



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO UNIVERSIDADE VIRTUAL  
CURSO DE SISTEMAS E MÍDIAS DIGITAIS**

**JOÃO VICTOR TEIXEIRA CAVALCANTE**

**CEARÁ À VISTA: UMA ANÁLISE DE ARTEFATOS GRÁFICOS CEARENSES DO  
SÉCULO XX EM RELAÇÃO AOS RÓTULOS PERNAMBUCANOS DE COUTINHO**

**FORTALEZA**

**2025**

JOÃO VICTOR TEIXEIRA CAVALCANTE

CEARÁ À VISTA: UMA ANÁLISE DE ARTEFATOS GRÁFICOS CEARENSES DO  
SÉCULO XX EM RELAÇÃO AOS RÓTULOS PERNAMBUCANOS DE COUTINHO

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Graduação em  
Sistemas e Mídias Digitais do Instituto  
Universidade Virtual da Universidade  
Federal do Ceará, como requisito parcial à  
obtenção do grau de bacharel em  
Sistemas e Mídias Digitais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Brito  
Novais.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

C364c Cavalcante, João Victor Teixeira.

Ceará à vista : uma análise de artefatos gráficos cearenses do século XX em relação aos rótulos pernambucanos de Coutinho / João Victor Teixeira Cavalcante. – 2025.

68 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto UFC Virtual, Curso de Sistemas e Mídias Digitais, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Eduardo Brito Novais.

1. Design informacional. 2. Memória gráfica brasileira. 3. História do design. 4. Rótulos de cachaça. 5. Comércio cearense. I. Título.

CDD 302.23

---

JOÃO VICTOR TEIXEIRA CAVALCANTE

CEARÁ À VISTA: UMA ANÁLISE DE ARTEFATOS GRÁFICOS CEARENSES DO  
SÉCULO XX EM RELAÇÃO AOS RÓTULOS PERNAMBUCANOS DE COUTINHO

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Graduação em  
Sistemas e Mídias Digitais do Instituto  
Universidade Virtual da Universidade  
Federal do Ceará, como requisito parcial à  
obtenção do grau de bacharel em  
Sistemas e Mídias Digitais.

Aprovado em: 07/08/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Brito Novais (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Georgia da Cruz Pereira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Inga Freire Saboia  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Me. Matheus Rodrigo Serafim Rodrigues  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho só foi possível por conta da imensa rede de apoio que existe ao meu redor. Sendo assim, o mérito desta pesquisa é coletivo. Agradeço à minha mãe, Kátia, por todo o suporte necessário durante toda a minha jornada acadêmica e pelos incontáveis conselhos que me direcionaram para o caminho que eu queria. Mãe, obrigado por acreditar em mim sempre, até quando eu mesmo duvidava. À minha irmã Ivna, por torcer por mim, mesmo de longe, e vibrar com cada uma das minhas vitórias.

Ao Christian, por estar ao meu lado, não só me escutando e ajudando, mas também me acompanhando durante as diversas viagens que foram feitas em Fortaleza buscando objetos que servissem à minha pesquisa. Obrigado por me segurar nos momentos mais difíceis.

Aos meus colegas de curso Lívia, Estácio, Ivna, Enayle, Jackson e Bruna pela amizade e companheirismo durante todos os momentos que estivemos juntos. Vocês tornaram essa jornada acadêmica mais alegre e prazerosa durante todas as experiências que vivemos no bloco e fora dele.

Às minhas amigas por todas as horas de escuta e conselhos sobre as dificuldades vivenciadas na experiência acadêmica, além dos momentos compartilhados com risadas e lágrimas. Obrigado pela paciência.

Ao meu orientador Cadu, que confiou em mim desde o primeiro dia e me apoiou em todas as etapas da minha pesquisa. A sua orientação foi essencial para a realização deste trabalho. Obrigado pelo compromisso e pela disponibilidade. Muito além disso, obrigado pela compreensão e suporte durante os momentos difíceis.

À minha tia Odelina, minha tia Dê, por todo o amor, carinho e acolhimento. Eu gostaria de ler essas palavras para você e te contar que eu consegui. Obrigado por tudo.

Este trabalho não existiria se essas e outras pessoas não se fizessem tão presentes no meu cotidiano. Entretanto, ele também não seria possível sem a minha perseverança, resiliência, força e paixão por Design e História.

À minha querida tia Odê.

À minha família.

## RESUMO

Este estudo compara artefatos gráficos e sistemas informacionais de rótulos de cachaça e sabão cearenses com os artefatos pernambucanos analisados por Coutinho (2011), considerando a proximidade geográfica dos estados e as origens da imprensa cearense em Pernambuco. Busca-se também identificar artefatos gráficos do século XX que compõem a memória gráfica cearense e analisar a organização e hierarquia informacional dos rótulos sob a perspectiva do design da informação. Trata-se de uma pesquisa quali-quantitativa exploratória com procedimentos de pesquisa documental, baseada na metodologia de Coutinho (2011). Foram coletados 24 rótulos do acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque e os rótulos de aguardente de cana e sabão/sabonetes, encontrados em maior quantidade no acervo, foram analisados utilizando o modelo da matriz de Mijksenaar por meio de procedimento comparativo com base nas análises dos rótulos pernambucanos. Foram evidenciadas características similares entre os rótulos dos dois estados, como a influência do tema na criação do artefato. Com isso, foi possível perceber a aproximação dos artefatos cearenses dos pernambucanos pelos temas abordados e pela organização dos sistemas informacionais. Por fim, concluiu-se que o reconhecimento desses impressos como indícios da expressão da identidade gráfica cearense é uma contribuição para a consolidação do campo de estudos da memória gráfica local.

**Palavras-chave:** design informacional; memória gráfica brasileira; história do design; rótulos de cachaça; comércio cearense.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rama tipográfica montada.....	7
Figura 2 – Relação da entrada.....	8
Figura 3 – Diário do Governo do Ceará.....	10
Figura 4 – Marca registrada na Junta Comercial entre 1875 e 1901.....	11
Figura 5 – Impressão Offset.....	12
Figura 6 – O processo de design.....	17
Figura 7 – Relações dos estudos de memória gráfica e história do design com o Design da informação (Lócio; Coutinho; Waechter).....	22
Figura 7 – Exemplo de uso da adaptação da matriz de variáveis de apresentação gráfica de Mijksenaar.....	29
Figura 8 – Cheque Banco de Crédito Caixeiral.....	30
Figura 9 – Deus e Mar, Belleza & Garcez - Ceará.....	31
Figura 10 – Lithographia Cearense.....	31
Figura 11 – Lithographia Cearense 2.....	32
Figura 12 – Torre Eiffel Modas e Novidades.....	32
Figura 13 – Análise da aguardente CUMBE.....	33
Figura 14 – Aguardente Fonseca.....	34
Figura 15 – Análise da Aguardente Fonseca.....	35
Figura 16 – Análise da Aguardente Velha Ypióca.....	36
Figura 17 – Aguardente Douradinha.....	37
Figura 18 – Aguardente Cumbe.....	37
Figura 19 – Aguardente Mata Preguiça 01.....	39
Figura 20 – Aguardente Mata Preguiça 02.....	39
Figura 21 – Sabão Águia.....	41
Figura 22 – Marca Elephante.....	41
Figura 23 – Sabonete Oriente.....	42
Figura 24 – Sabão Everest.....	42



## LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Agrupamento dos rótulos coletados.....	29
Quadro 02 – Variáveis gráficas de Mijksenaar.....	31
Quadro 03 – Sistema informacional de Solange Coutinho.....	31

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>19</b>
2.1 O comércio cearense de cachaça.....	19
2.2 Cultura popular.....	20
2.3 Memória Gráfica Brasileira.....	22
2.4 O design informacional.....	23
2.4 A relação entre o Design da Informação e a memória gráfica.....	25
<b>3 METODOLOGIA.....</b>	<b>27</b>
<b>4 COLETA E ANÁLISE DOS DADOS.....</b>	<b>29</b>
4.1 Coleta e seleção de artefatos gráficos.....	29
4.2 Identificação e agrupamento dos artefatos gráficos.....	30
4.3 Adaptação da matriz de variáveis gráficas de Mijksenaar.....	31
4.4 Processo de análise baseado na nova matriz.....	34
4.5 Considerações acerca do conjunto de rótulos.....	37
4.5.1 <i>Comparativo da disposição dos elementos nos rótulos.....</i>	<i>37</i>
4.6 Comparação com os resultados de Coutinho.....	47
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>48</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>51</b>
<b>APÊNDICE A – PEDIDOS DE ACESSO AO ACERVO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM CHICO ALBUQUERQUE (MIS).....</b>	<b>55</b>
<b>APÊNDICE B – IMAGENS DO ARQUIVO NIREZ COLETADAS NO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM CHICO ALBUQUERQUE (MIS).....</b>	<b>56</b>
<b>APÊNDICE C – ANÁLISES DOS RÓTULOS CEARENSES NA MATRIZ ADAPTADA DE COUTINHO.....</b>	<b>64</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Com a consolidação do Ceará como fabricante de cachaça no final do século XIX, o comércio cearense desse produto se expandia e se diversificava, tornando-se relevante tanto para a economia quanto para a cultura do estado. Nesse contexto, os rótulos comerciais que registravam as marcas dos fabricantes são peças-chave no estudo dos fenômenos culturais do período.

Dessa forma, esta pesquisa propõe, como objetivos específicos, identificar artefatos gráficos do século XX que compõem a memória gráfica cearense e analisar a organização e a hierarquia da informação nos rótulos, sob a perspectiva do design da informação. No que se refere ao objetivo geral, busca-se comparar artefatos gráficos e sistemas informacionais encontrados em rótulos de cachaça e sabão cearenses em relação aos artefatos pernambucanos analisados por Coutinho em 2011.

Os artefatos gráficos são produtos da evolução das técnicas de impressão ao longo dos anos no Brasil. Portanto, para compreender o desenvolvimento desses artefatos gráficos, faz-se necessário entender também a trajetória da tipografia e das técnicas de impressão no país.

Embora pareça trivial selecionar o estilo de uma letra em menus de softwares, a tipografia constitui-se como todo um campo de estudo, cuja compreensão demanda uma contextualização histórica e teórica.

Isto posto, define-se tipografia como um conjunto de práticas ligadas à criação e ao uso de símbolos visíveis relacionados às letras e caracteres para-ortográficos (números, sinais de pontuação, etc.) com finalidade de reprodução da informação, independente de impresso em papel ou gravado em um documento digital (Farias, 2013). Então, a tipografia surgiu como uma prática para a impressão de livros e outros escritos, permitindo a fácil reprodução deles, entretanto, teve seus usos e significados expandidos durante os séculos e hoje também define a reprodução da informação em meios digitais, onde o termo ainda é utilizado para tratar de arquivos digitais.

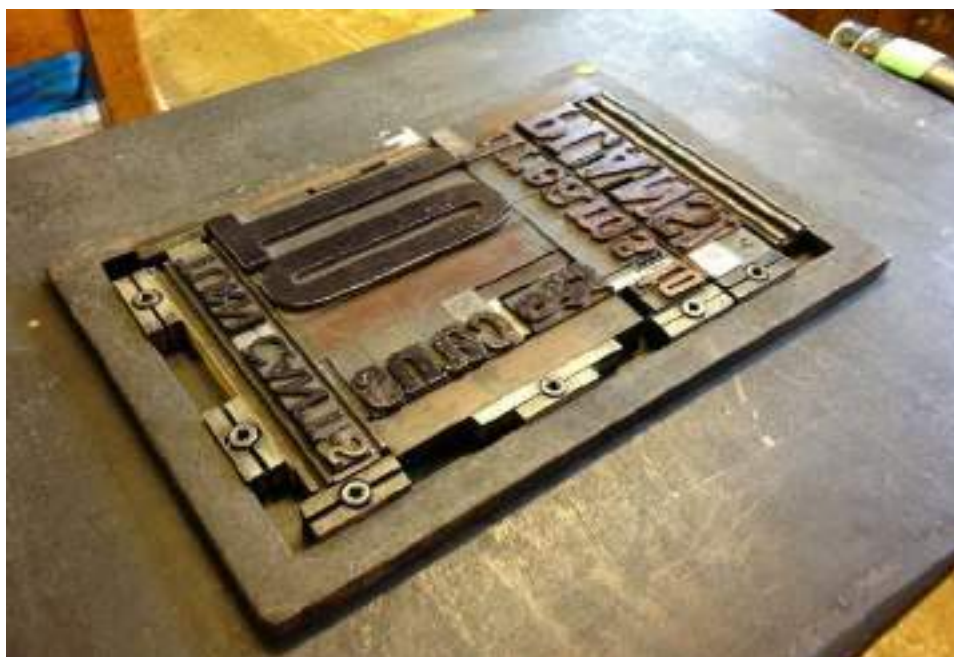
Para uma descrição precisa sobre a origem da tipografia, o método surge em meados do século XV, na Alemanha, com a invenção dos tipos móveis por Johannes Gutenberg que revolucionou a escrita no Ocidente (Lupton, 2010). A invenção é um marco na história gráfica, pois representa uma quebra: a fabricação

de livros, que anteriormente apenas era realizada por escribas, agora poderia ter uma produção em massa.

