vitor
Monte
Arruda*

Recife-PE
2024



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento Design

**Em busca de uma Memória Gráfica
de Aldemir Martins e seus artefatos
produzidos no Campo do Design**

Vitor Monte Arruda

Recife - PE
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Arruda, Vitor Monte.

Em busca de uma Memória Gráfica de Aldemir Martins e seus artefatos produzidos no Campo do Design / Vitor Monte Arruda. - Recife, 2024.
116p : il.

Orientador(a): Solange Galvão Coutinho

Coorientador(a): Manoel Deisson Xenofonte Araújo

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Design - Bacharelado, 2024.

Inclui referências, apêndices.

1. Memória gráfica. 2. Aldemir Martins. 3. Identidade cearense. I. Coutinho, Solange Galvão. (Orientação). II. Araújo, Manoel Deisson Xenofonte. (Coorientação). IV. Título.

760 CDD (22.ed.)

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Artes e Comunicação
Departamento Design

**Em busca de uma Memória Gráfica
de Aldemir Martins e seus artefatos
produzidos no Campo do Design**

Vitor Monte Arruda

TCC apresentada ao Departamento
de Graduação em design da Uni-
versidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial para obten-
ção do título de bacharel em design.
Design Gráfico.

Orientadora: Solange Galvão Coutinho

Coorientador: Manoel Deisson Xenofonte Araújo

Recife - PE

2024

Agradecimentos

À minha mãe, Teresinha, e ao meu pai, Inácio, por todo o apoio e suporte, mas também por desde criança nos incentivar a olhar com cuidado para o nosso Ceará.

À Solange, por ter aceitado orientar este trabalho, pela dedicação, apoio e por acreditar na mudança que a Memória Gráfica proporciona.

À Deisson, que coorientou esta pesquisa e aceitou participar da banca.

À Hans, por também participar da banca e pelos ensinamentos na graduação.

À Mariana Pabst que abriu as portas da sua casa para me receber, mostrou e deixou fotografar o precioso acervo de seu pai, Aldemir Martins, concedeu entrevista e respondeu um questionário. Muito obrigado, querida.

À Rosely Nakagawa, por ter participado como voluntária desta pesquisa respondendo também ao questionário.

Ao pessoal da KUYA, da BECE, à Delano Barbosa, Lucas Borges e Paulo Linares, por terem me ajudado nas buscas sobre memória gráfica cearense.

Ao meu namorado, Igor, pelo amor e apoio diário, além da ajuda nas fotografias dos acervos haha.

Às minhas irmãs Nara e Clara, e minha prima Gil, pelo amor e carinho. Inclusive, à Nara por ter ido comigo na casa da Mariana e pela força naquele final de semana.

Às minhas amigas de Recife, Carol, Clara, Duda, Elisa e Michelle, por em momentos distintos terem me feito sentir em casa mesmo estando longe.

Não poderia deixar de agradecer quem tanto me ensinou na graduação. Um carinho e agradecimento especial à Bella, Cris, Oriana e Sol. Além do aprendizado para o Design, vocês me fizeram crescer e acreditar mais em mim mesmo. Sou fã de vocês.

Muito obrigado, gente!

Resumo

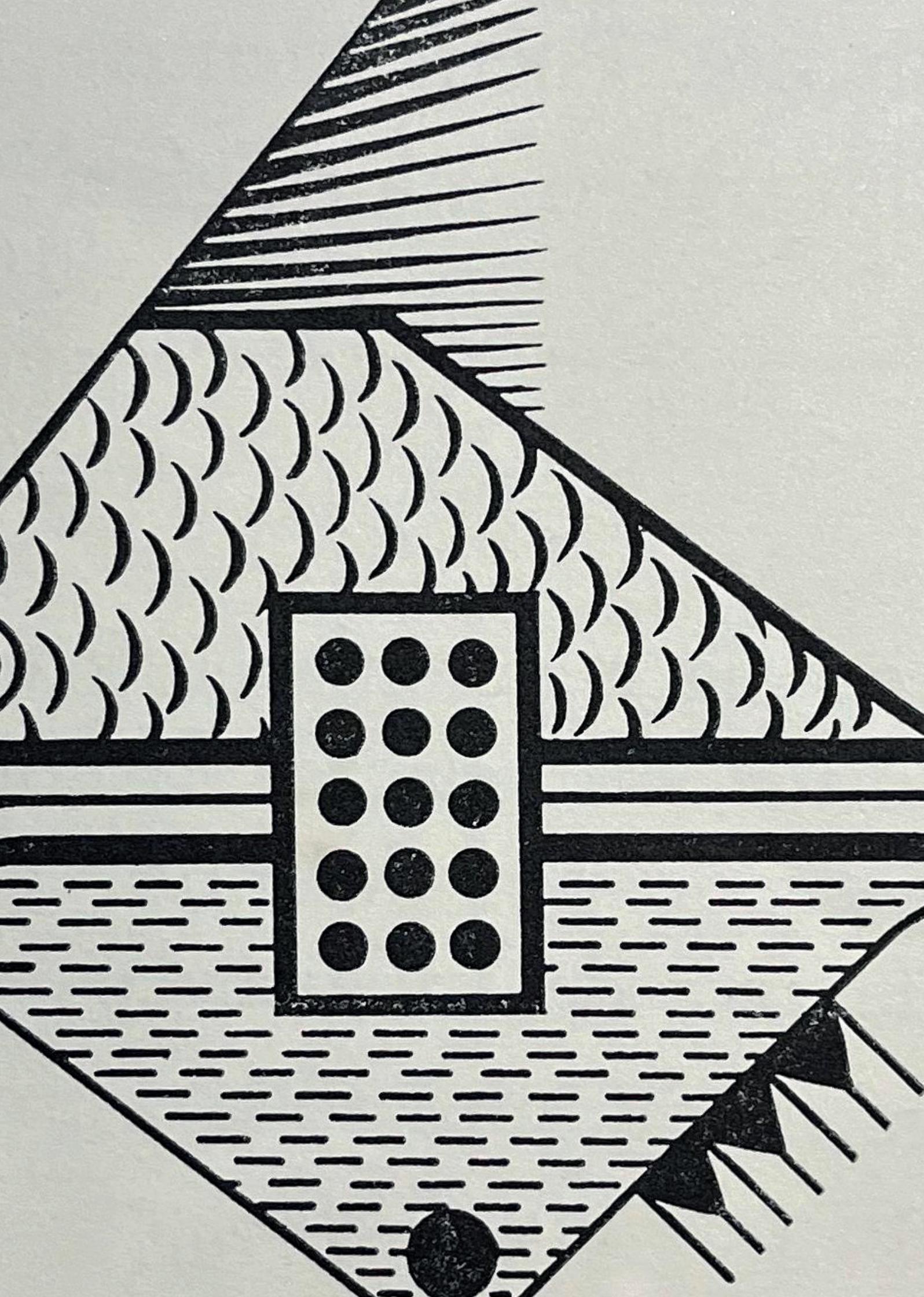
O presente projeto visa estabelecer as bases para pesquisa sobre Aldemir Martins numa perspectiva da memória gráfica, buscando ampliar a discussão sobre as contribuições de artistas para o design cearense, e consequentemente, proporcionar o fortalecimento da identidade local. Aldemir Martins foi um grande artista do Ceará, conhecido nacional e internacionalmente principalmente por suas pinturas. Apesar disso, realizou diversos trabalhos enquanto ilustrador para a indústria gráfica, iniciados na década de 1940, dentre os quais estão incluídas ilustrações para jornais, revistas, latas de tintas, bilhetes da Loteria Federal, livros, louças, criação de capas de livros, letreiramentos e até identidade visual. Traçou-se como objetivo geral analisar a trajetória do artista, principalmente, dos artefatos produzidos e criados para a indústria gráfica, com o intuito de destacar sua importância para o Design cearense. Já os objetivos específicos foram divididos em: (a) identificar novos acervos físicos e digitais que contenham: obras de Aldemir; opinião de críticos em hemerotecas e/ou entrevistas; (b) organizar o material coletado de e sobre Aldemir, com foco naqueles produzidos para a indústria gráfica; (c) pesquisar sobre o design gráfico cearense; (d) investigar se é possível identificá-lo como pioneiro do design, com intuito de difundir a relevância do seu trabalho para a Memória Gráfica Brasileira. A metodologia de perspectiva qualitativa teórica e exploratória envolve revisão bibliográfica, entrevista, aplicação de questionário e pesquisa documental. Após o levantamento do material, fiz análise à luz do Design e concluí que ainda não tenho provas suficientes para considerar Aldemir um pioneiro do design, mas há indícios que sim.

Palavras-chave: Aldemir Martins. memória gráfica cearense. identidade cearense.

Abstract

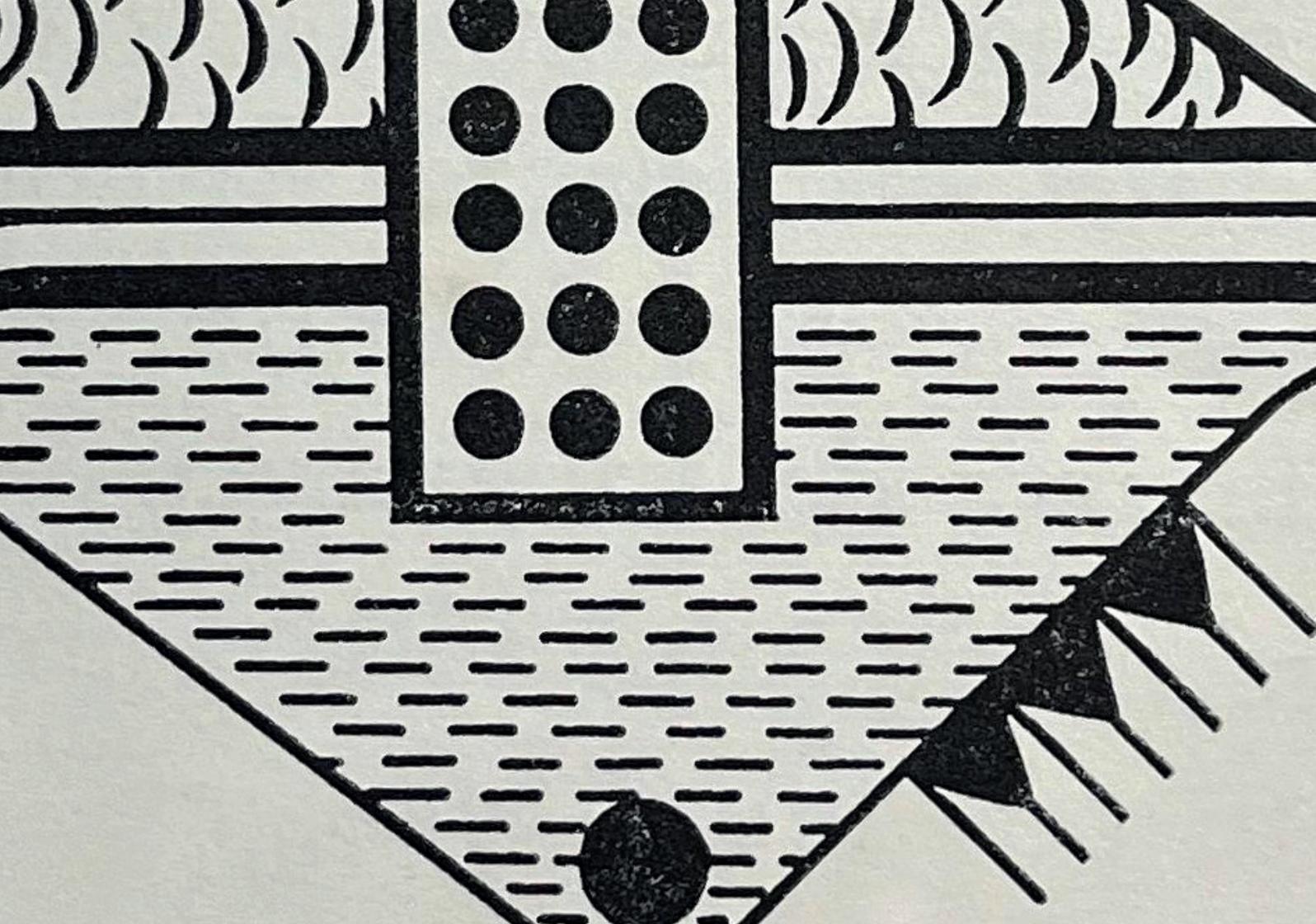
This project aims to establish the bases for research on Aldemir Martins from a perspective of graphic memory, seeking to broaden the discussion about the contributions of artists to Ceará design, and consequently, provide the strengthening of local identity. Aldemir Martins was a great artist from Ceará, known nationally and internationally mainly for his paintings. Despite this, he carried out several works as an illustrator for the graphic industry, starting in the 1940s, among which are illustrations for newspapers, magazines, paint cans, Federal Lottery tickets, books, tableware, creation of book covers, lettering and even visual identity. The general objective was to analyze the artist's trajectory, mainly, of the artifacts produced and created for the graphic industry, in order to highlight its importance for Design in Ceará. The specific objectives were divided into: (a) identifying new physical and digital collections that contain: works by Aldemir; opinion of critics in newspaper libraries and/or interviews; (b) organize the material collected from and about Aldemir, focusing on those produced for the graphic industry; (c) research on graphic design from Ceará; (d) investigate whether it is possible to identify him as a design pioneer, with the aim of spreading the relevance of his work to the Brazilian Graphic Memory. The theoretical and exploratory qualitative methodology involves bibliographic review, interview, questionnaire application and documentary research. After surveying the material, I analyzed it in the light of Design and concluded that I still don't have enough evidence to consider Aldemir a design pioneer, but there is evidence that he is.

Keywords: Aldemir Martins. Graphic Memory from Ceará. Ceará's identity.



Sumário

Introdução	15
Memória Gráfica e Aldemir Martins	23
A Produção Gráfica de Aldemir Martins	47
Aldemir Martins se encaixa na definição de pioneiro de design?	93
Considerações finais	101
Referências	105
Apêndices	110



Introdução

Justificativa

Aldemir Martins foi um grande artista cearense, nascido em Ingazeiras, na região do Cariri, conhecido nacional e internacionalmente principalmente por suas pinturas. Além disso, realizou diversos trabalhos enquanto ilustrador para a indústria gráfica, iniciados na década de 1940, dentre os quais estão incluídas ilustrações para jornais, revistas, latas de tintas, bilhetes da Loteria Federal, livros, louças, criação de capas de livros, letreiramentos e até identidade visual. É dono dessa vasta produção artística que leva muito do Ceará nos traços, na representação do povo, dos animais e das frutas.

O interesse de estudar Aldemir Martins numa perspectiva da memória gráfica surgiu da vontade de ampliar a discussão sobre as contribuições de artistas para o design cearense, e conseqüentemente, proporcionar o fortalecimento da identidade local. Dessa forma, a partir da presente pesquisa, pretendo dar continuidade aos estudos que estão ocorrendo nesse campo, a exemplo da pesquisa de Manoel Deisson, coorientador deste trabalho, sobre o também artista gráfico do Ceará, Sérvulo Esmeraldo - com o qual Aldemir manteve conexões de trabalho.

Enquanto fortalezense, percebo que ainda existe uma falta de identificação nossa com a cultura do estado e das cidades, além de não reconhecermos, como deveríamos, os numerosos talentos que nossa terra tem. Em matéria do jornal *O Povo*, de 05 de janeiro de 1987, o próprio Aldemir afirma que:

[...] é difícil ser cearense. Tudo é mais fácil quando se é inglês, americano. As pessoas se envergonham de ser nativas, preferem ser internacionais. Ninguém quer assistir Beethoven tocado pela camerata do Ceará. Mas eu vou morrer cearense. Com todas as dificuldades de ser e morrer cearense (*O POVO*, 1987).

Apesar desse comentário ter mais de 30 anos, e avanços terem ocorrido, ele continua atual. Dentre diversos fatores, acredito que o orgulho de um povo está relacionado com a autoestima e a sensação de pertença, com as pessoas saberem que seus costumes, suas músicas, seu jeito de falar, não são só bonitos, mas singulares e dignos de destaque. Nós precisamos nos conhecer para conseguirmos vencer a xenofobia que tanto nos ataca e passarmos a apreciar mais o que é nosso. Acredito que um desses caminhos se faz pesquisando e analisando a memória gráfica.

A designer Letícia Pedruzzi Fonseca (2021), destaca a importância de se estudar regionalmente a memória gráfica, ao afirmar que:

A partir dos resultados dos estudos acerca das memórias gráficas regionais, será possível vislumbrar semelhanças e diferenças da identidade brasileira, com toda

sua complexidade e riqueza, valorizando a produção da cultura material que representa seu povo e sua dinâmica social em cada época e em cada região. (Fonseca, 2021, p. 20)

À vista disso, sabendo que nos estudos de memória gráfica a busca de identidades tem grande relevância, Letícia Fonseca (2021), afirma que:

A construção de identidades tem na memória um de seus pilares fundamentais e os artefatos como lugares de memória carregam em si vestígios que integrarão a construção da identidade brasileira, por meio da afirmação das diferenças e de reconhecimento de semelhanças. (Fonseca, 2021, p. 14).

Fonseca (2021) ainda ressalta que os artefatos gráficos como produtos culturais representam as práticas sociais, políticas, econômicas e tecnológicas de cada período histórico. Com isso, faz-se necessário aprofundar as pesquisas sobre esses artefatos de forma que se entenda como ocorreram esses aspectos. É nesse contexto que Canclini (in Fonseca, 2021), ressalta a importância de entender sobre: o processo de produção, para analisar técnicas, estilo, materiais; as informações sobre circulação; e a atribuição de significados a partir dos usuários.

Por fim, Fonseca (2021, p. 14), salienta que “a valorização das pesquisas que se debruçam sobre os mais variados artefatos que compõem a cultura material, produzidos em épocas e locais diferentes, são essenciais para a construção da identidade brasileira”. Assim, percebe-se a importante contribuição que a presente pesquisa dará não apenas para o design cearense, mas para a cultura brasileira.

Em uma conexão mais próxima do Design, tomei conhecimento de um depoimento de Alexandre Wollner no documentário “Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil” (2005), no qual ao mostrar uma gravura sua, relata que “isso aqui é uma gravura que fiz logo no começo, no IAC, com Aldemir Martins”. O Instituto de Arte Contemporânea (IAC) foi uma escola do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que funcionou de 1951-1953 e ofertou curso de Desenho Industrial. Leon

(2013) abre para a discussão o fato do IAC ter tido papel fundamental na visão de design como unidade disciplinar e atividade profissional de projeto de mercadorias, gráficas ou tridimensionais. Por conta disso, a considera a primeira escola de Design do Brasil (LEON, 2013).

Ademais, ao ler o livro “IAC - A Primeira Escola de Design do Brasil” (LEON, 2013), encontrei que Aldemir foi um dos monitores do ateliê de gravura da escola. Esse fato, junto dos demais discutidos acima, comprovam as fortes conexões entre Aldemir e o Design, que pretendo aprofundar a partir da pesquisa.

Portanto, essas são as motivações e a justificativa do presente projeto. Assim, apresentamos os seus objetivos a seguir.

Objetivos

1.2.1. Objetivo geral

Analisar a trajetória do artista Aldemir Martins, principalmente, dos artefatos produzidos e criados para a indústria gráfica, com o intuito de destacar sua importância para o Design cearense.

1.2.2. Objetivos específicos

Para que seja possível alcançar o objetivo geral, traçou-se os seguintes objetivos específicos:

- (a) identificar novos acervos físicos e digitais que contenham: obras de Aldemir; opinião de críticos em hemerotecas e/ou entrevistas;
- (b) organizar o material coletado de e sobre Aldemir, com foco naqueles produzidos para a indústria gráfica;
- (c) pesquisar sobre o design gráfico cearense;

(d) investigar se é possível identificá-lo como pioneiro do design, com intuito de difundir a relevância do seu trabalho para a Memória Gráfica Brasileira.

Metodologia

A presente pesquisa se identifica tanto como teórica quanto exploratória. Foi feita pesquisa bibliográfica e documental porque tornou-se necessário aprofundar o conhecimento sobre Memória Gráfica, Aldemir Martins e design cearense. Ainda assim, a investigação é qualitativa, pois a partir de estudo de campo, entrevistei familiares e pessoas próximas do artista.

A coleta da pesquisa advém do acervo pessoal de Mariana Pabst Martins, filha de Aldemir Martins, o qual tive a honra e privilégio de fotografá-lo. Porém, no intuito de identificar esses artefatos e entendê-los melhor do ponto de vista técnico, fiz essa e diversas outras coletas: (a) visitei a exposição *No lápis da vida não tem borracha*, com acervo de Mariana Pabst e da Pinacoteca do Ceará, onde tirei foto de diversas obras expostas; (b) visitei e tirei foto do acervo pessoal de Mariana Pabst; (c) na Biblioteca Estadual do Ceará fotografei matérias sobre Aldemir Martins do jornal *O Povo*; (d) na hemeroteca virtual da Biblioteca Nacional encontrei ilustrações de Aldemir no jornal *Correio Paulistano*; (e) em diversos websites, principalmente os de venda de livros, colhi capas feitas por Aldemir; (f) realizei pesquisa de campo entrevistando Mariana Pabst; (g) e apliquei um questionário para Mariana Pabst e Rosely Nakagawa, curadora da exposição *No lápis da vida não tem borracha*.

O artigo “Memória gráfica brasileira: como os pioneiros do design vêm sendo pesquisados e reconhecidos”, de Lócio, Coutinho e Waechter (2021), me inspirou em dois momentos. Primeiro sobre a possibilidade de enquadrar Aldemir Martins nessa classificação de pioneiro do de-

sign, já que sua produção gráfica condiz com o período que antecede e acompanha o surgimento da profissão em nosso país. Segundo a respeito dos métodos utilizados para fazer a análise das obras gráficas dos profissionais, que tão bem fazem os autores.

Foi a partir deste artigo que tive contato com diferentes situações em que os pesquisadores, ao analisar 10 publicações na área de história e memória gráfica brasileira dentre os anos de 2010 e 2020, puderam denominá-los como artistas gráficos, artistas, ilustradores, letristas, pioneiros ou precursores do design, entre outras definições.

Além disso, Lócio, Coutinho e Waechter (2021), identificaram critérios que foram utilizados nessas pesquisas e os resumiram da maneira a seguir:

▪ Faixa temporal vivida pelo profissional;
▪ Artefatos produzidos (produção relevante para indústria gráfica brasileira);
▪ Habilidades e competências demonstradas através de: <ul style="list-style-type: none">▪ implementação de nova linguagem gráfica;▪ nova estética;▪ técnica e estilo diferenciado;▪ inovações gráficas;▪ novas tecnologias para produção de imagens.
▪ Reconhecimento social, como: <ul style="list-style-type: none">▪ prêmios recebidos;▪ citação por autores renomados;▪ destaque na história da imprensa e no design no Brasil.

01. Critérios utilizados em pesquisas sobre pioneiros do design brasileiro.

Fonte: Lócio, Coutinho e Waechter (2021).

E, ainda propuseram uma classificação cronológica para distinguir os profissionais que trabalharam com o design brasileiro:

1. Designers antecessores [de 1808 a meados do século XIX]	Profissionais que desenvolveram produções gráficas a partir da chegada da imprensa no Brasil, em 1808, até meados do século XIX.
2. Designers pioneiros [da metade do século XIX a 1963]	Profissionais da área gráfica que atuaram desde a segunda metade do século XIX, quando acontece uma maior inserção de impressos variados e novas técnicas gráficas, até 1963.
3. Designers [de 1963 aos dias de hoje, 2021]	São denominados designers aqueles que trabalharam a partir da instituição do design como disciplina, com a criação da Escola Superior de Design (ESDI), em 1963, até os dias de hoje.

