

**Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial**

Marina Casotti Diniz

**ALÉM DO LAYOUT:
VÍNCULOS AFETIVOS E CULTURAIS NO DESIGN DE BEA FEITLER**

Rio de Janeiro
2025

Marina Casotti Diniz

Além do layout: Vínculos afetivos e culturais no design de Bea Feitler

Trabalho de conclusão do curso de
Graduação em Design apresentado à
Escola Superior de Desenho Industrial da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^a Dra. Noni Geiger

Rio de Janeiro
2025

AGRADECIMENTOS

À Noni Geiger, por me guiar nesse percurso de pesquisa com orientação valorosa e atenciosa.

Ao Bruno Feitler, Jom Tob Azulay e à Fátima Ali, pelo tempo cedido e pelas memórias e experiências compartilhadas com tanta generosidade. Foi na escuta de suas palavras que este trabalho ganhou profundidade e sentido.

À minha mãe, Bia, que me ensinou toda a sensibilidade, intuição e carinho. E ao meu pai, Duda, que me mostrou desde cedo como deixar-se levar pela curiosidade é sempre o melhor caminho.

À Beca e ao Omar, por todo amor.

A todos da minha família, natural ou estendida, vocês me fizeram quem eu sou.

Ao Mateus e à Macarena e Sofia por todas as trocas, por acreditarem em mim, me incentivarem e me manterem próxima dos meus interesses. Não teria chegado nesse tema sem vocês.

À Bia, Laura, Marcella e ao Renan, agradeço por toda a cumplicidade e parceria entre os perrengues e as risadas desses quase quatro anos de graduação. Vocês foram essenciais nessa trajetória; teria sido infinitamente mais difícil sem vocês.

À Marina, Coutinho e Maju, por, repentina e despretensiosamente, trazerem tanta cor e divertimento ao meu ano. Vocês trouxeram uma leveza fundamental a este período tão intenso.

E ao meu amor, Antônio, por ser meu refúgio e aconchego durante esses intensos e transformadores anos de transição para a vida adulta.

Sou resultado das minhas raízes e afetos, e todos foram, e permanecem sendo, fundamentais na minha trajetória. Obrigada.

Há uma história que não está na história e que só pode ser resgatada aguçando os ouvidos e escutando o sussurro das mulheres.

Rosa Montero

RESUMO

Este trabalho investiga a trajetória da designer gráfica Bea Feitler (1938–1982), com foco nas interseções entre sua produção visual e os vínculos afetivos, culturais e simbólicos que a atravessaram. Embora sua carreira internacional tenha se consolidado em publicações editoriais norte americanas de grande relevância, como Harper's Bazaar e Ms. Magazine, sua biografia costuma ser narrada majoritariamente sob um prisma estadunidense, relegando a segundo plano seus vínculos com o Brasil. A pesquisa propõe uma abordagem que valorize a personalidade de Bea como chave interpretativa de sua obra, examinando como elementos de sua identidade brasileira persistiram ao longo de sua vida e carreira. Por meio de revisão bibliográfica, análise de artigos, colunas e entrevistas em periódicos, além de entrevistas com pessoas próximas à designer, busca-se ampliar a compreensão sobre a singularidade de seu trabalho e sobre como seu amplo repertório influenciou seu modo de projetar. O estudo também pretende contribuir com o debate sobre o apagamento de mulheres na história do design gráfico, propondo uma leitura analítica e afetiva da trajetória de Bea Feitler.

Palavras-chave: Bea Feitler; brasilidade; design editorial; design gráfico; mulheres no design

ABSTRACT

This work investigates the trajectory of graphic designer Bea Feitler (1938–1982), focusing on the intersections between her visual production and the affective, cultural, and symbolic ties that shaped her life. Although her international career was established in major North American editorial publications such as *Harper's Bazaar* and *Ms. Magazine*, her biography is often narrated predominantly through an American lens, overlooking her connections to Brazil. This research proposes an approach that foregrounds Bea's personal dimension as an interpretive key to her work, examining how elements of her Brazilian identity persisted throughout her life and career. Through bibliographic review, analysis of articles, columns, and interviews in periodicals, as well as interviews with individuals close to the designer, the study seeks to broaden the understanding of the uniqueness of her practice and of how her extensive repertoire informed her design methods. It also aims to contribute to discussions on the historical erasure of women in graphic design by offering an analytical and affective reading of Bea Feitler's trajectory.

Keywords: Bea Feitler; Brazilian Identity; Editorial Design; Graphic Design; Women in Design

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Retrato de Bea por Robert A. Propper.....	15
Figura 2 - Capa da revista <i>Senhor</i> , edição 16.....	16
Figura 3 - Capa da revista <i>Senhor</i> , edição 17.....	16
Figura 4 - Capa da revista <i>Senhor</i> , edição 22.....	17
Figura 5 - Capa do livro O homem nu.....	18
Figura 6 - Folder de exposição de Lygia Clark.....	19
Figura 7 - Folder de exposição de Bruno Giorgi.....	19
Figura 8 - Spread da publicação <i>Harper's Bazaar</i> , janeiro de 1968.....	20
Figura 9 - Capa da <i>Harper's Bazaar</i> , abril de 1969.....	21
Figura 10 - Capa da <i>Harper's Bazaar</i> , janeiro de 1970.....	22
Figura 11 - Capa da Revista <i>Setenta</i> , 1970.....	23
Figura 12 - Spread, revista <i>Setenta</i> , 1970.....	24
Figura 13 - Spread, revista <i>Setenta</i> , 1970.....	24
Figura 14 - Capa da <i>Ms.</i> março de 1973.....	26
Figura 15 - Capa da <i>Ms.</i> janeiro de 1973.....	26
Figura 16 - Bea usando blusa “Búzios, Brazil 1976”.....	39
Figura 17 - Cartaz original do filme <i>Os Doces Bárbaros</i> , 1978.....	41
Figura 18 - Cartaz de relançamento do filme <i>Os Doces Bárbaros</i> , 2008.....	42
Figura 19 - Diapositivos fotográficos de Bea no Rio de Janeiro.....	44
Figura 20 - Foto de Bea em viagem à praia.....	44
Figura 21 - Desenho por Bea Feitler.....	45
Figura 22 - Poster para a companhia de dança Alvin Ailey.....	46
Figura 23 - Cartazes de Paul McCartney, John Lennon, George Harrison e Ringo Starr.....	46
Figura 24 - Bea Feitler e Guilherme Araújo, 1978.....	48
Figura 25 - Cartaz do Baile de Carnaval do Pão de Açúcar.....	49
Figura 26 - Spread, revista <i>Setenta</i> , novembro 1970.....	52
Figura 27 - Spread, revista <i>Setenta</i> , novembro 1970.....	52
Figura 28 - Spread, revista <i>Setenta</i> , junho 1970.....	52
Figura 29 - Detalhe do mural de Bea em seu escritório.....	54
Figura 30 - Painel de referências e coleção pessoal de fotografias.....	55

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Problema e questões de pesquisa.....	10
1.2 Justificativa e contribuições esperadas.....	12
1.3 Contexto motivação.....	13
1.4 Delimitação do estudo.....	14
1.5 Estrutura do trabalho.....	15
2 BEA FEITLER: DA SENHOR À MS.....	15
2.1 Início da carreira: <i>Senhor</i> , Estúdio G e Editora Do Autor.....	16
2.2 <i>Harper's Bazaar</i>	20
2.3 Revista <i>Setenta</i>	22
2.4 <i>Ms</i>	25
3 METODOLOGIA.....	27
3.1 Abordagem e estratégia.....	27
3.2 Corpus e fontes.....	27
4 ENTREVISTAS (TRABALHO DE CAMPO)	
4.1 Escolha dos entrevistados.....	28
4.2 Jom Tob Azulay.....	29
4.2.1 Perfil do entrevistado.....	29
4.2.2 Objetivos e método.....	30
4.3 Fátima Ali.....	30
4.3.1 Perfil da entrevistada.....	30
4.3.2 Objetivos e método.....	31
4.4 Bruno Feitler.....	31
4.4.1 Perfil do entrevistado.....	31
4.4.2 Objetivos e método.....	32
5 E SE EU PUDESSE ENTRAR NA SUA VIDA: BEATRIZ.....	33
5.1 Família e origem.....	33
5.2 Ida para Nova York.....	34
5.3 Gostos e personalidade.....	36
6 SE ELA ACREDITA QUE É OUTRO PAÍS: BRASILIDADE.....	38
6.1 Relação com o Brasil.....	38

6.2 Cartaz do filme <i>Os Doces Bárbaros</i> (1977)	40
6.3 Baile de Carnaval Pão de Açúcar	43
6.3.1 A breve exploração do Arquivo da ESDI.....	43
6.3.2 Análise da obra.....	48
7 SERÁ QUE É UMA ESTRELA: PROCESSO E PRÁTICA DE DESIGN	50
7.1 Revista <i>Setenta</i> - Liberdade Criativa.....	50
7.2 Repertório e referências.....	53
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	57

1. INTRODUÇÃO

1.1 Problema e questões de pesquisa

A presente pesquisa parte do reconhecimento da importância da brasileira Bea Feitler (1938-1982) para a história do design gráfico e busca compreender as dimensões culturais e afetivas que permearam sua trajetória, além de contribuir para sua historiografia, ainda desproporcional à relevância e volume de sua produção.

A obra de Feitler ocupa um lugar central no campo do design editorial e da cultura visual, não só pela qualidade técnica e pela inventividade, mas pela maneira como suas criações dialogam com os movimentos sociais e estéticos de sua época. Seu domínio técnico era acompanhado por uma sensibilidade às pautas emergentes, fazendo de seu trabalho simultaneamente um produto de seu tempo, e um agente das transformações culturais das décadas de 1960 e 1970, principalmente no que tange à emancipação feminina e o movimento feminista estadunidense.

Apesar disso, sua trajetória permanece sub-reconhecida na história do design, sobretudo no Brasil. O livro *O Design de Bea Feitler* (2012), organizado por Bruno Feitler, seu sobrinho, e André Stolarski, constitui o principal registro sobre sua carreira, reunindo valioso material biográfico e visual que foi de suma importância para a construção do presente trabalho. Todavia, como observa Bettinardi (2021), o recente interesse pela inclusão de mulheres na historiografia do design corre o risco de limitar-se à mera presença quantitativa, sem alcançar a verdadeira compreensão e complexidade de suas experiências e realizações. Considero que ainda falta uma produção que investigue a dimensão afetiva e simbólica da vida de Bea, revelando as camadas de identidade que atravessam sua obra.