Através da invenção de Gutenberg, as reproduções dos materiais escritos, que saíram das mesas dos copistas ou escribas e foram para a oficina dos impressores, revolucionaram todas as formas de aprendizado (Eisenstein, 1980). Conforme Meggs e Purvis (2009), com o conhecimento do mundo antigo e da era medieval se expandindo através dos impressos, a interação cultural acelerou a criação do mundo moderno.

Por meio da utilização dos tipos móveis, uma grande quantidade de letras era organizada em ramas (Fig. 1), uma espécie de "forma", criando páginas nas quais agora seria possível a revisão, correção e impressão (Lupton, 2010). Essa organização dos tipos em ramas mantinha a informação "fixada" naquela forma e tornava viável a impressão de diversas páginas com mais velocidade.

Figura 1 – Rama tipográfica montada.



Fonte: Blog "manipulandodigital"<sup>1</sup>.

Após a criação da prensa, a impressão de materiais gráficos, feita até então por copistas, consegue superar as limitações socioeconômicas que

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://manipulandodigital.blogspot.com/2014/11/formatos-de-impresion-tipografica.html>. Acesso em: Jul. 2025.

mantinham o poder de controle dessa produção somente à disposição da elite. De acordo com (Helmets; Lamal; Cumby, 2021, p. 1, tradução própria):

O amplo alcance e persistência da impressão ao longo do tempo foram propícios à normalização, à memória cultural e ao intercâmbio intercultural em uma escala anteriormente inimaginável. Ela acelerou a disseminação da alfabetização, permitiu que pessoas comuns acessassem diferentes fontes de informação e deu continuidade a ideias radicais que desafiavam a sabedoria concebida.

No entanto, enquanto a Europa experimentava essa revolução tipográfica desde o século XV, se passaram mais de três séculos até que o Brasil pudesse participar dessa transformação. Afinal, no Brasil colonial, a Coroa mantinha um controle rígido sobre a instalação de equipamentos tipográficos na colônia. No que se refere ao início exato da prática no Brasil, mesmo que existam especulações de que os primeiros jesuítas trouxeram consigo uma prensa tipográfica, não existem materiais impressos que provem tal crença (Gauz, 2000).

Há controvérsias em relação ao início da impressão tipográfica na colônia. É possível que a tipografia tenha sido introduzida em Pernambuco, durante a ocupação holandesa, em meados do século XVII (Gauz, 2000). Já em Recife, no início do século XVIII, temos conhecimento de uma nova tentativa graças a uma Carta Real de 08 de junho de 1706 que proibia futuras impressões e ordenava que o material já impresso fosse confiscado (Idem).

Cerca de 40 anos depois, no Rio de Janeiro, temos conhecimento do único caso comprovado sobre a instalação e funcionamento de uma oficina de impressão, através de publicações de Antônio Isidoro da Fonseca, impressor já conhecido em Lisboa. Atualmente, uma dessas publicações é hoje considerada o primeiro livro impresso no país: *“Relação da entrada que fez o excellentissimo, e reverendissimo senhor D. F. Antonio do Desterro Malheyro bispo do Rio de Janeiro, em o primeiro dia deste prezente anno de 1747”* (Fig. 2). Todavia, rapidamente a tipografia foi mandada fechar por ordem da Corte Portuguesa e teve todos os materiais apreendidos e remetidos para Portugal (Gauz, 2000). Oficialmente, o Brasil teve sua primeira prensa em 1808, com a chegada do príncipe regente D. João V ao Rio de Janeiro (Gauz, 2000).



dos líderes Manoel de Carvalho. Logo, os editores do jornal o tornaram um difusor do ideal revolucionário, publicando conteúdo político, proclamações, avisos gerais à população, etc. (Brasil, 2020).

Figura 3 – Diário do Governo do Ceará.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital (Brasil, 2020).

Com o estabelecimento da imprensa no Ceará, pode-se traçar a perspectiva da técnica que dominaria a produção gráfica brasileira. Ao longo do século XIX, a produção gráfica no Brasil pode ser definida como “era da tipografia de chumbo”. Apenas com o surgimento da litografia, em meados do século, existe um avanço na reprodução de imagens. A partir disso, essas técnicas são utilizadas combinadas, gerando uma estética diferente originada desse sistema híbrido (Melo; Coimbra, 2011).

Contrariamente à tardia difusão da técnica tipográfica no Brasil, a litografia chega ao país com apenas alguns anos de atraso em comparação a países como França ou Grã-Bretanha (Ferreira, 1977, p. 179 apud Hoffmann, 2009, p. 120). Após a primeira instalação realizada no Rio de Janeiro, a primeira província a

receber a técnica litográfica é Pernambuco em 1831 (Ferreira, 1977, p. 236, 240-241 apud Hoffmann, 2009, p. 122).

Em comparação com técnicas de reprodução anteriores, como na tipografia, onde o texto era composto por tipos já existentes, a litografia surge com a vantagem da possibilidade de criação dos desenhos de letras e textos diretamente sobre a matriz que seria impressa (Rezende, 2005).

Através da consolidação dessa tecnologia de impressão no Brasil, observa-se que esses avanços impactaram na criação e reprodução de rótulos comerciais. De acordo com Rezende (2005), os impressos — sejam feitos como gravura em metal ou litografia — serviram para a realização dos primeiros registros de marcas no Brasil. Em 1875, quando a prática de registro iniciou-se no Império do Brasil, os fabricantes precisavam apresentar às Juntas Comerciais duas cópias do desenho da marca. Alguns levavam rascunhos desenhados à mão livre, mas outros entregavam rótulos com textos informativos, sendo os impressos em litografia a grande maioria dos registros (Fig. 4). Dessa forma, as Casas Litográficas contribuíram para a cultura visual do início do século XIX (Hoffmann, 2009).

Figura 4 – Marca registrada na Junta Comercial entre 1875 e 1901.



Fonte: Rezende (2005).

No século XIX, as artes eruditas eram uma influência direta nos temas e estilos dos impressos comerciais, aproximando a relação entre o comércio e a arte (Cardoso, 2005). Entretanto, Cardoso (2005) afirma que, por muito tempo, esses

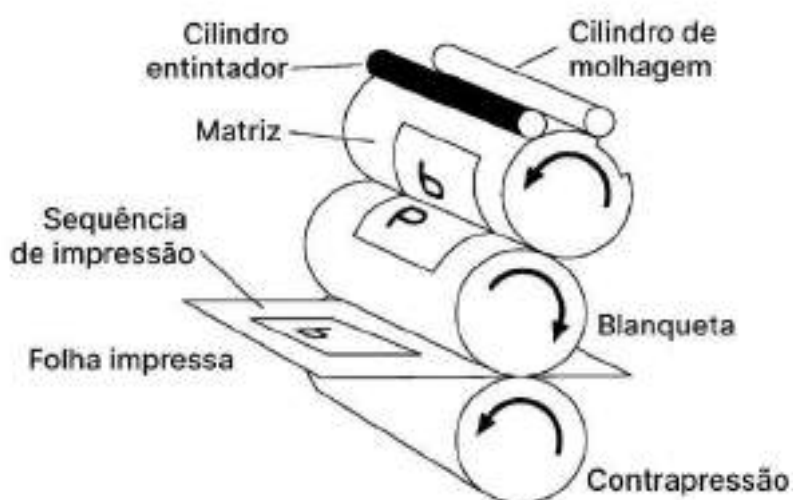


impressos não eram considerados relevantes no estudo dos fenômenos culturais formadores do gosto popular, isso por causa da ausência da figura de um designer como temos hoje.

Entretanto, quando consideramos os impressos comerciais produtos de arte, o design pode influenciar diretamente a construção da cultura de cada sociedade e agir como um ato de expressão da identidade de um povo (Finizola, 2010). Ao considerar a arte como produto social, Wolff (1982) indica que tudo o que fazemos está localizado em estruturas sociais e também é afetado por elas. Dessa forma, é possível sugerir que grande parte das produções gráficas irá refletir diretamente algum aspecto da estrutura social em que estão inseridas.

Apenas no final do século XIX, a utilização da litografia comercial entra em declínio quando o processo de *offset* é difundido (Hoffmann, 2009). Offset, termo oriundo da expressão *offset lithography*, é um processo originado da litografia (Fig. 5). Enquanto no processo litográfico a impressão era direta, pois a matriz entrava em contato com o papel, na impressão *offset* é incluída uma blanqueta que torna a impressão indireta, isto é, sem a matriz entrar em contato diretamente com o papel. É um processo que garante boa qualidade de impressão e aceita praticamente qualquer tipo de papel (Villas-Boas, 2008).

Figura 5 – Impressão Offset.



Adaptado de Voltaire (2004).

Ao observar os rótulos comerciais da primeira metade do século XX, pode-se compreender que as imagens presentes neles foram majoritariamente criadas por artistas gráficos e gravadores com repertórios visuais que influenciaram sua aparência (Waechter, 2011).

Sob essa ótica, as produções gráficas produzidas localmente que estamparam os rótulos de produtos cearenses entre 1900 e 1930 podem ser consideradas um reflexo da cultura popular local e de sua memória gráfica. Afinal, os rótulos de aguardente refletem o “comportamento espiritual” de uma classe, afirma Fragoso (1973). O autor faz uma comparação indicando que, enquanto os rótulos de cigarros fizeram alusão a acontecimentos históricos, os rótulos de aguardente trazem verdadeira mensagem à cidade e levam de volta lembranças de fatos e acontecimentos históricos.

Coutinho (2011) afirma que o rótulo também reflete as características do comércio e da sociedade no qual o produto se insere. A autora afirma que encontrar a repetição de um padrão de informação em artefatos gráficos, como rótulos de aguardente, pode indicar a consolidação de uma identidade local ou identidade de um determinado produto local.

Embora existam estudos, como o de Coutinho (2011), que tratem desses aspectos socioculturais e informacionais dos rótulos pernambucanos, é possível questionar os resultados em relação a outros estados nordestinos, como o Ceará.

Visto que essas produções de rótulos de cachaça demonstram características semelhantes entre si e que elas podem indicar o fortalecimento de uma identidade local, é possível analisar produções cearenses e encontrar resultados semelhantes?

## **2 REFERENCIAL TEÓRICO**

Para o desenvolvimento deste trabalho será necessário o embasamento em definições sobre comércio cearense, cultura popular, memória gráfica e design informacional que serão abordadas durante o projeto. Sendo assim, esta seção apresenta os principais conceitos acerca desses tópicos.

### **2.1 O comércio cearense de cachaça**

No Ceará, a produção de bebidas alcoólicas consolidou-se em meados do século XIX com a fabricação da cachaça (Costa, 2009). A cana-de-açúcar e seus derivados (açúcar, aguardente e rapadura) eram o terceiro maior ramo agrícola da economia cearense na década de 60 do século XIX (Souza, 1997 apud Costa, 2009). Mesquita (2021), afirma que no final do século XIX, a indústria da aguardente avançou para um pico de crescimento relevante por conta da desaceleração parcial dos níveis de produção do café e do algodão.

Costa (2009), afirma que o Ceará teve uma participação ativa no comércio de bebidas como produtor e exportador de aguardente, além da importação de cervejas e vinhos. Nas primeiras décadas do século XX, houve uma diversificação de tipos e procedências de bebidas alcoólicas em Fortaleza, através da mecanização dos engenhos, estabelecimento de usinas e aumento de casas importadoras. A comercialização, para além do aspecto econômico, estava associada à significação cultural que intermediava como esses produtos eram recebidos pela sociedade (Idem).