02. Classificação para os profissionais que trabalharam desde os primórdios do design brasileiro. Fonte: Lócio, Coutinho e Waechter (2021).

A partir dessas definições, fui capaz de chegar a um pensamento que respondesse à minha primeira hipótese, se Aldemir era ou não designer, e mais importante, organizar sua grande colaboração para o design e as artes gráficas.

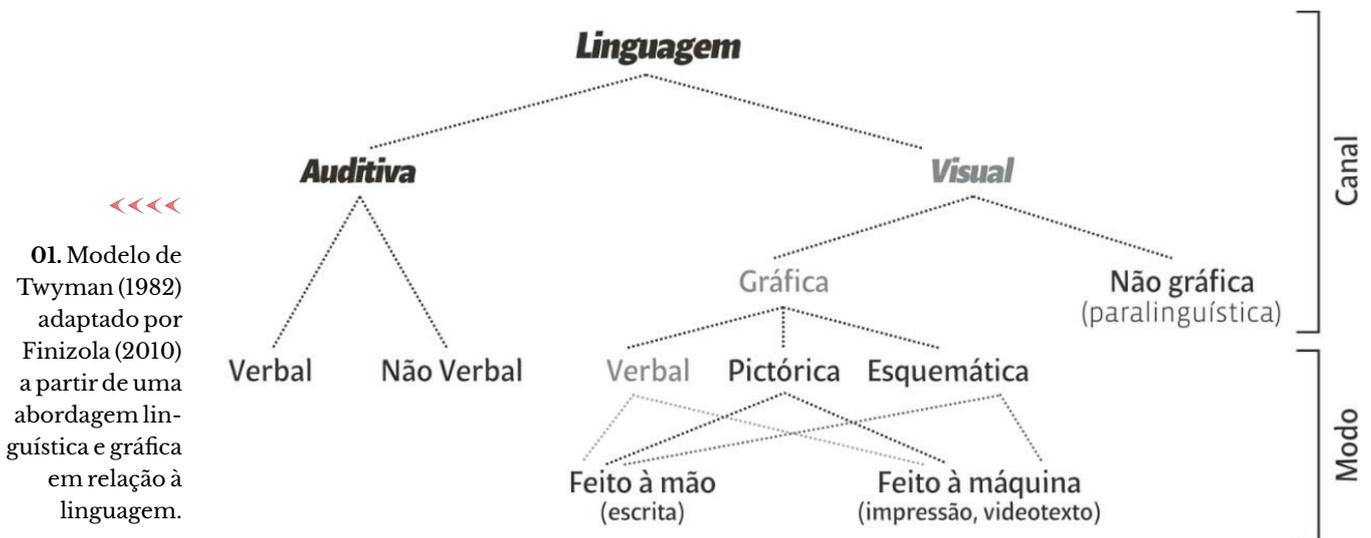


Memória Gráfica e Aldemir Martins

Neste capítulo irei, antes de mais nada, apresentar o que é linguagem gráfica, com a finalidade de explanar quais artefatos são estudados na área de Memória Gráfica. Em seguida, adentro em memória gráfica, a defino, e discorro sobre o que a envolve, qual sua importância, para só então citar os casos brasileiros e cearenses sobre o assunto. Por fim, falarei sobre a trajetória do artista Aldemir Martins, comentando os principais acontecimentos de sua vida, tanto profissional quanto pessoal, abrangendo desde viagens que foram determinantes para a construção de sua estética até influências de sua origem cearense, ou seja, o que foi pertinente para que o artista expandisse seus horizontes e alcançasse as artes gráficas.

1.1 Linguagem Gráfica

Finizola e Coutinho (2011), afirmam que Twyman em 1982 definiu, em uma perspectiva linguística, que a linguagem é dividida em falada e escrita, cujos canais são, respectivamente, auditivo e visual. E, dentro da área da escrita há uma subdivisão em gráfica e não gráfica. Na não gráfica engloba-se as formas de comunicação gestual e facial, chamados de paralinguísticos. E finalmente, a linguagem gráfica é, portanto, segundo Twyman (apud Finizola e Coutinho, 2011), aquela que abrange os campos: verbal, pictórico e esquemático.



Ainda explica Coutinho (2008, p. 4), que o referido modelo “está organizado do ponto de vista pela qual a mensagem é recebida, e não como ela é transmitida. Foram considerados os principais canais pelo qual a mensagem é recebida, auditiva e visual”.

Dessa forma, complementa Finizola (2010, p. 40), que:

[...] a linguagem gráfica verbal compreende os caracteres ortográficos utilizados para a representação da escrita, enquanto a linguagem gráfica esquemática engloba aqueles artifícios gráficos utilizados para facilitar a organização visual do texto, como barras, fios, molduras etc, que geralmente não se enquadram na categoria pictórica.

A capa do LP Ceará Terra da Luz (figura 2), produzida por Aldemir Martins, contendo músicas cearenses cantadas por variados intérpretes, pode ser enquadrada nesses conceitos. Nela, as palavras “Ceará Terra da Luz”, correspondem ao campo verbal, as linhas e detalhes que envolvem as palavras “Ceará” e “Terra” são esquemáticas, e os desenhos (sol, jangada, mar, coqueiro, planta e areia), pictóricos.



02. Capa do LP Ceará Terra da Luz, produzida por Aldemir Martins.

Fonte: acervo Mariana Pabst. Foto: do autor.

A partir desse exemplo pode-se imaginar a quantidade de artefatos que se encaixam nessa definição. Cartazes, capas de disco, embalagens, murais, obras de arte, periódicos, artes digitais. É coisa que não acaba mais.

1.2 Memória Gráfica

Começando com uma indagação de Rafael Cardoso no seu livro *Design para um mundo complexo* (2011, p. 91), o autor lança a pergunta, “como se constrói a identidade?”. Em seguida responde que “sem dúvida, a memória é um mecanismo primordial para esse fim. A identidade baseia-se na memória: eu sou quem eu sou porque fui o que fui”. Numa busca de entender quem somos, voltamos o olhar para o que é nosso, que é também olhar para si, partindo para pesquisar através da história e da memória.

Agora, o que é memória gráfica? Por gráfica já entendemos que vem de linguagem gráfica, tão bem definida por Twyman. E a memória? Há uma discussão sobre o que entraria nessa esfera.

Farias e Braga, em *Dez Ensaios sobre Memória Gráfica* (2018, p.13), afirmam que:

Estudos sobre memória gráfica e cultura visual compartilham o interesse de compreender o modo como a sociedade seleciona ou cria imagens e formas visuais, e, ao mesmo tempo, como essa sociedade, em certo sentido, se reflete em tais imagens e formas.

Ainda salientam Farias e Braga (2018, p. 13-14), que muitos pesquisadores do ramo, principalmente os com formação em design gráfico, se preocupam em aprofundar não somente em relação à parte visual dos artefatos, mas também na produção técnica que os envolve, como foram feitos, a partir de quais habilidades. Relatam que esse interesse

se aproxima a outro campo de pesquisa denominado de cultura da impressão ou cultura impressa, traduções do termo em inglês *print culture*.

A cultura da impressão é muito importante para esses estudos. Imaginem um mundo sem smartphone e redes sociais. Era assim que vivíamos até pouquíssimo tempo, o que não é surpresa para ninguém (talvez para uma pessoa nascida em 2010). Mas com isso quero dizer que muito o que vemos virtualmente tinham uma enorme circulação impressa. Jornais, revistas, cartazes, catálogos, folhetos, santinhos de campanha eleitoral, os próprios livros. Dá pra imaginar que quando você comprava um CD vinha junto um encarte com fotos do artista/banda e letra das músicas?

Além disso, ainda mencionam Farias e Braga (2018, p. 17-18) que duas situações envolvem a memória nos estudos de memória gráfica. A primeira refere-se a pesquisa de artefatos com auxílio de geração de pessoas vivas que tiveram contato com esses materiais na época em que foram originalmente postos em circulação. Já a segunda, é uma pesquisa de artefatos, mas sem auxílio de pessoas que tiveram acesso a eles originalmente. Isso gera uma discussão sobre se o primeiro caso estaria relacionado só com memória e o segundo com história, porém, concluem afirmando que:

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

No prefácio de *Memória Gráfica no Agreste*, de Valadares (2018), Rafael Cardoso salienta a mudança que ocorreu no início do século 21 em relação aos estudos sobre artefatos gráficos brasileiros. Observa que antes, no século 19 e 20, apesar de haver sim pesquisa no campo, ainda eram pequenas comparadas à grande quantidade que se expandiu a partir dos primeiros anos da década de 2000.

Pedruzzi (2021) pontua o surgimento da expressão memória gráfica brasileira, advindo de uma fala do pesquisador Egeu Laus. Além disso, destaca a relevância de duas iniciativas relacionadas à memória gráfica para o avanço dos estudos na área. A primeira foi a criação do website *Memória Gráfica Brasileira*, feito por Julieta Sobral, a qual organizou a vasta produção do artista J. Carlos quando trabalhou como ilustrador e diretor de arte nas revistas *Para Todos* e *O Malho*, entre os anos de 1922 a 1930. E a segunda, a criação do projeto *Memória Gráfica Brasileira: estudos comparativos de manifestações gráficas nas cidades do Rio de Janeiro, Recife e São Paulo*, envolvendo acadêmicos de 3 universidades brasileiras, a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio) e o Centro Universitário Senac São Paulo, coordenados por Solange Coutinho, Vera Damázio e Priscila Farias, respectivamente, além da coordenação geral de Rafael Cardoso.

Os desdobramentos dos estudos sobre memória gráfica resultaram em uma grande produção, como pontuado anteriormente, quando citei Cardoso (2018), oportunidade em que o mesmo identifica que apesar de muito ter sido feito, ainda há um longo caminho para os jovens pesquisadores percorrerem.

Voltando a falar sobre exemplos desses estudos, a publicação *Memória Gráfica no Agreste*, com organização de Paula Valadares, de 2018, já mencionada anteriormente, reúne pesquisas sobre design gráfico do país realizadas na cidade de Caruaru no ano que antecedeu sua publicação. A iniciativa tem grande importância por estimular o estudo na área.

Campello e Aragão realizaram pesquisa que resultou no livro *Imagens Comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases* (2011), organizado por ambos. Na apresentação, informam que o livro trata do rico acervo de materiais relacionados à indústria de rotulagem pernambucana do século 20 cedido pela Oficina Guaianases de Gravura à Universidade Federal de Pernambuco. Entre os materiais encontram-se



03. Capa do livro
*Memória Gráfica no
Agreste*

Fonte: [https://
www.cepe.com.
br/lojacepe/
memoria-gra-
fica-no-agreste](https://www.cepe.com.br/lojacepe/memoria-grafica-no-agreste).

Acesso em: 02
mar 2024

04. Capa do livro
*Imagens Comerciais
de Pernambuco.*

Fonte: [https://
www.research-
gate.net/publica-
tion/314239713_
Imagens_comer-
ciais_de_Per-
nambuco_en-
saio_sobre_os_
efemeross_da_
guaianases](https://www.researchgate.net/publication/314239713_Imagens_comerciais_de_Pernambuco_en_saios_sobre_os_efemeross_da_guaianases)



“impressos, pedras litográficas de arquivo, álbuns e catálogos com reproduções realizadas a partir das matrizes”. A partir desses equipamentos foram realizadas impressões e feitas fotografias das próprias pedras, resultando em mais de 200 imagens.

Uma outra ocasião, agora pessoal, foi a que vivi a partir da disciplina de Memória Gráfica, ministrada pela professora e orientadora desta pesquisa, Solange Coutinho, que cursei no segundo semestre de 2022. Foi aí que eu me apaixonei por esse segmento, acho que pelo fato da história, do sentimento e da arte se misturarem em manifestações visuais. Por ocasião da cadeira realizei algumas pesquisas empíricas no bairro da Várzea, local da minha moradia e depois em Casa Forte e Casa Amarela, objetos do trabalho final.

Pude perceber a utilização de muita tipografia vernacular, pinturas e desenhos em superfícies de madeira, metal e em paredes, lambes colados em postes, pontos de ônibus, azulejos e cerâmicas diferentes. Muita expressão que falam daquele local e daquela época. É tanto que várias imagens que fotografei não estão mais lá, fachadas foram pintadas por cima de artes antigas, cavaletes de madeira com as informações pintadas foram trocados por cavalete com impressos em banners, os lambes



04, 05, 06 e 07:
Fotos tiradas
no bairro CDU,
Várzea em agosto
de 2022.

Fonte: na imagem
06, lambe do
artista Raul.

Fotos: do autor.

foram retirados. Dos exemplos retratados, somente a placa com nome da rua continua no mesmo local da forma como está na fotografia.

As diversas formas de manifestação gráfica demonstram a grandiosidade desse campo de estudo que é precioso não só para a contribuição das identidades regionais, mas também para aumentar as referências brasileiras nos ensinamentos que envolvam a arte gráfica, design gráfico, comunicação e história.

1.3 Memória Gráfica Cearense

Houve uma crescente na variedade de assuntos abordados sobre MGB, mas ainda são muito recentes os estudos diretamente relacionados à memória gráfica cearense. Apesar disso, percebo um movimento importante em ênfase. É tanto que a própria escolha do tema desta pesquisa veio a partir de uma visita à exposição *No Lápis da Vida Não Tem Borracha* (2022-atual), que dentre diversas obras exibidas de Aldemir Martins, tinha produções gráficas do artista.

Vale ressaltar que muitos cursos de design foram abertos no Ceará exatamente no início do século 21, diferente de outros estados. De acordo com o site da Universidade Federal do Ceará (UFC), seu bacharelado em Design, voltado para design de produto e design gráfico, teve a primeira turma em 2012. Na Universidade Federal do Cariri, desde 2010 existe o bacharelado em Design de Produto com ênfase em Calçados ou Jóias, mas foi em 2018 que o mesmo deixou de existir, transformando-se em bacharelado de Design com ênfase em Gráfico ou Moda. Já no campus de Quixadá da UFC, o curso de Design Digital teve sua primeira turma em 2015. Em contrapartida, a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), desde 1972 tem o curso, ainda como Desenho Industrial, que deu início na área, transformando-se em Design em 2004.

O site da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), informa que apenas em 2023 que iniciou-se um curso de bacharelado em Design. Outros cursos privados de Design Gráfico existiam antes dessas datas, como os da Opa! Escola de Design, de 2007.

Apesar de trazer essas informações, assim como os artefatos de design eram produzidos antes mesmo da implementação de cursos superiores no Brasil, também já tinham pesquisas voltadas para materiais gráficos no Ceará antes do estado ter também seus cursos superiores em Design. Mesmo assim, é compreensível que se relacione esses fatos a um au-

mento nas pesquisas direcionadas à MGB no Ceará, ainda que estejam em momento inicial.

Um exemplo de maior interação e entusiasmo é o fato de desde 2019 Fortaleza ter se tornado uma Cidade Criativa do Design, integrando, portanto, a Rede de Cidades Criativas da Unesco, de acordo com o site do Sebrae. Dessa forma, conseqüentemente, o interesse pela memória gráfica cresce. Logo, é oportuno dar continuidade e relevância a esses estudos. Pude participar de algumas atividades que envolvem o assunto, e tomei conhecimento de outras, as quais pontuarei em seguida.

Em novembro de 2022 assisti à palestra *Pensar o design para uma cidade criativa*, que foi a abertura da *III Jornada Mundial de Design*, ocorrida em Fortaleza, com falas de diversas personalidades, dentre elas, Paulo Linhares. Na fala de Paulo, que é antropólogo, doutor em sociologia da cultura, jornalista e publicitário fortalezense, foram apontados alguns símbolos visuais da nossa cidade, como rótulos de cachaças, de cigarro, identidade visual de transporte público e de canal de televisão (figura 8). É interessante perceber a repetição do uso de amarelo e vermelho, além de outras características como as tipografias escolhidas.



08. Foto da apresentação de slide feita por Paulo Linhares para a palestra “Pensar o design para uma cidade criativa”.

Fonte: Palestra “Pensar o Design para uma cidade criativa”.

Foto: do autor

Para a nossa felicidade, ao final do ano de 2022, foi inaugurado a KUYA - Centro de Design do Ceará. Junto à abertura, veio a exposição *Tempo Presente Em Nós - design, memória, inovação*, que durou até 30 de abril de 2023, contendo mais de 200 peças que envolvem a memória do povo cearense e de outras partes do Brasil, e conseqüentemente, também produtos gráficos.

Visitei a mostra em janeiro de 2023 e fotografei 5 embalagens de cafés produzidos no Ceará (figura 9) e alguns cartazes de eventos que aconteceram em Fortaleza (figura 10). Entrei em contato com a equipe do KUYA, ocasião em que Delano Barbosa, Coordenador de Pesquisa, me informou que: essas embalagens de café são de acervo particular do jornalista, pesquisador e colecionador Miguel Ângelo de Azevedo (conhecido por Nirez), e que não há informação de data nem de autoria delas; e os cartazes foram feitos pelo designer cearense Paulo Barbosa, por volta das décadas de 1980 e 1990.



09. Embalagens de café.

Fonte: Exposição
Tempo Presente Em Nós - design, memória, inovação.
Acervo Miguel Ângelo de Azevedo.

Foto: do autor.

Outro caso de acontecimento que envolve a memória gráfica cearense, segundo o site da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), foi a *Mostra Olhar* (figura 11), realizada pelos alunos da disciplina de Representação



10. Cartazes de eventos que ocorreram em Fortaleza entre os anos 80 e 90, feitos pelo designer Paulo Barbosa.

Fonte: Exposição *Tempo Presente Em Nós - design, memória, inovação.*

Foto: do autor.

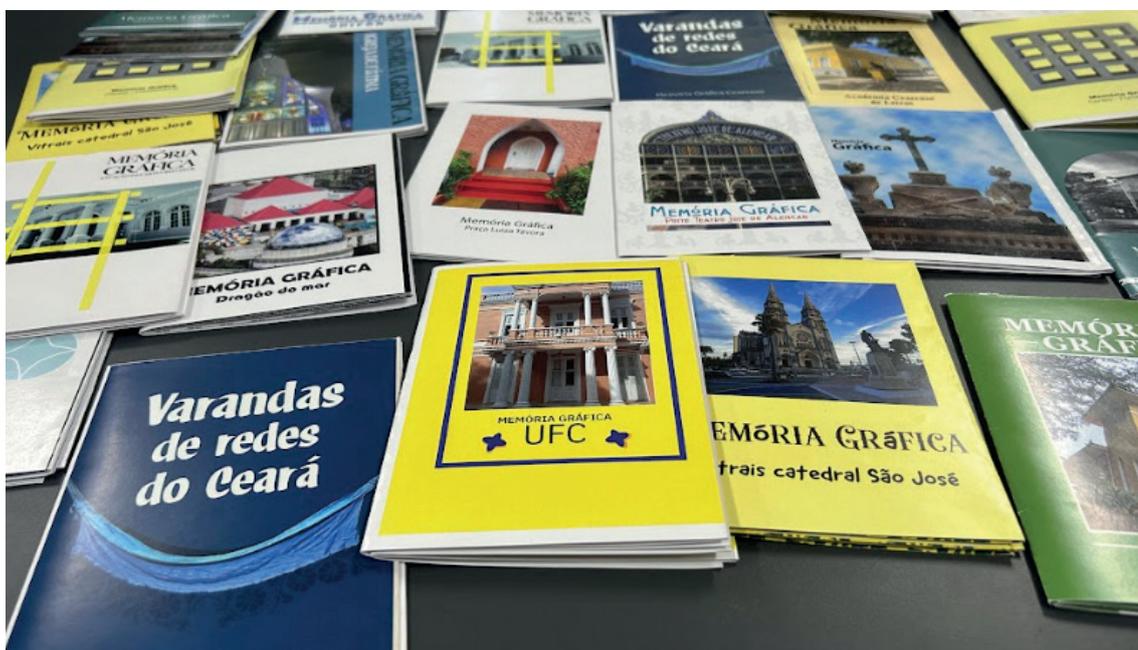


Gráfica da primeira turma do curso de Design da universidade, tendo o professor Tarcisio Bezerra como responsável pela mostra. O referido projeto teve em dezembro de 2023 sua segunda exposição, já com os alunos do segundo semestre do curso.



11. Produção dos estudantes da Unifor para a *Mostra Olhar.*

Fonte: <<https://www.unifor.br/-/estudantes-de-design-apresentam-trabalhos-sobre-producao-de-memoria-grafica-de-fortaleza>>. Acesso em 16 de dez. de 2023



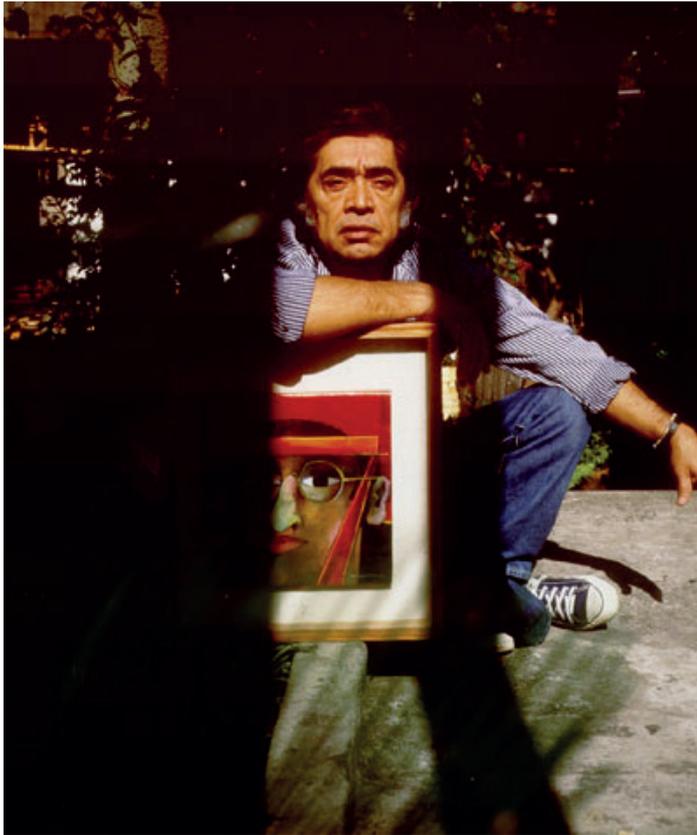
Já quanto a pesquisas acadêmicas, destaco as de Manoel Deisson Xenofonte Araújo, coorientador deste trabalho, que a partir do seu doutorado, com foco voltado para a xilogravura cariense e o artista gráfico do

Ceará Sérvulo Esmeraldo, obteve desdobramentos importantes como artigos publicados no Congresso Internacional de Design da Informação (CIDI).

No artigo “Uma utopia editorial: A história da Xisto Colonna Edições de Arte”, Araújo, Coutinho e Cunha Lima (2024), discorrem sobre a editora Xisto Colonna, fundada em 1983 por Sérvulo Esmeraldo e Dodora Guimarães. Nela, foram publicados seis livros de artistas entre os anos de 1983 e 2008, contendo texto e gravura, numa prática experimental e artesanal gráfica, em que, inclusive, um dos títulos é Chuva do Caju (1983), poema de Joaquim Cardozo com xilogravuras de Aldemir Martins.