Embora a deslumbrante carreira de Feitler como designer gráfica e diretora de arte tenha sido redescoberta nos últimos anos, o atual entusiasmo crescente por mulheres designers corre o risco de não alcançar uma verdadeira compreensão de suas realizações. A mera tentativa de equilibrar a quantidade de trabalhos de mulheres em livros de referência de design com simples menções não representa as nuances e a singularidade de suas vozes. Na verdade, uma coletânea

desses depoimentos já está mais do que atrasada. (BETTINARDI, 2021, tradução nossa)¹

Ao consultar os poucos trabalhos acadêmicos sobre Feitler, observa-se que o enfoque predominante recai sobre o contexto político-cultural estadunidense como fator central para compreender sua produção visual. De fato, esse cenário é incontornável, considerando que suas principais obras foram desenvolvidas e consumidas no âmbito editorial norte-americano entre os anos 1962-1982. No entanto, chama atenção a recorrente ausência de referências ao contexto cultural brasileiro, bem como aos vínculos afetivos que a designer manteve com o país ao longo da vida.

Essa omissão causa ainda mais estranhamento ao considerarmos que o Brasil, à época, vivia um momento de intensa efervescência cultural e política. Bea passou toda a sua vida adulta vendo o Brasil viver anos de tensão, censura e repressão sob a ditadura civil-militar, mas, também, de ebulição cultural. Movimentos culturais e estéticos como a Tropicália e o Cinema Novo buscavam, nas entrelinhas, desafiar a opressão e promover mudanças na sociedade.

Em Moura, por exemplo, não há menção à produção cultural brasileira da época ou às conexões da designer com o Brasil. O autor tece argumentos como: “(...) nessa época, o que se observava no Brasil era o descrédito em boa parte do que era produzido em território nacional, e tudo ser uma cópia do que acontecia lá fora.” (MOURA, 2013, p. 40). Esse tipo de argumento reducionista e generalista desconsidera a riqueza e potência criativa de artistas e designers brasileiros atuantes naquele período como, por exemplo, Rogério Duarte e os ex-colegas e amigos de Bea, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar, sem falar naqueles associados à ESDI, como Aloisio Magalhães, Alexandre Wollner e Goebel Weyne.

Além disso, a minimização das origens de Bea como fator formador de sua identidade ignora uma série de registros biográficos que evidenciam a permanência de seus vínculos com o Brasil ao longo de toda sua carreira. Uma entrevista concedida à José Emílio Rondeau na Revista de Domingo do Jornal do Brasil, em 1979, quando já estava há mais de 20 anos morando no exterior, reitera a permanência não apenas do sotaque da cidade de origem:

¹ “Although Feitler’s dazzling career as a graphic designer and art director has been rediscovered in recent years, the current increased enthusiasm for women designers risks missing a true understanding of their accomplishments. The mere attempt to balance the quota of work by women in design reference books with simple mentions does not represent the nuances and singularity of their voices. In fact, a collection of those testimonials is long overdue.”

“Conserva o sotaque do Rio de Janeiro, o passo gingado e a marcha acelerada no falar, pontos tão característicos do carioca quanto beber chope de manhã” mas também a necessidade inadiável de regressar à cidade duas vezes ao ano (RONDEAU, 1979). Ainda, a mesma entrevista e um trecho do livro “Ela é carioca” (1999), de Ruy Castro, revelam como, mesmo em Nova York, Feitler transportava consigo um pouco da cultura brasileira.

Bea nunca abdicou de sua cidadania carioca: seu apartamento em Nova York, de frente para o *Central Park*, tinha um nicho com um São Jorge iluminado e era decorado num estilo que ela chamava de “Mangueira-kitsch”. (CASTRO, 1999, p. 52)

A minimização dessas dimensões na sua historiografia perpetua uma narrativa que dissocia Bea Feitler de suas raízes, apagando dimensões formativas e afetivas que compõem boa parte de sua identidade. É nesse ponto que se situa o problema central desta pesquisa, que se trata de compreender os vínculos afetivos e culturais de Bea Feitler, através do que se revelou, como visto neste capítulo, insumo essencial para essa tarefa: relatos da própria e de pessoas que a conheceram.

1.2 Justificativa e questões esperadas

A presente pesquisa se propõe a preencher as lacunas existentes nas pesquisas acadêmicas sobre Bea Feitler, ampliando e contribuindo com uma nova perspectiva sobre sua trajetória. Ao examinar vínculos afetivos e culturais que atravessam sua vida, e portanto, sua obra, o estudo visa contribuir para deslocar o olhar de uma mera análise formal e técnica para uma perspectiva que reconhece o(a) designer, e por consequência, o design, como uma prática permeada por experiências e contextos fundamentais na compreensão do conjunto.

A investigação também se justifica pela necessidade de diversificar as narrativas sobre o design moderno, que ainda privilegiam produções masculinas e euro-americanas. Inserir Bea Feitler em um debate mais amplo sobre brasilidade, gênero e circulação cultural significa propor novas leituras sobre a história do design gráfico do século XX, valorizando a contribuição de uma designer que transita entre fronteiras culturais.

Por consequência, o estudo contribui para a aproximação de Feitler do campo da História do Design Brasileiro de forma mais contundente, revelando novos detalhes sobre sua

atuação, obras e conexões que construiu no seu país de origem. Até mesmo por conta da presença de seu acervo material na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-UERJ), fato que será parcialmente explorado no presente trabalho.

1.3 Contexto e motivação

Ainda nos primeiros períodos da faculdade, a professora Noni Geiger, que futuramente se tornou minha orientadora, passou pelas salas de aula apresentando o livro que estaria doando para a biblioteca da Escola, contando um pouco sobre a personagem retratada: uma designer brasileira que alcançou grande sucesso no exterior, trabalhou em revistas de grande relevância e colaborou com nomes como Andy Warhol, os Beatles e os Rolling Stones, mas que, até então, nenhum de nós alunos havia ouvido falar.

Pela breve explicação, imaginei uma profissional totalmente imersa na cultura do hemisfério norte, uma daquelas pessoas que vão para fora muito jovens, constroem sua trajetória, se internacionalizam e permanecem lá, sem a vontade ou necessidade de criar vínculos com o país de origem. Nada de errado nisso, mas parecia distante das minhas próprias inquietações e do que eu pretendia investigar academicamente. Desde o início da graduação, eu já sabia que gostaria de dedicar meu trabalho de conclusão de curso a um estudo de alguma natureza sobre o design brasileiro.

Porém, ao abrir o livro *O Design de Bea Feitler* (2012), encontrei uma profissional com um portfólio plural e com produções também no Brasil. Entre elas, o cartaz do documentário *Os Doces Bárbaros* (1977), grupo e período musical que sempre me interessaram. A partir desse momento, meu interesse por Bea cresceu e a vontade de estudá-la e sobretudo, de conhecê-la e entendê-la se consolidou. Mesmo com certa hesitação inicial, por conta da restrita bibliografia existente sobre, percebi que o tema já havia me escolhido: pela condição de Bea como mulher designer ainda pouco reconhecida no Brasil, por sua atuação como diretora de arte de uma das principais revistas de moda do mundo – campo com o qual tenho familiaridade e experiência profissional – por grande parte do seu acervo pessoal e iconográfico estar alocada na minha faculdade, e pela amplitude e singularidade de sua trajetória, ainda pouco conhecida e explorada no meio acadêmico.

1.4 Delimitação de estudo

Esse estudo se propõe a investigar as origens, gostos, referências e, de modo geral, a personalidade de Bea Feitler, bem como os seus vínculos com o Brasil e com a cultura brasileira. Sendo assim, o estudo não se compromete a uma análise sistemática da totalidade de sua obra.

O recorte passa pelos momentos e obras que conversam diretamente com as questões da pesquisa e com o que surgiu das entrevistas: as origens familiares e a juventude no Rio de Janeiro e algumas de suas produções gráficas que circularam no Brasil.

1.5 Estrutura do trabalho

O trabalho inicia com um resumo biográfico da trajetória de Bea Feitler, com o objetivo de situar o leitor no percurso profissional da designer e apresentar os principais marcos de sua carreira. Em seguida, é descrita a estratégia e a metodologia adotadas, explicitando as escolhas que orientaram a pesquisa, os critérios de seleção dos entrevistados e a forma como os dados obtidos foram organizados e interpretados.

Após essa etapa introdutória, o estudo se desdobra em três vertentes centrais, que emergem tanto do problema de pesquisa quanto dos resultados das entrevistas: personalidade, brasilidade e processo e prática de design. Cada uma dessas dimensões é explorada em capítulo próprio, articulando relatos dos entrevistados, relatos da própria designer, observações sobre a obra de Bea, e análise dos materiais visuais selecionados. Juntas, essas três camadas permitem compreender com maior profundidade a relação entre vida, identidade e método na trajetória de Bea Feitler, e constituem o núcleo analítico deste trabalho.

Cabe destacar que os capítulos que compõem essa parte analítica – correspondentes aos capítulos 5 a 7 – são nomeados a partir de trechos da canção *Beatriz*, composta por Chico Buarque e Edu Lobo e lançada em 1983. A escolha desses títulos tem caráter simbólico e criativo, estabelecendo um diálogo poético entre a figura de Feitler e a música.

2 BEA FEITLER: DA *SENHOR* À *MS*.

A brasileira Bea Feitler foi uma das mais importantes e influentes designers e diretoras de arte do século XX, deixando sua marca em publicações históricas. Iniciou sua carreira colaborando com a revista *Senhor*, no Brasil, antes de assumir a direção de arte da *Harper's Bazaar*, onde deu continuidade, junto com a designer americana Ruth Ansel, ao projeto gráfico de Alexey Brodovitch. Mais tarde, criou o projeto gráfico da revista feminista *Ms.* e assinou capas icônicas da revista *Rolling Stone*, como a de janeiro de 1981, que trazia a imagem de John Lennon nu, enroscado ao lado de Yoko Ono vestida, fotografada por Annie Leibovitz algumas horas antes de sua morte. Seu trabalho, marcado pela experimentação visual e pelo compromisso com as transformações culturais de seu tempo, ditou rumos para a indústria gráfica e editorial e desafiou convenções ao longo de seus 22 anos de carreira, interrompida precocemente por um câncer raro, em 1982. Bea Feitler moldou o imaginário gráfico de uma era, embora seu nome permaneça, para muitos, uma referência oculta por trás das imagens.

Figura 1 - Retrato de Bea por Robert. A Propper



Fonte: *Graphics Today*, 1977.

Dois anos depois que seus pais, judeus, fugiram da Alemanha nazista, em 1938, Bea nasceu no Rio de Janeiro e cresceu em um contexto de otimismo e modernização acelerada no Brasil. Acompanhou o crescimento do rádio, o nascimento da TV brasileira, a conquista

da primeira Copa do Mundo pela seleção (1958) e a construção de Brasília. Tudo era novo: uma nova capital, a Bossa Nova, o Cinema Novo, o Movimento Neoconcreto, um Brasil vivendo um sonho febril de avanços e renovações. A então futura-designer Bea estava no centro de tudo isso, crescendo em Ipanema, no Rio de Janeiro, amadurecendo e criando laços com os principais expoentes da elite artística e cultural brasileira.