Dessa forma, observa-se que o comércio das aguardentes de cana possuía uma significância cultural. Em Fortaleza, o consumo de bebidas alcoólicas fazia parte do cotidiano, dentro dos espaços de sociabilidade, dos trabalhadores pobres, dos boêmios e das elites locais. A aguardente, portanto, poderia relacionar-se ao mesmo tempo com aspectos econômicos e aspectos culturais. (Costa, 2009).

## 2.2 Cultura popular

Dentre as teorias modernas sobre cultura, para W. Goodenough (1971) *apud* Nascimento, 2019) cultura é “um sistema de conhecimento e consiste em tudo aquilo que alguém tem de conhecer ou acreditar para operar de maneira aceitável dentro de sua sociedade”, enquanto Lévi-Strauss (1976 *apud* Laraia, 1986) a descreve como “um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana”. Ambos os autores consideram o conceito de cultura como um sistema, isto é, um conjunto organizado e estruturado. Além disso, ambos reconhecem a cultura como um fenômeno mental elaborado pela capacidade humana de cognição.

Para além da definição de cultura no geral, faz-se necessário definir o que seria cultura popular, local de origem ou inspiração das produções gráficas populares. Neste sentido, Abreu (2003, p. 13) afirma que:

Cultura popular não é um conjunto fixo de práticas, objetos ou textos, nem um conceito definido aplicável a qualquer período histórico. Cultura popular não se conceitua, enfrenta-se. É algo que precisa sempre ser contextualizado e pensado a partir de alguma experiência social e cultural, seja no passado ou no presente; na documentação histórica ou na sala de aula. O conceito só emerge na busca do como as pessoas comuns, as camadas pobres ou os populares (ou pelo menos o que se considerou como tal) enfrentam (ou enfrentaram) as novas modernidades (nem sempre tão novas assim); [...].

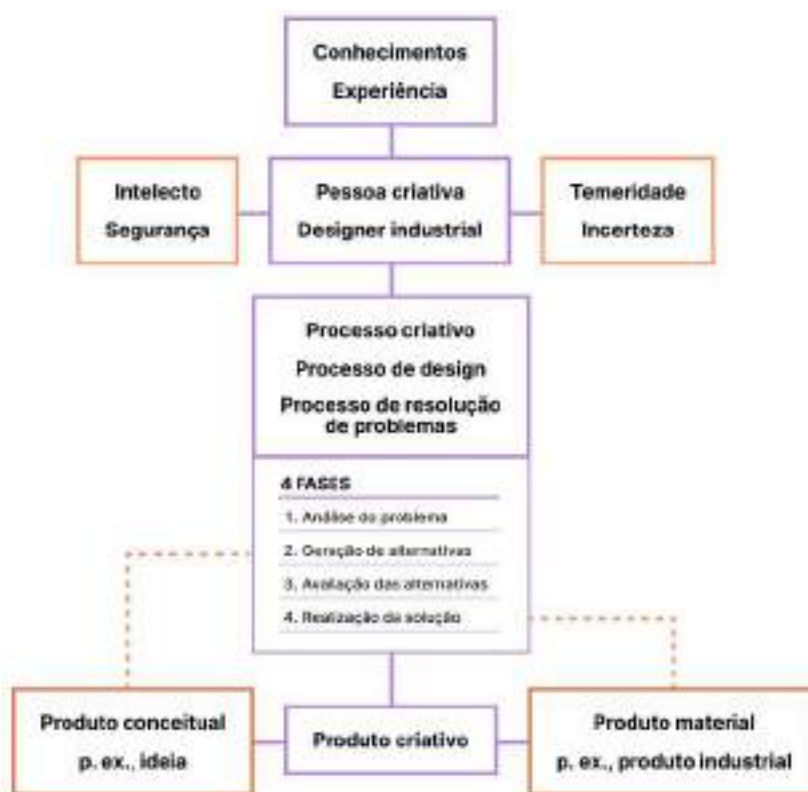
Sob outra perspectiva, Ayala e Ayala (1987) definem cultura popular como a criação do povo, baseada numa concepção do mundo toda específica e na tradição, que se reelabora ao abarcar elementos da cultura "erudita", mas mantendo sua identidade. Os autores ainda apontam que a cultura popular, ou cultura do povo, também pode ser vista como uma produção que se caracteriza pela exploração econômica e pela distribuição desigual do trabalho, da riqueza e do poder. Sendo criada e consumida pelos grupos subalternos de uma sociedade capitalista.

Para Bento, Silva e Fonseca (2023), os elementos da cultura popular local constituem “fontes para compreender uma determinada sociedade, desempenhando um importante papel na comunicação humana”. Os autores citam como exemplo a

produção de letreiramentos populares, realizados por pintores de letras geralmente sem formação acadêmica em disciplinas projetuais.

O ensino do Design, desde seu início, possui a prática projetual como atividade central na formação acadêmica e atividade profissional de designers, conforme Merino (2014). A autora aponta ainda que essa prática projetual utiliza métodos para orientar e direcionar seus procedimentos. Exemplificando, pode-se tomar como exemplo desses métodos o processo de design criado pelo professor alemão Bernd Löbach (Fig. 6).

Figura 6 – O processo de design.



Adaptado de Löbach (2001).

Ainda entre as múltiplas definições e estudos sobre cultura previamente abordados, Meneses (2003, p. 25) contraria a ideia de defini-la como “um segmento à parte da vida social” e admite cultura como uma qualificação (prática, potencial e diferencial) de todos os segmentos da vida social. Ele considera a cultura visual uma subcategoria da cultura material e, para o autor, os estudos da cultura material devem apropriar-se da dimensão física, empírica, sensorial, corporal, da produção/reprodução social.

### 2.3 Memória Gráfica Brasileira

Nessa perspectiva, em estudos sobre cultura visual, pode-se considerar os rótulos, ou impressos efêmeros, como artefatos visuais. Por sua vez, esses objetos podem ser definidos como “elementos de uma cultura e como fontes para se entender uma sociedade, algo que aproxima os estudos no campo da cultura visual dos estudos sobre memória gráfica”, como defendem Farias e Braga (2018, p. 12).

Sobre o termo memória gráfica, Farias (2014) explica que a expressão tem sido frequentemente usada em países da América Latina falantes de português e espanhol nos últimos anos. Ela pode ser definida como “uma linha de estudos que busca revisar o significado e valor de artefatos visuais, em particular os impressos efêmeros, ao estabelecer um senso de identidade local através do design”. Essa linha de estudos possui interesses semelhantes aos de outros campos de estudos mais conhecidos, como a cultura visual, a cultura impressa, a cultura material, a história do design gráfico e a memória coletiva (Farias; Braga, 2018).

Contudo, mesmo que o campo da memória gráfica seja derivado de estudos como História do Design, existem aspectos que os diferenciam. Por exemplo, um dos diferenciais desse campo é a amplitude que a pesquisa pode tomar, sendo possível estudar diversos produtos de comunicação visual, como ilustrações, fotografias e aplicações de tipografias (Lócio; Coutinho; Waechter, 2024).

Através dessa pluralidade de objetos de estudo e temas de pesquisa que possibilitam uma série de resultados para além dos alcançados pelo campo da História do Design, a memória gráfica enriquece esse âmbito, ao estudar artefatos gráficos, e também contribui para o entendimento da própria prática profissional (Lócio; Coutinho; Waechter, 2024). Conforme Farias e Braga (2018, p. 23), pode-se definir artefato gráfico como:

[...] qualquer objeto produzido (grafado, gravado ou inscrito) pelo homem para realizar funções relacionadas à comunicação por meios visuais, incluindo objetos bi ou tridimensionais, considerados em seus aspectos de potenciais transmissores de informação (incluindo aspectos estéticos, cognitivos, e semióticos). Podemos dizer, portanto, que a função comunicacional é um parâmetro de delimitação mais importante do que

parâmetros temporais na identificação de possíveis temas de estudo para a memória gráfica.

Os artefatos gráficos, um dos focos dos estudos sobre memória gráfica, são “produtos culturais, mediadores de práticas e valores socialmente compartilhados” (Santos, 2005 *apud* Fonseca, 2021). Dessa forma, esses materiais “representam as práticas sociais, políticas, econômicas e tecnológicas vigentes em cada momento histórico” (Fonseca, 2021).

Sejam eles vernaculares ou populares, os artefatos gráficos são frequentemente abordados como um assunto de interesse para os estudos sobre memória gráfica, que por sua vez, compartilham com os estudos sobre cultura visual, a vontade de entender a forma como a sociedade seleciona ou cria imagens e formas visuais, enquanto se projeta em tais imagens e formas (Farias; Braga, 2018).

## 2.4 O design informacional

Podemos definir Design da Informação (DI) como “a arte e a ciência de preparar informações para que possam ser utilizadas por seres humanos com eficiência e eficácia” (Horn, 2000)<sup>2</sup>. Levando isso em consideração, Horn (2000, p. 15-16)<sup>3</sup> define três objetivos principais direcionados à área do design informacional:

1. Desenvolver documentos que sejam compreensíveis, recuperáveis de uma forma rápida e precisa, mas também fáceis de traduzir em ações eficazes;
2. Criar interações com equipamentos que sejam fáceis, naturais e o mais agradáveis possível. Isso envolve resolver diversos problemas no design da interação humano-computador;

---

<sup>2</sup> Do original em inglês: Information design is defined as the art and science of preparing information so that it can be used by human beings with efficiency and effectiveness. Its primary objectives are. Tradução própria.

<sup>3</sup> Do original em inglês: 1. To develop documents that are comprehensible, rapidly and accurately retrievable, and easy to translate into effective action; 2. To design interactions with equipment that are easy, natural, and as pleasant as possible. This involves solving many problems in the design of the human-computer interface; 3. To enable people to find their way in three-dimensional space with comfort and ease especially urban space, but also, given recent developments, virtual space. Tradução própria.

3. Habilitar pessoas a encontrarem seus caminhos em um espaço tridimensional com conforto e facilidade, especialmente em espaços urbanos, mas também, devido a criações recentes, em espaços virtuais.

Uma definição mais atualizada, de 2020, desenvolvida pelo grupo de trabalho composto por membros do Conselho Científico e da Diretoria da Sociedade Brasileira de Design da Informação, estabelece que o:

Design da Informação é uma área do Design cujo propósito é a definição, planejamento e configuração do conteúdo de uma mensagem e dos ambientes em que ela é apresentada, com a intenção de satisfazer as necessidades informacionais dos destinatários pretendidos e de promover eficiência comunicativa (SOCIEDADE BRASILEIRA DE DESIGN DA INFORMAÇÃO, 2020).

Ambas definições e objetivos trazem como ponto central a criação e transmissão de um conteúdo e mensagem que sejam facilmente compreendidos pelos recebedores dessa informação. Por outro lado, apropriando-se do entendimento de Ranoya, Coutinho e Miranda, é possível ter a seguinte conceituação:

"[...] o estudo, em âmbito teórico e experimental, das práticas de negociação de sentidos dados aos artefatos de informação em seus contextos socioculturais, históricos e contemporâneos, e que tem como intuito a mediação entre pessoas e sistemas simbólicos, de forma que a construção dos significados se dê mais próxima ao desejado" (Ranoya; Coutinho; Miranda, 2022, p. 21).

A definição desse campo de estudos, delimitada pelos pesquisadores do PPGDesign, envolve o contexto sociocultural, histórico e contemporâneo. Isso aproxima esse âmbito com os estudos da memória gráfica e também aproxima o indivíduo como sujeito da ação e da construção de significado (Lócio; Coutinho; Waechter, 2024). Twyman (1979)<sup>4</sup> afirma que “mesmo que todos nós utilizemos

---

<sup>4</sup> Do original em inglês: While all of us use graphic language as originators and consumers, very few of us are aware of how it should be planned so that it can be most effective. Tradução própria.



linguagem gráfica como criadores e consumidores, muito poucos de nós são conscientes de como planejá-la para que seja mais eficaz”.