Além disso, tomei conhecimento da pesquisa que Camila Barros e Lucas Borges (2024), estão fazendo. Com título “Entre vazios e paralelos: fragmentos para uma história do design gráfico no Ceará”, os autores coletaram até o momento 108 títulos de pesquisas bibliográficas organizadas por tipologia na plataforma Notion, contendo os respectivos links que dão acesso a eles.

A partir desses exemplos, percebe-se a variedade de produções gráficas cearenses, o que justifica a necessidade de ampliar as pesquisas nessa área. Precisamos de referências nossas. Precisamos nos conhecer.



12. Aldemir
Martins.

Fonte: Itaú
Cultural.

1.2 Aldemir Martins

“Adorava vê-lo desenhar. A pena com nanquim traçando o papel Fabriano, o cheiro de madeira, papel, nanquim...eu nem entendia muito o desenho, mas era fascinante ver tantos risquinhos”. Fala de Mariana Pabst, filha de Aldemir, em resposta a uma das perguntas do questionário feito para esta pesquisa.

Rosely Nakagawa, curadora da exposição *No lápis da vida não tem borracha*, também em resposta ao questionário, disse que:

Ele, antes de tudo, é um artista completo, gráfico de excelência, e que dominava as técnicas de desenho aplicado. Uma arte não valorizada em culturas que se detém no mercado comercial das galerias em detrimento de publicações e desenho de objetos e embalagens.

Desenhista, pintor, gravador, artista cearense em seu mais amplo significado, Aldemir Martins é dono de um vasto legado que transita em diversos campos da arte, como em pinturas, desenhos, grandes painéis de mosaico, esculturas e inúmeras produções gráficas. Pedro Martins, filho de Aldemir, lembra em entrevista para o documentário seriado *Os Cearenses 15 - Aldemir Martins* (2016)¹, que seu pai dizia estar entre os 10 melhores desenhistas do mundo. E é verdade.

Foi premiado e reconhecido inúmeras vezes, incluindo o *Prezidente del Consigli dei Ministri*, na XXVIII Bienal de Veneza, na Itália, prêmio atribuído ao melhor desenhista internacional. Mesmo chegando a alcançar grandes feitos, nunca esqueceu ou quis esquecer o Ceará, suas comidas, plantas e pessoas. Na verdade, são essas suas maiores inspirações, sua vida.

É fácil notar a importância dos trabalhos de Aldemir, além da própria percepção dos seus traços únicos, das técnicas e texturas utilizadas, a partir de comentários de diversos críticos. Em matéria de Galvão para o jornal *O Povo*, de 17 de janeiro de 2000, Jacob Klintowitz disse que:

Por Aldemir Martins soubemos de nossas aves e peixes, dos nossos bichos do mato e da caatinga, não podemos distinguir o que é dele, o artista, o que é nosso, seu povo. Mas, talvez, não exista essa distinção. É um prodígio de experiência coletiva quando a criação de um artista organiza as matrizes da percepção de seu povo. [...] Ele apresentou ao país os animais que habitam em suas terras, os peixes de suas águas, as variadas plumagens de suas aves. E tornou visível alguns de seus habitantes símbolos, como o cangaceiro e a mulher rendeira. (Jacob apud Galvão, 2000).

1 O Documentário *Os Cearense 15 - Aldemir Martins*, faz parte de um projeto da Fundação Demócrito Rocha, realizado pela TV O Povo, que em 30 produções audiovisuais falou sobre inúmeras personalidades que influenciaram a história do estado do Ceará.

As informações a seguir foram coletadas a partir: do site Estúdio Aldemir Martins, organizado por seu filho Pedro; de uma privilegiadíssima entrevista concedida por sua filha Mariana Pabst, a qual abriu as portas de sua residência para me receber e tirar fotos do seu acervo; documentários em que personalidades que tiveram relação pessoal com o artista, relatam fatos da vida de Aldemir; resposta de questionários; além de vídeos em que o próprio comenta sobre sua trajetória.

1.2.1 Biografia/ linha do tempo

Nascido em 8 de novembro de 1922, em Ingazeiras, região do vale do Cariri, Aldemir é filho de uma mãe dona de casa indígena e um pai funcionário público. Segundo o próprio Aldemir (documentário², 2017), quando ele tinha 8 anos, costumava fazer desenhos e os vendia a 500 réis a um tio seu. Já Roberto Galvão, artista plástico, fala que quando criança, Aldemir fazia desenhos nas calçadas da estação ferroviária com cacos de telha e pedaços de tijolo (documentário, 2016). Fatos esses demonstram seu interesse pela arte desde muito novo.

Durante sua infância e adolescência, sua família muda-se de cidade algumas vezes, indo para Guaiuba, depois para Pacatuba e então fixa-se em Fortaleza (documentário, 2016).

Chegando na fase adulta, entre os anos de 1941 e 1945, Aldemir serviu ao Exército, como uma forma de inclusão social (site Estúdio Aldemir Martins). De acordo com Galvão (documentário, 2016), foi na sua formação militar, a qual compartilhou ao lado do seu amigo e também artista plástico Antônio Bandeira, que Aldemir começou a se formar como

2 *Aldemir Martins - Documentário* tem direção de Pedro Paulo Mendes, roteiro de Pedro Paulo Mendes e Mateus Ribeiro, edição de Mateus Ribeiro e produção de Papel Assinado. Disponível no canal do YouTube de Mateus Ribeiro: https://www.youtube.com/watch?v=0_55PQ5Nfrg

artista, já que passou a exercer a função de Cabo Pintor, dada a ele como prêmio por ter ganhado um concurso de pintura de viaturas. Com isso, começou a fazer cartazes, pintar tabuletas, entre outras atividades que envolvessem habilidades com desenho e pintura.

Nesse período, Aldemir já se relacionava com a cena artística local e ajudou a fundar o Grupo ARTYS e a Sociedade Cearense de Artistas Plásticos (SCAP), em 1944, junto de outros artistas já conhecidos como Mário Barata, Barbosa Leite, Antônio Bandeira e João Siqueira. Ademais, já trabalhava também como ilustrador para os jornais *O Unitário*, *Correio do Ceará*, e *O Estado*, além de ilustrar em contos e poemas de variados escritores (site Estúdio Aldemir Martins).

Mariana Pabst, filha de Aldemir, salienta que nos anos 40 seu pai ainda não tinha boas condições financeiras e que muitos de seus desenhos eram feitos em superfícies mais simples como em papéis de pão (documentário, 2016). Entretanto, essa facilidade de utilizar diversos materiais demonstra suas variadas habilidades, as quais comentarei mais a seguir.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Mariana contou que seu pai não queria seguir uma vida de funcionário público em Fortaleza, fazendo com que fosse para o Rio de Janeiro buscar outros meios de trabalho. Percebeu, porém, que lá também teria de seguir carreira de funcionário público, e por conta disso, vai para São Paulo. Esse era o ano de 1946. Trabalhou, portanto, para os jornais *Correio Paulistano* (figura 13), *A Noite*, *O Jornal De São Paulo*, *O Diário*, e para a revista *Elite*. E foi na capital paulista que viveu quase a vida toda, passando apenas 2 anos morando fora, na Itália, em decorrência de uma bolsa de estudos (site Estúdio Aldemir Martins).

Durante sua vida Aldemir fez cursos e até atuou como monitor em alguns deles. Em 1949 fez curso de História da Arte, ministrado por Pietro



13. Ilustração de Aldemir Martins no jornal *Correio Paulistano*, de 8 de agosto de 1948.

Fonte: Correio Paulistano.

Maria Bardi no Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde foi monitor. Em 1950 faz curso de Gravuras, também no MASP, ministrado por Poty, e o substitui diversas vezes. É interessante perceber que nesse momento há uma conexão mais próxima de Aldemir com o Design. Alexandre Wollner, no documentário *Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil* (2005), mostra uma gravura sua, relatando que foi feita no IAC, com Aldemir Martins.

O Instituto de Arte Contemporânea (IAC) foi uma escola do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que funcionou de 1951-1953 e ofertou o curso de Desenho Industrial. Leon (2013) abre para a discussão o fato do IAC ter tido papel fundamental na visão de design como unidade disciplinar e atividade profissional de projeto de mercadorias, gráficas ou tridimensionais. Por conta disso, a considera a primeira escola de Design do Brasil (LEON, 2013).

Além desses fatos, nesse mesmo ano nasce Pedro Martins, seu filho, fruto da relação com Amélia Bauerfeld (Estúdio Aldemir Martins).

Em 1951 uma viagem marca sua trajetória enquanto artista. Buscando conhecer mais do Nordeste, Aldemir aproveitou que havia ido para Fortaleza por conta de uma mostra individual sua na União Cultural Brasil-



14. "Rendeira",
de Aldemir
Martins, 1958.

Fonte: Acervo
Pinacoteca do
Ceará.

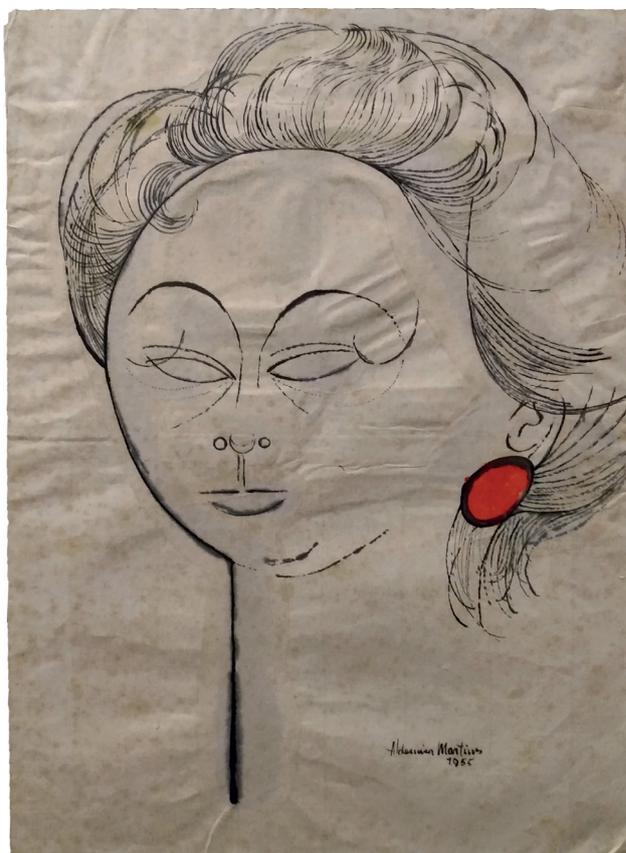
Foto: do autor.

-Estados Unidos, e fez o caminho de volta de Fortaleza para São Paulo em um pau de arara. Essa experiência empírica o inspira a realizar sua primeira série de paus de arara, rendeiras e cangaceiros, personagens que acompanham seus trabalhos daí em diante (site Estúdio Aldemir). Pedro Martins (documentário, 2017) reforça que seu pai comentava que no seu desenho encontrava-se o tracejado da rendeira (figura 14).

Fez ainda Aldemir uma segunda viagem nesse ano, voltada para conhecer o percurso do cangaço. Rosely conta no texto curatorial de *No lápis da vida não tem borracha* que dessa viagem conheceu, portanto, as cidades de Pajeú das Flores, Caruaru, Jeremoabo, Paulo Afonso, Canudos, Riacho do Navio, Pedra do Buíque, além de outras regiões.

Em 1952 uma paixão toma conta da sua vida. Começa seu relacionamento com Cora Pabst. Mariana me contou que os dois se conheceram porque sua mãe foi fazer o curso de Gravura no MASP, e que na ocasião seu pai estava substituindo Poty. No relato, fala que “teve uma hora que teve um olhar, assim, no cobre da gravura em metal, sabe, que ela viu o olhar de Sático. Enfim, se apaixonaram, largaram os maridos. Foi aquele escândalo”. Essa paixão toda acarretou em vários desenhos lindíssimos de Cora (figura 16).

Segundo o site Estúdio Aldemir Martins, a década de 50 é marcada por inúmeras realizações, prêmios, muita produção, novos desafios como



15. “Mariana em Roma”, de 1961

16. “Cora”, de 1955

Fonte: Exposição
No Lápis da Vida Não Tem Borracha.
Coleção Mariana Pabst Martins.

Foto: do autor.

seu primeiro trabalho cenográfico para a peça *Lampião*, de Rachel de Queiroz, e mais viagens (conheceu o Japão e passou 3 meses nos Estados Unidos, graças a uma bolsa de estudos entregue pelo Departamento de Estado norte-americano). Foi em 1956 que Aldemir recebeu o prêmio *Prezidente del Consigli dei Ministri*, na XXVIII Bienal de Veneza, na Itália, de melhor desenhista internacional.

Em novembro de 1958 nasce Mariana, sua filha com Cora. Tanto Cora quanto Mariana foram grandes inspirações de Aldemir. Ele as desenhou bastante, e sua filha principalmente na época em que moraram na Roma, entre os anos de 1960 e 1961, que segundo Mariana, a família se mudou porque seu pai havia ganhado uma bolsa em um prêmio.

Outra paixão que inspirou Aldemir foi o futebol. Corinthiano fervoroso, ilustrou livro sobre futebol com jogadores fazendo passes icônicos, fez estampa para coleção de vestido da Rhodia em homenagem à copa do mundo de 1966, fez quadro do Pelé, pintou o Dr. Sócrates. Aldemir fez o seguinte relato em entrevista que consta em vídeo no canal do Itaú Cultural, no YouTube (vídeo, 2017): “eu sou apaixonado pelo futebol mais pela cor. Eu sou torcedor de preto e branco desde o Ceará Sporting Club, Náutico, Botafogo e Corinthians. E como não tem no Rio Grande do Sul eu sou azul e preto, sou Grêmio”.

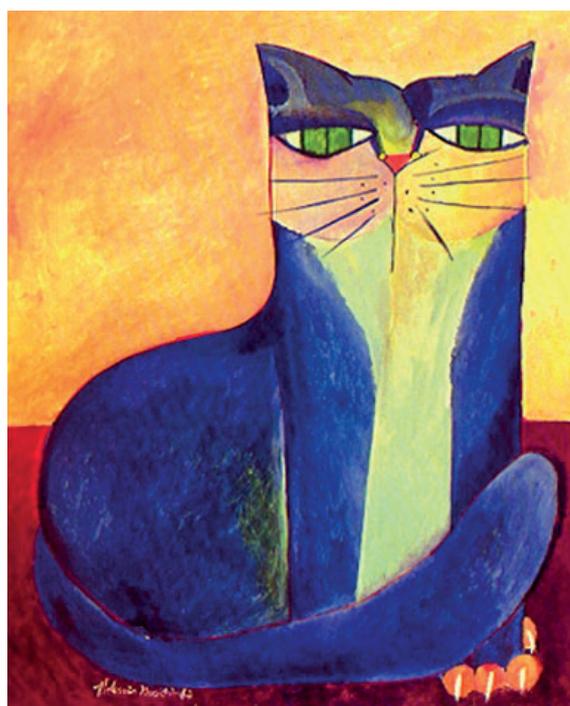
Aldemir seguiu desenhando, pintando e produzindo durante toda sua vida. Seus quadros de gatos ficaram famosíssimos. Em uma das vezes que visitei a exposição *No lápis da vida não tem borracha*, a pessoa do educativo que estava presente já foi logo afirmando que não tinha os gatos famosos dele à mostra ali. Tá no imaginário de muitos cearenses esses quadros.

O artista plástico Tota (documentário, 2016), conta que Aldemir fez o primeiro quadro de gato por encomenda a uma senhora, que decidiu a cor do animal, pagou e ficou de voltar para pegá-lo. Mas, no intervalo

de tempo que foi feita a encomenda até a cliente voltar, outras pessoas que visitaram o ateliê de Aldemir se interessaram pelo quadro, que foi vendido e feitos mais 13 gatos. Virou realmente uma marca de Aldemir Martins, assim como já tinham sido antes seus galos e cangaceiros. Abaixo mostro dois dos incontáveis quadros de gato (figuras 20 e 21).

Outros merecidos destaques são a abertura das novelas Gabriela, de 1975 e Terras do Sem Fim, de 1981, ambas da rede Globo, os inúmeros painéis a exemplo do feito para o Centro Cultural Dragão do Mar, o cenários para o 1º Festival de MPB, produzido pela TV Record, as esculturas feitas de acrílico e cerâmica a partir da década de 1960 e os prêmios recebidos, incluindo o Troféu Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, pela Melhor Capa de Livro História do Modernismo Brasileiro (Antecedentes da Semana da Arte Moderna).

Toda a dedicação de Aldemir às artes, abarcando também suas produções gráficas, objetivo desse trabalho, demonstram sua grandiosidade, versatilidade e importância. Aldemir Martins faleceu em 2006 deixando legado e muito aprendizado.



17. [Sem título],
1974. Fonte: Itaú
Cultural.

18. Gato azul III,
1987. Fonte: Itaú
Cultural.



A produção gráfica de Aldemir Martins

A produção gráfica de Aldemir Martins é vasta e acompanha o artista desde muito jovem, tornando, conseqüentemente, esta uma ampla pesquisa.

No documentário *Os Cearenses 15 - Aldemir Martins* (2016), os artistas Rubens Matuck e Roberto Galvão trouxeram a discussão de como Aldemir foi criticado negativamente ao ser identificado como artista comercial justamente por vender sua arte, que entra exatamente no campo gráfico estudado por esta pesquisa.

Rubens Matuck (documentário, 2016), faz a seguinte provocação:

Ele era um artista multimídia. Ele fazia roupa pra Rhodia, fazia escultura de acrílico quando o acrílico saiu. Esse é o motivo que ele é comercial, porque ele era um cara que respeitava a estética do povo brasileiro. [...] Aí o cara da USP fala

‘esse cara é um artista popular, então ele é comercial, ele vende o trabalho’. Lhe pergunto pra você, hoje, quem não vende o trabalho? Eu não conheço nenhum artista que não venda o trabalho. Eu vendo o trabalho. **Quem não faz design?** É a maior acusação que tem contra Aldemir. Por que ele foi considerado um artista comercial? Porque ele fez prato. O quê que os designers fazem hoje? Me explica. Primeira coisa que eles fazem é coisa de cozinha, desenhar móveis. Cadê se eles não são artistas? (grifo nosso)

É interessante a relação entre design e comércio, venda. Porque por mais que o design seja muito mais que vender objetos, muitas vezes é através dessa estratégia que vem o lucro para artistas.

Na entrevista com Mariana, ao comentar a proximidade do pai com a arte gráfica, menciona que o mesmo a desenvolveu por ter que começar a se virar, ou seja, para se manter, receber por isso. Veja:

Como ele gostava de arte gráfica, como ele vivia muito essa enquadração em geral, eu acho que **ele era muito bem aproveitado para fazer um rótulo, fazer uma capa de livro, fazer essa diagramação**, fazer essas coisas. E desenvolveu daí, né, de ter que começar se virando. (entrevista, Mariana Pabst, grifo nosso)

O fato é que Aldemir Martins trabalhou para diversas empresas/marcas, deixando sua arte mais palpável, entrando na casa das pessoas. Soube aproveitar suas habilidades para alcançar novos mercados. Foi muito amigo de Jorge Amado, ilustrou inúmeras capas de livros dele. Fez capas de livro, revista e poemas. Fez pinturas destinadas à embalagem de caixas de fósforo para a *Companhia Fiat Lux*. Fez aplicações para louças da *Goyana*, para lata de sorvete da *Kibon* e de tinta da *Hidracor*. Ilustrou pelo menos duas edições inteiras da revista *Elite*. Fez rótulo da cachaça *Rosa da Fonseca*. Foi um exímio letrista. Conseguia ilustrar letras, dando personalidade a elas.

Dito isso, ao entrar em contato com os acervos e porque estava atento às conexões de Aldemir com o design, me interessei muito pela parte que enquadra-se na área tipográfica, uma paixão pessoal minha. As lindís-

simas capitulares³ que o artista fez, principalmente as que foram para poemas da revista *Colégio*, entre os anos 1948 e 1949, além dos títulos que escreveu para a revista *Elite*, bem como demais letreiramentos, a exemplo da palavra “Pasárgada”, feita para a capa do poema de mesmo nome, me saltam aos olhos.

Para mais, estão na obra de Aldemir diversos campos do Design: editorial (capas de livro, LP, CD, revista); gráfico (ilustrações, letras capitulares, letreiramentos para jornais, revistas, livros e poemas, criação de rótulo e logotipo); superfície estampas para roupas, louças); embalagens (ilustrações em latas de tinta e sorvete, caixa de fósforo); e até produto (luminária). Dividi os artefatos nessas cinco categorias, além das gravuras, que tem mais relação com artes plásticas, mas não deixam de ser gráficas. Não entram para esta pesquisa as pinturas, painéis e alguns objetos como esculturas feitas por Aldemir.

Adiante, apresentarei exemplos de sua produção nas seis categorias mencionadas, realizando uma análise dos mesmos. Não farei análise de todo material coletado em relação às ilustrações para periódicos pois são bastante numerosas e analisando parte delas já chega-se ao objetivo traçado por mim. Porém, antes, vamos adentrar um pouco nas técnicas e estética utilizadas por ele, ocasião em que muitos depoimentos dão consistência para as conclusões feitas.

3 Philip B. Meggs em *História do Design Gráfico* (2009), usa os termos capitulares, versais e maiúsculas como sinônimo quando menciona o uso das capitalis monumentalibus (capitulares monumentais), por volta do século I dC. Mas, mais à frente, ao citar os Lindisfarne Gospels (Evangélicos de Lindisfarne), de 698 dC, mostra que nesse documento já eram utilizadas capitulares ricamente adornadas e grandes no início do texto, diferenciando essas das demais letras, que iam diminuindo até chegar em um tamanho padrão. É nessa ideia que classificamos capitulares para esta pesquisa, letras com o tamanho maior que as demais que dão início a um texto, que muitas vezes tem desenhos destacados.

2.1 Técnicas utilizadas por Aldemir

Eu sou muito curioso, eu tenho uma curiosidade muito grande. Gosto demais de aprender a fazer. Eu tenho uma habilidade manual relativamente boa e gosto de fazer, executar. Tem um amigo meu que dizia que eu pegava um parafuso e transformava num chaveiro, né. [...] E eu fiz tecido, cenário, objeto, gravura em metal, pedra e madeira, e continuo sempre com curiosidade”. Fala de Aldemir (vídeo, 2023, c)

Aldemir Martins fez suas produções com variadas técnicas. Nos seus desenhos ainda das décadas de 40, 50 e 60 observa-se fortemente a presença do nanquim, usado a partir da pena, que na verdade, nunca foi deixado de lado. Percebe-se também diferentes formas de fazer gravuras, em xilogravura, litografia e em rotogravura. Segundo Mariana, quando seu pai começou a usar a tinta acrílica não parou mais, se esbaldou.

Perguntei a Rosely e Mariana sobre os processos de Aldemir ao fazer trabalho para alguma marca específica. Na ocasião usei como exemplo as latas de sorvete da Kibon e as latas de tinta da Hidracor (figuras 19 e 20). Rosely salientou que:

Ele pintava o original com a paleta própria de seus quadros, e a cor industrial era adaptada à paleta do artista, de acordo com a técnica de reprodução sobre o objeto fabricado (rotogravura, serigrafia, litografia, estampa de tecido) o que altera bastante não somente a cor, mas a qualidade do original.