2.1. Início da carreira: Revista *Senhor*, Estúdio G e Editora do Autor

Desde a adolescência, Feitler mostrou interesse em arte e ilustração, mas, enquanto as primeiras escolas de Design do país ainda encontravam-se em estágio muito embrionário, com o incentivo e apoio financeiro de seus pais, em 1956 mudou-se para Nova York para estudar na *Parsons School of Design*. Depois de três anos, retornou ao Rio de Janeiro já formada em artes gráficas, onde começou sua carreira profissional. Foi nesse período que prestou serviços para a inovadora e ousada publicação carioca *Senhor*, ilustrando 3 de suas capas no ano de 1960 (SANOVICZ; SOGABE, 2019).

Figuras 2 e 3 - Capas da edições 16 e 17 da revista *Senhor*



Por Bea Feitler, junho e julho de 1960. Fonte: Bettinardi, 2021

A publicação era um reflexo do cenário artístico da época, contendo textos e contribuições de autores como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e Jorge Amado. Tanto em conteúdo, quanto no seu projeto gráfico, comandado por Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, a *Senhor* incorporava tudo que havia de mais moderno em sua época, tornando-se uma proposta inédita no panorama do design editorial brasileiro. É, inserida nesse contexto

de disrupção e rodeada do mais alto patamar intelectual, que Bea Feitler inicia sua carreira, sendo, inclusive, a única mulher presente na equipe da revista.

Figura 4 - Capa da edição 22 da revista Senhor



Por Bea Feitler, dezembro de 1960. Fonte: Bettinardi, 2021

Após sua passagem na *Senhor*, Bea seguiu os passos de Carlos Scliar e outros colegas rumo à recém-criada Editora do Autor, em 1960. Foi lá que desenvolveu um de seus trabalhos mais notáveis: a capa do livro *O homem nu* (1960) de Fernando Sabino, que, junto com Rubem Braga, fundou a editora. A capa mostra a aptidão da designer em usar a tipografia como elemento expressivo na composição, utilizando as letras para formar a imagem de um homem. O sagaz uso antropomórfico da palavra “nu” transforma a palavra tanto no design, quanto na mensagem (BETTINARDI, 2021). É a primeira evidência do uso expressivo e experimental da tipografia por Feitler, que se tornará uma característica de seus futuros trabalhos.

Figura 5 - Capa do livro O homem nu, de Fernando Sabino, 1960.



Fonte: Bettinardi, 2021

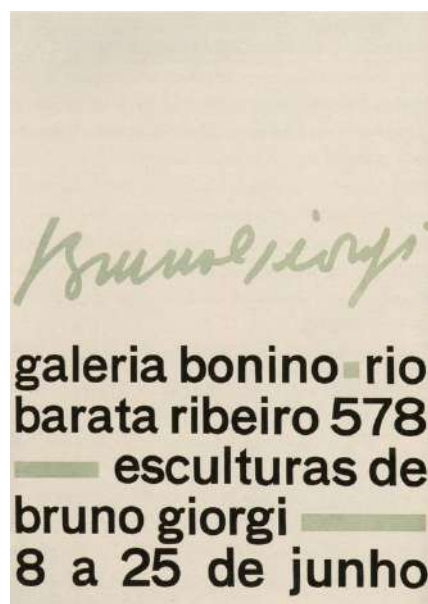
Paralelamente, fundou, com Jaguar e Glauco Rodrigues, o Estúdio G, firma de artes gráficas que prestou serviços para galerias, lojas e outras instituições culturais. A vida da empresa foi breve, porque, como relembra Jaguar em entrevista concedida a José Emílio Rondeau: “tinha muito artista, muita criação, mas nenhum gerente” (RONDEAU, 1982, p. 37). Porém, em sua curta existência, o grupo desenvolveu trabalhos relevantes e que, apesar de manipularem a tipografia com maestria, se distanciaram da estética da Senhor e se aproximaram de trabalhos de cunho mais modernista e racionalista, também em alta na época.

Figura 6 - Folder de exposição de Lygia Clark



Por Estúdio G, 1960. Fonte: Stolarski, Feitler, 2012

Figura 7 - Folder de exposição de Bruno Giorgi



Por Estúdio G, 1960. Fonte: Stolarski, Feitler, 2012

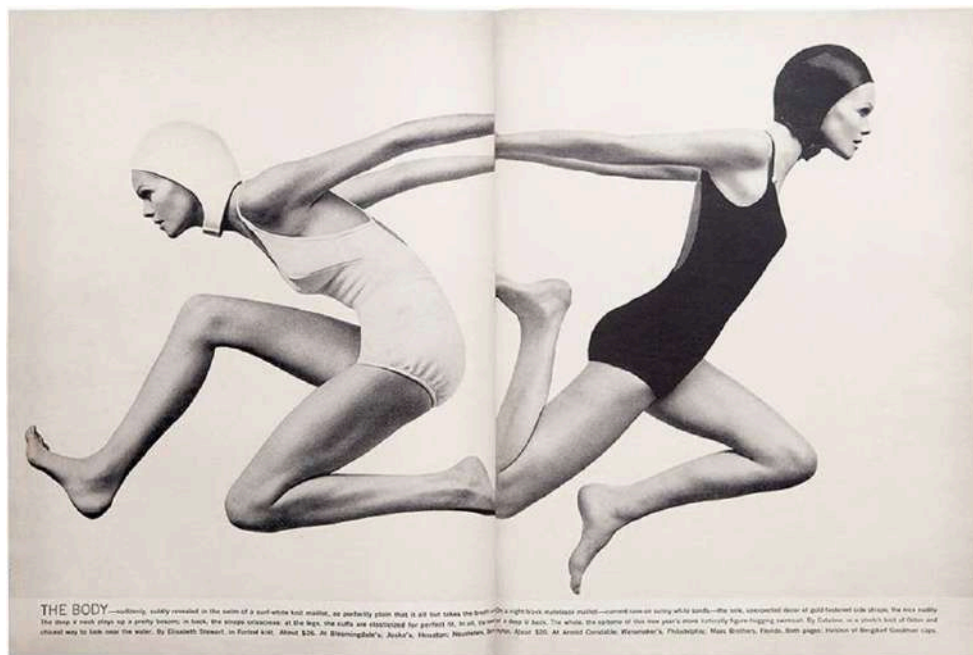
2.2 Harper's Bazaar

Passados pouco mais de dois anos em terras brasileiras, Bea retorna à Nova Iorque em busca de novas oportunidades. Atua como freelancer em várias editoras e, como diz em entrevista à Leonam (1963), se “chateou” durante dois meses em *Lady's Womens Journal* e *Glamour Magazine*, clássicas revistas femininas americanas. Por sorte, Marvin Israel, que foi seu professor na Parsons, lembrou-se do talento da garota brasileira e, ao saber que estava em

busca de emprego, a contrata como assistente, junto de Ruth Ansel. Forma-se a emblemática dupla de designers com a missão de levar adiante o legado de Alexey Brodovitch, icônico ex-diretor de arte da publicação. Em menos de dois anos, as duas já se tornam co-diretoras de arte, inovando a linguagem da revista e, sem perder de vista os fundamentos de Brodovitch, começam a construir seu próprio legado.

(...) acabei no *Bazaar*, onde estamos fazendo uma verdadeira revolução em matéria de fotografia de moda. Aproveitamos ao máximo a técnica dos grandes fotógrafos americanos, como Richard Avedon, que há muito tempo deixaram de colocar os manequins naquela pose forçada de quem não quer coisa alguma. (LEONAM, 1963).

Figura 8 - Spread da publicação *Harper's Bazaar*, janeiro de 1968.

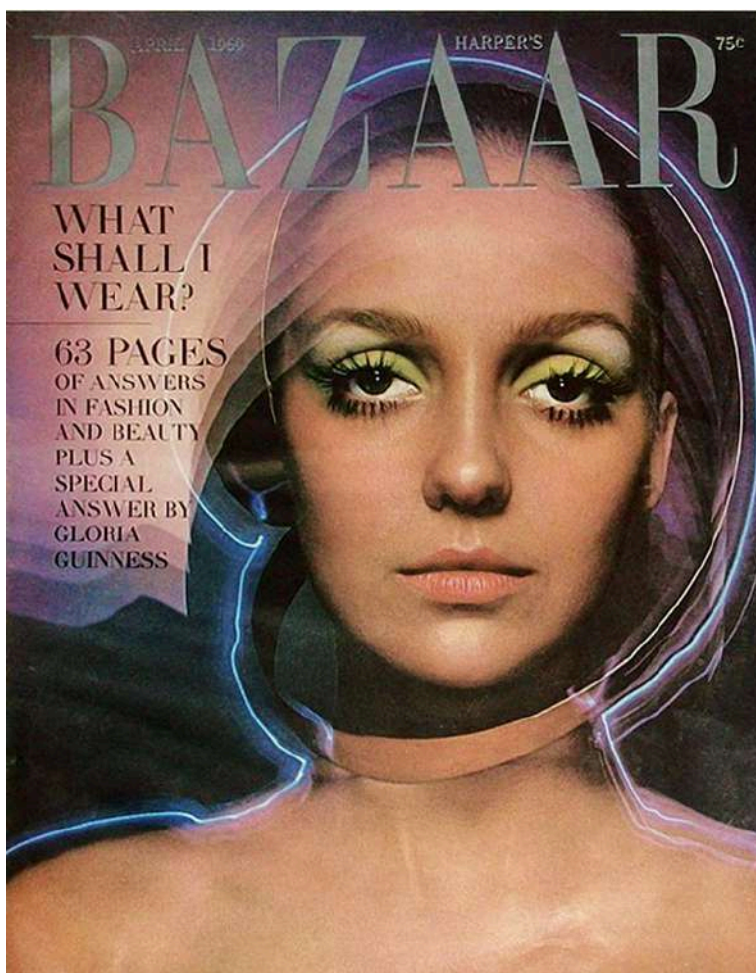


Por Bea Feitler, Ruth Ansel, fotografia de Hiro. Fonte: Sanovicz; Sogabe, 2019

É essa rica relação com a fotografia que torna o trabalho de Feitler na revista tão único e valioso. Ela e Ruth não eram meras diagramadoras, estavam presentes em toda a construção visual da edição, desde a escolha do fotógrafo, das poses, até a seleção de fotos. Dessa forma, puderam colocar em prática novos modelos de representação do corpo feminino, saindo do padrão de semblante impessoal e frio que se imagina das imagens de

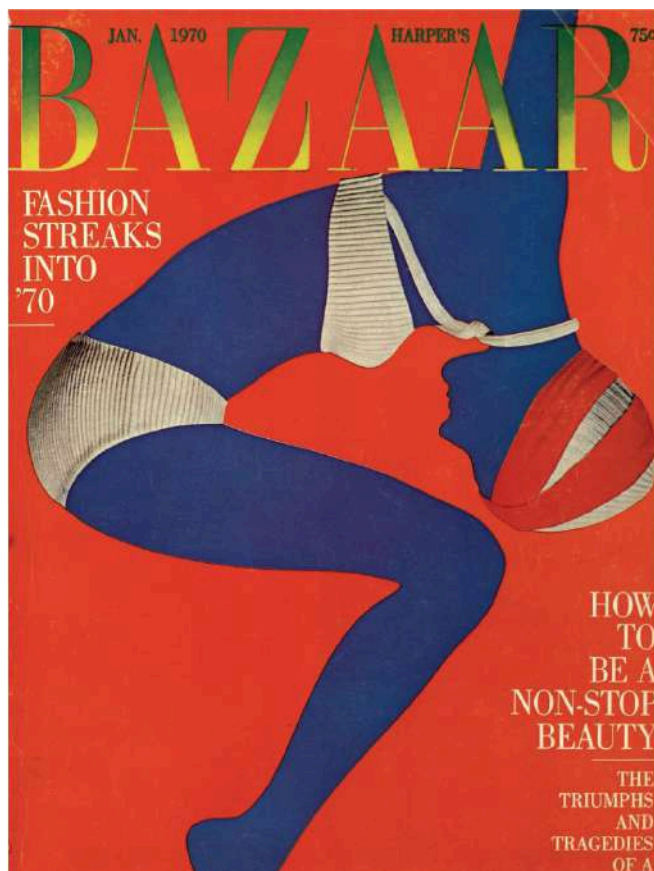
moda e indo de encontro aos movimentos de emancipação feminina que aconteciam na época.