## **2.4 A relação entre o Design da Informação e a memória gráfica**

Buscando explicitar a relação entre os campos de Design da Informação e memória gráfica, Coutinho (2011) afirma que o estudo da linguagem gráfica (LG) é uma das dimensões da área. Diversas teorias da LG servem como instrumentos de análise para estudos da memória gráfica (Lócio; Coutinho; Waechter, 2024).

No capítulo “O Design da Informação e a relação com o campo da Memória Gráfica e da História do Design Brasileiro”, do livro “Fronteiras do Design 3: [in]formar novos sentidos”, os autores avaliam a relação entre o Design da informação, Memória Gráfica Brasileira e História do Design. Para isso, foi realizada uma revisão de artigos científicos que tratavam de DI, publicados em eventos e periódicos brasileiros. Essa seleção dos artigos revelou uma proximidade entre a Linguagem Gráfica e o Design da Informação, pois foi notado que o olhar pelo viés do DI oferece suporte para esse tipo de pesquisa (Lócio; Coutinho; Waechter, 2024).

Observando essa proximidade, os autores Lócio, Coutinho e Waechter (2024 p. 196) apresentaram quatro tipos de suporte que o DI oferece nas pesquisas dos artigos avaliados:

01. DI como processo de pensamento;
02. DI como forma de organização dos dados para análise e visualização de resultados (infográficos, gráficos, mapas digitais com interação do usuário ou outros);
03. DI e os estudos da linguagem gráfica como perspectiva para análise de artefatos no campo da memória gráfica e história do Design;
04. Relação do DI com profissionais que trabalharam nos primórdios do Design no Brasil e suas produções.

Em muitos casos, essas questões se entrelaçam durante os estudos. Os autores apontam que a maioria dos estudos no campo da memória gráfica envolve os seguintes passos: (i) coleta de dados, (ii) organização, (iii) análise e apresentação dos resultados. E o processo de pensamento que cruza todos esses passos é proveniente do Design da informação, sendo ele um fio condutor que permeia todas

as questões da pesquisa (Lócio; Coutinho; Waechter, 2024). Podemos observar os encontros entre as questões de pesquisa na Figura 7.

Figura 7 – Relações dos estudos de memória gráfica e história do design com o Design da informação (Lócio; Coutinho; Waechter).



Fonte: Lócio (2023).

### 3 METODOLOGIA

Em relação ao seu enquadramento metodológico, este trabalho busca gerar conhecimentos através de uma pesquisa de natureza **aplicada** por meio de um método científico fenomenológico. De acordo com Prodanov e Freitas (2013), esse tipo de pesquisa objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos.

Pode-se justificar a natureza desse estudo como **pesquisa aplicada**, pois ele envolve verdades e interesses locais. Ao levar em conta que a análise desses artefatos gráficos será conduzida com ênfase nas produções de origem cearense, podemos atribuir a esse estudo um nível de relevância local e abordagem de visões regionais (Idem).

Em relação aos objetivos, esse estudo irá resultar em uma pesquisa **exploratória** que visa proporcionar maior familiaridade com o problema, tornando-o explícito ou construindo hipóteses sobre ele (Prodanov; Freitas, 2013).

Quanto aos procedimentos técnicos, isto é, a forma como os dados necessários para o desenvolvimento dessa pesquisa serão obtidos, este trabalho fará uso dos recursos de uma pesquisa documental, pois utiliza materiais que não receberam tratamento analítico (Idem).

O presente estudo possui uma abordagem **mista (qualitativa e quantitativa)**, que, conforme Prodanov e Freitas (2013), reconhece aspectos quantitativos podem traduzir opiniões e informações em números para classificá-las e analisá-las, enquanto a dimensão qualitativa permite a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados.

Acerca da etapa de pesquisa documental, serão analisados rótulos comerciais de produtos provenientes do início do século XX, coletados no acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque (MIS) . Prodanov e Freitas (2013) afirmam que podemos entender como documento qualquer registro que possa ser usado como fonte de informação, por meio de uma investigação. Esta investigação precisará englobar as seguintes etapas:

- a) observação (crítica dos dados na obra);
- b) leitura (crítica da garantia, da interpretação e do valor interno da obra);
- c) reflexão (crítica do processo e do conteúdo da obra);

- d) crítica (juízo fundamentado sobre o valor do material utilizável para o trabalho científico).

Em relação aos métodos e às técnicas de coleta de dados, este trabalho utilizará como método um **procedimento comparativo**, utilizando-se da técnica de pesquisa documental por documentação indireta para atingir o objetivo definido anteriormente. Entende-se que todos os documentos passarão por uma avaliação crítica, que levará em consideração seus aspectos internos e externos (Idem).

Com base no estudo de Coutinho (2011), a análise realizada neste trabalho buscará demonstrar características semelhantes nos agrupamentos de artefatos gráficos e também características semelhantes no sistema informacional desses grupos. Por meio disso, espera-se que seja possível demonstrar que o tema influencia as decisões realizadas quanto aos elementos presentes no artefato. Em segundo plano, busca-se compreender se o sistema informacional dos rótulos está ligado a questões de natureza cultural.

Em relação ao percurso metodológico, buscando organizar a estrutura da análise desenvolvida neste estudo, foi realizada uma seleção e uma enumeração das etapas baseadas em Coutinho (2011). Dessa maneira, visa-se garantir uma abordagem sistemática e coerente para a análise em questão. As etapas definidas foram:

- a) coleta e seleção de artefatos gráficos (rótulos, embalagens, etc);
- b) identificação e agrupamento dos artefatos gráficos;
- c) adaptação da matriz de variáveis gráficas de Paul Mijksenaar;
- d) processo de análise baseado na nova matriz;
- e) considerações acerca do conjunto de rótulos;
- f) comparação com os resultados de Coutinho;

As etapas metodológicas referidas anteriormente constituem o arcabouço teórico-metodológico que fundamentará o capítulo seguinte, coleta e análise dos dados, no qual serão detalhados os processos implementados em cada uma delas, bem como os resultados obtidos.

## **4 COLETA E ANÁLISE DOS DADOS**

No capítulo passado, debateu-se o enquadramento metodológico e percurso metodológico que esse trabalho iria cumprir. Levando isso em consideração, neste capítulo será abordado como a comparação e a análise deste trabalho serão realizadas em relação ao estudo de Coutinho (2011) “O Sistema informacional nos rótulos comerciais de cachaça em Pernambuco (1940-1970)”.

### **4.1 Coleta e seleção de artefatos gráficos**

Os dados necessários para este estudo foram coletados por meio de uma parceria estabelecida com o Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque (MIS). Após a primeira visita ao Museu, foi estabelecida a necessidade de um contato inicial via e-mail, e então, após recebida a resposta da gerente do Acervo e Pesquisa do MIS, instituiu-se um canal de contato direto. Após conversas acerca da busca por dados documentais, aconteceram reuniões e consultas aos arquivos presentes no acervo virtual do Museu, juntamente à coordenadora de pesquisa da Instituição. Com isso, foi possível acessar uma coleção contendo registros de artefatos gráficos que haviam sido digitalizados a partir de itens pertencentes ao Arquivo Nirez e anexados ao acervo do museu.

O fundador do Arquivo, Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), transformou sua residência no Museu Fonográfico do Ceará em 1969. Na década de 1980, reabriu o espaço como Arquivo Nirez (Freire, 2021). Os arquivos dessa coleção, inicialmente identificados apenas como rótulos, foram cedidos pelo MIS para esta pesquisa e constituem a base para a comparação e análise proposta neste trabalho.

No ensaio de Coutinho (2011) a autora analisa rótulos de aguardente presentes na coleção ICP (Imagens Comerciais de Pernambuco), um conjunto de materiais ligados à indústria de rotulagem pernambucana do século XX (Barreto Campello; Aragão, 2011). Em seu estudo, afirma-se que os rótulos são artefatos efêmeros, pois são descartados após o uso. Entretanto, aqueles protegidos por colecionadores particulares e/ou instituições são os que sobrevivem à ação do tempo, assim prezando pela memória de um setor, local, região ou país.

Conforme Cardoso (2009 apud Fonseca, 2021), podemos considerar efêmeros como impressos produzidos para serem descartados, como cartazes,

folhetos, anúncios, bilhetes, selos, notas, rótulos, embalagens, etc. Esses materiais são produzidos e planejados para terem uma vida útil curta.

Em relação aos rótulos pertencentes ao atual estudo, não existem informações fornecidas pelas fontes dos documentos sobre a data exata da circulação comercial desses produtos, visto que não estão registradas atualmente no acervo. Entretanto, é possível encontrar indícios da data aproximada através de informações nos rótulos e também de uma publicação no blog "Fortaleza Nobre", escrito por (Nobre, 2012), fonte indicada pela coordenadora de pesquisa do MIS. Através dessas pistas, pode-se supor que os rótulos circularam comercialmente no início do século XX, entre 1900 e 1930. Todos os rótulos encontram-se disponíveis para consulta no Apêndice B do presente trabalho.

#### 4.2 Identificação e agrupamento dos artefatos gráficos

Para este estudo, foram selecionadas 24 imagens de rótulos e, de forma semelhante ao proposto por Coutinho em seu estudo, realizaremos um agrupamento desses artefatos em 9 grupos — de temáticas — e 11 subgrupos — de tipos de produtos — de acordo com o encontrado na coleção de rótulos desse trabalho (Quadro 01).

Quadro 01 – Agrupamento dos rótulos coletados.

Grupos	Quant.	Tipo de produto
1. Animais	6	Aguardente de cana, sabão/sabonete, doce.
2. Fatos/Cotidiano	1	Aguardente de cana.
3. Figura feminina	1	Aguardente de cana.
5. Frutas e Folhas	3	Balas de frutas, Óleo para cabelo, produto não identificado.
6. Ilustração do produto	1	Calçados.
7. Indígenas	3	Aguardente de cana, sabão/sabonete.

Grupos	Quant.	Tipo de produto
8. Paisagens	3	Sabão/sabonete, bolacha.
9. Tipografia e adornos gráficos	6	Aguardente de cana, sabão/sabonete, glicerina, medicamentosos, produto não identificado,
Total	24	

Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Por meio do agrupamento realizado, podemos observar que os grupos com maior quantidade de rótulos são, respectivamente: Tipografia e adornos gráficos, Animais e, por fim, Frutas e Folhas. Além disso, os tipos de produtos que mais se repetem são Aguardente de cana (7 rótulos) e Sabão/sabonete (9 rótulos). Levando em consideração esses dados, a análise proposta neste trabalho irá considerar esses rótulos presentes em maior quantidade dentro do conjunto de artefatos gráficos.

#### 4.3 Adaptação da matriz de variáveis gráficas de Mijksenaar

Mijksenaar (1997) desenvolveu uma versão prática composta por princípios fornecedores de diretrizes compreensíveis e úteis em forma de matriz. Baseando-se na teoria de variáveis gráficas do cartógrafo francês Jacques Bertin, Mijksenaar divide essas diretrizes em duas categorias: **variáveis hierárquicas**, que indicam uma diferença de importância, e **variáveis diferenciadoras**, que indicam uma diferença de tipo (Quadro 02). Em adição a isso, existe a categoria de **elementos visuais de apoio**, como áreas de cor, linhas e caixas, cuja função é acentuar e organizar. As variáveis hierárquicas são expressas por meio de características como tamanho e intensidade, e as variáveis diferenciadoras, por meio de cor e forma (Mijksenaar, 1997).

Quadro 02 – Variáveis gráficas de Mijksenaar.

<b>Diferenciadoras</b>	cor
classifica de acordo com categoria e tipo	ilustrações
	largura da coluna
	família tipográfica
<b>Hierárquicas</b>	posição sequencial (cronologia)
classifica de acordo com importância	posição na página (layout)
	tamanho da fonte
	peso da fonte
	espaçamento entre linhas
<b>Apoio</b>	áreas de cor e sombra
acentuando e enfatizando	linhas e caixas
	símbolos, logos, ilustrações
	atributos de texto (itálico, etc.)

Adaptado de: Mijksenaar (1997).

Essas variáveis foram utilizadas durante o processo de análise realizado no estudo de Coutinho (2011) e serão empregadas também no presente trabalho para a mesma finalidade.

Para nortear sua análise, Coutinho (2011) propôs em seu estudo um sistema informacional organizado em tópicos (Quadro 03).