Já Mariana deu a seguinte resposta:

Meu pai gostava muito de design, comprava muitas revistas a respeito. Alemãs, japonesas, francesas, italianas, inglesas. Ele gostava de saber um pouco de tudo, estudava sempre o objeto a ser decorado, o método de impressão, os limites de cores, de nitidez. Nos potes da Kibon existia o limite de só usar duas cores, então ele pensou em desenhos que fossem fáceis de ser reconhecidos com esse limite. Já na lata da Hidracor, não tinha esse problema, então ele fez um belo quadro multicolor para ser aplicado.



19. Lata da Kibon à esquerda, de 1980.

Fonte: instagram oficial de Aldemir Martins. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsH-Zy9KPMiq/>.



20. Lata da Hidra-cor à direita, não identifiquei a data.

Fonte: captura do documentário 2016.



Na entrevista, Mariana ainda comentou como Aldemir explorava e aprendia meios de expressar sua arte. A seguir, trecho em que pergunto a ela sobre o assunto:

Vitor: a gente falou também que ele usava várias técnicas, né? Ele usava muito nanquim, tinha muitos traços característicos que já vi em algumas entrevistas falar que tem uma influência das rendeiras. Sobre essas técnicas, quais mais ele explorava?

Mariana: ele gostava de explorar, vamos dizer assim, ele gostava de aprender. Eu vi que ele tava morrendo quando ele parou de querer aprender, parou de se interessar por coisa nova. Ele se interessava por qualquer tinta, técnica, qualquer coisa que inventassem. Por exemplo, a serigrafia foi popularizada no Brasil quando ele tinha lá seus trinta e muitos anos. **Ele foi dos primeiros a fazer serigrafia. Litografia, xilogravura, técnicas em metal, offset, tudo isso ele sabia mexer. Tudo isso ele sabia mexer porque ele gostava. Tinta, ele gostava muito do nanquim, que nanquim, aliás, é uma tinta incrível, né? E ele usava nanquim e pena.** (grifo nosso)

[...] A tinta, fazia a tinta, mas na hora que ele descobriu a tinta acrílica... A tinta a óleo para ele era uma coisa um pouco difícil, porque tem aquele negócio do demorado, né? Aquelas que você faz o quadro, você leva meses fazendo o quadro, você retoca, a coisa ainda tá meio mole, você vai lá dar mais um brilho. Isso ele não curtiu muito. Esses desenhos dos quadros dos anos 40 que foram feitos a óleo são muito poucos e você vê que é meio sofrido (risos).

[...] Aí em 67, mais ou menos 66, 67, apareceu a tinta acrílica. Aí ele se esbaldou porque era uma tinta que funciona como aquarela, funciona como tinta óleo,

funciona como impressão, né? Você vai, usa tinta acrílica meio para tudo, e seca rápido. Então ele começou a usar tinta acrílica. Não parou mais.

[...] Ele fazia cartões comemorativos. Isso aí é um cartão comemorativo (figura 21). 14 de outubro, foi quando eles foram morar juntos. Em 52, 14 de outubro, então ele fez, ele fazia sempre esse cartão. O cartão vinha dobrado, né? Tem ele trazendo flores, ele enchia ela de flores, ela reclamava que depois ela tinha que pôr tudo no vaso, cortar, limpar. Mas tudo isso feito a mão completamente.



21. Cartão feito para Cora Pabst, 1971.

Fonte: acervo Mariana Pabst.

Aproveito ainda para ressaltar que as produções de Aldemir envolvem muitas técnicas, mas não as feitas através do computador. Por volta dos anos 1980 muitos programas gráficos para uso em computador pessoal surgiram e foram, cada vez mais ao longo dos anos, incorporados por designers. Não foi o caso de Aldemir. Inclusive, sua filha me contou que “ele era a pessoa menos tecnológica que existe. [...] Ele não era muito tecnológico, mas essa essa parte do artesanal todo, ele gostava de experimentar”.

O amplo conhecimento artístico junto com o estudo e pesquisa sobre as mais variadas técnicas, resultou nas diversas criações que tanto agregam também ao design. Para mim, Aldemir é um grande exemplo de profissional que em seu tempo e com os recursos possíveis os aproveitou para expandir seu conhecimento.

2.2 Estética/estilo único

É imprescindível destacar a estética que Aldemir construiu, pois é possível ver uma identidade apresentada em suas variadas produções. A repetição de traços, os detalhes minuciosos, o sol único, as frutas, as formas, a textura, a maneira como usa os diferentes materiais, as personagens criadas. Por exemplo, o desenho de Aldemir quando está pintando com tinta acrílica é diferente de quando usa nanquim. Mesmo assim, você consegue identificar sendo do artista. Para que fosse possível chegar ao nível em que você bate o olho e identifica uma obra dele, toda a sua vida, o lugar onde nasceu, as viagens que fez, os estudos, a exploração de técnicas, são determinantes.

Na exposição *No lápis da vida não tem borracha*, Rosely (2022) insere texto escrito a próprio pelo próprio Aldemir destinado a um amigo do Ceará, com acervo de Mariana Pabst. Nele, ao falar das referências da sua vida, o artista diz que:

Sobre tudo isto meto meu tracejado, que aprendi das rendeiras, ponto de mosca, cruz e bico, e rendas mesmo, trança de palhas de chapéu de catolé e de caçuá de banana. Bananas estão sempre cheias de desenhos amadurecendo. E as nódoas da banana e do caju na roupa da gente, fazendo desenhos belíssimos, você já viu? Tudo isto é meu desenho, um dom de que não quero e não posso me desvencilhar.

[...] O que pretendo é uma imensa sinfonia de preto e branco, som de longe, do nosso Ceará, música pianíssima às vezes, outras vezes como um trovão, mas música vista, entendida, representada, explicada por este cara de Guaiúba que adora o sol, jangada, rendeira, onde de mar, cangulo, chuva, siriguela e cheiro de terra molhada.

Vale ressaltar que à época em que Aldemir escreveu esse texto ainda não usava a tinta acrílica nas suas criações.

Mariana contou que alguns dos artistas que influenciaram seu pai foram Picasso, Matisse e Braque. Já Rosely comentou que além da convivência com Antônio Bandeira e com os artistas cearenses na época da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) como Mário Barata, Estrigas, Raimundo Cela, Chabloz:

Ele era um grande pesquisador de arte japonesa e chinesa, com artistas japoneses que vieram para o Brasil como Manabu Mabe, Takaoka, Wakabayashi, Fukushima aprendeu que desenho é obra final, e não um rascunho preparatório para algo maior.

Ainda na conversa com Mariana, a mesma relatou que no início ele desenhava muito as pessoas, mas que com o passar do tempo veio a comida, e acredita que tenha ocorrido por conta da saudade. Nesse gancho perguntei se suas artes tinham uma relação com sentimento, momento em que Mariana afirma que sim, que ele tinha muito sentimento. “Sim, então, tem muito! Só é tudo. Tudo sentimento. Ele era... ele era escorpião, né? Ele era água. É sempre muito, muito sentimento”, disse a filha.

Realmente, não tem como desvincular a memória, o afeto, as relações interpessoais, do trabalho do artista. O quanto o sentimento o move. O próprio Aldemir fala em vídeo compartilhado por sua página oficial no Facebook (vídeo, 2023, b), que:

Você parte sempre do princípio da saudade, né, da lembrança. Você quer sempre matar a saudade de uma coisa que você viu quando era menino, quando você era jovem, quando você era adolescente, que você não gravou, mas tá gravado no seu subconsciente. Que você quer relembrar e colocar ela em dia.

Em outra parte da entrevista, Mariana fala como seu pai defendia que primeiro você tem que valorizar o lugar que você está, e que essa era a visão de arte dele. Veja:

Meu pai tem muito essa coisa do regionalismo, de você gostar do que você tem. [...] Você gostar do caju, gostar da manga, gostar daquilo que tem no teu quintal, daquilo que dá no teu quintal. [...] Ele participava, ele conhecia. Era amigo da Olga de Alaketu, ele conhecia o pessoal do Candomblé, conheceu os especialistas em capoeira. [...] Ele tocava berimbau. E muito bem! Pior de tudo, ele ensinou o Naná Vasconcelos a tocar berimbau. Coisa que parece difícil de acreditar, mas eu vi, eu vi o Naná Vasconcelos atravessar o hotel lá em Fortaleza falando ‘Ah, Aldemir Martins, o homem que me ensinou tocar berimbau!’. Ele tocava muito berimbau.”

Aldemir se envolvia, gostava de aprender e se importava com a cultura e suas variadas formas de servivida e experienciada. Quando fez os pratos da Goyana, disse que tirou o Edelweiss e colocou temas brasileiros.

Aldemir criou uma representação do sol ao seu estilo com os raios em traços extremamente retos resultando em uma forma não redonda, mas com vários lados. Esse tipo de sol foi usado incontáveis vezes nos seus desenhos. Sua filha afirma (documentário, 2016), que “o sol dele virou aquele símbolo máximo do sol do nordeste. Fez o logotipo do sol do nordeste.”

Roberto Galvão (documentário, 2016), conta que:

Ele carregava o Nordeste com ele. Ele sabia que isso era importante. O Aldemir, ele estudava, ele estudava as nossas coisas. Ele estudava o mandacaru, o desenho do mandacaru. Ele olhava o mandacaru com o olhar de quem quer aprender o mandacaru. Ele olhava as plantas daqui, os pássaros e recriava. Ele não se limitava a fazer uma representação daquilo ou uma reprodução. Quando ele incorpora o universo do cangaceiro ele entende a roupa, a sandália, ele entende de tudo isso. Era uma das pessoas de maior, digamos assim, cultura do universo simbólico nordestino.

[...] o Aldemir de um certo modo ele conseguiu botar na arte dele a cor, o cheiro das nossas frutas, o barulho dos nossos pássaros. Aquele colorido extraordinário que ele via nos peixes, nas aves, na nossa paisagem, de uma maneira agreste, firme. Ele mostrou o Brasil pra gente.

Entre muito sentimento, amor, orgulho e fortalecimento de sua origem, texturas que aprendeu das frutas e das rendeiras, preto e branco, colorido, nanquim e tinta acrílica, Aldemir se consagrou com sua estética, mas que nas palavras do próprio seu “novo desenho” é mais antigo do que ele mesmo pensava:

Vi galinhas d'Angola iguais aos meus capotes, na trança na armação, peixes primos dos meus, e gatos e galos e cachorros. Depois subi em cima de um morro que estava perto e gritei como um índio Cariri, mandando todo mundo para o inferno. Como você vê, meu 'novo desenho' é antigo até por demais. Mais antigo do que eu mesmo pensava. (parte do texto curatorial da exposição *No lápis da vida não tem borracha*. Rosely Nakagawa)

2.3 Design Editorial

O Design Editorial de meados do século 20 envolve muita produção gráfica destinada aos periódicos, jornais e revistas, com as variadas formas de trabalho possíveis como diagramação e direção de arte dos mesmos, além realização de outros impressos como capas de discos LP, CD, capas de livros, de poemas, catálogos, encartes, entre demais criações.

Nesta seção irei analisar as produções que Aldemir fez as capas por completo, envolvendo ilustração, diagramação e escolha de fonte ou criação de títulos. Para as que fez especificamente a ilustração e letreiramento irão para a seção seguinte.

Ná na capa de *Os Objetos* (figura 23), de Aluizio Medeiros, sem data, e, *Os Dias Iguais* (figura 24), de José Escobar Faria, de 1948⁴ o alinhamento dos elementos é centralizado, tanto do nome do autor quanto da ilustração e título. Falando em título, em *Os Dias Iguais* este é incorporado na mesma mancha visual da imagem, fazendo desta um bloco que vai se alinhar ao nome do autor.

Em *Pasárgada* (figura 25), de Manuel Bandeira, de 1959, há a sacada do pássaro levar o título do poema equilibrando a belíssima ilustração ao centro da palavra. O pássaro não leva apenas o “A” que está agarrado às suas pernas, leva “Pasárgada” inteira. E até se relaciona curiosamente ao poema, em que Manuel Bandeira diz que vai embora pra Pasárgada. Na capa de Aldemir, é Pasárgada quem está indo embora. Essa é uma ótima estratégia gráfica, fazendo com que o título entre em cena, se misture com a ilustração, envolve o espectador e enriquece o trabalho.

Jan V. White, em *Edição e Design* (2006, p. 187), sugere que nas revistas o logotipo deve aparecer no canto superior esquerdo, já que assim ficarão visíveis quando colocadas sobrepostas nas estantes de bancas de jornal. Ainda complementa dizendo que “se as vendas de exemplares avulsos não forem importantes porque os assinantes recebem a revista pelo correio, então o logotipo pode ir em qualquer lugar e seu posicionamento não sofre restrições”. Além disso, complemento o pensamento supondo

4 No jornal *Correio Paulistano* de 12 de setembro de 1948, p. 8, consta que “dentro de poucas semanas deverá ser lançado um livro de versos do ‘novíssimo’ José Escobar de Faria. [...] Seu livro, que sairá sob o título ‘Os Dias Iguais’, trará capa e ilustrações de Aldemir.

que a indicação à esquerda e não à direita do logo ocorre por conta da forma ocidental de leitura, sendo iniciada pelo lado esquerdo.

Foi exatamente isso que Aldemir fez nas capas de *Elite*, de 1949 (figura 27) e 1950 (figura 28), justamente por serem uma revista. Contém a marca no topo à esquerda e uma imagem ocupando o resto do espaço. Na edição de 1949 nota-se o uso de um sol que vai se repetir em uma gravura sua, a qual comento mais a frente. E esse não é aquele sol característico dele, mas é interessante observar que para um mesmo símbolo o artista criou representações distintas e que ambas se repetem nos seus trabalhos.

Em *Poemas do Mar* (figura 26), de José Paulo Moreira da Fonseca, Aldemir escolheu usar o tema marítimo para ilustrar a contracapa toda, desde letras até cenário. Delimitou o espaço de criação dentro de um retângulo, proporcional ao tamanho da página, deixando margens aos lados, ao topo e à parte inferior formando uma moldura branca. Jan V. White (2006, p.186), ao falar de capas de revista, menciona que “as molduras fazem a atenção se concentrar no que está dentro”. Por mais que dessa vez o trabalho não seja em revista, o comentário de White serve porque é verdade. Quando Aldemir delimita a área, surge um foco, voltado para a composição como um todo.

Em *História do Modernismo Brasileiro: antecessores da Semana de Arte Moderna* (figura 29) é onde, para mim, Aldemir se distancia um pouco do lado artista e fica mais próximo do lado de design, pois não há desenhos, pinturas, gravuras, letreiramento. O que ele faz é uma composição que envolve forma, cor e tipografia. É premiado por este trabalho. Leva o Troféu Jabuti por Melhor Capa de Livro.

A escolha da fonte tem tudo a ver com o conteúdo do livro, pois ela é classificada como uma fonte moderna. Lupton (2006, p. 42) ao definir uma fonte moderna usa exemplo da Bodoni e informa que “as fontes desenhadas por Giambattista Bodoni no final do século 18 e início do

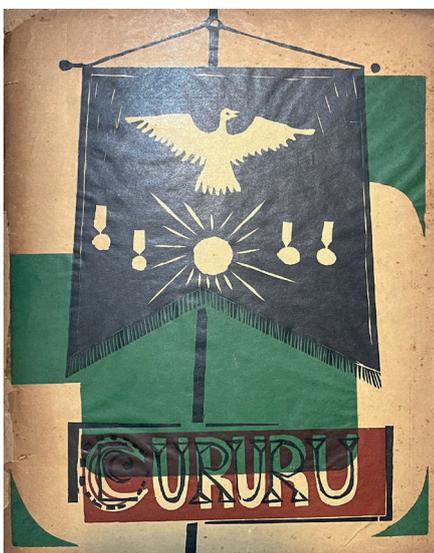
século 19 são radicalmente abstratas. Note as serifas finas e retas, o eixo vertical e o forte contraste entre traços grossos e finos”. A fonte escolhida por Aldemir não é a Bodoni, mas é muito parecida e contém as características que Lupton pontuou. A Bodoni é mais arredondada do que a da capa de *História do Modernismo Brasileiro*.

Com isso, o artista combina as palavras em branco com os fundos de cores verde e preto, alinhando o texto à direita e à esquerda, junto com a forma amarela, estabelecendo uma relação com o movimento modernista, simples, bruto, sem muito detalhamento. As cores que remetem a bandeira do nosso país.

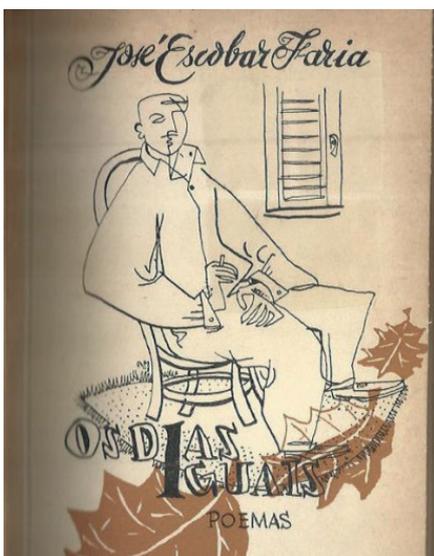


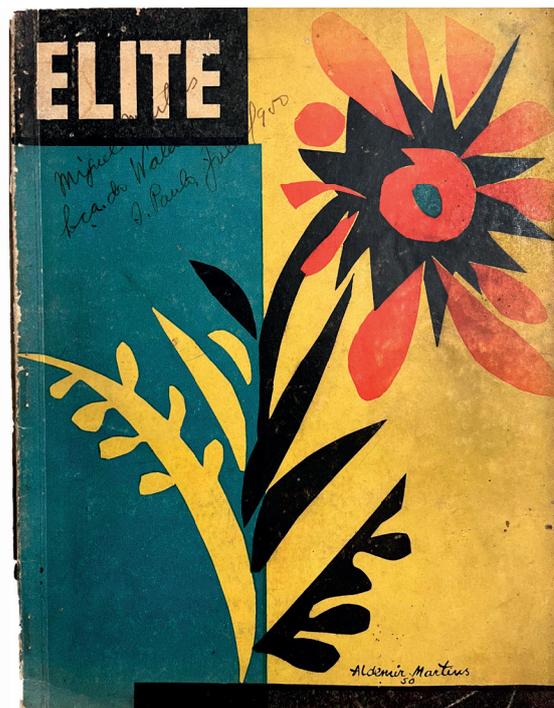
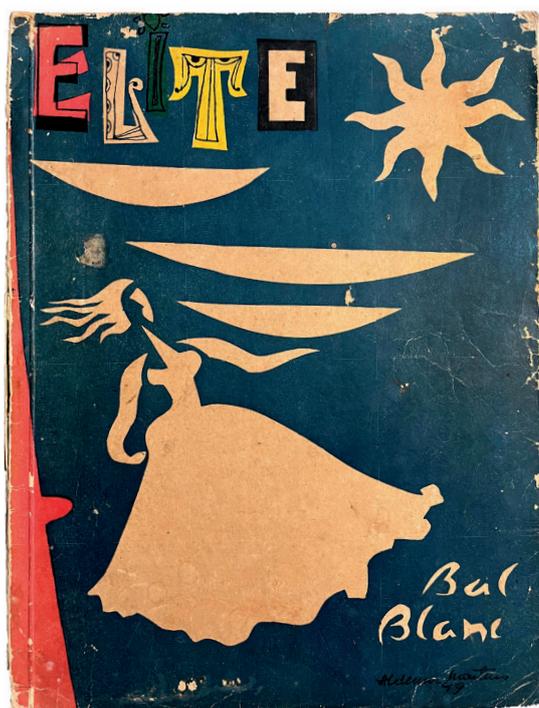
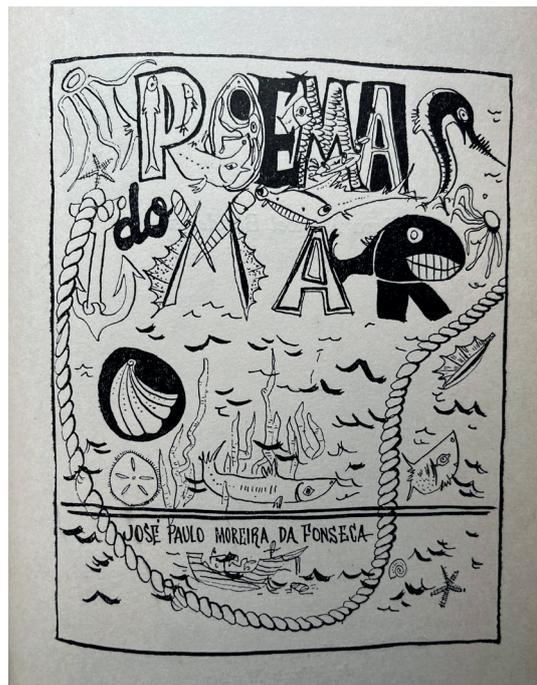
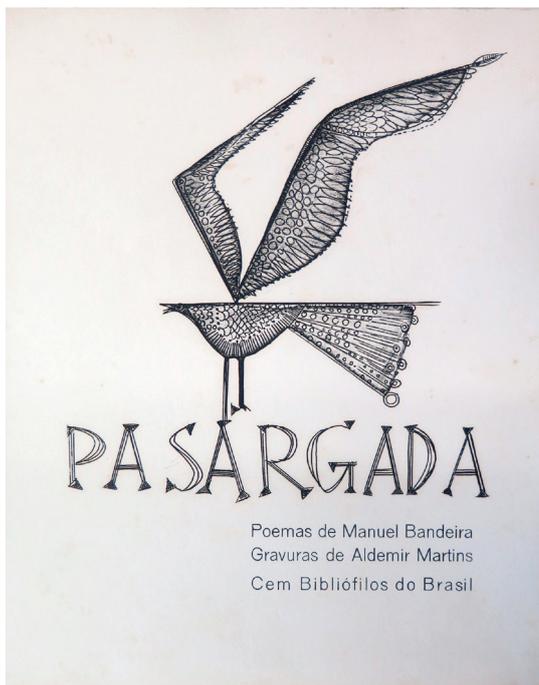
22. Capa de *5 Carreiras de Cururu*.
Fonte: acervo Mariana Pabst.