Figura 9 - Capa da *Harper's Bazaar*, abril de 1969



Por Bea Feitler, Ruth Ansel. Fonte: Brito, 2016.

Figura 10 - Capa da *Harper's Bazaar*, janeiro de 1970



Por Bea Feitler, Ruth Ansel, fotografia de Alberto Rizzo.. Fonte: Bettinardi, 2021

Esse período de grande experimentação criativa não necessariamente oferecia grandes retornos financeiros à revista. No início da década de 1970, o cenário macroeconômico dos Estados Unidos não é mais o mesmo do contexto pós Segunda Guerra da década anterior e inicia-se um período de crises e déficits comerciais e fiscais. Esse cenário impacta todos os setores da economia, inclusive o editorial, que passa a operar sob pressões maiores por rentabilidade, em detrimento da liberdade criativa que ainda tinha espaço nos anos anteriores. Essa conjuntura, que gerou também mudanças de liderança e valores editoriais na *Harper's Bazaar*, levaram Bea a buscar novas formas de explorar sua perspectiva estética.

2.3 Revista *Setenta*

Ainda trabalhando na *Bazaar*, Bea foi chamada pela editora brasileira Fatima Ali para elaborar o projeto gráfico de uma revista feminina do Brasil, a revista *Setenta*. O projeto brasileiro pode ser entendido de forma complementar ao seu primo estadunidense. Por um lado, é a experiência da *Harper's Bazaar* transformando o padrão de publicações nacionais de

moda; por outro, é a exploração do imaginário brasileiro como potência criativa capaz de renovar e influenciar o universo visual de publicações como a *Bazaar*. (STOLARSKI; FEITLER, 2012, p. 101)

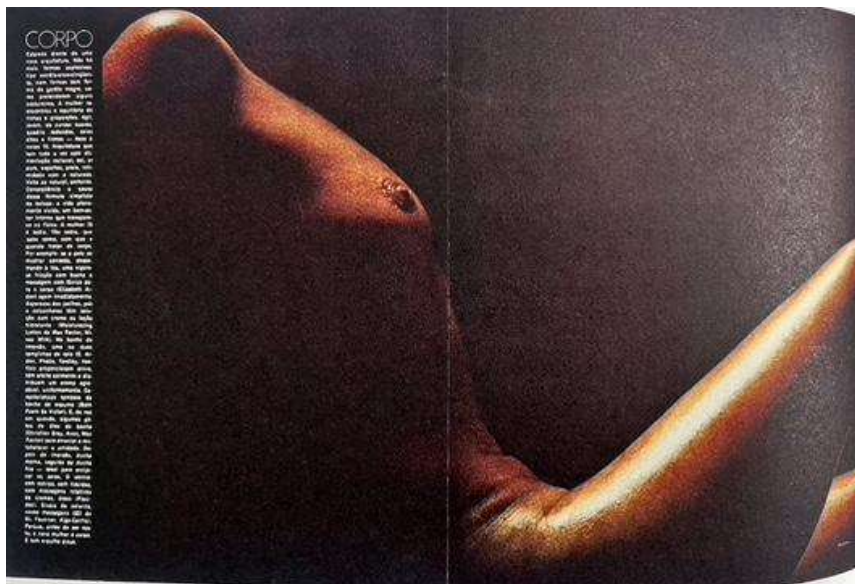
Sem deixar que seus colegas soubessem, já que ainda mantinha um contrato com a editora americana, Bea projetou várias capas e paginou matérias para a revista brasileira, tanto nas suas vindas ao Brasil quanto em Nova York, à distância. Seu projeto gráfico incorpora influências trazidas da *Bazaar*, com a simbiose entre tipografia e fotografia ainda sendo orquestrada com destreza, mas com um frescor diferente. As fontes sem serifa dão à revista um tom mais aberto e informal, e as fotografias exploram uma sensual celebração do Brasil, tendo como cenários as ruas e avenidas de São Paulo e as praias cariocas.

Figura 11 - Capa, Revista Setenta, 1970.



Por Bea Feitler, Lu Rodrigues, fotografia de Cláudia Andujar. Fonte: Stolarski, 2012

Figura 12 - Spread, revista Setenta, 1970.



Por Bea Feitler, Lu Rodrigues, fotografia de Antônio Guerreiro. Fonte: Melo, 2012.

Figura 13 - Spread, revista Setenta, 1970.



Por Bea Feitler, Lu Rodrigues, fotografia de Cláudia Andujar. Fonte: Sanovicz; Sogabe, 2019

A espinha ou dobra de uma página dupla eram a estrutura básica de divisão do tempo para a criação dessas sequências. (...) Para muitos fotógrafos, a simples ideia de macular a continuidade das imagens no sumidouro de uma espinha ou de recortá-las para obter o melhor enquadramento era, e continua sendo, inaceitável. Ver como Bea

caminhava graciosa e despreocupadamente por esse terreno herético é um prazer. (STOLARSKI; FEITLER, 2012, p. 44).

2.4 Ms.

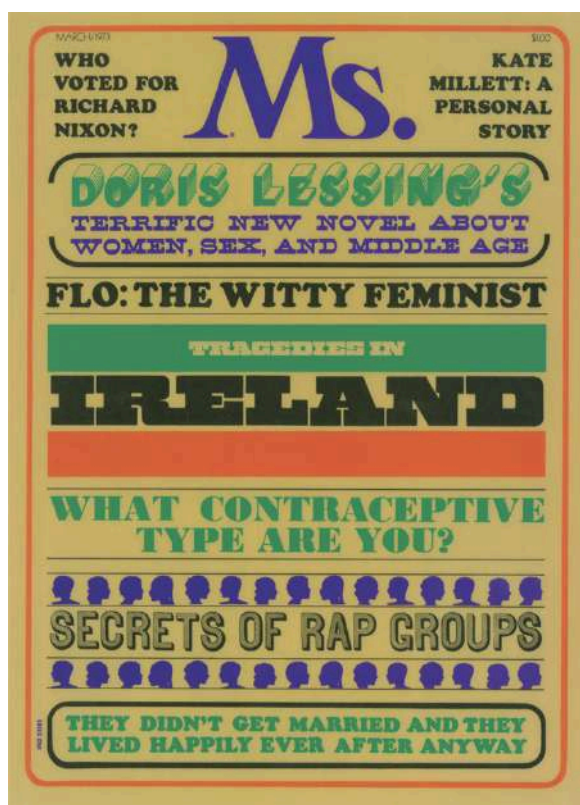
Se no Brasil Bea Feitler iniciou sua trajetória na *Senhor*, publicação que inovou tanto em conteúdo quanto em linguagem gráfica, pouco mais de uma década depois, ela teria nos Estados Unidos a chance de participar da formação de uma nova revista de natureza também pioneira e ousada como foi a *Senhor* e que, coincidente e paradoxalmente, se chamaria *Ms.*²

Depois de sair definitivamente da *Bazaar* e assumir sua carreira freelancer, Bea é convidada pela jornalista e porta-voz do movimento feminista, Gloria Steinem, para ser diretora de arte desse novo projeto. A publicação tinha como objetivo dar voz ao movimento feminista emergente nos Estados Unidos. Bea, por sua vez, tinha o desafio de dar vida e expressão visual à essa nova empreitada, e as marcantes ideias contidas nela.

Após anos em uma revista guiada pelo consumo e pela lógica comercial, Bea encontra na *Ms.* um terreno fértil para reinventar sua prática. O caráter político, libertário e audacioso da publicação demandava soluções visuais igualmente ousadas, e isso permitiu com que a designer explorasse ao máximo suas capacidades. Além disso, diferentemente das revistas de moda, a *Ms.* era uma revista primordialmente tipográfica, com mais textos que imagens, camada que revelou ainda mais sua destreza em construir composições expressivas, mesmo que unicamente tipográficas.

² *Ms.* é uma proposta de forma de tratamento criada como alternativa neutra aos títulos femininos tradicionais *Miss* (senhorita) e *Mrs.* (senhora), que identificam a mulher em função de seu estado civil – o que não ocorre com o masculino *Mr.*; que independe da condição conjugal.

Figura 14 - Capa da *Ms.* por Bea Feitler edição de março de 1973



Por Bea Feitler. Fonte: Bettinardi, 2021

Figura 15 - Capa da *Ms.* por Bea Feitler edição de janeiro de 1975



Por Bea Feitler. Fonte: Bettinardi, 2022

Na capa da edição de Janeiro de 1975, por exemplo, o texto distorcido e o uso de gradientes dão à capa uma estética futurista e pós-modernista. No centro, um grande quadrado de papel laminado reflexivo acrescenta uma nova camada conceitual à peça, convidando o leitor a interagir fisicamente com a revista e a estar ele também inserido na composição.

3 METODOLOGIA

3.1 Abordagem e estratégia

A pesquisa adota uma abordagem histórico-empírica de caráter qualitativo, articulando revisão histórica e fontes primárias para desenvolver uma perspectiva ampla da relação entre o caráter pessoal e formal da vida de Feitler. A estratégia consiste em combinar a leitura de materiais de época, reportagens, registros biográficos e projetos gráficos selecionados, com evidências provenientes das entrevistas realizadas com personalidades que conviveram e tiveram relações pessoais e profissionais com a designer. Também faz parte da abordagem adotada neste trabalho manter os relatos no centro da análise. Sempre que possível, optou-se por transcrever integralmente as falas, em vez de reescrevê-las, de modo a garantir a fidelidade do que foi dito e a favorecer o acesso e a reprodução por outros pesquisadores.