Quadro 03 – Sistema informacional de Solange Coutinho.

Nº	Informação identificada
1	Produtor/Engarrafador (e Unidade da Federação).
2	Designação/Nome do Produto (logotipo).
3	Qualificação (adjetivação/complemento da marca).
4	Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal).

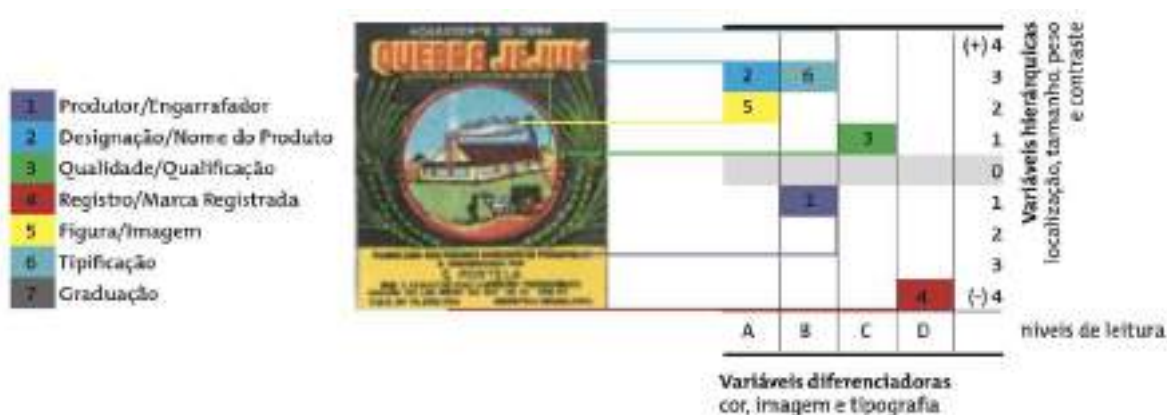


Nº	Informação identificada
5	Imagem (como componente da marca).
6	Tipificação (aguardente de cana, reserva, pura, composta etc./ sabão, sabonete).
7	Graduação (ou volume).

Adaptado de: Coutinho (2011).

A referência utilizada para a análise proposta neste trabalho será a matriz proposta por Coutinho (2011) que, por sua vez, baseou-se no modelo de Mijksenaar (Fig. 7).

Figura 7 – Exemplo de uso da adaptação da matriz de variáveis de apresentação gráfica de Mijksenaar.



Fonte: Coutinho (2021).

O modelo adaptado da matriz — proposto por Coutinho (2011) para análise do sistema informacional — propõe o seguinte processo de análise: as Variáveis Hierárquicas (localização, tamanho, peso, contraste) são categorizadas de (+4) a (-4) — refletindo a importância dos elementos na organização visual, sendo (+4) o elemento mais importante e (-4) o menos importante — e as Variáveis Diferenciadoras (cor, imagem, tipografia) são categorizadas de A a D — em relação

aos estágios de leitura — que são os quatro momentos de visualização daquela subcategoria no rótulo.

#### 4.4 Processo de análise baseado na nova matriz

Inicialmente, foi realizado o agrupamento dos registros em imagem dos artefatos, conforme indicado na seção 4.2 deste estudo. Durante o processo de agrupamento dos rótulos, foram encontradas dificuldades na identificação dos tipos de produtos e também surgiram questionamentos quanto à natureza de determinadas imagens, que ocasionaram dúvidas sobre sua real condição de rótulos.

Embora tenham sido coletadas 29 imagens do acervo do museu, constatou-se que apenas 24 imagens representavam, de fato, rótulos (Apêndice B). Mesmo com a dificuldade de visualização de algumas das imagens, principalmente causada pela baixa resolução, uma das imagens (Fig. 8) aparentava ser um cheque não preenchido do Banco de Crédito Caixeiral, fundado no Crato (Ceará).

Figura 8 – Cheque Banco de Crédito Caixeiral.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Diante da constatação de que esse artefato não se configurava como rótulo, ele foi desconsiderado durante o agrupamento de rótulos. Após essa reorganização, quatro outras imagens (Figura 9, Figura 10, Figura 11 e Figura 12) tiveram sua função como rótulos questionada. Podemos justificar esse

questionamento pela ausência de informações apontando para que produto a imagem do suposto rótulo pertenceu, como a designação do produto. Dessa maneira, foram desconsideradas do agrupamento em categorias as cinco imagens que não apresentavam indícios da mercadoria à qual pertencia o artefato. Em seguida, houve uma recontagem das imagens que, de fato, representavam rótulos e os tipos de produtos com grupos mais numerosos foram escolhidos para serem submetidos à análise proposta neste estudo.

Figura 9 – Deus e Mar, Belleza & Garcez - Ceará.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 10 – Lithographia Cearense.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 11 – Lithographia Cearense 2.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 12 – Torre Eiffel Modas e Novidades.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Ao analisar as variáveis de um rótulo comercial aplicado na matriz adaptada proposta por Coutinho (2011), conseguimos identificar as informações listadas no Quadro 03 e classificá-las dentro de diretrizes do design da informação. Na figura abaixo, demonstra-se o uso da matriz sobre um rótulo da aguardente Cumbe (Fig. 13).





#### 4.5.1 Comparativo da disposição dos elementos nos rótulos

Na busca por aspectos que indiquem similaridades e diferenças nos artefatos provenientes de diferentes regiões, Pernambuco e Ceará, foram propostas comparações que levam em conta as considerações de Coutinho (2011) em seu estudo “O Sistema informacional nos rótulos comerciais de cachaça em Pernambuco (1940-1970)”, publicado no livro “Imagens comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da guaianases”. Mediante essas comparações, serão construídas as considerações referentes aos rótulos coletados para o presente estudo.

Entre os atributos contemplados nas análises de ambos os grupos, pode-se destacar: a graduação das informações na classificação do estágio de leitura, a disposição das informações espacialmente nos rótulos, repetição ou ausência de informações, entre outros tópicos referentes à hierarquia da informação. Juntamente a isso, também serão considerados os possíveis significados semióticos que os artefatos carregam.

Nos rótulos de aguardente originários do Arquivo Nirez, foi observado durante a análise do material na matriz de Mijksenaar que no primeiro estágio de leitura sempre estão presentes dois elementos: a figura e a designação. Como observado no rótulo da Aguardente Fonseca (Figura 14).

Figura 14 – Aguardente Fonseca.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Com exceção dos 3 rótulos que não possuem figura, nos quais a designação é destaque nas variáveis hierárquicas e diferenciadoras, os demais rótulos apresentam um equilíbrio estabelecido entre a figura e a designação. A presença dessas informações no nível primário de leitura foi uma constatação indicada por Coutinho em relação aos rótulos da Coleção ICP dos grupos "Contexto", "Animais", "Fatos/Cotidiano" e "Galo".

Contudo, no grupo "Figura Feminina", a autora indica que as figuras estão em "localização, tamanho, peso e contraste maior em relação à designação". Do mesmo modo, nos artefatos analisados neste estudo, pode-se reparar que a hierarquia privilegia as figuras na maioria dos casos, levando em consideração que a figura tem localização e tamanho como características que as distinguem da designação, mesmo que apenas um nível acima (Figura 15).

Figura 15 – Análise da Aguardente Fonseca.



Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Julgando o segundo estágio nos níveis de leitura, o nível (B), a análise dos rótulos pernambucanos revela diferentes informações, como: qualificação, produtor, qualidade, tipificação, registro e graduação. Entre essas informações, as que mais se repetem são a qualidade, a tipificação e o produtor. Por outro lado, nos efêmeros de aguardentes cearenses, a informação que mostra-se mais frequente nesse nível de leitura secundário ao longo das análises foi a tipificação (Figura 15). Em menor recorrência, outros elementos também surgem nesse nível, como a

figura, a qualificação e o produtor. Podemos destacar o caso do rótulo da Aguardente Velha Ypióca, na qual três informações estão juntas no nível de leitura secundário (Figura 16).

Figura 16 – Análise da Aguardente Velha Ypióca.



Fonte: Desenvolvido pelo autor.

Nos artefatos pernambucanos, Coutinho aponta que a tipificação (aguardente de cana, reserva, pura, composta etc.) geralmente acompanha o logotipo nos grupos "Contexto" e "Fatos/Cotidiano", estando posicionada acima dele. Em outros grupos, a autora pontua variações, como no "Figura Feminina", no qual a tipificação por vezes está afastada da designação. Nesse mesmo grupo, Coutinho indica que a tipificação está sempre localizada na parte superior do rótulo, independentemente da disposição dos demais elementos.

Nos efêmeros de aguardente cearenses, a tipificação — informação que mais se repete no segundo nível de leitura desses rótulos, o nível B — está quase sempre posicionada acima da designação (Figura 17), com exceção do rótulo da "Aguardente Cumbe" (Figura 18), na qual a designação está no topo do rótulo e a tipificação fica logo abaixo.

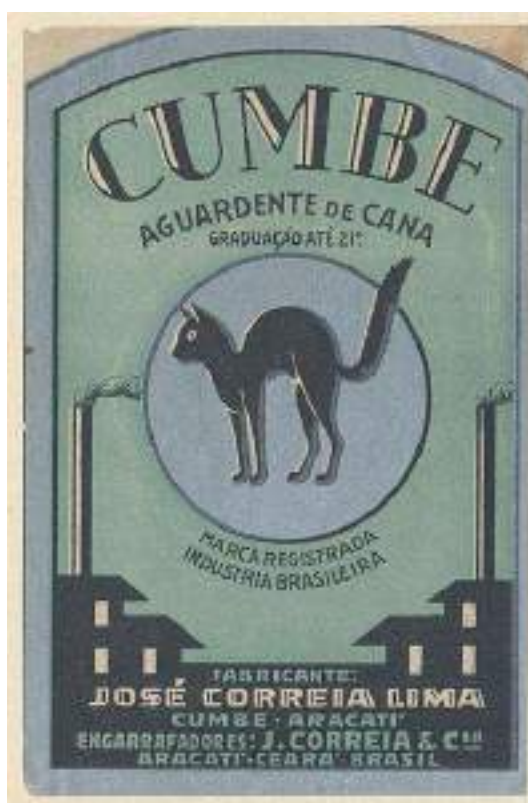


Figura 17 – Aguardente Douradinha.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 18 – Aguardente Cumbe.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

É possível constatar que a tipificação das aguardentes geralmente estará localizada na parte superior do rótulo, razão pela qual sua leitura é privilegiada em relação a outras informações.

Paralelamente, ainda nos impressos analisados neste estudo, da mesma forma que foi percebida essa “região comum” onde conseguimos identificar a repetição de certos tipos de informações, como visto previamente sobre a tipificação, podemos apontar outras situações nas quais isso ocorre. Por exemplo, a informação de Produtor/Engarrafador (e Unidade da Federação) sempre está presente na região inferior dos artefatos.

Em relação à informação do produtor, nos impressos pernambucanos, Coutinho indica que o produtor aparece em destaque — nos grupos “Contexto”, “Figura Feminina” e “Animais” — por causa de aspectos diversos, como pelo seu contraste texto x fundo ou pelo uso de suportes gráficos como: caixa, listel e ondulações. Coutinho (2011) diz, referindo-se a artefatos do grupo “Figura Feminina”, que “o produtor permanece em um posicionamento inferior, contudo com certo destaque quanto ao contraste”.

Em relação aos rótulos de aguardente cearenses que compõem o conjunto “Tipografia e adornos gráficos”, um grupo que não possui análogo no estudo de Coutinho (2011), podem ser realizadas algumas considerações acerca da organização visual dos elementos dispostos nos artefatos desse grupo. Apesar de não conterem figuras e outros aspectos previamente analisados, como ocorre, alguns rótulos desse grupo contêm um sistema informacional quase completo. Neste grupo, o elemento de maior hierarquia é sempre a designação, geralmente seguida da tipificação do produto.

Entre todos os artefatos cearenses, dois deles — organizados no grupo “Tipografia e adornos gráficos” — se destacam dos demais pela ausência do uso de cores em sua impressão, sendo impressos apenas com tinta preta em papel (Figura 19).