23. Estudo de capa do livro *Os Objetos*, sem data.
Fonte: *Exposição No lápis da vida não tem borracha*



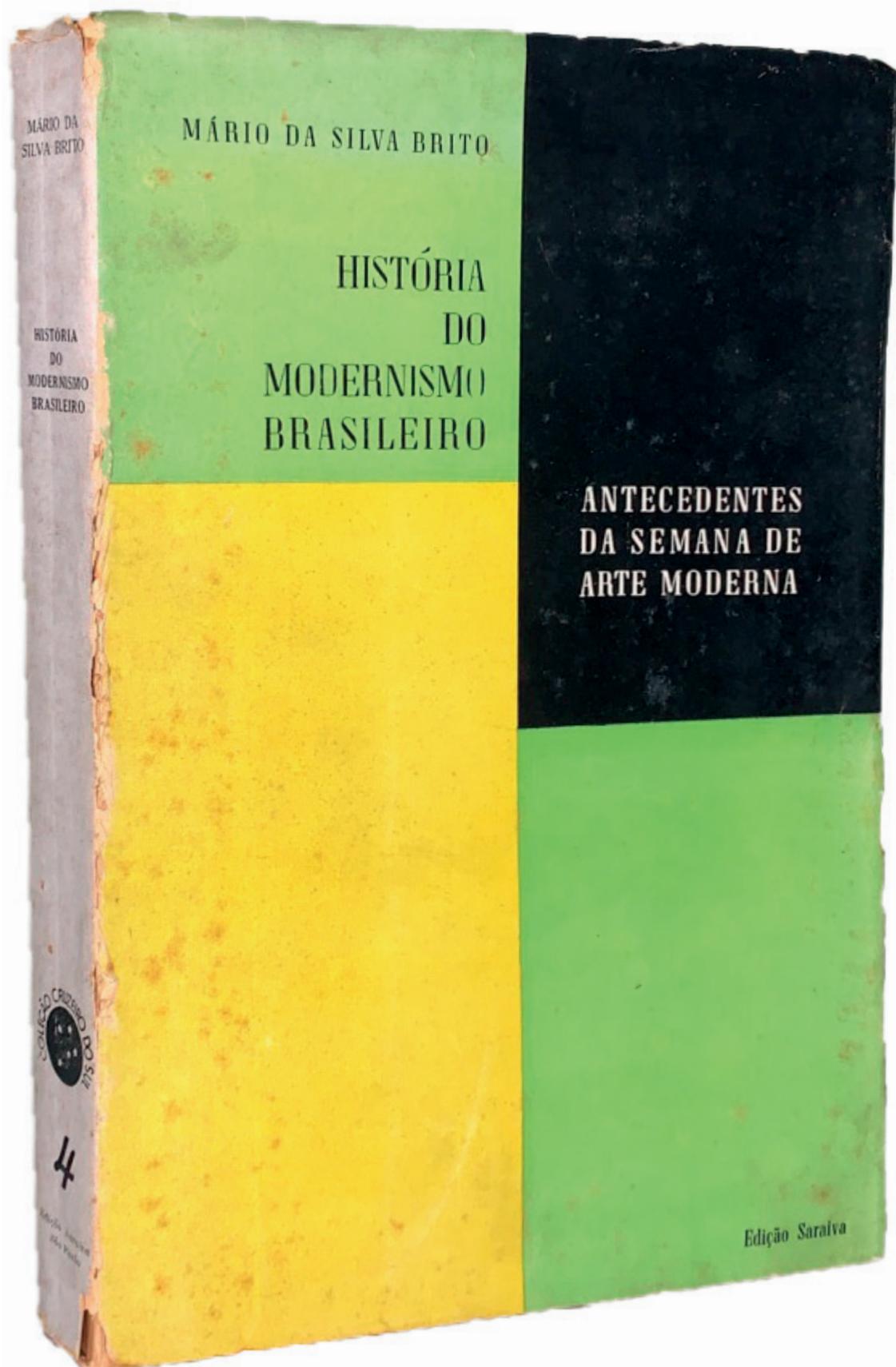
24. Capa de *Os Dias Iguais*, sem data. Fonte: <https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=9160618>





25. Capa de *Pasárgada*, 1959. Fonte: <https://blog.bbm.usp.br/2019/leituras-ilustradas-da-poesia-de-manuel-bandeira/>

26, 27 e 28. Capa de *Poemas do Mar*, publicado em algum momento entre os anos de 1948 e 1948 na revista *Colégio*; capa da revista *Elite* de 1949; capa da revista *Elite* de 1950. Fonte: acervo Mariana Pabst.



29. Capa de História do Modernismo Brasileiro, 1956

Fonte: Livraria Memorial.

2.4 Capas de discos

As produções de Aldemir acompanham o início de alguns momentos que envolvem a arte gráfica. Segundo Egeu Laus, em seu ensaio “Capas de discos: os primeiros anos”, que integrou o livro *Design brasileiro antes do design*, de Rafael Cardoso (2005, p. 308), é no final dos anos 1940 que começa a ter capas de discos com projetos artísticos. O texto de Egeu Laus abrange, portanto, principalmente as décadas de 1950 e 1960.

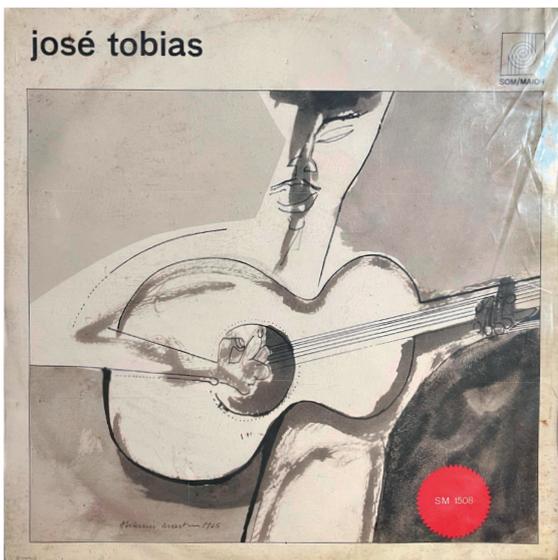
Entre as 10 capas de disco coletadas do acervo de Mariana Pabst estão algumas das gravadoras RCA Records, Musidisc, Som Maior e Estúdio Eldorado. A maioria são de 1960, com duas sendo de 1965 e outra de 1985.

Em *Ceará Terra da Luz e Dançando Suavemente* há no verso do disco informação de que Aldemir fez a capa. Não fotografei o verso das demais, portanto, não tenho a informação se ele fez o projeto todo. Por isso, das demais só posso dizer que as ilustrações são dele.



30. Capa do LP *Ceará Terra da Luz*, 1959. Fonte: acervo Mariana Pabst.

31. Capa de *Dançando Suavemente*, 1960. Fonte: acervo Mariana Pabst.



32. Capa do LP Raízes da Terra II, 1985.

33. Capa do LP Batucada fantástica vol. 3, 1972.

34. Capa do LP de José Tobias, 1965

35. Capa de LP, título não identificado, 1960

36. Capa do LP Batucada fantástica. 1960.

38. Capa do LP Brasil Bossa Nova orquestra moderna de câmara, 1960.

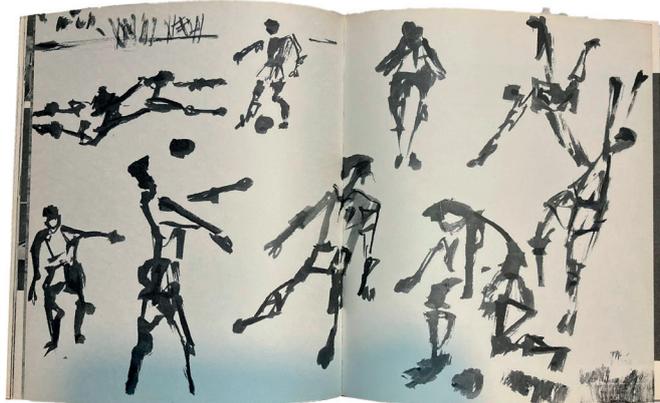
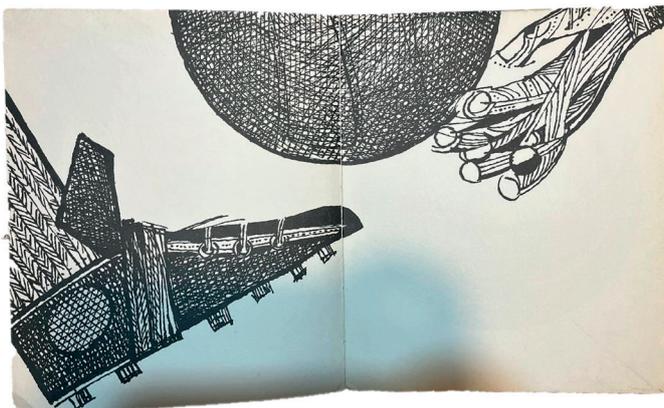
Fonte: acervo Mariana Pabst.





41. Ilustrações para capa e interior do livro *Brasil Futebol Rei*, 1966

Fonte: acervo Mariana Pabst.

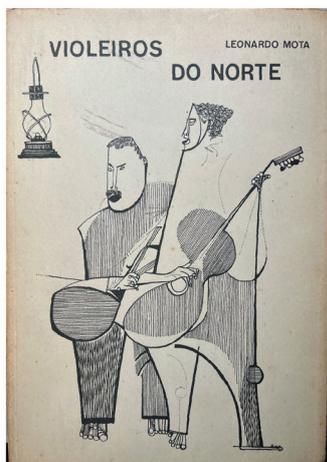


42. Ilustração para capa do livro *Violeiros do Norte*, NI

43. Ilustração para capa do livro *Tereza Batista cansada de guerra*, NI

44. Ilustração para capa do livro *Pastores da noite*, NI

Fonte: acervo Mariana Pabst.



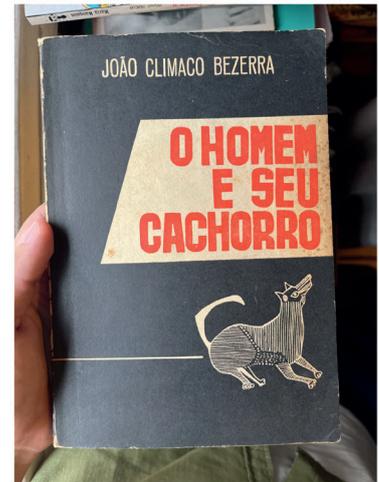
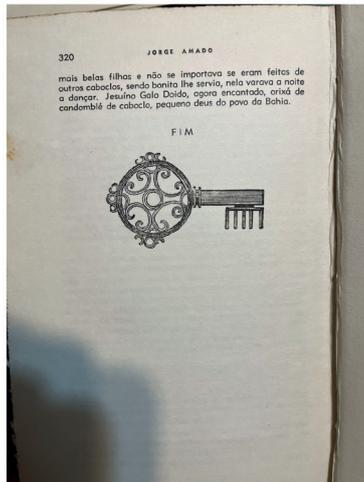


45. Ilustração miolo de livro, NI

46. Ilustração para capa do livro *A Bola e o Goleiro*, NI

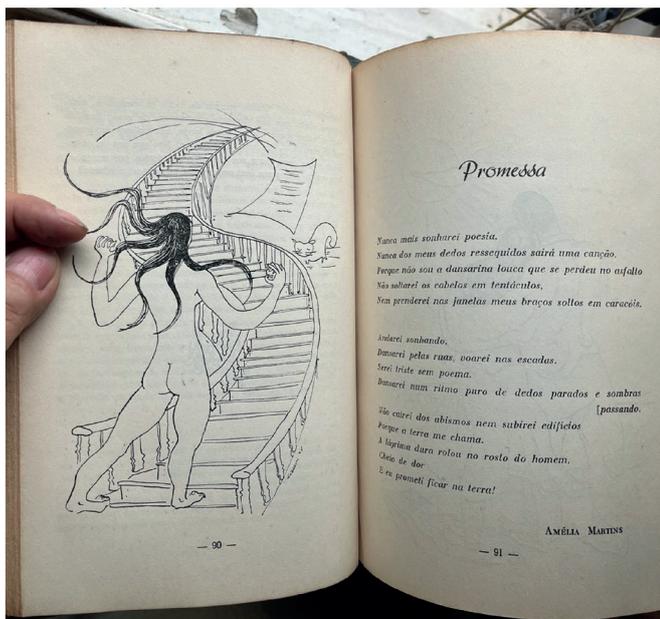
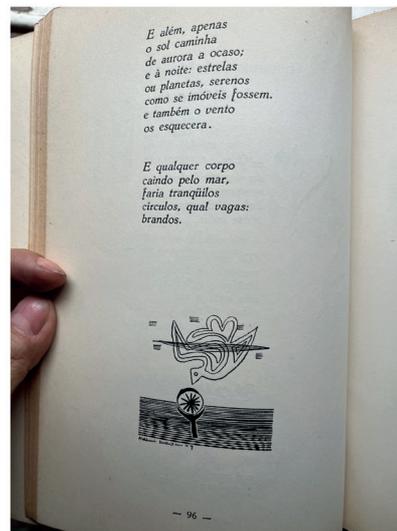
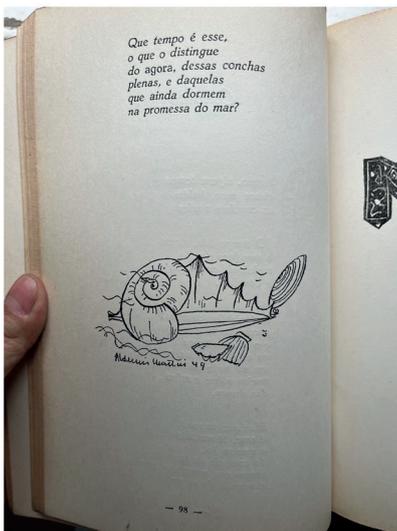
47. Ilustração para capa do livro *O homem e seu cachorro*, NI

Fonte: acervo Mariana Pabst.



48, 49 e 50. Ilustração para miolo de poemas publicados na revista *Colégio*, entre os anos 1948 e 1949

Fonte: acervo Mariana Pabst.



2.6 Criação de rótulo

Aldemir criou pelo menos o rótulo inteiro da cachaça Rosa da Fonseca, que consta no acervo de Mariana Pabst, contendo desenho de rosa e plantas junto com letreiramento do artista.

Ainda há uma pintura feita para o rótulo do vinho Petite Syrah que consta também na imagem 51.



51. Ilustração para rótulo do vinho *Forestier* e criação do rótulo da cachaça *Rosa da Fonseca*, NI

Fonte: acervo Mariana Pabst.

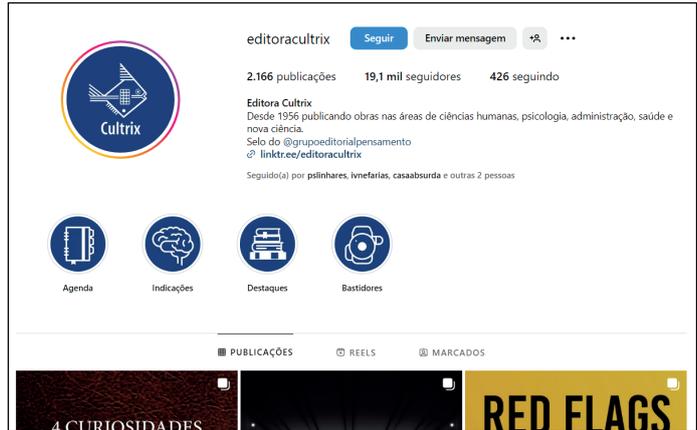
2.7 Criação de identidade visual

Em leitura de matérias do jornal *O Povo* que fizessem menção a Aldemir Martins, tomei conhecimento em algumas da década de 1980, que o artista havia feito logotipos. Com a dificuldade de encontrá-los, perguntei à Mariana e Rosely no questionário se saberiam me dizer quais seriam e onde achá-los. Mariana respondeu que sabia de um da editora Cultrix, e me enviou a seguinte imagem:



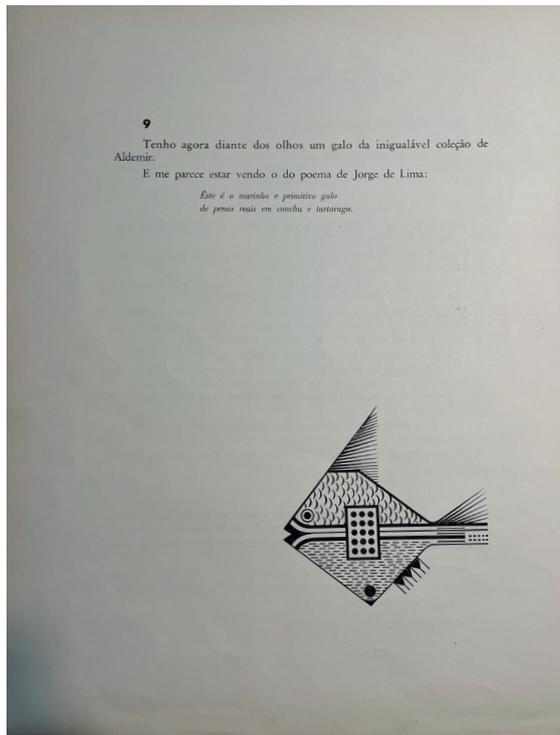
52. Identidade visual da Editora Cultrix

Fonte: acervo Mariana Pabst.



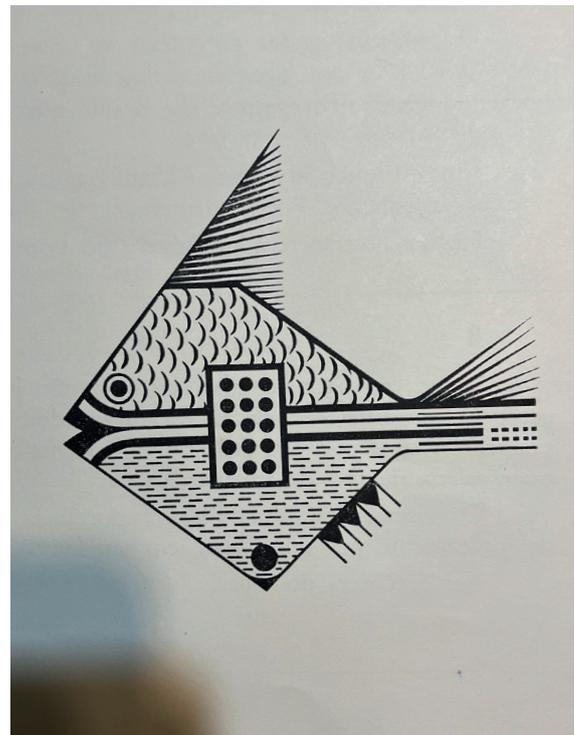
53. Captura de tela do perfil do Instagram da Editora Cultrix.

Fonte: <https://www.instagram.com/editoracultrix/>



54. Página do livro Mestres do Desenho Aldemir Martins, 1960.

Fonte: acervo Mariana Pabst.



Em visita a sua casa fotografei o livro Mestres do Desenho Aldemir Martins, de 1960, feito pela editora e que, portanto, consta a identidade visual feita por seu pai (figura 54).

Até hoje a editora usa a identidade visual feita por Aldemir, que é inclusive a foto do perfil do instagram oficial deles (figura 53). É interessante ver que a identidade visual passou por tantas décadas e agora está sendo representado em formato completamente diferente do que foi pensado originalmente, está dentro de um círculo pequeno em uma rede social virtual.

2.8 Tipografia e Letreiramentos - letras, números, palavras.

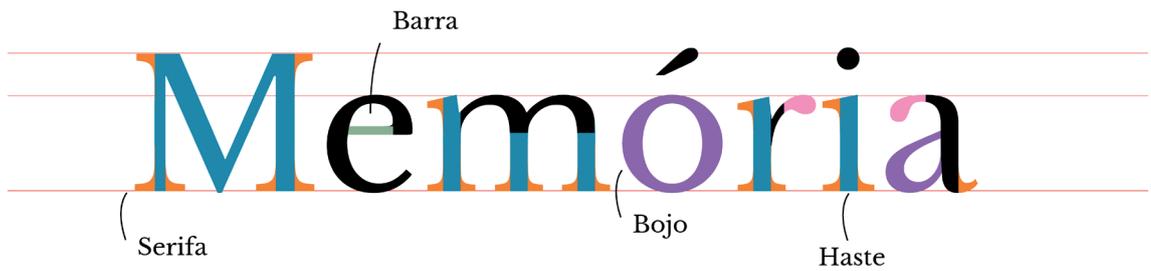
As letras e números de Aldemir me impressionam muito.

É interessante ver que apesar delas carregarem a característica, os movimentos, as linhas, os traços dos desenhos dele, a estética que ele construiu para si, ainda se manifestam de forma única. Para mim, quando Aldemir faz suas letras, palavras e números, parece que ele tá se jogando mais, se divertindo nessas criações em que cada caractere tem uma expressão própria. Ele traz para as palavras muita identidade do que ela representa para o tema em questão e em muitos casos vejo algo que se assemelha à criação de marca e logotipo. Quando fez o título para o livro *Cozinha Árabe* (figura 56), por exemplo, imagino que poderia ser uma marca replicada em seus mais diversos usos. Se fosse parte da identidade visual de um restaurante, por exemplo, poderia estar nas embalagens, nos guardanapos, no cardápio. Contém visão projetual.

Dentro do universo da tipografia há variadas definições de suas categorias. Pude observar o uso de letreiramentos e capitulares nas produções de Aldemir, e nelas, diferentes formas de construção. Como irei analisar algumas dessas letras e números, faz-se necessário compreender o vocabulário destinado ao estudo de tipografia.

Com referência às definições sobre a anatomia das letras de Lupton (2006, p. 34), fiz exemplos (figura 55) indicando os nomes das partes da fonte utilizada para o corpo de texto desta pesquisa, a Libre Baskerville, e as linhas das alturas que a delimitam. A explicação a seguir pode ser complicada de entender apenas com a leitura, portanto, sugiro que você acompanhe vendo em conjunto a figura 55, na página a seguir.

Para que possa seguir um padrão, as fontes são feitas a partir de linhas que determinam a altura das suas partes. De baixo para cima estão as linhas: da altura das descendentes; de base; da altura x; da altura das ver-



55. Exemplo com definição de anatomia de letras a partir de Lupton (2006, p. 34)

- Serifa
- Barra
- Bojo
- Haste
- Ascendente
- Descendente

saletes; das altura das letras maiúsculas; e da altura das ascendentes. De acordo com o projeto da fonte, essas alturas vão variar.

Pode-se ter uma linha de ascendentes e descendentes bem longa, uma altura x mais alta ou mais baixa. O designer de tipos é que vai tomar essa decisão. E com tudo definido, consegue seguir adiante com o processo de criação, com base nesse modelo. Claro que se você quiser criar uma fonte sem observar essas delimitações, tendo os caracteres alturas completamente diferentes, a escolha é sua.

Sabendo disso, em relação a anatomia das letras destaquei em diferentes cores as partes que vão importar para esta pesquisa. Em laranja estão as serifas, terminações que alongam o caractere. Em azul estão as hastes, que são como a coluna das letras. Em verde está a barra, presente no exemplo no “e”, mas também se encontram no A, E, F e H quando maiúsculos. Em lilás estão os bojos. Em rosa os terminais. As ascendentes são as partes das letras minúsculas que passam da altura x, em amarelo. Já as descendentes são as partes que passam debaixo da linha de base, em vermelho..

Usa-se a definição de capitulares para aquelas primeiras letras de um texto que são postas em destaque, dando início ao texto. Por exemplo, quando em revistas ou jornais a primeira letra da matéria é muito maior que as demais do corpo do texto. Aldemir utilizou desse recurso diversas vezes para ilustrar poemas (figuras 74 a 86).

Jan V. White (2005, p. 127), em *Edição e Design* escreve sobre editorial voltado principalmente para revistas, mas que serve também para os demais projetos gráficos. White afirma que “capitulares são muito usadas no lugar de intertítulos porque dão cor e personalidade gráfica. Elas também chamam a atenção, acrescentam alguma força visual à página e podem ajudar a personalizar a publicação”.

Finizola (2010), diz que “o letreiramento, tradução específica do termo em inglês *lettering*, num sentido mais amplo, pode abranger qualquer processo para se desenhar e escrever letras”. Porém, a mesma ainda cita Farias (2004), que de maneira mais minuciosa, o define como “técnica manual para obtenção de letras únicas a partir do desenho”. Farias ainda menciona que não é o mesmo que caligrafia, sendo essa uma prática de escrita manual contínua.

As letras e números de Aldemir quando não são preenchidos por cor, tem vários desenhos, hachuras ou textura. E, quase sempre, são carac-

teres serifados. Geralmente nas capitulares tem bastante desenho, e as letras podem assumir forma de objetos, animais, um “O” pode ser representado por um peixe, um “S” por um tubarão, fruto da imaginação criativa do desenhista.