3.2 Corpus e fontes

Para a compreensão biográfica da carreira de Feitler, a pesquisa se apoia em uma base bibliográfica composta por trabalhos que se dedicam a examinar sua trajetória, com destaque para o livro *O design de Bea Feitler* (2012), que percorre a integridade de sua obra. Além disso, foi de suma importância a consulta à hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e ao acervo digital do jornal O Globo, onde foram localizados periódicos publicados entre 1962 e 1982, contendo reportagens, entrevistas e notas sobre Bea, algumas das quais concedidas pela própria. Esses materiais enriqueceram significativamente o entendimento sobre a designer, além de oferecerem indícios de sua relevância no cenário cultural e midiático brasileiro de sua época. Apesar disso, ainda era necessário ir além.

Sob essa ótica, somam-se também às fontes primárias entrevistas semiestruturadas com pessoas que conviveram com Feitler em diferentes contextos pessoais e profissionais. Esses relatos de história oral fornecem acesso a camadas subjetivas e afetivas que

difícilmente aparecem em registros escritos ou documentais. Além das entrevistas, integram as fontes primárias os projetos gráficos analisados – como o cartaz e os letreiros de *Os Doces Bárbaros* (1977) e o poster para o baile de carnaval *Sugar Loaf Carnival Ball*, mencionado nas entrevistas e encontrado no acervo da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ).

As fontes secundárias, por sua vez, incluem bibliografia crítica, artigos, reportagens retrospectivas e estudos da história do design gráfico que contextualizam a atuação de Feitler nas cenas brasileira e norte-americana.

4 ENTREVISTAS (TRABALHO DE CAMPO)

A realização de entrevistas é parte central da abordagem metodológica desta pesquisa, especialmente por se tratar da reconstrução da trajetória de uma figura que já faleceu. Nesse contexto, ouvir os depoimentos de pessoas que conviveram com Bea Feitler torna-se fundamental. Ao despertar lembranças, captar nuances emocionais e observar a maneira como Bea é lembrada, busca-se ampliar o entendimento sobre sua pessoa e sua obra, revelando novas pistas para a análise.

Para tal, o caráter semiestruturado é muito relevante na medida em que considera perguntas abertas que permitem digressões espontâneas e reconstruções livres da memória. O tom buscado foi de uma conversa fluida e próxima, capaz de estimular o entrevistado a relembrar momentos do passado e narrar sua experiência pessoal. À vista disso, foram elaborados roteiros individuais para cada entrevistado, que serviram como instrumento de mediação com perguntas base e os assuntos à serem explorados.

4.1 Escolha dos entrevistados

A seleção dos entrevistados seguiu critérios diretamente relacionados aos interesses centrais da pesquisa. Foram priorizadas pessoas que conviveram com Bea Feitler em contextos pessoais e profissionais, especialmente durante períodos de sua atuação no Brasil, e que, portanto, poderiam oferecer relatos de primeira mão sobre sua personalidade, seus vínculos culturais e modos de trabalhar. Também foram considerados aspectos práticos, como proximidade geográfica e viabilidade de acesso, levando em conta o tempo e os recursos disponíveis para a realização do trabalho de campo.

Inicialmente, foram definidas realização de entrevistas com Jom Tob Azulay, cineasta e amigo de Bea, diretor do documentário *Os Doces Bárbaros* (1977), projeto em que ela elaborou o cartaz e os letreiros, e com Jaguar, cartunista que trabalhou com Bea na revista *Senhor*. Embora o contato com Jaguar tenha sido estabelecido com êxito, lamentavelmente o cartunista veio a falecer antes que a entrevista pudesse ser realizada.

Por outro lado, tornou-se evidente a relevância de Fátima Ali, jornalista e editora responsável pela revista *Setenta*, publicação fundamental para compreender a atuação de Bea em território brasileiro.

Por fim, optou-se por também entrevistar Bruno Feitler, sobrinho da designer e organizador do livro *O Design de Bea Feitler* (2012). Sua participação permitiu acessar dimensões ligadas às origens familiares, às memórias afetivas e a aspectos da trajetória pessoal que não se encontram nos registros públicos ou na bibliografia.

A combinação desses três perfis, um amigo da juventude e colaborador próximo (Jom), uma parceira profissional no contexto brasileiro (Fátima) e um familiar (Bruno), permitiu construir um conjunto de depoimentos capaz de iluminar e contribuir significativamente para o entendimento das relações entre personalidade, brasilidade e prática de design na trajetória de Bea Feitler.

4.2 Jom Tob Azulay

4.2.1 Perfil do entrevistado

Jom Tob Azulay, nascido em 1941, no Rio de Janeiro, é um cineasta e ex-diplomata brasileiro. Integrou a geração que ingressou no Itamaraty durante a ditadura militar brasileira. Começou sua formação em 1963, em um ambiente intelectual fortemente influenciado pela esquerda, o que moldou sua visão crítica da realidade do país. Apesar disso, teve de representar oficialmente um regime com o qual não se identificava, o que o levou a pedir demissão em 1979.

Seu retorno ao serviço público se deu nos anos 2000, primeiro na Ancine (Agência Nacional do Cinema), onde atuou na promoção do audiovisual brasileiro, e depois no próprio Itamaraty, após ser oficialmente reintegrado pela Comissão de Anistia. Atuou como diplomata até atingir a aposentadoria compulsória, aos 70 anos.

Durante os 35 anos em que esteve fora da diplomacia, Azulay se dedicou ao cinema. Foi diretor, roteirista e produtor de obras que refletiam as preocupações culturais e sociais do Brasil. Entre seus principais trabalhos estão *Os Doces Bárbaros* (1977), que acompanha o grupo musical formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia; *Corações a Mil* (1983), e *O Judeu* (1995), longa histórico sobre o escritor luso-brasileiro Antônio José da Silva. Produziu ainda o documentário *Caminhos da Diplomacia Brasileira* (1996) e, mais recentemente, *Elis & Tom* (2022).

4.2.2 Objetivos e método

A entrevista com o cineasta ocorreu no dia seis de julho de 2025, domingo, presencialmente, em sua casa em São Conrado. Houve captura de imagem e áudio, realizadas com dois aparelhos celulares.

Pretendeu-se, a partir desse depoimento, compreender os fatores que levaram à escolha de Bea como responsável pela condução do projeto gráfico do documentário *Os Doces Bárbaros* (1977). Além disso, buscou-se iluminar aspectos mais íntimos e pessoais de sua juventude, considerando que Azulay, que conviveu com Bea em diferentes momentos, compartilhou experiências com a designer durante esse período de sua vida no Arpoador. Por fim, também foram feitas perguntas sobre a visão do entrevistado sobre a brasilidade, personalidade, influências e a trajetória profissional de Feitler.

Com esses objetivos em mente, o roteiro foi estruturado em quatro eixos temáticos:

- Juventude no Arpoador
- Ida ao Exterior
- Brasilidade e política
- O documentário *Os Doces Bárbaros* (1977)

4.3 Fátima Ali

4.3.1 Perfil da entrevistada

Fátima Ali, nascida em 1943, em São Paulo, é uma das figuras mais importantes da imprensa brasileira, pioneira em diversos projetos editoriais. Iniciou sua carreira em 1968, na Editora Abril, como diretora de redação da revista *Manequim*, e logo se destacou pela capacidade de lançar e consolidar publicações. Foi responsável pela criação da revista

Setenta, onde trabalhou com Bea Feitler, e, pouco depois, lançou e dirigiu por 17 anos a revista *Nova*, um marco no jornalismo feminino no Brasil. Também esteve à frente de inovações como o primeiro CD-Hom brasileiro (*Almanaque Abril*) e a chegada da MTV ao país, que dirigiu por quatro anos. Sua trajetória culminou na vice-presidência da Editora Abril, tornando-se a primeira mulher a ocupar tal posição na empresa. Com mais de 30 anos de experiência, construiu uma carreira marcada por ousadia, inovação e liderança em um ambiente majoritariamente masculino.

4.3.2 Objetivos e método

A entrevista com a jornalista se deu de forma remota, via videoconferência, no dia 18 de setembro de 2025. Houve captura de imagem e áudio da íntegra da videochamada.

O objetivo foi esclarecer como se estruturou a colaboração entre Fátima Ali e Bea Feitler na revista *Setenta*, um dos projetos mais significativos de Bea no Brasil, especialmente por dialogar diretamente com o universo editorial de moda que ela já dominava no exterior. Buscou-se compreender as circunstâncias que motivaram o convite, o tipo de participação de Bea no desenvolvimento gráfico e de que maneira sua experiência internacional foi adaptada para o contexto editorial público brasileiros dos anos 1970. A conversa também permitiu identificar as percepções de Fátima sobre o método de trabalho de Bea, sua postura profissional e os aspectos de personalidade que emergiam no processo. Além disso, investigaram-se suas considerações sobre a presença de brasilidade em Bea e os contrastes que ela observava entre atuar no Brasil e nos Estados Unidos.

Com esses objetivos em mente, o roteiro foi estruturado em quatro eixos temáticos:

- Trajetória pessoal (visando entender sobre a vida da própria Fátima)
- Parceria com Bea Feitler
- Contexto e legado da *Setenta*
- Memórias e reflexões pessoais

4.4 Bruno Feitler

4.4.1 Perfil do entrevistado

Bruno Feitler, nascido em 1973, é historiador especializado em História Moderna. Graduou-se em História pela Université de Paris–Sorbonne (Paris IV), em 1996, e concluiu o

doutorado em Histoire et Civilisations na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em 2001. Atualmente, é professor associado de História Moderna na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia. Sua pesquisa concentra-se em temas como Inquisição, cristãos-novos, judeus e o período do Brasil holandês.

Bruno é sobrinho de Bea Feitler por parte de pai e responsável pelo patrimônio da designer, função assumida por ser o único parente residente no Brasil, bem como o único herdeiro direto. É também o organizador do livro *O Design de Bea Feitler* (Cosac Naify, 2012), publicação central para a consolidação da memória e da recepção histórica da obra da artista, reunindo documentos, imagens e depoimentos que foram fundamentais para a presente pesquisa.

4.4.2 Objetivos e método

A entrevista com Bruno Feitler foi realizada de forma remota, por videoconferência, no dia 19 de setembro de 2025, com registro integral de áudio e imagem. O roteiro teve como foco compreender o contexto familiar em que Bea cresceu e a natureza das referências culturais na formação da designer. Além disso, entender a perspectiva de Bruno sobre a trajetória de sua tia, considerando tanto sua relação familiar com a designer quanto seu papel como responsável pelo acervo e pela organização da obra *O design de Bea Feitler* (2012), fato que também foi explorado.