Figura 19 – Aguardente Mata Preguiça 01.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 20 – Aguardente Mata Preguiça 02.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Os dois rótulos que não fazem uso de cor em suas impressões, ambos pertencem à aguardente de cana “Mata Preguiça”. Em um deles (Figura 20), existe um texto na parte inferior do impresso que parece dizer “Tip. Minerva”. Essa informação textual, que parece indicar o local no qual esse material foi impresso, parece remeter à Tipografia Minerva.

Fundada em 1892, a Minerva foi um marco no movimento cultural cearense e publicou muitas obras e trabalhos de intelectuais do estado (Câmara, 1992). Levando em conta a construção gráfica desses dois impressos da Mata Preguiça, é possível indicar que foram impressos não em offset, ao contrário do restante dos impressos analisados, mas sim utilizando a técnica de tipografia com tipos móveis. Conforme (Araújo, 2013), existiam algumas exceções ao uso da linotipia nas gráficas em Fortaleza, a Tipografia Minerva sendo uma delas.

Conforme previamente realizadas as considerações sobre os efêmeros de cachaças cearenses, foi viável realizar comparações diretas com as análises de Coutinho pela similaridade no conteúdo das informações presentes em ambos os conjuntos, visto que tratavam-se de rótulos de aguardente de cana. Entretanto, para a realização de considerações sobre os rótulos de sabão e sabonetes, algumas informações do sistema informacional serão ajustadas para se adequar ao produto. Por exemplo, a informação “Produtor/Engarrafador” será ajustada para “Produtor/Fábrica”, e “Tipificação (aguardente de cana, reserva pura, composta etc.)” será substituída por “Tipificação (sabão, sabonete)”.

Contemplando os rótulos de sabão cearenses, no grupo “Animais” foi constatado que a diagramação privilegia a localização espacial das figuras sempre no centro dos impressos. As figuras desse grupo não são similares, de forma que cada rótulo traz um animal diferente: jacaré, elefante, águia e pavão. No topo, sempre está indicada a designação, por vezes acompanhada do nome da fábrica que “complementa” o nome do produto, como no rótulo do “Sabão Águia” (Figura 21). A designação, juntamente com seu complemento, é frequentemente aplicada em um listel, com essas informações alinhadas em uma curva, permitindo um “encaixe” visual com a figura presente logo abaixo.

Figura 21 – Sabão Águia.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Nem sempre a designação vai indicar o tipo de produto, como no rótulo “Marca Elephante” (Figura 22), no qual não é informado se trata-se de um sabão ou sabonete. Porém, é provável que se trate de um sabão pela presença dos campos “kilos” e “barras”, que também estão presentes em outros rótulos de sabão como uma espécie de campo de texto que poderia ser preenchido futuramente.

Figura 22 – Marca Elephante.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Essa ausência da especificação do produto também acontece em um dos rótulos do grupo “Indígenas”. Porém, nessa situação, um rótulo bastante similar



especificava o produto como “sabonete”, nos possibilitando categorizá-lo também como tal.

Os efêmeros do grupo “Paisagens”, no qual estão presentes apenas rótulos de sabão e sabonete, possuem poucas similaridades, além da presença da designação no primeiro nível de leitura (Figura 23 e Figura 24).

Figura 23 – Sabonete Oriente.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 24 – Sabão Evereste.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

#### 4.6 Comparação com os resultados de Coutinho

Percebeu-se que existem diversos pontos em comum entre os artefatos pernambucanos e os cearenses. Além da possibilidade de divisão em grupos semelhantes, o processo de análise através da matriz de Mijksenaar pode ser aplicado de forma eficaz nos rótulos cearenses, por vezes resultando em conclusões também similares.

Os impressos analisados neste trabalho revelaram características alinhadas às demais produções do mesmo grupo, assim demonstrando que o tema influencia a decisão do uso dos elementos que compõem o sistema informacional, como também demonstrado por Coutinho (2011), que também afirma que “o tema, de certa forma, determina a organização visual dos rótulos, quer nas variáveis hierárquicas ou nas diferenciadoras”.

Na perspectiva do aspecto da natureza cultural que envolve a concepção e produção desses impressos, não é possível comprovar que alguma característica estética seja inerente a uma ou outra cultura, afinal, esses produtos circulam e emprestam organizações de outros produtos (Coutinho, 2011). Entretanto, ao reconhecer esses efêmeros como indicadores de uma expressão da identidade gráfica cearense, é um fortalecimento e preservação da memória gráfica regional. Por meio do estudo desses artefatos gráficos, muitas vezes de autoria desconhecida, enriquecemos não somente o campo da história do Design, como também contribuímos no entendimento da prática profissional (Lócio; Coutinho; Waechter, 2024).

Dessa forma, evidenciar que os artefatos cearenses se aproximam dos pernambucanos — sejam pelos temas abordados ou pela organização dos sistemas informacionais utilizados — é também apontar para uma consolidação de uma identidade cultural nordestina enquanto promove-se o entendimento das particularidades regionais das diferentes produções. Mesmo tendo em vista a cautela que deve existir durante as afirmações, ao entender que não se tem controle de como acontecia a circulação desses produtos e possíveis casos de cópias e plágios. Afinal, mesmo com uma certa regulação do registro de marcas, existiam imitações que emprestaram desde designação até figuras repetidas (Almeida; Coutinho, 2018).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Memória Gráfica Brasileira é um campo de estudos em constante construção. Almeida (2018) afirma que a compreensão do design desenvolvido nos impressos efêmeros colabora para o enriquecimento da Memória Gráfica. Portanto, a comparação e análise realizada neste estudo é uma contribuição para a construção da memória gráfica cearense, enquanto utiliza o estudo de Coutinho (2011) como referência em metodologia e resultados.

A análise realizada no presente estudo viabiliza a aproximação dos rótulos cearenses coletados no Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque — provenientes do Arquivo Nirez — com os rótulos pernambucanos da Coleção ICP. Entre os aspectos que reforçam como artefatos oriundos de ambos os estados dialogam, podemos destacar a similaridade nos temas abordados pelos impressos, a organização de informações em regiões e níveis de leituras parecidos e a influência do tema na organização visual do rótulo.

O objetivo específico de identificação de artefatos gráficos de produtos do século XX que compõem a memória gráfica cearense foi cumprido porque realizou-se uma coleta, identificação e classificação dos artefatos, apesar da dificuldade de acesso ao material.

Quanto à análise da organização e hierarquia da informação dos rótulos sob a perspectiva do design da informação, esse objetivo foi cumprido porque a análise realizada, através do procedimento comparativo, permitiu a aplicação do mesmo método de análise utilizado para rótulos pernambucanos.

Com isso, cumpriu-se o objetivo geral de realizar uma comparação de artefatos gráficos e sistemas informacionais encontrados em rótulos de cachaça e sabão cearenses em relação aos artefatos pernambucanos analisados por Coutinho (2011). Isso foi possível devido à identificação de similaridades nos impressos dos dois estados.

Os resultados alcançados demonstraram que a comparação dos efêmeros gerou conhecimentos sobre o sistema informacional dos artefatos cearenses enquanto relacionava-os aos pernambucanos. Juntamente a isso, a identificação desses artefatos, presentes em arquivos iconográficos de Fortaleza, foi um processo complexo, mas proveitoso para o desenvolvimento do estudo. Com isso, foi plenamente viável realizar a análise do design informacional dos rótulos pelo



uso do modelo adaptado da matriz de Mijksenaar, como realizado por Coutinho (2011). Por fim, concluiu-se que existe uma relevância desses artefatos para a memória gráfica local, pois, como afirmado por Almeida (2018) “os rótulos retratam as relações sociais, os costumes e os valores da sociedade de cada período”.

Notou-se que, no século XX, a produção de rótulos comerciais nos estados do Ceará e Pernambuco gerou produtos similares em diversas perspectivas. O que pode indicar uma aproximação das localidades em aspectos do design informacional, ainda mais quando levada em consideração a proximidade geográfica dos estados e a origem da imprensa cearense ter sido possível por meio de artefatos pernambucanos. Gerando, assim, significativas conclusões acerca de produtos culturais, considerando o estudo da tradição “em tempos onde as fronteiras culturais são cada vez mais tênues, os limites diluídos, o trânsito de informações se multiplica em redes, estimulando contaminações simbólicas dos/nos artefatos culturais” (Coutinho, 2011).

Durante o percurso trilhado para o desenvolvimento dessa pesquisa, foram identificadas dificuldades e complexidades para o prosseguimento do processo. Além da escassez de estudos na área de design informacional e memória gráfica sobre rótulos do Ceará, o acesso e a catalogação desses materiais são dificultosos e falhos. No caso deste estudo, os efêmeros não estavam catalogados e não se tinha conhecimento de nenhum dado específico sobre eles, como a data de circulação e origem. Ao mesmo tempo, as imagens não possuíam uma resolução alta, intrincando ainda mais o processo de identificação e análise. Ainda assim, é essencial valorizar e fomentar a existência e proteção de arquivos, museus e coleções de artefatos, uma vez que esta pesquisa tornou-se viável graças à iniciativa de Miguel Ângelo de Azevedo, conhecido como Nirez, em colecionar impressos. Isso evidencia a relevância da preservação patrimonial para o desenvolvimento de estudos acadêmicos e manutenção da memória cultural.

A relevância do presente estudo é afirmada através de um desdobramento do trabalho — em formato de artigo científico — que foi aceito no 12º Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação (CONGIC) e será apresentado e publicado nos anais do evento, que acontece em conjunto com o Congresso Internacional de Design da Informação (CIDI). Através disso, indica-se a existência de possíveis desdobramentos e aprofundamentos do estudo aqui proposto.

Vale ressaltar que os resultados e apontamentos obtidos neste estudo não podem ser generalizados, uma vez que se baseiam em um grupo amostral pequeno e, por isso, não representativo. Todavia, através dessa pesquisa, explora-se uma possibilidade de investigação mais aprofundada em relação à memória gráfica cearense representada através dos rótulos comerciais do início do século XX.

Visando a continuidade e expansão dessa pesquisa em estudos futuros, torna-se necessário um acesso mais amplo aos diversos acervos que detêm artefatos similares e um aprofundamento na coleta de material. Nesse sentido, esse estudo fornece subsídios para o desenvolvimento de perspectivas futuras como uma catalogação digital de rótulos cearenses, infográficos interativos sobre a evolução gráfica local e comparações visuais entre rótulos cearenses e pernambucanos. Essas iniciativas podem integrar estudos em memória com o universo digital, proporcionando experiências multimídia que ampliem o acesso ao patrimônio gráfico regional.

Por fim, espera-se contribuir com o desenvolvimento científico do curso e colaborar com a comunidade acadêmica, ao acrescentar mais uma pesquisa ao grupo de estudos realizados no curso de Sistemas e Mídias Digitais.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura popular : um conceito e várias histórias. *In: Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ALMEIDA, Swanne Souza Tavares de. **Bichos boêmios : um estudo sobre recorrências, referências e análise de significado dos animais nos rótulos de aguardente da Coleção Almirante**. Tese (Doutorado em Design)—Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

ALMEIDA, Swanne; COUTINHO, Solange G. O registro de marcas no Brasil e as imitações entre rótulos de cachaça de meados do século XX. **Blucher Design Proceedings**, v. 4, n. 5, p. 1279–1290, 2018.

ARAÚJO, Leo Natanael de Jesus. Tipógrafos e linotipistas: imprimindo saberes e resistências na gráfica Tipoprogresso, Fortaleza (1960 a 1990). **Embormal, Revista eletrônica da ANPUH-CE, Ano IV**, v. 4, n. Nº 8, p. 85–111, 2013.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil: Perspectiva de análise**. São Paulo: Ática, 1987.

BARRETO CAMPELLO, Silvio; ARAGÃO, Isabella. **Imagens comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da guaianases**. Pernambuco: Nectar, 2011.

BENTO, Amanda; SILVA, Sergio; FONSECA, Letícia. Contribuições do Design da Informação na visualização de dados de uma pesquisa sobre letramentos populares. **InfoDesign - Revista Brasileira de Design da Informação**, v. 20, nov. 2023.

BRASIL, Bruno. **Acervo da BN I Diário do Governo: o órgão pioneiro da imprensa cearense**. **Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil**, 2020. Disponível em:

<<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/acervo-da-bn-i-diario-do-governo-o-orgao-pioneiro-da-imprensa-cearense/>>. Acesso em: 10 fev. 2025

CÂMARA, Fernando. O Centenário da Tipografia Minerva e o Saudoso Assis Bezerra. **Revista do Instituto do Ceará – ANNO CVI – 1992**, 1992.