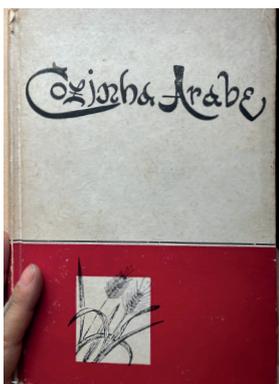
56. Letras e números feitos para cartão, 1971.

Fonre: acervo Mariana Pabst.



57. Lettreiramento feito para capa do livro *Cozinha Árabe*, NI.

Fonre: acervo Mariana Pabst.



Nas já citadas revistas *Elite*, seu nome, os títulos de suas sessões ou matérias e demais ocasiões, como nome de drinks que fazem parte de uma sessão, são letreiramentos do artista.

Na figura 58, a seguir, uma página da revista foi dedicada a receitas de drinks. Podemos ver que o nome dos drinks são letreiramentos, enquanto o texto referente aos ingredientes e modo de preparo são caligrafia, ou seja, modo contínuo de escrever manualmente. A partir desse exemplo, fica clara a diferença entre as citadas classificações, além de

imprimir a capacidade que o artista tinha de criar letras. Muitos dos títulos têm relação direta com o significado das palavras.

Em *Black Hawk*, para começar, são letras completamente pretas. Além disso, black, na tipografia, condiz com um dos últimos graus de espessura da fonte (algumas fontes tem até ultra black ou ultra preto), e as palavras são, de fato, bastante espessas e pesadas. *Hawk* é a tradução de falcão. Os bojos do “B” e dos “a’s” parecem com o corpo do desenho do falcão, e os terminais do “k” e do “l”, lembram as garras do animal.

Em *Chantecler cocktail*, o artista escolheu fazer uma letra com ascendentes alongados, como o corpo do galo, O fato dela ser uma manuscrita ou cursiva pode ser associada com elegância e à postura do animal.

Para *Duchess*, Aldemir fez referência às fontes góticas serifadas sendo o “D” uma linda capitular, e, da mesma forma das palavras citadas no parágrafo anterior, por ser cursiva dá um ar de elegância.

Agora, em *Blue Train*, vejo estilo que se repete em algumas das letras de Aldemir, com hastes preenchidas por hachuras contendo repetição de linhas, uma das características de seus desenhos. Aparece essa prática também no título da revista *Elite* de 1949 e no poema *Pasárgada*, que falarei adiante. Na palavra *Blue* o artista misturou letras minúsculas com capitulares, assim como fez com o título *Éramos Seis* (figura 59), de outra seção da revista, em que o “e” de “Seis” é uma capitular.

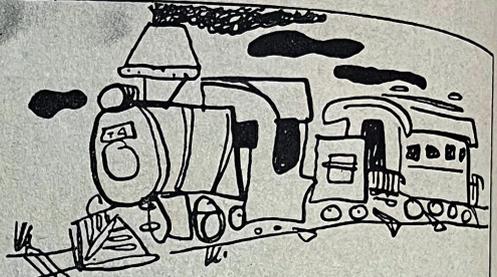
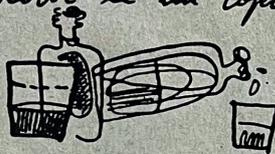
Em outras seções da revista surgem mais letreiramentos como títulos. Em *Capri*, *O Jantar*, *Baile*, *Grande Prêmio São Paulo 1950* e *Mocambo de Silvio Caldas*, Aldemir seguiu um padrão de estilo e de letras. Cursivas com hastes de espessura muito parecidas, mas algumas são mais grossas, principalmente nas maiúsculas. Em *Mocambo de Silvio Caldas* parece ser uma forma itálica desse padrão. Já o título *Bal Blanc* se assemelha a essas letras, mas assumem uma diferença maior entre as espessuras das hastes.

Receitas de Charlie



Black Hawk

1/2 dose de whiskey canadense
 1/2 " " Sloe Gin
 Mexe-se com bastante gelo e
 serve-se em copos de cocktail



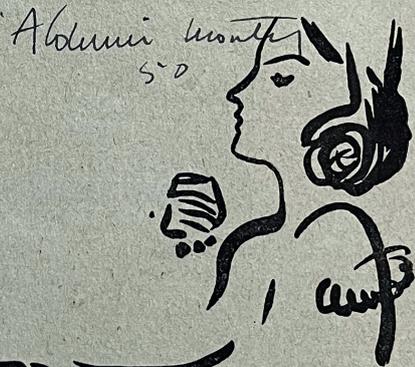
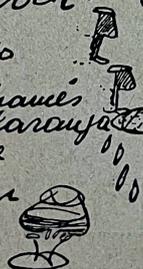
Blue Train Cocktail

1/2 dose de cognac
 1/2 dose xarope de groselha
 Depois de bem mexido
 juntar meia garrafa de
 Champagne. mexer de novo
 com gelo e servir, enquanto
 estiver bem gelado.



Chantecler cocktail

1/3 de colice de gin seco
 1/3 " " vermute francês
 " " suco de laranja
 4 gotas de granadine
 Mexer bem e servir



Duchess Cocktail

1/3 de Vermute francês
 " " Helado
 " " Alsatia
 Mexer bem e servir
 em colice comum de
 cocktail



58. Página da revista *Elite* destinada a receitas de drinks.

Fonre: acervo Mariana Pabst.



59, 60 e 61.
Títulos de seções
da revista *Elite*,
1949 ou 1950.

Fonte: acervo
Mairana Pabst.



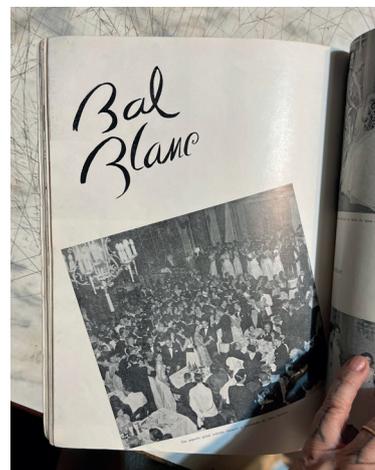
62, 63 e 64.
Títulos de seções
da revista *Elite*,
1949 ou 1950.

Fonte: acervo
Mairana Pabst.



65, 66 e 67.
Títulos de seções
da revista *Elite*,
1949 ou 1950.

Fonte: acervo
Mairana Pabst.



No título Golf, o movimento e a rapidez que se faz quando jogam o esporte, a partir do taco segurado pelos braços da pessoa indo em direção a bolinha que será arremessada, são capturados por Aldemir na criação dessas letras. Vejo o movimento dessa jogada na diferença da espessura

junto com as voltinhas no final das letras e do elemento que ele colocou em cima do “o”. Já a rapidez, percebo na barra do “f”.

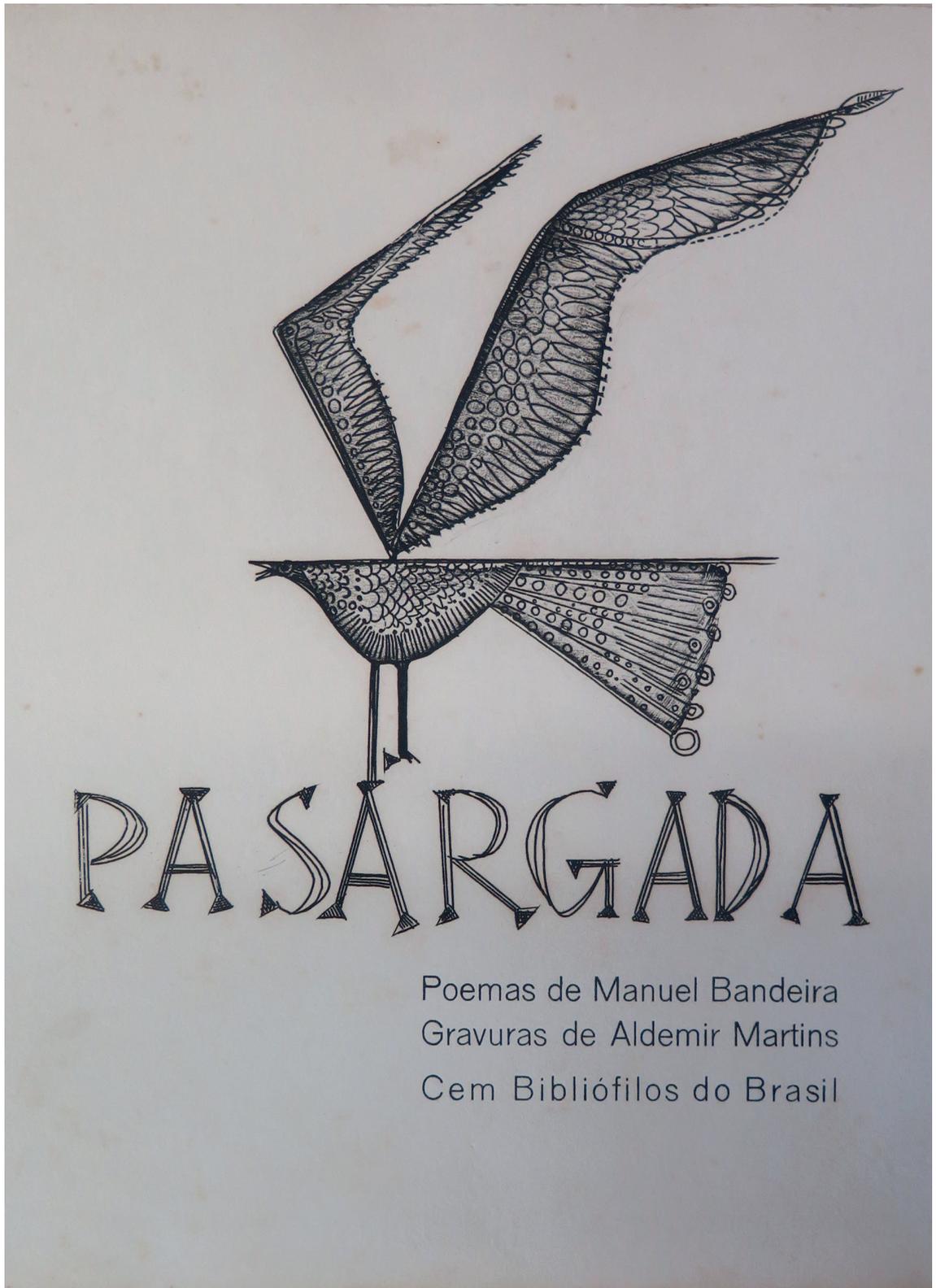
Na capa do poema de *Pasárgada*, de Manuel Bandeira, toda feita por Aldemir, o artista liga a perna do belíssimo pássaro ilustrado com as hastes e barras das letras, assim como a pata às serifas e ao acento do segundo “A”. Têm os bojos do “P”, do “D” e do “G” mais grossos que as hastes e barras, que seguem uma largura semelhante, mas que em algumas letras possuem hastes mais finas como na perna do “R” e na primeira haste do último “A”.

Foi inclusive a partir desse letreiramento que fiz um resgate tipográfico na disciplina de Design de Tipos, no semestre de 2022.2. Criei uma fonte em alfabeto latino com versais e versaletes, acentos, numerais e pontuação. A nomeei Aldemir. Nos próximos parágrafos conto um pouco do processo de criação da fonte.

Passei por vários testes, me arrisquei em fazer letras minúsculas, mas achei que elas não estavam se conectando com a referência original. Com isso, criei primeiro o alfabeto em caixa alta, as versais, vetorizando as letras já existentes “PASÁRGADA”, e a partir delas criando as demais, com uma árvore de derivação (figura 68). Por exemplo, o “V” é exatamente o “A” ao contrário, sem a barra do meio, e o W é quase uma junção de dois V’s, tendo sido feito um ajuste na espessura das hastes centrais.

Depois de ter feito as versais parti para as versaletes, versões menores e mais achatadas das maiúsculas.

Utilizei os programas Illustrator e FontForge para construção da fonte. Por conta de ter tido contato agora com outros letreiramentos que fazem relação com o estilo escolhido para *Pasárgada*, pretendo fazer vários ajustes na fonte. A seguir mostro alguns desdobramentos da fonte e depois continuo com as análises ainda das letras e números de Aldemir.



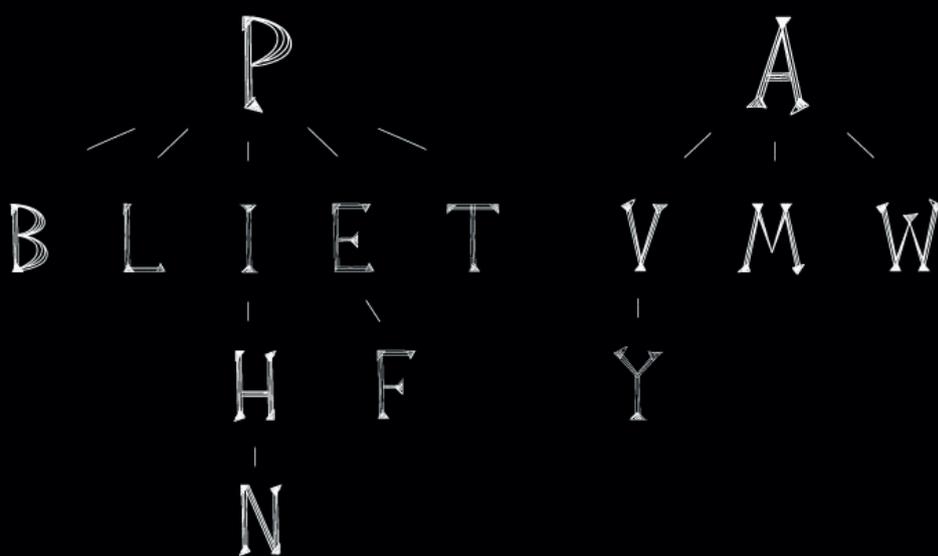
<<

68.

Capa do poema
Pasárgada, .

Fonte: [https://
blog.bbm.usp.
br/2019/leituras-
ilustradas-da-po-
esia-de-manuel-
-bandeira/](https://blog.bbm.usp.br/2019/leituras-ilustradas-da-poesia-de-manuel-bandeira/)

PASÁRGADA



<<

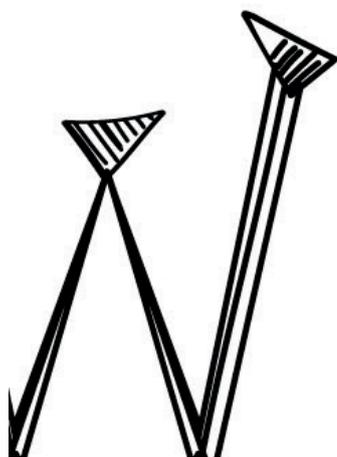
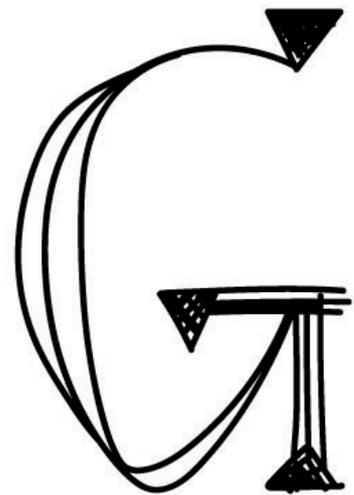
69. Árvore de derivação para criação da fonte Aldemir, resgate tipográfico feito a partir do letreiramento “Pasárgada”.

Fonte: do autor.



INUT QNSTU Y VW
ABCDEFGHIJK
NOPQRSTU VW
0123456789"!@#%
()/-{}()'^~...,:;?|

DEFGHIJKLM
RSTUVWXYZ
DEFGHIJKLM
RSTUVWXYZ
6789"!@#%`&*+
()/-{}()'^~...,:;?|



ABCDEFGHIJKL
NOPQRSTU VW
ABCDEFGHIJK
NOPQRSTU VW
0123456789"!@#%`&*+
()/-{}()'^~...,:;?|

<<
71.
Teste 2
com a fonte
"Aldemir"
pronta.
Fonte: do
autor.

Uma coisa é certa, me empolguei fazendo essa fonte.

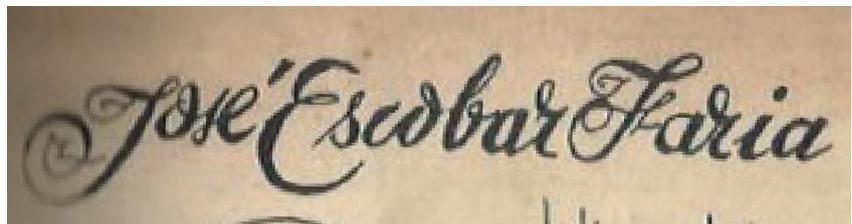
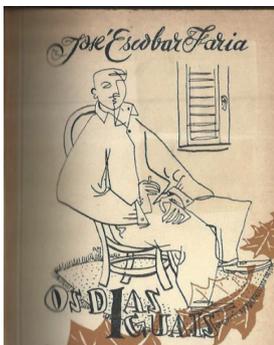
Continuando sobre os letreiramentos de Aldemr, pontuo ainda que os os títulos das capas de livro demonstram o exímio conhecimento sobre design de tipos que o artista tinha ao tomar decisão de estabelecer as alturas das linhas e em respeitá-las. Perceba que em “José Escobar Faria” e “Aluisio Medeiros” as maiúsculas e minúsculas seguem um padrão. Inclusive, atrás de “Aluisio Medeiros” é possível ver a demarcação das alturas das linhas em grafite.

<<

72.

Letreiramento presente na capa de *Os Dias Iguais*.

Fonte: <https://www.budano-leiloeiro.com.br/peca.asp?ID=9160618>



<<

73.

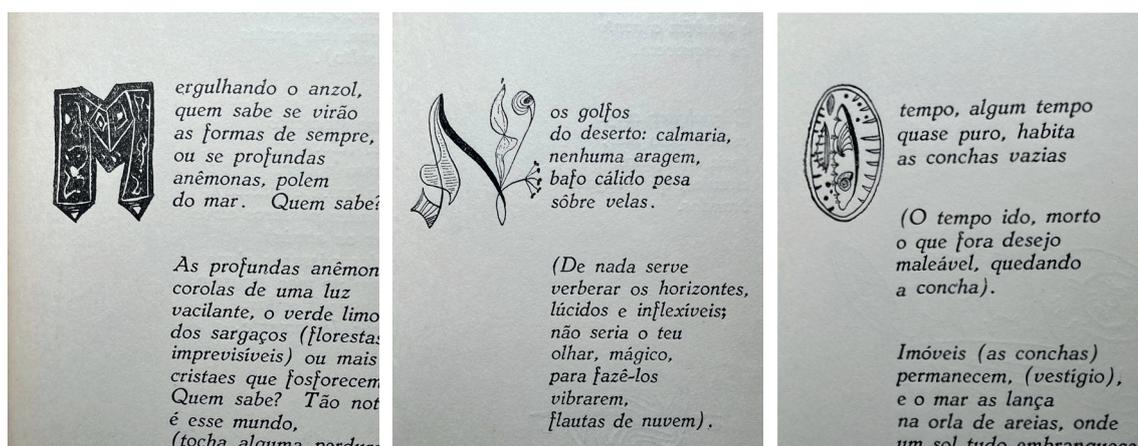
Letreiramento presente na capa de *Os Objetos*. Fonte: *exposição No lápis da vida não tem borracha.*

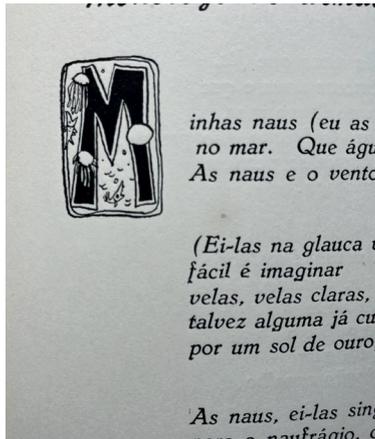


Letras isoladas

Separei essa seção pois julguei importante dar destaque diferenciado às capitulares e letras que Aldemir criou sem que estejam ligadas a formação de uma ou mais palavras. Ao todo coletei 13 capitulares presentes em poemas publicados na revista *Colégio*, entre os anos de 19948 e 1949. Seis estão em *Poemas do Mar* (figuras de 74 a 79), e foram construídas com a temática que envolve o mar, ilustradas aparentemente a partir de nanquim. As outras sete (figuras de 80 a 86) estão em demais poemas publicados pela revista e parecem ter sido construídas a partir de técnica de gravura, o que a meu ver parece ser xilogravura, mas teria que investigar qual suporte foi utilizado.

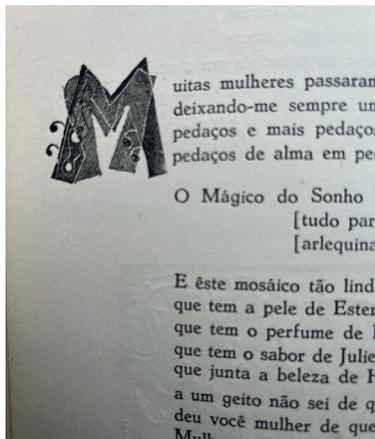
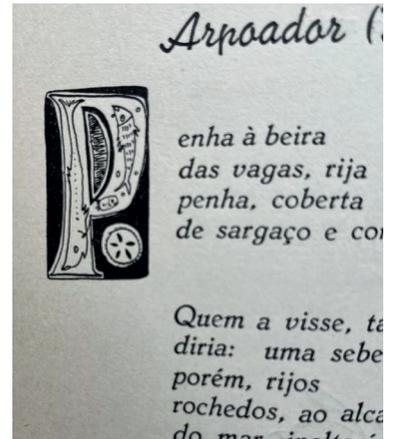
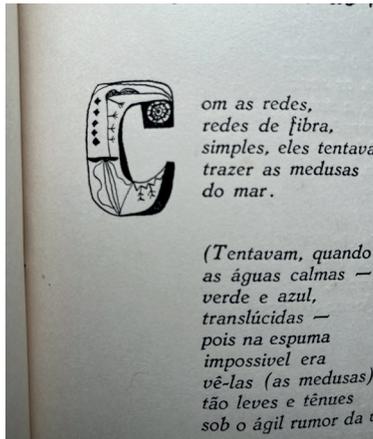
Além delas, no livro *5 Carreiras de Cururu* (figuras 87, 88, 89 e 90), tem blocos de letras desenhadas e postas no final da última palavra dos títulos dos textos. São feitos a partir de gravura, que também aparenta ser xilo. Os conjuntos de letra são formados por: INO, da palavra divino; OR, da palavra senhor; ãO, da palavra João; e É, que aparece sozinha, vem da palavra José. Essas letras lembram aquelas de Pasárgada. Constam com serifas em formato triangular, e algumas são outline com preenchimento de linhas.