Com esses objetivos em mente, o roteiro foi estruturado em cinco eixos temáticos:

- Família
- Lacunas percebidas na historiografia de Bea
- Brasil
- O livro *O Design de Bea Feitler* (2012)

Vale registrar que, após a entrevista, realizou-se um encontro presencial com Bruno Feitler, em 3 de outubro de 2025, para a visita ao acervo de Bea Feitler localizado na ESDI. Essa experiência será aprofundada no tópico 6.3.1.

5 E SE EU PUDESSE ENTRAR NA SUA VIDA: BEATRIZ

Das poucas reclamações que fazia, uma, em especial, costumava ser repetida pela designer carioca Bea Feitler. “Por que será que, toda vez que sou entrevistada!” – dizia ela *bebicando* um copo de água mineral *num* restaurante da Avenida Atlântica, em 1979 – “só perguntam sobre meu trabalho? São raras as perguntas que buscam a pessoa Beatriz e não a profissional Bea”. (RONDEAU, 1982)

5.1 Família e origem

Bea Feitler nasceu no Rio de Janeiro, inaugurando a primeira geração brasileira de sua família alemã recém chegada de Frankfurt. Seus pais, Rudi e Erna, judeus, emigraram forçadamente por conta das duras leis raciais impostas pelo regime nazista.

Membros de uma burguesia de forte cunho artístico na Alemanha, a família estava sempre envolta por música – sendo, inclusive, a avó de Bea, pianista – por obras de arte do impressionismo e expressionismo alemão, esculturas e, de um modo geral, em diálogo constante com a cena artística alemã da época. Quando vieram ao Brasil, em 1936, trouxeram consigo essa bagagem intelectual e parte da herança cultural alemã.

Rudi, pai de Bea, apesar de nunca ter exercido ofício diretamente relacionado às artes: “Era grande entusiasta, devorador de livros e jornais, amante da música erudita, do jazz, da ópera e do ballet.” (STOLARSKI; FEITLER, 2012, p. 9) E não se limitava apenas à cultura alemã, assinava jornais de todo o mundo. Bruno Feitler relata chegar à casa do avô e se deparar com uma diversidade de publicações.

“Eu lembro, eu chegava lá, ele tinha o Jornal do Brasil, O Globo, o *New York Times* e o *Frankfurter Allgemeine*. Todo dia chegava aquela profusão de jornais, ele ficava lendo aquilo o dia todo. Eles falavam francês, falavam inglês...” (FEITLER, Bruno. Entrevista. Rio de Janeiro, 2025.)

Além do estímulo intelectual, é curioso notar como a atuação profissional de Rudi se relaciona com a trajetória de Bea. Filho de comerciantes de tecidos, seu primeiro trabalho no Rio de Janeiro foi em uma alfaiataria, tipo de estabelecimento que, na falta de um mercado

amplo de marcas de produção em massa de roupas prontas para uso, era peça relevante na influência e formação da moda local na época.

Ainda, não muito tempo depois, entrou para o mercado gráfico, abrindo um escritório de publicidade que espalhou os primeiros outdoors do Rio nos anos 1950. Abriu também, mais tarde, a gráfica Atlan.

Tendo esse panorama em vista, entende-se como a formação de Feitler se deu em um ambiente familiar intelectualmente estimulante, marcado por referências culturais diversas e práticas cotidianas ligadas às artes. Mas não obstante, ao chegar no Brasil, sua família alocou-se no Arpoador, local que também foi escolhido por muitos imigrantes e se tornou símbolo de um cosmopolitismo e modernismo carioca, como explica Ruy Castro em seu livro *Ela é Carioca* (1999):

Bem, para começar, desde meados dos anos 30 Ipanema recebeu uma imigração europeia de alto nível cultural: alemães, franceses, italianos, ingleses e judeus de toda parte – gente com facilidade para línguas, habituada a museus, monumentos e a conviver com a história. Os que viveram fugindo do nazismo traziam com eles o amor à liberdade. Muitos eram amigos de artistas em seus países e estavam impregnados das ideias de vanguarda europeia dos anos 10 e 20. Não eram ricos, longe disso – mas Ipanema era um areal quase desabitado, barato para viver. Aqui, eles se misturaram aos nativos e formaram uma cultura própria. (CASTRO, 1999, p.12)

Ou seja, dentro e fora de casa, Bea estava inserida em um ambiente de elevada circulação intelectual e artística, no qual a herança cultural europeia robusta se misturava às influências brasileiras, construindo essa nova juventude de identidade libertária. Desde cedo, sua formação teve um caráter global e atento às transformações sociais e estéticas em curso, favorecendo a postura aberta, informada e receptiva às mudanças rápidas que marcaram a segunda metade do século XX. Característica essa, que a designer levou para a vida inteira.

5.2 Ida para Nova York

Não à toa, quando chegou o momento de ingressar no ensino superior, e já tendo uma inclinação geral para áreas ligadas às artes, seus pais não hesitaram em enviá-la a Nova York

para estudar em uma das escolas de artes visuais mais renomadas do mundo, a Parsons School of Design, hoje Parsons The New School for Design. Como relata Bruno Feitler na entrevista concedida para este trabalho, essa decisão não demandou esforço de persuasão por parte de Bea: havia, desde o início, aceitação e incentivo familiar para que ela estudasse e desenvolvesse carreira nessa direção. A própria Bea, em entrevista à fotógrafa Vânia Toledo para a *Interview*, em 1978, afirma que foram seus pais que escolheram a escola que estudaria.

Em outra ocasião, em entrevista a Carlos Leonam, publicada em janeiro de 1963, a designer reforça o apoio incondicional dos pais:

Tímida, a moça Bea tem medo de que a julguem esnobe, dadas as coisas que faz. “Mas, nas horas em que me preocupo com isso, me lembro que tenho os pais menos egoístas do mundo e que sempre me deixam fazer aquilo que me satisfaz.” (LEONAM, 1963, p. 37)

Aos 18 anos, Bea parte de navio para Nova York acompanhada de Ira Etz e outras amigas do Arpoador, com quem dividiria apartamento. Já envolta por referências artísticas no Rio, onde era frequentadora assídua dos ballets do Theatro Municipal, ela se depara, na metrópole, com uma vida cultural ainda mais intensa, marcada pela ópera, pelo ballet e pela oferta contínua de espetáculos. Os três anos que passou nos Estados Unidos foram decisivos para consolidar o ritmo acelerado e a postura inquieta que mais tarde caracterizariam sua trajetória. Em diversas entrevistas, Bea afirma que não conseguia permanecer muito tempo longe do movimento da cidade, pois sentia que precisava daquela energia para viver e criar.

Depois de formada, volta ao Brasil e participa de projetos relevantes no país, como a revista *Senhor*. Mas em menos de três anos já está de volta a Nova York, fato que ela mesma atribui majoritariamente à força do ambiente cultural da cidade, além, claro, das oportunidades.

Azulay recorda que, em uma visita à amiga após seu retorno ao exterior, acompanhou Bea pelas ruas de Nova York enquanto em sua busca por emprego, quando ela carregava uma grande pasta de couro feita sob medida no Brasil entrando de agência em agência de publicidade mostrando seus trabalhos.

Sobre esse período, Bea conta em entrevista:

Bem, eu cheguei com os trabalhos que tinha feito aqui e procurei as pessoas da minha escola. Com isso eu consegui ver as pessoas mais importantes do mundo gráfico, que me receberam com espanto e admiração... E eu que me achava bem *jeca*... Esse entusiasmo me fascinava. Parece que lá eles estavam copiando um ao outro e eu chegava com uma coisa bem *fresh*, fresca, sabe? Nova, limpa. (TOLEDO, 1978, p. 19)

Assim, absorta pela euforia e pelo frenesi da cidade estadunidense, somados aos contatos estabelecidos na faculdade, ao seu talento, ao trabalho constante e também um bocado de sorte, Feitler foi cravando seu lugar na cena nova-iorquina. Consolidou uma rede profissional e pessoal que a inseriu no centro das transformações culturais e sociais, permitindo que desenvolvesse um repertório cada vez mais sofisticado e à frente das tendências visuais. Esse contexto, sem dúvida, é essencial para o seu trabalho, pelos acessos que desbloqueava, mas também é chave para sua expressão visual propriamente dita.

5.3 Gostos e personalidade

Em entrevista a Robert A. Propper para a revista *Graphics Today*, publicada em julho de 1977, ao ser perguntada sobre as maiores influências em sua vida profissional, Bea conta que seu repertório criativo se formou muito antes de se envolver com design: veio do interesse profundo por artes, música, teatro, pintura e, especialmente, pela história, com destaque para sua fascinação pela tradição francesa, pela realeza e pelos rituais públicos que sempre a impactaram. Ela revela que essas referências culturais acumuladas ao longo da vida constituem a base de sua sensibilidade estética e sustentam a criatividade presente em todos os seus projetos.

Todos os meus projetos tem isso na raiz. Meus interesses culturais realmente têm feito a minha vida rica e são a base de toda a criatividade que eu venha a ter. (PROPPER, 1977, p. 28, tradução nossa)³

Segundo Bruno Feitler, Bea desde muito cedo se tornou uma apaixonada por ballet, e depois também se encantou pela ópera, campos que se tornaram grandes referências para a

³ “All my projects have this at the root. My cultural interests really have made my life rich and are the stem of any creativity I might have.”

designer. No começo da década de 1970, Feitler fez alguns trabalhos voltados para o mundo da dança, entre eles o projeto de um de seus livros favoritos, *Diaghilev and the Ballets Russes* (1970), de Boris Kochno. O que deslumbrava Bea não era exatamente o conteúdo do livro, mas sim a figura do empresário da companhia de dança, Sergei Diaghilev, que, junto de Alexey Brodovitch, ela via como ídolo e um modelo a se seguir de uma pessoa movida pela fome de cultura. Ambos eram capazes de reunir diversos campos – pintura, fotografia, música, dança, literatura – em torno de seus projetos, fórmula que ela sonhava alcançar através dos livros que fazia (STOLARSKI; FEITLER, 2012, p. 127).

Olhe para o passado. Os maiores dançarinos não eram apenas pessoas que dançavam, que sabiam da técnica; eram mulheres e homens interessados na arte. Eu volto novamente a Diaghilev, um ídolo – junto com o grande Alexey Brodovitch – porque ele não era nem bailarino nem músico, mas ele conhecia todas essas coisas. Ele era uma força criativa, um gênio. Tento usar o que sei em todos os meus projetos. Em um projeto de um livro, não estou tão interessada em diagramação. Eu quero dar uma alma a ele. Essa é a única forma de descrever. (PROPPER, 1977, p. 28, tradução nossa)⁴

Para além de suas referências mais voltadas ao campo clássico e erudito, Bea também nutria interesse por um repertório musical mais contemporâneo e pop. Bruno lembra de ter herdado suas fitas de Rita Lee, figura central do rock brasileiro dos anos 1970, e de Elis Regina, uma das maiores intérpretes do país. Já Fátima Ali recorda que Bea era particularmente entusiasmada por Stevie Wonder, artista norte-americano que combina soul, funk e R&B, e cuja discografia ela acompanhava integralmente. Segundo Fátima, Bea também gostava muito de dançar: relembra, com certa surpresa, a noite em que foram juntas ao Studio 54 – célebre discoteca dos anos 1970, conhecida pelas festas marcadas por celebridades e por uma política de entrada bastante seletiva – e ressalta que só conseguiu entrar por estar acompanhada de Bea, que mantinha bons contatos na cidade.