COSTA, Raul Max Lucas da. **Tensões sociais no consumo de bebidas alcoólicas em Fortaleza (1915 - 1935): trabalhadores, boêmios, ébrios e alcoólatras**. Dissertação—Fortaleza, Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2009.

COUTINHO, Solange. O Sistema informacional nos rótulos comerciais de cachaça em Pernambuco (1940-1970). *In: Imagens comerciais de Pernambuco: ensaios sobre os efêmeros da guaianases*. Pernambuco: Nectar, 2011. p. 32–55.

EISENSTEIN, Elizabeth L. **The Printing Press as an Agent of Change**. 1. ed. [S.l.]: Cambridge University Press, 1980.

FARIAS, Priscila. **Tipografia digital : o impacto das novas tecnologias**. Teresópolis, RJ: 2AB Editora Ltda, 2013.

FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos. FARIAS e BRAGA 2018 O que é memória gráfica. *In: Dez ensaios sobre memória gráfica*. São Paulo: Blucher, 2018. p. 9–30.

FARIAS, Priscila L. On graphic memory as a strategy for design history. *In: 9TH CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DESIGN HISTORY AND DESIGN STUDIES. Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for Design History and Design Studies*. Aveiro, Portugal: Editora Edgard Blücher, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/13838>>. Acesso em: 10 ago. 2025

FINIZOLA, Fátima. **Tipografia vernacular urbana**. São Paulo: Editora Edgard Blucher, 2010.

FONSECA, Leticia Pedruzzi. INTRODUÇÃO - MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA. **CHAPON CADERNOS DE DESIGN / CENTRO DE ARTES / UFPEL**, v. 2, n. 1, p. 6–24, jun. 2021.

FRAGOSO, Danilo. Os rótulos na história da aguardente (III). **Brasil Açucareiro : Revista Quinzenal dirigida pela Comissão de Defesa da Produção do Assucar (RJ)**, 1973.

FREIRE, Carlos Renato Araújo. **Do Museu Fonográfico do Ceará ao Arquivo Nirez (1969-1983) : o engajamento cultural de Nirez em prol do passado de Fortaleza e da música popular brasileira**. Tese (Doutorado em História)—Pernambuco, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2021.

GAUZ, Valeria. **The Codigo Brasiliense at the John Carter Brown Library and other similar documents. Código Brasiliense, John Carter Brown Library**, 2000. Disponível em: <[https://www.brown.edu/Facilities/John\\_Carter\\_Brown\\_Library/exhibitions/CB/impresao\\_pt.htm](https://www.brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown_Library/exhibitions/CB/impresao_pt.htm)>. Acesso em: 29 jul. 2024

HELMERS, Helmer J.; LAMAL, Nina; CUMBY, Jamie. Introduction: The Printing Press as an Agent of Power. *In: Print and Power in Early Modern Europe (1500-1800)*. [S.l.]: Brill, 2021.

HOFFMANN, Rafael. A importância da litografia para o desenvolvimento dos primeiros anos das artes gráficas no Brasil. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN (CIPED). 5º CIPED - Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Bauru, São Paulo: 2009.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: Um Conceito Antropologico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial: Bases Para a Configuração dos Produtos Industriais**. São Paulo: Editora Edgard Blucher, 2001.

LÓCIO, Leopoldina; COUTINHO, Solange; WAECHTER, Hans da Nóbrega. O

Design da Informação e a relação com o campo da Memória Gráfica e da História do Design Brasileiro. *In*: São Paulo: Blucher, 2024. p. 186–207.

LUPTON, Ellen. **Thinking with type : a critical guide for designers, writers, editors, & students**. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

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

MELO, Chico Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MERINO, Giselle Schmidt Alves Díaz. **Metodologia para a prática projetual do design: com base no projeto centrado no usuário e com ênfase no design universal**. Doutorado—Florianópolis, Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, 2014.

MESQUITA, Davi Nobre. **Entre engenhos e alambiques: circulação e produção de aguardente de cana em Maranguape (1860-1930)**. Dissertação—Fortaleza, Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2021.

MIJKSENAAR, P. **Visual Function: An Introduction to Information Design**. [S.l.]: 010 Publishers, 1997.

MOURÃO, Gonçalo de Barros Carvalho e Mello. **A revolução de 1817 e a história do Brasil: um estudo de história diplomática**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.

NASCIMENTO, Tássia Patricia Silva Do. CULTURA E PESSOA COM DEFICIÊNCIA: UM CONJUNTO ANTROPOLÓGICO. **Somanlu - Revista de Estudos Amazônicos**, v. 19, n. 1, 2019.

NOBRE, Leila. **Rótulos Antigos. Fortaleza Nobre: Resgatando a Fortaleza antiga**, 2012. Disponível em: <<http://www.fortalezanobre.com.br/2012/04/rotulos-antigos.html>>. Acesso em: 14 jul. 2025

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico - 2ª Edição**. Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul: Editora Feevale, 2013.

RANOYA, Guiherme; COUTINHO, Solange Galvão; MIRANDA, Eva Rolim. Prefácio. *In*: **[in] formar novos sentidos – Vol. 3**. São Paulo: Editora Blucher, 2022.

REZENDE, Livia Lazzaro. A CIRCULAÇÃO DE IMAGENS NO BRASIL OITOCENTISTA: UMA HISTÓRIA COM MARCA REGISTRADA. *In*: **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 20–57.

SOCIEDADE BRASILEIRA DE DESIGN DA INFORMAÇÃO. **Definições – SBDI**. , 2020. Disponível em: <<https://www.sbdi.org.br/definicoes>>. Acesso em: 9 jul. 2025

SOUSA, Eusébio de. A Imprensa do Ceará em seus primeiros dias aos atuais.  
**Revista do Instituto do Ceará – ANNO XLVII – 1933**, 1933.

TWYMAN, Michael. A Schema for the Study of Graphic Language (Tutorial Paper).  
*In*: KOLERS, Paul A.; WROLSTAD, Merald E.; BOUMA, Herman (Orgs.).  
**Processing of Visible Language**. Boston, MA: Springer US, 1979. p. 117–150.

VILLAS-BOAS, André. **Produção gráfica para designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2008.

VOLTAIRE, Joakim. Ink film splitting acoustics and tack on paper in offset printing.  
jan. 2004.

## APÊNDICE A – PEDIDOS DE ACESSO AO ACERVO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM CHICO ALBUQUERQUE (MIS)

Figura 25 – Solicitação de acesso ao acervo por e-mail.



Fonte: Registro do autor.

Figura 26 – Reunião marcada pela Coordenadora de Pesquisa.



Fonte: Registro do autor.

## APÊNDICE B – IMAGENS DO ARQUIVO NIREZ COLETADAS NO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM CHICO ALBUQUERQUE (MIS)

Figura 27 – Rótulos Pharmacia.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.



Figura 28 – Rótulo Fábrica Humaitá balas de frutas.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 29 – Rótulo Doce de goiaba - Sítio Cachoeira.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 30 – Rótulo Aguardente Velha Guaramiranga.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 31 – Rótulo Sabonete Iracema 1.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.



Figura 32 – Rótulo Sabonete Iracema 2.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 33 – Rótulo Aguardente Velha Ypióca.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 34 – Rótulo Calçados Casa Ponte.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 35 – Rótulo Bombons de Fructas Fabrica Alliança.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.



Figura 36 – Rótulo Glicerina Siqueira, Gurgel &amp; CIA.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 37 – Rótulo Sabonete Egypcio.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

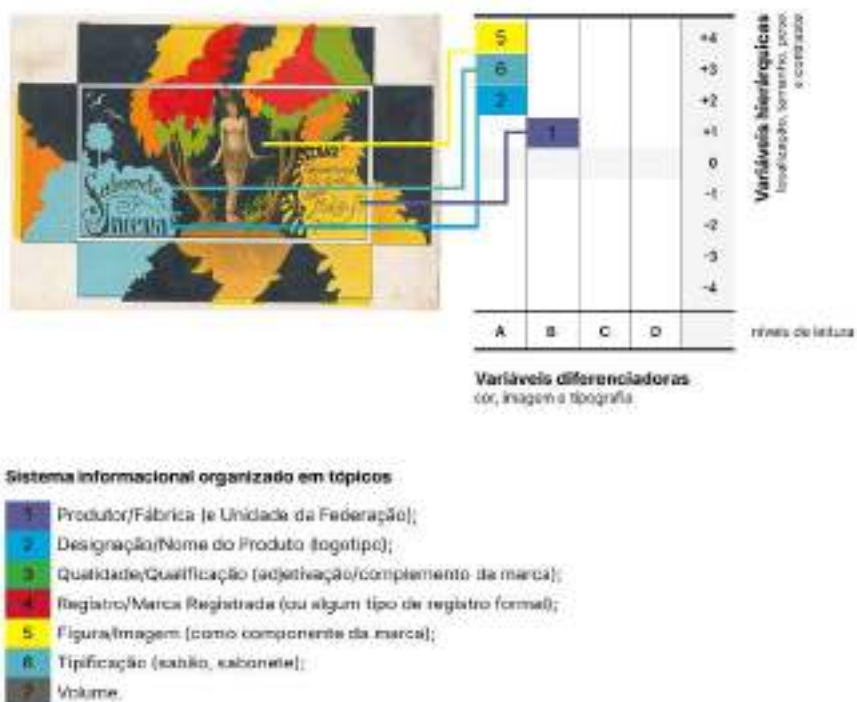
Figura 38 – Rótulo Oleo Oriental.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

## APÊNDICE C – ANÁLISES DOS RÓTULOS CEARENSES NA MATRIZ ADAPTADA DE COUTINHO

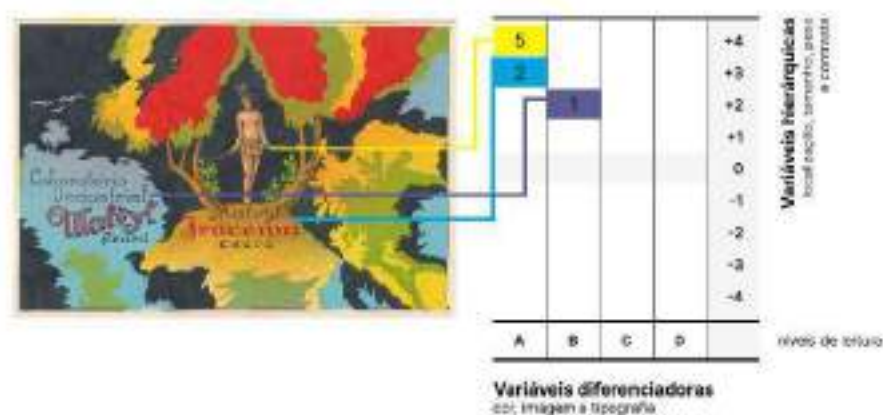
Figura 39 – Rótulo Sabonete Iracema 1.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.



Figura 40 – Análise do Sabonete Iracema 2.

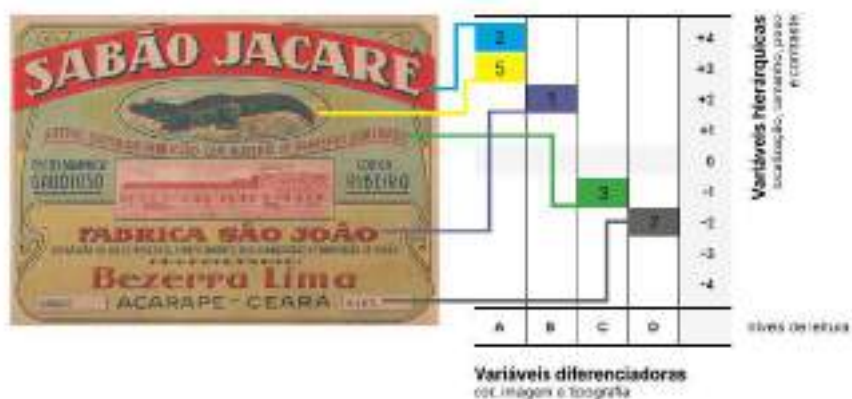


#### Sistema informacional organizado em tópicos

1. Produtor/Fábrica (e Unidade da Federação);
2. Designação/Nome do Produto (logotipo);
3. Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
4. Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
5. Figura/Imagem (como componente da marca);
6. Tipificação (sabão, sabonete);
7. Volume.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 41 – Análise do Sabão Jacaré.