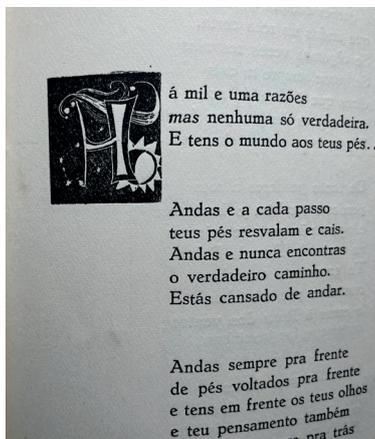
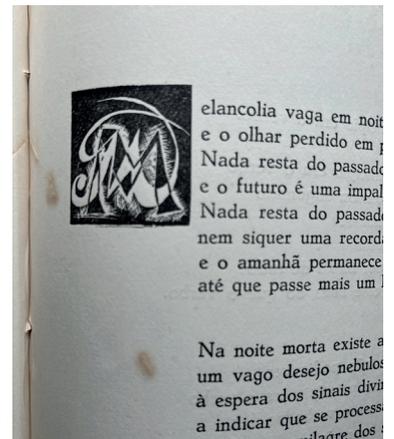
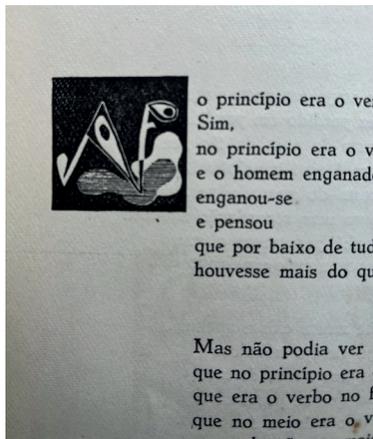
77, 78 e 79.
Capitulares
presentes em
Poemas do Mar

Fonte: acervo
Mariana Pabst.



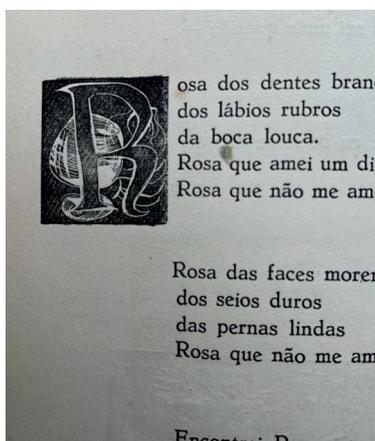
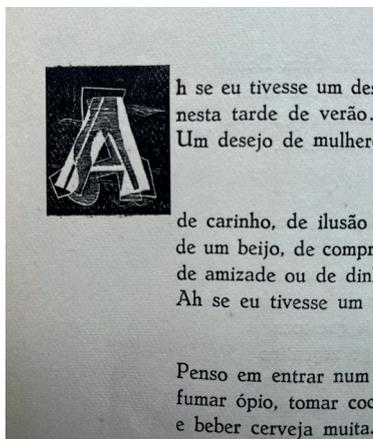
80, 81 e 82.
Capitulares
presentes
em poemas
publicados na
revista *Colégio*

Fonte: acervo
Mariana Pabst.

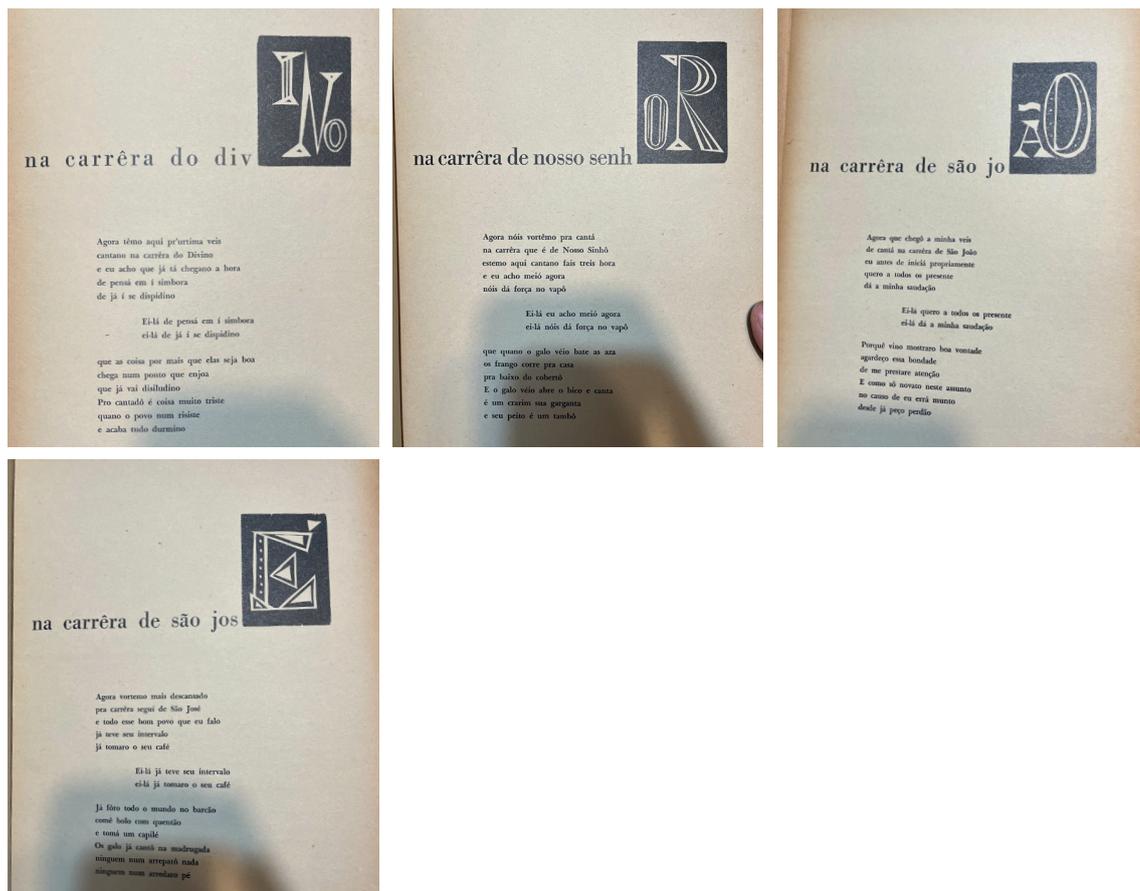


83, 84, 85 e 86.
Capitulares
presentes
em poemas
publicados na
revista *Colégio*

Fonte: acervo
Mariana Pabst.



87, 88, 89 e 90.
Capitulares
presentes no
livro 5 Fonte:
acervo Maria-
na Pabst.



2.7 Design de superfície

Neste segmento Aldemir trabalhou para algumas marcas. Consegui colher fotos ou captura de tela de estampas feitas para a marca *Rhodia*, principalmente para vestidos, lata de sorvete da *Kibon*, lata de tinta da *Hidracor* e aplicações feitas para o restaurante de um amigo do artista. Porém, ao perguntar a Mariana Pabst sobre outros trabalhos do seu pai que envolvia design, a mesma respondeu, dentre outras coisas, que ele também fez papel de presente, figurino de teatro e estampas de roupas de cama e mesa para a Carambella, que se enquadram nesta categoria.

Segundo Evelise Anicet Ruthschilling (2002, tese, p. 39, 40 e 41), é necessário observar em um trabalho destinado à design de superfície a sua composição, utilidade, conhecimento técnico e repetição.

Para composição, informa que a arte será aplicada a uma superfície revestida em um suporte tridimensional, como no caso de uma roupa seria o corpo da pessoa. Por conta disso, é importante que o designer pense na estampa sabendo que essa não será vista como uma tela de um quadro, ela terá movimento quando o usuário se mexer. E, dependendo do suporte em 3D, pode apresentar mudança de percepções visuais.

Já sobre utilidade, Ruthschilling (2002) diz que o profissional deve entender a finalidade do produto e para qual público alvo será destinado.

Em relação ao conhecimento técnico, informa ser necessário que o designer saiba as técnicas e processos que vão envolver aquele projeto, a exemplo da tinta que vai usar em determinado suporte ou qual forma de aplicação da composição.

Por fim, quanto à repetição, apesar de salientar não ser fator determinante, Ruthschilling (2002) entende que “é uma exigência da maioria dos processos industriais mecânicos e automatizados para a produção em grande escala”.



91. Captura de tela do Vestido curto com echarpe. Estampa de Aldemir Martins. Estilista: Alceu Penna, 1967.

92. Captura de tela do vestido curto trapézio. Estampa de Aldemir Martins. Estilista: Jorge Farré, 1966.

93. Captura de tela do conjunto de túnica e calça. Estampa de Aldemir Martins. Estilista: José Ronaldo, 1963.

Fonte: Google Arts & Culture



O site do Google Arts and Culture destina uma parte para a seção Arte na moda: Coleção MASP Rhodia. Nela, encontra-se vestidos com estampas produzidas por Aldemir Martins em diferentes anos da década de 1960. Uns deles foram aqueles de coleção homenageando a copa de 66. Pode-se notar os requisitos estabelecidos por Ruthschilling mesmo quanto ao tópico de repetição, visto no conjunto de túnica e calça (figura 93), em que as plantas e flores são compostas através de repetição vertical.

No vestido curto com echarpe (figura 91) a estampa continua belíssima apesar do movimento dado à peça pelo estilista Alceu Penna. Fica nítido, portanto, o conhecimento de Aldemir quanto à composição. Assim como no vestido em que o campo de futebol é representado e as linhas de demarcação do campo são muito bem usadas na gola (área do gol) e nas laterais verticais que vão da altura dos ombros até a barriga.

Lessa (2014), em sua tese de doutorado intitulada *Goyana S.A.: Cultura Material, Design e Mitologia*, informa que em 1965 a empresa contratou tanto Aldemir quanto a artista plástica Djanira para produzirem aplicações para seus produtos que tivessem uma visualidade brasileira. Na sua pesquisa, os conjuntos de louças que tiveram aplicação de pinturas de Aldemir englobam pratos, xícaras, pires, travessas, pegadores para salada, couverts e jarras. Além disso, as aplicações foram realizadas com os temas que o artista ama, a fauna e a flora brasileira, com flor do maracujá, caju, plantas variadas, galo, gato e peixe, além de cangaceiros.

Segundo Lessa (2014), só as peças de Aldemir foram colocadas nas propagandas de lançamento dessas coleções, e tiveram como estratégia de marketing associar as louças com obras de arte que deveriam ficar nas paredes, mas que mostram seu valor quando usadas diariamente. Ainda afirma Lessa que tomou conhecimento de 11 desenhos destinados para este trabalho.

A única foto que tirei das louças Goyana foi de um prato com cangaceiro (figura 94), que fica em uma das paredes da casa de Mariana. As demais imagens são da tese de Lessa (figuras de 95 a 99). Porém, fotografei na exposição *No lápis da vida não tem borracha* aquarelas das composições de caju e flor do maracujá (figuras 100 e 101) que o artista fez para essa linha de aparelhos de jantar. Na que consta a flor do maracujá, observa-se que foi feita dentro de um círculo, demarcado aparentemente por grafite, demonstrando a preocupação de Aldemir em adaptar sua arte ao suporte de prato. Mais uma vez os requisitos de Ruthschilling são contemplados.

Ainda tem Mariana aplicações de seu pai que foram para xícaras e pires, com desenho de um peixe, para o restaurante de um amigo (figura 102). Não sei se havia aplicações em outros suportes ou se esse peixe foi utilizado em logo ou identidade visual do restaurante, por exemplo.



94. Aplicação só do cangaceiro em prato goyana.

Fonte: acervo Mariana Pabst.



95, 96, 97, 98 e 99. Aplicações diversas para louças Goyana.

Fonte: Gerson Lessa (tese, 2014)





100. Composição em aquarela de caju e folhas para aplicação em louças Goyana.

101. Composição em aquarela de flor do maracujá para aplicação em louças Goyana.

Fonte: exposição *No lápis da vida não tem borraca*



102. Aplicação de desenho em xícara e pires para restaurante de um amigo de Aldemir.

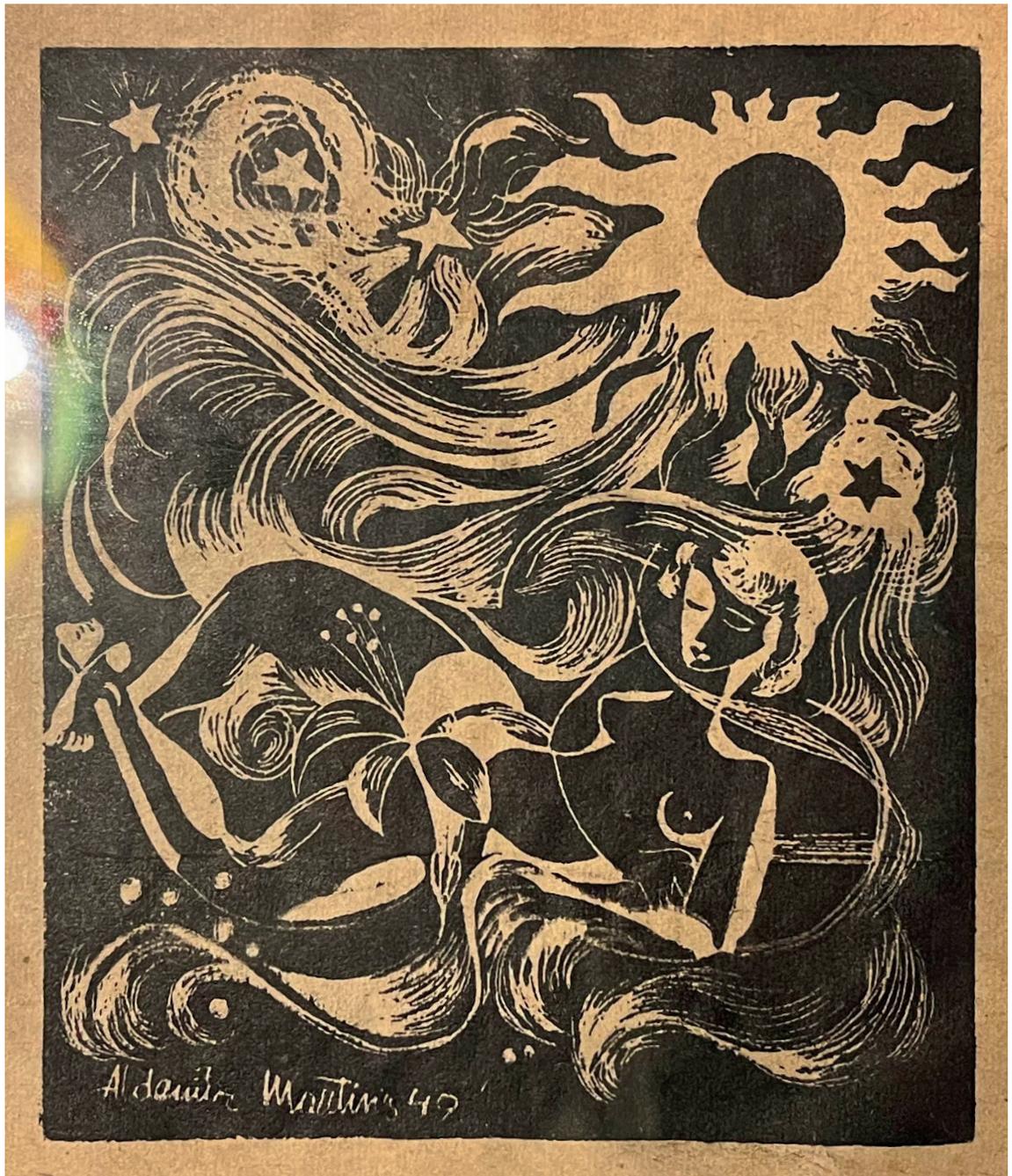
Fonte: acervo Mariana Pabst.



2.8 Gravuras

Aldemir Martins comenta em trecho do *Programa Depoimento* (vídeo, 2023), com direção de Zita Bressane que foi ao ar entre 1976 e 1990 pela TV Cultura, que suas gravuras vêm de uma tradição de gravura de cordel, e recorda que as gravuras dos cordéis são inclusive feitas com canivete. Enquanto discorre sobre o assunto é mostrado na tela a gravura que fotografei na casa de Mariana (figura 103).

Aldemir, que também foi um exímio gravador, utilizou essa técnica para fazer muitas de suas representações, e está presente em vários trabalhos gráficos seus. É tanto que em alguns momentos deste capítulo já citei gravuras do artista. Por vezes tem traços mais próximos aos de cordel e por outras já apresenta o estilo único de Aldemir. São lindíssimas e dão outra cara aos projetos.



103. Gravura,
1949.

Fonte: acervo
Mariana Pabst.

Design de produto

Não adentrei em relação aos artefatos que Aldemir fez que se encaixam na área de design de produto, mesmo sabendo da sua grande produção enquanto escultor, pois foquei mais no que tange a parte gráfica. Trouxe apenas de maneira representativa essa luminária (figura 104), do acervo de Mariana Pabst para demonstrar como Aldemir sabia manejar diferentes tipos de materiais. Sua filha me contou que além das esculturas, Aldemir também fez inúmeras jóias.

Fiquei maravilhado com a vasta produção gráfica de Aldemir Martins, sua contribuição para a imprensa periódica com a ilustração de variados impressos, e pela conexão que o artista teve com o design. O que fiz neste capítulo foi mostrar um pouco da grandiosidade de Aldemir. No capítulo seguinte discorro sobre a possibilidade ou não de considerá-lo pioneiro do design a partir de uma ótica gráfica.



104. Luminária,
NI.

Fonte: acervo
Mariana Pabst.

PECIAL
ARDENTE
CANA

REGIADA POR
SANTOS BARROSO
POMPEU, 1785
- CLARA
REGISTRADA
1910 ag.
BRASIL
BRASILEIRA



Rosa da Fons

Aldemir se encaixa na definição de pioneiro do design?

Antes de começar a discutir a pergunta que nomeia este capítulo, é pertinente salientar como o próprio Aldemir se considerava enquanto profissional. Em entrevista compartilhada no perfil oficial do Facebook dele (vídeo, 2012) o artista diz que “a profissão é de pintor, né, artista plástico é o nome que foi inventado pra poder classificar na polícia civil, né, você botar no passaporte e dizer ‘artista plástico’”.

Agora, estudar suas obras já não é grandioso? O seu legado já não é importante o suficiente? Precisamos mesmo classificar as pessoas e vibrar por conseguir enquadrar alguém como pioneiro do design? Por que é importante identificar profissionais que trabalharam como designers antes da década de 60 no Brasil?

Cardoso (2005), na introdução livro, organizado por ele, *O design brasileiro antes do design* destaca que por mais que o Instituto de Arte Contem-

porânea, do MASP e a Escola de Desenho Industrial da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ESDI), primeiros cursos superiores de design no Brasil, tenham surgido respectivamente em 1951 e 1963, antes dessas datas se fazia atividades projetuais com nível alto de complexidade conceitual por aqui. E, apesar de ainda hoje ser difícil de definir a vasta gama de atividades que são atribuídas a profissionais que fazem design, deixar de reconhecer que houveram tais projetos, antes das datas citadas, é negar suas existências.

Dentro desse viés inúmeras pesquisas surgiram nas últimas décadas analisando o trabalho de artistas que contribuíram para a indústria gráfica. Destaco as pesquisas de: Leopoldina Lócio, sobre Heinrich Moser; Sebba Cavalcante, sobre Manoel Bandeira; Rafael Efrem, sobre Lula Cardoso Ayres; e Edna Cunha Lima, sobre Santa Rosa. Todos esses artistas pernambucanos, com exceção de Santa Rosa que era paraibano, tiveram diferentes atuações.

Só no artigo de Lócio, Coutinho e Waechter (2021), que serviu de base para o desenvolvimento desta pesquisa, foram analisados 10 artigos entre os anos de 2010 e 2020 que abordam o tema de pioneirismo do design.

Enquanto estudante, percebi ao longo da graduação uma falta grande de referências brasileiras. Essa importante busca presente nas pesquisas de memória gráfica acrescentam para o estudante repertório, além da identificação estimular mais a criatividade, ao meu ver, e de ter maior possibilidade de se comunicar com o público que irão interagir com seus trabalhos. E, enquanto fortalezense, trazer a tona esses artefatos de Aldemir pouco conhecidos, estudá-los com um olhar de design, identificar sua estética nas hachuras das letras, sua preocupação em transmitir gráfica e ilustrativamente o sentimento de um poema nas capitulares e nas gravuras, é valiosíssimo. Fiquei tão empolgado escrevendo que percebi o quanto sua arte me inspira.

Disse tudo isso para concluir que considero não ter evidências suficientes, por ora, para identificar Aldemir Martins como pioneiro do design através da ótica do design gráfico. Há indícios que sim, mas precisaria ir mais a fundo nas pesquisas. Cheguei a essa opinião após verificar os critérios levantados por Lócio, Coutinho e Waechter (2021). A minha vontade era dizer logo que sim, mas, é preciso ter calma. De toda forma, é inegável que Aldemir tenha realizado com maestria trabalhos que são feitos por designers.

Lócio, Coutinho e Waechter (2021) sugerem ao final do artigo os seguintes critérios para investigações futuras acerca de antecessores ou pioneiros do design brasileiro: (a) faixa temporal vivida pelo profissional; (b) artefatos produzidos (produção relevante para a indústria gráfica brasileira); (c) habilidades e competências demonstradas através de implementação de nova linguagem gráfica, nova estética, técnica e estilo diferenciado, inovações gráficas, novas tecnologias para produção de imagens; (d) reconhecimento social como prêmios recebidos, citação por autores renomados, destaque na história da imprensa e no design no Brasil.

Faixa temporal vivida pelo profissional

Foi até por conta desse fator que me motivei a indagar se Aldemir poderia ser considerado pioneiro do design. Sua atividade laboral inicia no começo da década de 1940, como ilustrador para periódicos de onde viveu, primeiro em Fortaleza e depois em São Paulo. Período, como já citado, anterior ao ingresso dos primeiros cursos superiores de design no Brasil.

Aldemir não só começou sua contribuição à indústria gráfica como continuou com trabalhos que a envolvia pelas décadas seguintes. Por conta

disso, poderia até ser classificado enquanto designer e não só como pioneiro.

Artefatos produzidos

Aldemir trabalhou como ilustrador para os jornais *O Unitário*, *Correio do Ceará*, *O Estado*, *Correio Paulistano*, *A Noite*, *O Jornal De São Paulo*, *O Diário*, e para a revista *Elite*, além de ilustrar em contos, poemas e livros de variados escritores. Fez capas de livros, revista, poemas e discos. Nisso, atuou também como letrista produzindo letreiramentos e capitulares. Que tive conhecimento, fez um rótulo e uma identidade visual. Fez abertura para as novelas *Gabriela* e *Terras do Sem Fim*. Fez estampa para roupas da *Rhodia*, para roupa de cama e mesa para *Carambella*, figurino de teatro, aplicações para lata de sorvete da *Kibon*, lata de tinta da *Hidracor*, louças *Goyana* e papel de presente.

Entretanto, em relação a quantidade desses trabalhos destinados a indústria gráfica que houve projeto além da ilustração, ou seja, envolvendo toda a identidade e projeto do artefato, não foram tão numerosos assim. Em muitas pesquisas que consideram pioneiros do design relatam, por exemplo, que o artista em questão fez mais de 100 capas de revista ou trabalhou por mais de 30 anos em imprensa periódica. Essa quantidade numerosa de Aldemir está mais ligada à pintura e ilustração, mas não para o campo projetual de design gráfico, a partir das informações que colhi.

Habilidades e competências demonstradas

Cunha Lima e Ferreira (2005) ao debaterem sobre a produção gráfica de Santa Rosa, enquanto designer, concluem que “o trabalho desenvolvido por Santa Rosa ao longo de sua carreira foi de fundamental impor-

tância para a renovação estética do livro nacional. Acompanhando seus projetos das pranchetas à oficina, começava a explorar novas vertentes gráficas [...]”.

Seguindo as palavras das autoras, não tenho fundamento suficiente para afirmar que os trabalhos de Aldemir Martins que contribuíram para a indústria gráfica tenham alcançado uma renovação estética para os impressos. Isso em relação à implementação de nova linguagem gráfica, porque sem dúvida, a estética de seus desenhos com as texturas e formas únicas, foi inovadora. Mas, criou Aldemir um padrão de capas de livro, disco ou outra produção que foi seguido pelas gerações seguintes de designers? Não.