⁴ “Look to the past. The greatest dancers are not just people who danced, who knew the techniques; they were women and men interested in the art. I return again to Diaghilev, an idol – along with the great Alexey Brodovitch – because he wasn’t a dancer nor was he a musician but he knew all those things. He was a creative force, a genius. I try to use what I know in all my projects. In a book project, I am not so much interested in designing books. I want to give them a soul. That’s the only way to describe it.”

A propósito, seu apartamento também aparece nos relatos como um ambiente vibrante e expressivo, que materializava de forma direta seu repertório diverso. Bruno Feitler conta que, ainda criança, visitou o apartamento da tia e guarda algumas memórias visuais daquele espaço, reforçadas posteriormente ao reconhecer certos objetos que vieram para o Rio de Janeiro após sua morte. Ele o descreve como um apartamento pequeno, no bairro nova iorquino Central Park South, marcado por cores intensas e por uma disposição rica em elementos visuais, entre eles um grande tapete com desenhos de flores em tons de rosa e verde. Em diferentes registros, o apartamento é caracterizado como “mangueira e kitsch”.

Bea nunca abdicou de sua cidadania carioca: seu apartamento em Nova York, de frente para o Central Park, tinha um nicho com um São Jorge iluminado e era decorado num estilo que ela chamava de “Mangueira-kitsch”. (CASTRO, 1999, p. 52)

(...) Bea permanecerá em Nova Iorque em seu apartamento “mangueira e *kitsch*. Tenho até um São Jorge na parede que acende uma lampadazinha lá dentro”. (RONDEAU, 1979, p. 21)

Descrição essa que antecipa outra questão central no presente trabalho: a relação da designer com o Brasil, mesmo vivendo no exterior.

6 SE ELA ACREDITA QUE É OUTRO PAÍS: BRASILIDADE

6.1 Relação com o Brasil

Nova Iorque não é uma cidade, é um país dos Estados Unidos. É como São Paulo, parece que foi feita exclusivamente para trabalhar. E como só agora comecei a frear meu ritmo de trabalho, é uma cidade muito desgastante. Para mim, que gosto dos *outdoors*, que preciso de calor, umidade, contato com o próprio corpo, é praticamente necessário vir ao Rio de Janeiro duas vezes por ano. (RONDEAU, 1978, p. 21)

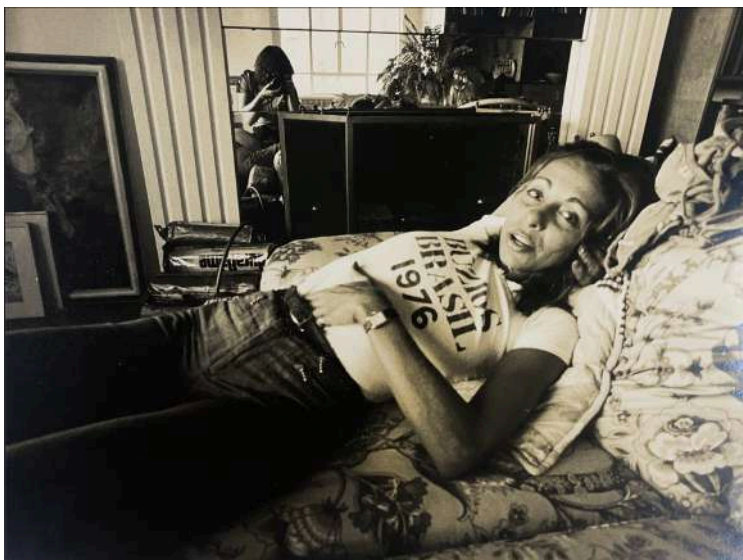
Ao longo das duas décadas que viveu nos Estados Unidos, Bea Feitler manteve uma relação constante com o Brasil, marcada por viagens frequentes, amizades e colaborações

profissionais. Fato este que, se ignorado, omite injustamente parte de sua história, prejudicando um entendimento íntegro de sua vida e obra.

Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, a permanência da brasilidade em Bea surge de maneira recorrente e consistente. Fátima Ali observa que, embora a designer tenha incorporado um certo “lado americano” – em parte pela idade jovem em que se mudou e pelas décadas vividas em Nova York – seu lado brasileiro permanecia predominante. Jom Tob Azulay reforça essa percepção ao recordar que Bea sentia falta do país de origem, mantinha laços estreitos com amigos no Brasil e, segundo ele, nunca chegou a se “americanizar, no mau sentido”, isto é, nunca aderiu plenamente à lógica comercial e cultural estadunidense em detrimento de suas referências e modos de vida brasileiros.

Bruno Feitler, por sua vez, reforça esse vínculo, reiterando uma ligação muito forte de Bea com o Brasil e com a cultura local, e relembra suas visitas anuais ao Rio de Janeiro, frequentemente acompanhadas de temporadas na Região dos Lagos. Segundo Bruno, Bea tinha forte afeição pela praia e pelo mar, e costumava se hospedar na casa de amigos em Armação dos Búzios para descansar.

Figura 16 - Bea usando blusa com a inscrição “Búzios, Brazil 1976”



Fotógrafo não identificado. Fonte: Arquivo ESDI/UERJ

Em entrevista concedida em 1978, ao ser questionada sobre uma possível falta de criatividade no Brasil em termos de Design, Bea afirma que considera os profissionais brasileiros extremamente criativos e reconhece que o país possui um “material bruto fantástico”. Para ela, o problema não está na capacidade, mas na carência de formação

estruturada e de oportunidades. Bea também expressa grande respeito pelo trabalho dos diretores de arte das revistas brasileiras, que, segundo descreve, trabalham muito, recebem pouco e têm reconhecimento limitado (TOLEDO, 1978, p. 19). Em diferentes registros, revelam-se seus desapontamentos com as condições de atuação no país em seu tempo, mas nunca uma ruptura com sua admiração pelo Brasil. Pelo contrário, em algumas entrevistas Feitler menciona explicitamente o desejo de retornar ao país e abrir uma escola de artes gráficas, sinalizando que mantinha um interesse ativo em contribuir para o desenvolvimento do campo no país.

Ademais, um depoimento presente no artigo do Instituto Americano de Artes Gráficas em sua homenagem, expõe uma outra camada de sua relação com suas origens brasileiras. Segundo o relato de uma de suas assistentes, Bea frequentemente substituíra as escolhas cromáticas de sua equipe por combinações vibrantes e contrastantes e, ao ser questionada sua decisão, afirmava com segurança: “*Trust me, listen to me, I know*”⁵ (MEGGS, 1989). A própria assistente sugere que a herança sul-americana de Feitler era o motivo de sua confiança nessas escolhas ousadas. Com isso, abre-se espaço para a perspectiva de que sua brasilidade e seu referencial imagético brasileiro atravessavam sua sensibilidade visual.

6.2 Cartaz do filme *Os Doces Bárbaros* (1977)

O projeto de identidade visual – que incluiu os letreiros e o pôster – para o documentário *Os Doces Bárbaros* (1977) constitui um marco significativo da proximidade de Bea Feitler com a cena cultural brasileira. O filme registra a turnê homônima realizada por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia, ocasião rara em que os quatro artistas assumiram uma identidade conjunta enquanto grupo.

Jom Tob Azulay, diretor do documentário, observa que os músicos nunca se identificaram plenamente com a formação do grupo, entendendo-a mais como uma demanda da gravadora do que como um projeto coletivo idealizado por eles próprios. Azulay também relembra que, à época, o filme foi “violentamente rejeitado pelo *establishment* de cinema”, e que as críticas ao show foram majoritariamente negativas na grande imprensa, com raras exceções.

Nesse sentido, em um contexto em que quatro artistas com identidades tão marcantes eram convidados a assumir um projeto coletivo, Jom destaca que a consolidação do filme e a

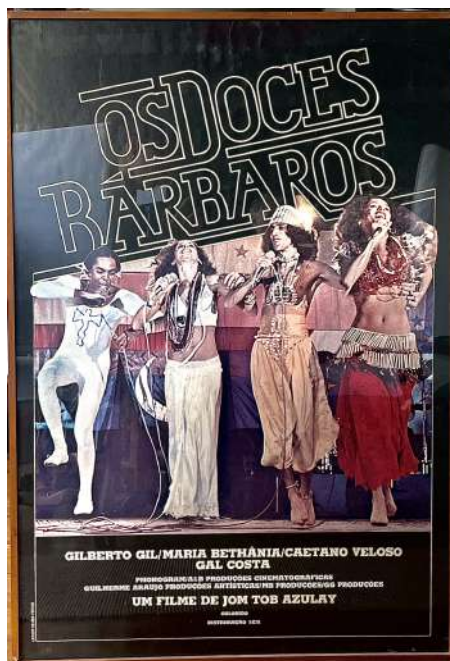
⁵ “Confia em mim, me escuta, eu sei.” (tradução nossa)

formação de uma memória visual consistente do grupo se devem, em grande medida, aos letreiros criados por Bea. Para ele, foi esse trabalho gráfico que conferiu unidade ao projeto e permitiu que Os Doces Bárbaros adquirissem uma identidade tangível.

“Os letreiros d’Os Doces Bárbaros foram fundamentais para a criação da identidade e existência do filme. Se não fossem esses letreiros, o fenômeno Os Doces Bárbaros não teria existido.” (AZULAY, Jom Tob. Entrevista. Rio de Janeiro, 2025.)

Sobre o processo de criação do projeto, Azulay conta que a escolha de Bea foi imediata para ele, não havia por que chamar outra pessoa. Eram amigos desde a juventude, e quando surgiu a necessidade de um trabalho gráfico, ele logo pensou em chamar a amiga. Ela prontamente aceitou o convite e a dinâmica foi direta e prática, sem a necessidade de deslocamentos entre Nova York e Rio de Janeiro. Jom enviou a fotografia e Bea, que, a partir desse único material, desenvolveu o cartaz.