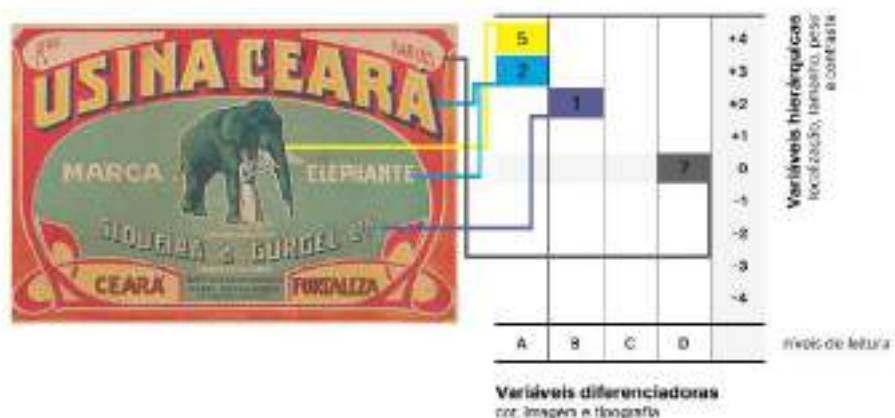


#### Sistema informacional organizado em tópicos

1. Produtor/Fábrica (e Unidade da Federação);
2. Designação/Nome do Produto (logotipo);
3. Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
4. Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
5. Figura/Imagem (como componente da marca);
6. Tipificação (sabão, sabonete);
7. Volume.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 42 – Análise do Sabão Usina Ceará.

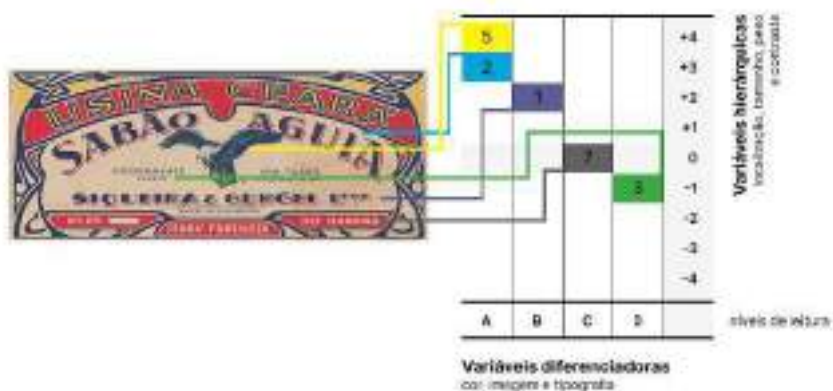


## Sistema informacional organizado em tópicos

1. Produtor/Fábrica (e Unidade da Federação);
2. Designação/Nome do Produto (logotipo);
3. Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
4. Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
5. Figura/Imagem (como componente da marca);
6. Tipificação (sabão, sabonete);
7. Volume.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 43 – Análise do Sabão Água.

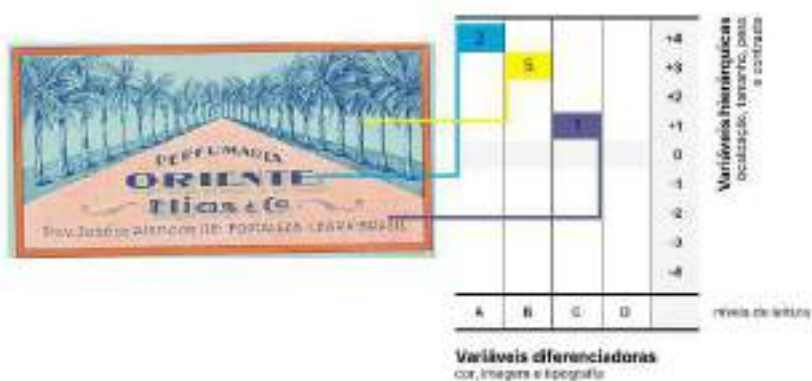


## Sistema informacional organizado em tópicos

1. Produtor/Fábrica (e Unidade da Federação);
2. Designação/Nome do Produto (logotipo);
3. Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
4. Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
5. Figura/Imagem (como componente da marca);
6. Tipificação (sabão, sabonete);
7. Volume.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 44 – Análise do Sabonete Egypció.

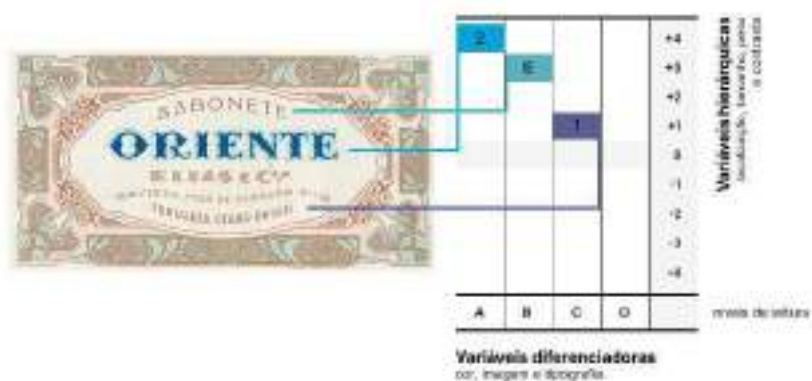


## Sistema informacional organizado em tópicos

1. Produtor/Fábrica (e Unidade da Federação);
2. Designação/Nome do Produto (logotipo);
3. Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
4. Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
5. Figura/Imagem (como componente da marca);
6. Tipificação (sabão, sabonete);
7. Volume.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 45 – Análise do Sabonete Oriente.

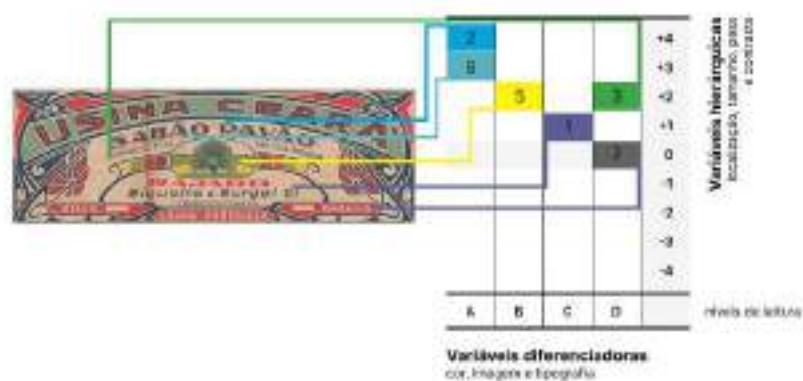


## Sistema informacional organizado em tópicos

1. Produtor/Fábrica (e Unidade da Federação);
2. Designação/Nome do Produto (logotipo);
3. Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
4. Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
5. Figura/Imagem (como componente da marca);
6. Tipificação (sabão, sabonete);
7. Volume.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 46 – Análise do Sabão Pavão.



#### Sistema informacional organizado em tópicos

1. Produtor/Fábrica (e Unidade da Federação);
2. Designação/Nome do Produto (legotipo);
3. Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
4. Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
5. Figura/imagem (como componente da marca);
6. Tipificação (sabão, sabonete);
7. Volume.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 47 – Análise do Sabão Everest.



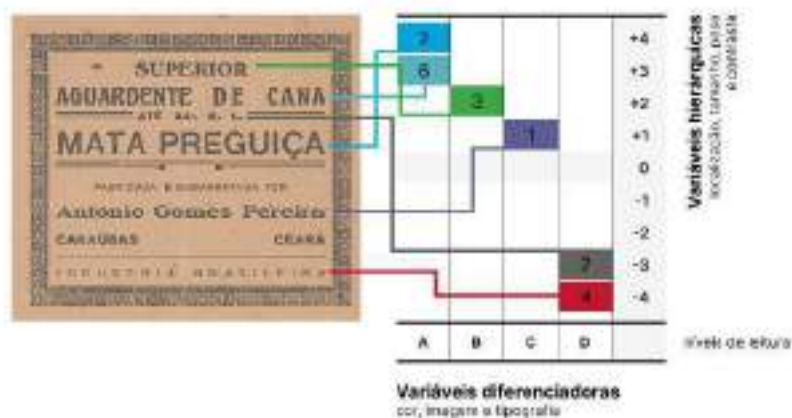
#### Sistema informacional organizado em tópicos

1. Produtor/Fábrica (e Unidade da Federação);
2. Designação/Nome do Produto (legotipo);
3. Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
4. Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
5. Figura/imagem (como componente da marca);
6. Tipificação (sabão, sabonete);
7. Volume.

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.



Figura 48 – Análise da Aguardente de cana Mata Preguiça 1.

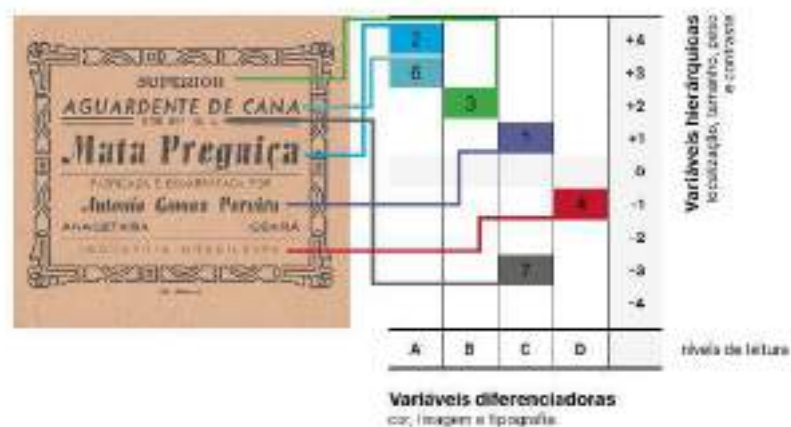


#### Sistema informacional organizado em tópicos

- 1 Produtor/Engarrafador (e Unidade da Federação);
- 2 Designação/Nome do Produto (logotipo);
- 3 Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
- 4 Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
- 5 Figura/Imagem (como componente da marca);
- 6 Tipificação (aguardente de cana, reserva, pura, composta etc.);
- 7 Graduação (ou volume).

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 49 – Análise da Aguardente de cana Mata Preguiça 2.

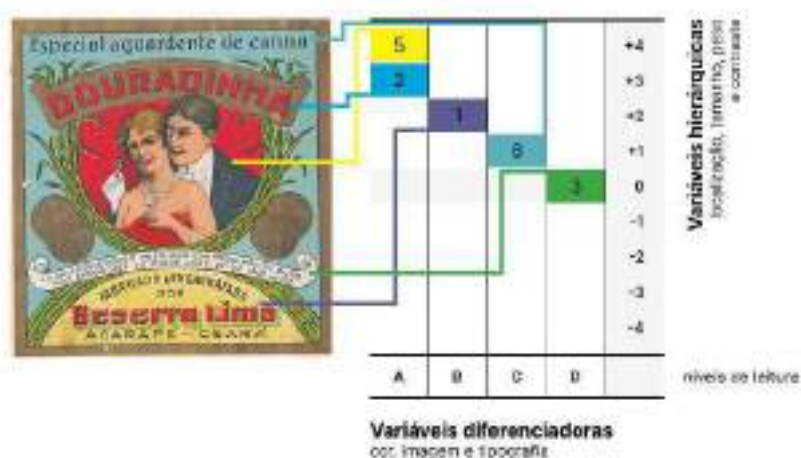


#### Sistema informacional organizado em tópicos

- 1 Produtor/Engarrafador (e Unidade da Federação);
- 2 Designação/Nome do Produto (logotipo);
- 3 Qualidade/Qualificação (adjetivação/complemento da marca);
- 4 Registro/Marca Registrada (ou algum tipo de registro formal);
- 5 Figura/Imagem (como componente da marca);
- 6 Tipificação (aguardente de cana, reserva, pura, composta etc.);
- 7 Graduação (ou volume).

Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.

Figura 50 – Análise da Aguardente de cana Douradinha.



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som Chico Albuquerque.