O que pude notar de diferente foi quando Aldemir escolheu pôr destaque nas últimas letras da última palavra dos títulos do livro *5 Carreiras de Cururu*.

Além disso, por conta do seu estilo único e forma como utilizava as técnicas que dominava, criou letreiramentos próprios, com serifas triangulares, com hachuras no preenchimento das letras.

Efrem (2018), na justificativa da sua dissertação sobre Lula Cardoso Ayres, salienta que o mesmo foi “um dos poucos artistas renomados do Estado [Pernambuco] a se dedicar regularmente à atividade do design - trabalhou aproximadamente por trinta anos na Indústria Gráfica Brasileira”. Acredito que no caso de Aldemir a palavra certa seria ocasionalmente, sendo regularmente sua atividade enquanto pintor e ilustrador. Porém, ainda afirma Efrem (2018), que:

Podemos inferir que uma das origens do Design Gráfico cabe à aplicação comercial de conhecimentos artísticos para a venda de produtos através de embalagens e cartazes, por exemplo. Foi exatamente este movimento, da arte erudita para a indústria cultural, que Lula Cardoso Ayres executou, sem, todavia, abandonar a primeira ou ser execrado do campo por isso.

[...] o campo do design derivado do campo artístico, mais especificamente, do design gráfico, como desmembramento, design como aplicação comercial de habilidades artísticas voltada para projetos gráficos para um grande público consumidor, design como arte média, indústria cultural. (grifo meu)

Reconhecimento social

Entre troféus, medalhas, prêmios nacionais e internacionais relacionados ao seus trabalhos de desenho e pintura, são mais de 20, contando com o de Melhor Desenhista Internacional, na II Bienal de Veneza, em 1956. Agora, destinado especificamente a um trabalho de design gráfico, recebeu o Troféu Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, pela Melhor Capa de Livro *História do Modernismo Brasileiro (Antecedentes da Semana da Arte Moderna)*, de Mário da Silva Brito, segundo o site Estúdio Aldemir.

Talvez seus trabalhos que envolvem o design que mais tenham chegado a um grande público tenham sido os de design de superfície, por conta da produção em massa. As pessoas lembram dos pratos da Goyana. Muitas os colocavam nas paredes de suas casas.

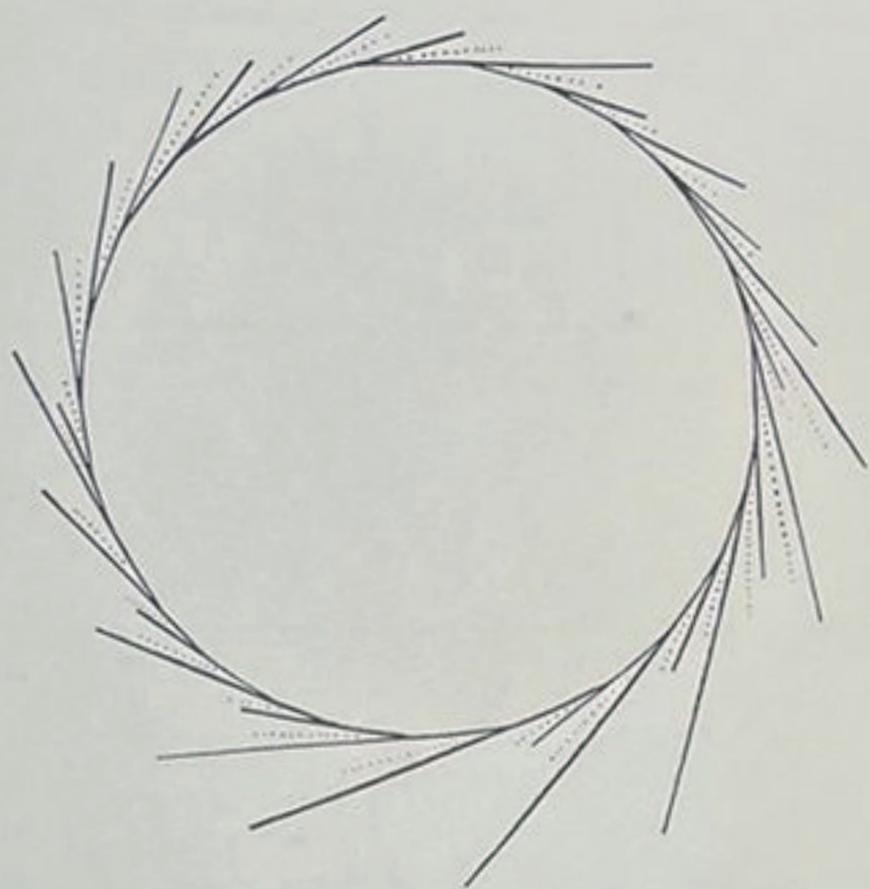
Rosely Nakagawa, ao ser perguntada por mim sobre como tinha sido fazer a exposição *No lápis da vida não tem borracha*, respondeu que:

A história das artes visuais no Ceará passa por Aldemir Martins obrigatoriamente. [A exposição] foi uma chance de resgatar o desenho do Aldemir Martins, obra estruturante da carreira dele. Ele, antes de tudo, é um artista completo, gráfico de excelência, e que dominava as técnicas de desenho aplicado. Uma arte não valorizada em culturas que se detém no mercado comercial das galerias em detrimento de publicações e desenho de objetos e embalagens. A curadoria da mostra procurou valorizar o artista completo, não o pintor.

É inegável destacar a importância da passagem de Aldemir pelo Design, sendo pioneiro do design ou não. É tanto que ganhou um prêmio que

envolve essa categoria. Aldemir tinha uma sensibilidade forte de estética, conseguia traduzir a identidade de marcas, textos, livros em desenhos, letras, formas, texturas e cor. Seu conhecimento em planejamento de projeto demonstra como foi capaz de fazer diferentes trabalhos destinados a materiais distintos como impressos, superfícies de metal, tecido ou acrílico.

Como a pixação que tem na frente do Centro de Artes e Comunicação, local onde estudo, digo que “artista não morre”. Seus trabalhos continuam vivos e pretendo com esta pesquisa perpetuar ainda mais a memória deles.



Considerações finais

Como mencionado no início deste documento, acredito que através dos estudos de memória gráfica possamos nos conhecer melhor, valorizando e fortalecendo nossas identidades, que são múltiplas. O design cearense tem muito a contribuir e a ser também referência. Ao estudá-lo em um trabalho de conclusão de curso sinto que cumpro um papel importante enquanto estudante, brasileiro e cearense.

Visitei a tão citada exposição *No lápis da vida não tem borracha* algumas vezes. Fui à Biblioteca Estadual do Ceará e folheei inúmeros exemplares nos jornais em que Aldemir trabalhou como ilustrador, no começo de sua carreira, em busca de matérias e ilustrações. Inclusive, ter feito essas pesquisas nos periódicos antigos me despertou interesse de estudar esses impressos no futuro. Busquei me aprofundar sobre memória gráfica cearense falando com o pessoal da KUYA, com Delano Barbosa, Lucas

Borges e Paulo Linhares. Entrevistei Mariana e Rosely. Fui até a casa de Mariana em São Paulo a fim de colher mais material e informações. Cataloguei as obras que colhi e fiz a análise prevista.

Acredito que concluo que esta pesquisa com êxito. Delimitei como objetivo geral o de analisar a trajetória do artista Aldemir Martins, principalmente, dos artefatos produzidos e criados para a indústria gráfica, com o intuito de destacar sua importância para o Design cearense. Estudar apenas as técnicas não seria suficiente quando toda uma vida influencia a mente criativa dos artistas. Em Aldemir é fácil perceber como o ambiente ao redor lhe movia, seus laços afetivos e conexão com suas origens, deixando claro em seus trabalhos a importância de enaltecê-las. Quanto à análise dos produtos gráficos, foi necessário observá-las à luz de conceitos de autores referentes a cada eixo, como Jan V. White para design editorial e Ruthschilling para design de superfície. Também tive o cuidado de detalhar assuntos mais específicos do Design, como quando uso Lupton para definir a anatomia das letras, já que pretendo que o texto seja lido por pessoas também fora do eixo de design. Foi também indispensável seguir o que estipulei como objetivos específicos para alcançar o final desta monografia de conclusão de curso.

Analisei os artefatos com atenção, mesmo que não tão profundamente, pois se assim tivesse sido feito, teria dado uma monografia para cada área do design estudada. Nas primeiras pesquisas sobre o assunto, ao identificar capas que Aldemir fez, na maioria delas só encontrava a informação que a ilustração era do artista, me fazendo questionar quanto aos letreiramentos e diagramação delas. Ter tido a resposta de que vários letreiramentos eram sim de Aldemir, através da pesquisa qualitativa feita por advento de questionário e entrevista, além de Mariana Pabst ter me mostrado os títulos que constam nas revistas *Elite*, foram para mim muito esclarecedor e relevante. Poder estudar esses letreiramentos e números, percebendo as características do desenho de Aldemir, hastes

preenchidas com hachuras, serifas triangulares, percebo a identidade que ele colocava nesses projetos, e me encanto. Quando observo as diagramações que Ademir criou ao fazer capas de livro, poemas e revista, me empolgo. As aplicações muito bem pensadas para produtos específicos demonstram a capacidade de Aldemir em realizar projeto conceitual. Além disso, ter conseguido a informação de que fez a identidade visual da editora Cultrix, foi de suma importância.

É claro que por conta das muitas coletas feitas, identificando o tempo de produção e qualidades gráficas, levantar a hipótese de que Aldemir poderia se encaixar na definição de pioneiro do design, é muito plausível. Porém, com a devida atenção que o assunto demanda e olhando os critérios levantados por Lócio, Coutinho e Waechter (2011), o mais correto é ainda não bater esse martelo. Entretanto, a passagem de Aldemir pelo design, por mais que ainda não possa defini-lo como pioneiro, é importantíssima. De toda forma, imagino que com continuação de buscas para maiores provas possa levar a uma conclusão positiva à indagação, mas isso ficará para o futuro.

Também fica para próximos feitos o de realizar um livro virtual/físico contendo os artefatos analisados nesta pesquisa, dando maior destaque a eles, para que mais pessoas possam estudar e se inspirar nas contribuições gráficas de Aldemir.

Ter entrado em contato com as obras gráficas de Aldemir foi um presente.



Referências

Aldemir no Tempo. Site Estúdio Aldemir Martins. Acesso em: 05 de fevereiro de 2024. Disponível em: <http://www.estudioaldemirmartins.com/home/aldemir-martins-no-tempo.html>

Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil. Direção e edição: Gustavo Moura. Produção: Alexandre Seara. Brasil, 2005. Acesso em: 20 jan 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s7LOZLMRRO0>

Arte na Moda: Coleção MASP Rhodia. Site Google Artes & Culture. Acesso em 11 mar 2024. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/ZAUx8-9KE1p4JQ?hl=pt-BR>

BARROS, Camila Bezerra Furtado. BORGES, Lucas Mota. Entre vazios e paralelos: fragmentos para uma história do design gráfico no Ceará. 2024. Disponível em: <https://tranquil-marimba-6e9.notion.site/Entre-vazios-e-paralelos-fragmentos-para-uma-hist-ria-do-design-gr-fico-no-Cear-69db86f74fcb491da3019011a5aaf2fc?pvs=4>

Campello, Silvio; Aragão, Isabella (2011). Imagens Comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases. Acesso em. Disponível em: <file:///C:/Users/Win10/Downloads/ICPreduzido.pdf>

Correio Paulistano a, de 8 de agosto de 1948. N. 28327.

Correio Paulistano c, de 9 de outubro de 1947. N. 28071.

Correio Paulistano b, de 20 de junho de 1948. N. 28285.

Coutinho, Solange (2008). Breve passeio sobre o estudo da linguagem gráfica. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/133837526/Coutinho-Solange-Introduc-a-o-a-Linguagem-Gra-fica-2008>>. Acesso em 19 fev 2024.

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

Documentário (2016). Os Cearenses - Fundação Demócrito Rocha. Os Cearenses 15 - Aldemir Martins. YouTube, 11 de dez. de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D8TlA-B1MM4&ab_channel=OsCearenses-Funda%C3%A7%C3%A3oDem%C3%B3critoRocha>. Acesso em: 17 de março de 2023.

Documentário (2017). Aldemir Martins - Documentário. Acesso em: 27 fev 2024. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0_55P-Q5Nfrg>

Efrem, Rafael (2011). Estética moderna do design pernambucano: Lula Cardoso Ayres. Dissertação. UFPE.

Ethel, Leon. IAC Primeira escola de design do Brasil. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 2013.

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

Farias, Priscila (2004). Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica. Anais do P&D Design 2004. FAAP: São Paulo.

Finizola, Fátima (2010). Panorama Tipográfico dos Letreiramentos Populares: um estudo de caso na cidade do Recife. Dissertação. UFPE. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3222/1/arquivo22_1.pdf

Finizola, Fátima; Coutinho, Solange (2011). Identificação de padrões na linguagem gráfica verbal, pictórica e esquemática dos letreiramentos populares.

Fonseca, Letícia. Memória Gráfica Brasileira. Cadernos de design, v. 2, 2021.

Galvão, Roberto. Aldemir Martins: o reconhecimento do artista. O Povo, Fortaleza, 17 de janeiro de 2000. Caderno B, p. 2.

Gato. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5034/gato>. Acesso em: 13 de março de 2024. Verbe-te da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Gato Azul III. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5039/gato-azul-iii>. Acesso em: 12 de março de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Gato Malhado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra10238/gato-malhado>. Acesso em: 13 de março de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Livraria Memorial. Disponível em: <https://www.livrariamemorial.com.br/peca.asp?ID=9085713>. Acesso em: 21 de março de 2023.

Lessa, Gerson. Goyana S.A: Cultura Material, Design e Mitologia. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Lócio, Leopoldina; Coutinho, Solange; Waechter, Hans (2021). Memória gráfica brasileira: como os pioneiros do design vêm sendo pesquisados e reconhecidos. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/memria-grfica-brasileira-como-os-pioneiros-do-design-vm-sendo-pesquisados-e-reconhecidos-brazilian-graphic-memory-how-the-design-pioneers-of-design-have-been-studied-and-recognized-36554>. Acesso em: 23 fev 2024.

Memória gráfica no agreste / textos Camila Brito - [et al.]; organização Paula Valadares. - Recife: CEPE, 2018. 164 p.: il. ISBN 978-85-60411-18-4.

Nakagawa, Rosely (2022). Trecho de carta escrita a próprio punho de Aldemir. Pesquisa ao acervo de Mariana Pabst Martins desenvolvida entre 2018 e 2023. Exposição No lápis da vida não tem borracha. Pinacoteca do Ceará Fortaleza, Ceará, 2022.

O Povo, Fortaleza, 05 de janeiro de 1987. Segundo Caderno, p. 1

Pintor Aldemir Martins. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28971/pintor-aldemir-martins>. Acesso em: 19 de dezembro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Ruthschilling, Evelise Anicet (2002). Design de Superfície: prática e aprendizagem mediadas pela tecnologia digital. Tese (Doutorado em Informática da Educação). Acesso em: 10 mar 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131159>

Vídeo, 2017. Aldemir Martins - Enciclopédia Itaú Cultural (2017). Canal Itaú Cultural. Acesso em 10 mar 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QHoDLtsTOOA&t=309s>.

Vídeo, 2023. Facebook da página oficial de Aldemir Martins contendo trecho do Programa Depoimento. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=250957134029333>

[Sem Título]. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra64613/sem-titulo>. Acesso em: 13 de março de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Site Sebrae. Fortaleza Cidade Criativa. **Site Sebrae**. Acesso em: 02 mar 2024. Disponível em: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/fortaleza-cidade-criativa-do-design,1979df5dc4736810VgnVCM-1000001b00320aRCRD>

Apêndice I - Questionário feito à Mariana Pabst e Rosely Nakagawa

Esse questionário faz parte da pesquisa de TCC do aluno Vitor Monte Arruda, graduando de Design pela Universidade Federal de Pernambuco e orientado pela Dra. Solange Coutinho. Com fins acadêmicos, o objetivo geral desta pesquisa é o de analisar a trajetória do artista Aldeir Martins, principalmente, dos artefatos produzidos e criados para a indústria gráfica, com o intuito de destacar sua importância para o Design cearense.

Obs: por se tratar de uma pesquisa científica e acadêmica, é necessário que você, após ter lido o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), enviado previamente, tenha aceitado participar voluntariamente da pesquisa.

Obrigado por ter aceitado responder o questionário. Serão 17 perguntas e você pode respondê-las da forma como achar mais conveniente, seja: completando o documento do Word e devolvendo preenchido; por áudio/mensagem via Whatsapp; diretamente no corpo do e-mail ou por entrevista remota, através do Google Meet. As informações coletadas farão grande diferença no resultado do meu trabalho.

QUESTIONÁRIO DA PESQUISA “ALDEMIR MARTINS E MEMÓRIA GRÁFICA”

Meu contato inicial com Aldemir foi a partir do meu pai. Lá em casa tem um quadro dele lindo demais, um dos gatos! Mas foi com a exposição “No Lápis da Vida Não Tem Borracha” que tive contato com a vasta produção de gravuras, ilustrações e demais trabalhos que Aldemir fez para a indústria gráfica.

Parte I - Vida e processos de criação

1. Para você, como foi crescer tendo a influência artística do seu pai?/ Para você, como foi fazer a curadoria da exposição sobre esse grande artista?
2. Você sabe se Aldemir mantinha relação com artistas cearense que o influenciava?
3. Como estudante de Design fico imaginando os processos que Aldemir tinha ao fazer um trabalho para uma marca específica. Como decidia as cores, quais elementos utilizar. Por exemplo, nas latas de sorvete da Kibon, fico pensando se o laranja definido teve o objetivo de trazer um frescor que o produto tem. Ou se nas latas de tinta da Hidracor foram usadas as próprias cores das tintas. Tudo isso envolve o Design e me

interessa muito. Você pode me falar um pouco sobre como eram esses processos de Aldemir?

Parte II - Aldemir e Design

Aldemir foi monitor do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), escola do Museu de Arte de São Paulo (MASP), considerada a primeira escola de design do Brasil. Wollner menciona esse fato no documentário “Alexandre Wollner e a Formação do Design Moderno no Brasil”, assim como consta em “IAC Primeira Escola de Design do Brasil”, livro de Ethel Leon.

A seguir, algumas capas/ilustrações de livro, poema ou revista feitas por Aldemir que encontrei na internet (a maioria em sites de venda de livros usados, mas também no instagram oficial de Aldemir Martins).

4. Você sabe de outras conexões mais próximas de Aldemir com o Design? Se ele ministrou ou fez outros cursos, por exemplo.

5. Você teve contato com outras obras/desenhos do Aldemir que façam contato mais direto com o Design Gráfico? Por exemplo, outras capas de livros produzidas por ele, materiais impressos. Se sim, quais?

6. Sei que Aldemir fez caixas de fósforo, estampa para Rhodia, louças goyana. Você sabe ou destaca outros trabalhos de Aldemir que envolvam o design?

7. Em diversas capas/ilustrações de livros e impressos realizadas por Aldemir, têm títulos, nome de autor, como em Os Dias Iguais e na revista Elite. Porém, em muitos deles só é informado que ele fez a ilustração, deixando dúvida em relação à tipografia. Mas os traços parecem tanto com os dele que imagino que em alguns casos a tipografia foi realmente idealizada e construída pelo artista. Por exemplo, nos casos a seguir,

você sabe se as palavras “Os Objetos”, “Aluizio Medeiros” e “Pasárgada” foram também produção de Aldemir?

8. Você sabe ou destaca outros trabalhos de Aldemir que envolvam tipografia?

9. Inclusive, num documentário sobre ele, vi que lá no atelier tem um “A” super lindo, que também penso ser sua criação. Você sabe se esse “A” é criação de Aldemir?

10. Indo para outros caminhos do Design Gráfico, li em algumas matérias que ele fez logotipos, mas não os encontrei nas minhas buscas. Você tem conhecimento de algum logotipo que ele tenha feito para alguma marca específica?

11. Em uma live realizada pelo Museu de Arte da UFC, você diz que quando Aldemir trabalhava em jornais fazia além de ilustrações, diagramação. Percebo então uma relação com Design Editorial. Você sabe dizer como era essa diagramação, se correspondia a algumas seções dos jornais ou se estava relacionada às ilustrações?

Estamos quase chegando ao fim do questionário!

Parte III - Acervos e pesquisa

12. Muitas informações sobre Aldemir encontrei no seguinte site: <http://www.estudioaldemirmartins.com/home/contato-aldemir-martins.html>. Esse site é confiável para ser usado como referência?

13. Você indica que eu assista algum documentário específico ou faça buscas em algum site ou locais físicos?

14. Você sabe se existe outro acervo com essas inúmeras capas de livro e demais materiais gráficos? Se sim, tem como eu ter acesso a ele/s?

15. Você me indicaria outras pessoas que possam esclarecer outras informações sobre a produção de Aldemir? Se sim, quem?

16. Há algo que você gostaria de relatar que não foi abordado neste questionário?

17 Por fim, você se disponibilizaria a responder outras perguntas caso surjam dúvidas?

Enquanto cearense busco conhecer mais da minha cultura e com esse trabalho quero fortalecer nossa identidade. Sua ajuda foi muito importante! Mais uma vez, muito obrigado!

Apêndice 2 - Entrevista - perguntas feitas à Mariana Pabst

No dia 21 de janeiro de 2024, dia do meu aniversário, fui recebido por Mariana Pabst em sua residência em São Paulo, com intuito de conversar com ela sobre seu pai e tirar fotos do vasto material impresso feito por Aldemir Martins. Sua aconchegante casa respira arte. Depois de já termos conversado bastante, de eu ter tirado todas as fotos possíveis, começamos a gravação da entrevista. Foi um verdadeiro presente. Trago a seguir as perguntas feitas à Mariana.

01. Tu falou muito dessa parte de valorização do regionalismo dele, né? Quando falou das louças Goianas e daquela mudança de flor do maracujá, né? Tu pode falar um pouquinho disso?

02. Essas [as pessoas] são muito as inspirações do Aldemir, né? Ele também fazia muito vocês, a tua mãe e você também. Eu vi bastante na exposição lá da Pinacoteca.

03. Em uma parte tu falou em relação ao sentimento que ele colocava por exemplo nas frutas que tu falou da saudade, também acho que tinha muita relação com o sentimento dele que ele transmitia para a tela, né?

04. Ele decidiu ficar em São Paulo. Mas ele teve uma oportunidade, por exemplo, de pensar e ir para Paris como Antônio Bandeira, foi? E decidiu ficar aqui talvez por ficar no Brasil?

05. A gente falou também que ele usava várias técnicas, né? Ele usava muito nanquim, ele tinha muito os traços característicos dele que eu já vi algumas entrevistas falar que tem uma influência das rendeiras. Sobre essas técnicas, quais mais que ele explorava assim, da pintura, da tinta também.

06. Ele fez muita coisa para indústria gráfica, muita coisa comercial. Fiquei pensando se teve um momento em que ele decidiu partir pra esse campo.

07. Você acha que nas produções gráficas do seu pai é possível identificar um momento da história?

08. Eu vi eu acho que Rosely falando de umas influências, acho que japonesas, que ele tinha muito. Você sabe se há uma influência a partir de imigrantes aqui em São Paulo?