Figura 17 - Cartaz original do filme *Os Doces Bárbaros*, 1978



Design por Bea Feitler. Fonte: acervo de Jom Tob Azulay

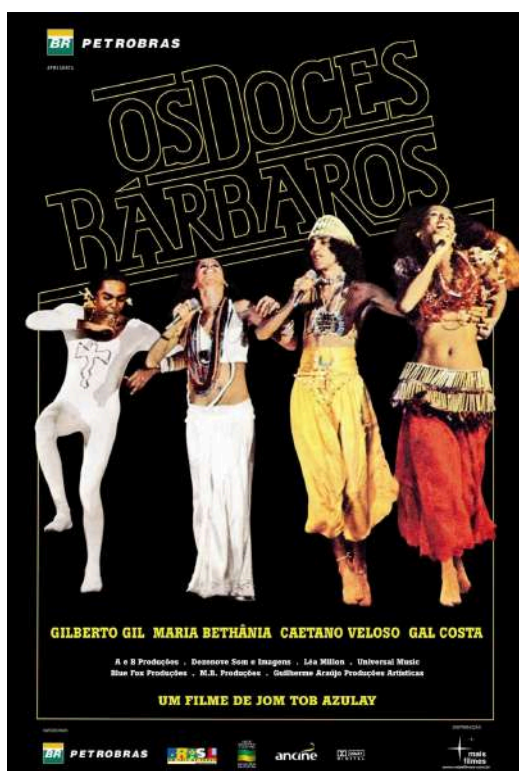
No entanto, o resultado final não ficou como Bea almejava. Depois de finalizado o layout, Bea enviou o cartaz ao departamento gráfico da gravadora Phonogram para que ajudassem nos ajustes finais e orientou a equipe a limpar todo o fundo da imagem, deixando apenas os músicos em destaque. No entanto, o resultado final não seguiu suas instruções e

Jom conta que, quando viu, Bea disse que rasgou o cartaz em pedacinhos e ficou profundamente frustrada.

Apesar disso, o cartaz foi bem recebido. Segundo o cineasta, ele era afixado em restaurantes e, no dia seguinte, desaparecia, as pessoas o roubavam. “Todo mundo adorou!”, ele afirma, mencionando que Gil, Gal, Caetano e Bethânia guardam até hoje suas cópias.

Em 2005, ao relançar o filme, Azulay enfim produziu um cartaz com a imagem recortada conforme Bea havia pedido originalmente, como uma tentativa de honrar sua visão. No entanto, é possível observar como a tipografia da parte inferior teve de ser alterada, se diferenciando da do cartaz original e também da tipografia presente nos letreiros do filme. Apesar disso, a visão original de Bea permanece, trazendo como foco em meio ao fundo preto e tipografia em outline amarelo, apenas Os Doces Bárbaros e suas expressões, movimento e figurino.

Figura 18 - Cartaz de lançamento do filme *Os Doces Bárbaros*, 2005



Fonte: AdoroCinema

6.3 Baile de Carnaval Pão de Açúcar

6.3.1 A breve exploração do Arquivo da ESDI

Abre-se aqui um aparte para contextualizar o acervo de Bea Feitler presente na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Desde o início da pesquisa, sabia-se da existência desse material na faculdade, embora não houvesse clareza sobre sua extensão, conteúdo ou condições de preservação. Em razão da dificuldade de acesso, da ausência de informações consistentes e do tempo disponível, o estudo não previu inicialmente a exploração desse acervo.

Na entrevista com Bruno Feitler, porém, ele explicou que a doação havia sido feita por seu pai, quando precisou se desfazer do material, e considerou a ESDI uma escolha lógica por ser uma das principais, se não a principal, escola de design da cidade. Bruno supõe que a doação se deu no início dos anos 1990 e, mesmo após mais de trinta anos, o acervo não foi organizado e catalogado. Na mesma conversa, mencionou que viria ao Rio de Janeiro semanas depois e demonstrou interesse em verificar pessoalmente as condições do conjunto doado.

Diante disso, no dia 1º de outubro de 2025, antes da visita de Bruno, eu e minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Noni Geiger, estivemos na ESDI em busca do material. Nessa ocasião, localizamos duas caixas pretas contendo uma grande quantidade de fotografias e alguns negativos, além de um *scrapbook* com anotações, mais imagens e alguns desenhos, datados de janeiro de 1970.

Figura 19 - Diapositivos fotográficos de Bea no Rio de Janeiro



Foto da autora de slides de Maurício Valladares. Fonte: Arquivo Esdi/Uerj

Figura 20 - Foto de Bea em viagem à praia



Foto da autora de fotografia de autor desconhecido. Fonte: Arquivo Esdi/Uerj

Como é possível notar na imagem acima, as fotografias encontram-se dispostas soltas, amontoadas no interior das caixas, sem qualquer elemento de proteção ou separação física entre elas. Observou-se que muitas apresentavam aderência entre si, decorrente da umidade e da forma como estão acondicionadas.

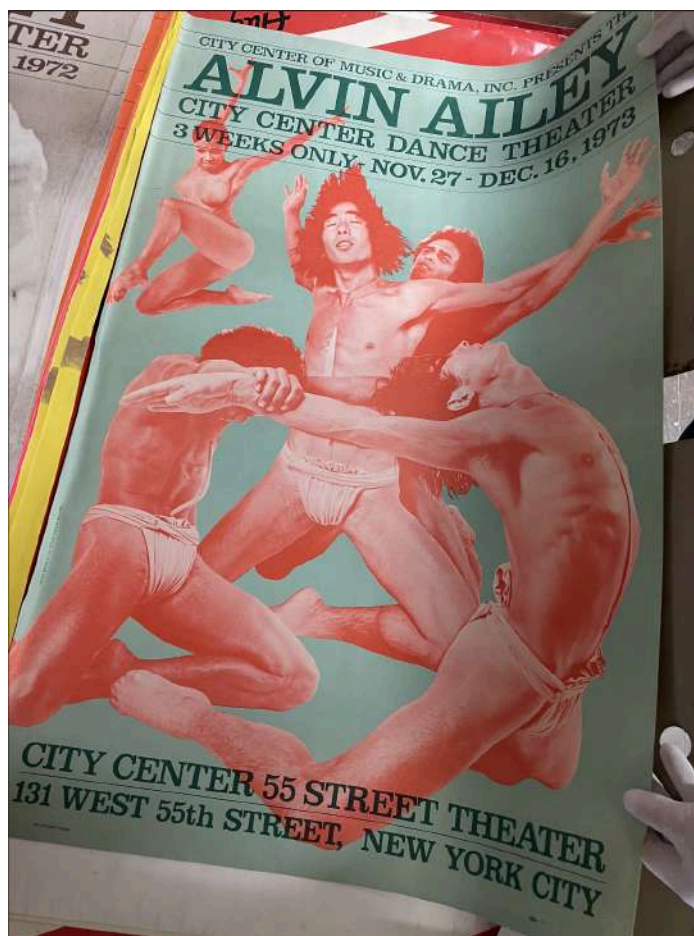
Dois dias depois, no dia três de outubro, retornei à Escola para encontrar Bruno Feitler, que foi investigar o acervo, acompanhado do Prof. Dr. Almir Mirabeau. Nessa visita, identifiquei um novo local de armazenamento que desconhecia. Em um pavimento superior à secretaria da Escola, em uma mapoteca, encontra-se um conjunto significativo de trabalhos gráficos de Bea, além de recordações pessoais, desenhos e pinturas.

Figura 21 - Desenho por Bea Feitler



Fonte: Arquivo ESDI/UERJ

Figura 22 - Poster para a companhia de dança Alvin Ailey



Fotografia da autora de projeto gráfico de Bea Feitler. Fonte: Arquivo ESDI/UERJ.

Figura 23 - Cartazes de Paul McCartney, John Lennon, George Harrison e Ringo Starr



Fotografia da autora de obras por Bea Feitler e Alexey Brodovitch. Fonte: Arquivo ESDI/UERJ.

Entretanto, é importante contextualizar sobre as condições de conservação desse material, que, assim como as fotografias previamente encontradas, se mostram inadequadas. Os itens não estão organizados ou catalogados e permanecem sem qualquer proteção contra poeira ou umidade, além daquela mínima proporcionada pela própria estrutura da mapoteca. Observou-se que alguns papéis, especialmente os posicionados mais próximos da superfície e, portanto, mais expostos ao ar, já apresentam descoloração significativa. Apesar disso, grande parte do conjunto encontra-se em bom estado, evidenciando a urgência de um acondicionamento adequado. Há, inclusive, peças inéditas – não presentes no livro *O Design de Bea Feitler* (2012) e ausentes em todas as fontes consultadas – o que reforça a relevância da preservação desse acervo.

Reconhece-se que a investigação do arquivo da ESDI não constitui o foco central do presente trabalho, razão pela qual não se pretende prolongar a análise acerca dele. No entanto, ao longo do percurso, a pesquisa foi atravessada pela descoberta da dimensão e das condições de tal inventário, fato que não poderia ser ignorado. Por essa razão, registra-se aqui importante descrição do espaço que abriga não apenas a maior parte dos trabalhos de Bea, mas também materiais de outros designers relevantes, encontrada posteriormente à visita, no livro *Atos cotidianos de Design* (2025), de Zoy Anastassakis e Marcos Martins, atual diretora e ex-vice-diretor da ESDI, respectivamente:

Havia, por exemplo, um segundo andar inteiro, acima da sala da direção, com mapotecas dedicadas a guardar um valioso acervo de peças gráficas e documentos. Ali, espalhavam-se, com pouca organização, documentos institucionais, cartas e produções impressas, um material que, ainda hoje, aguarda esforços de pesquisadores, arquivistas e bibliotecários, que possam trazer à tona elementos inéditos da história do design no Brasil e, quem sabe, de suas interseções com desenvolvimentos do campo em outros países. (...) Foi parar lá, também, um importante acervo de exemplares gráficos, layouts e artes-finais de Bea Feitler, designer brasileira com renomada carreira internacional. Toda vez que algum pesquisador chegava à escola querendo ver algum item da coleção desta designer, não se sabia ao certo onde encontrar a peça, além de não haver protocolo definido para o acesso e manuseio de tais documentos. Mas, mesmo

fora das mapotecas, sobre o chão daquele próprio andar, escondiam-se outros itens, camuflados no amontoado de equipamentos obsoletos, restos de trabalhos de alunos, garrafas de vinho pela metade, materiais de construção com prazo vencido e toda sorte de objetos. (ANASTASSAKIS, MARTINS, 2025, p. 131)

6.3.2 Análise do cartaz

Jom Tob conta que, após o lançamento do documentário *Os Doces Bárbaros* (1977) Bea se torna ainda mais relevante nos círculos sociais cariocas e se torna amiga de Guilherme Araújo, produtor musical d’*Os Doces Bárbaros* e figura importante no lançamento do movimento tropicalista. Segundo ele, ela chega a organizar festas de carnaval no Pão de Açúcar junto com Guilherme.

Figura 24 - Bea Feitler e Guilherme Araújo, 1978



Fonte: Revista *Interview*. Acervo de Bruno Feitler.

Já Bruno Feitler não tem certeza se a tia realmente participava da organização, mas conta que, a pedido do produtor, ela produziu alguns cartazes para essas festas. Durante a investigação do arquivo da ESDI, um dos trabalhos inéditos encontrados foi justamente esse cartaz para o *Sugar Loaf Carnival Ball* de 1978.

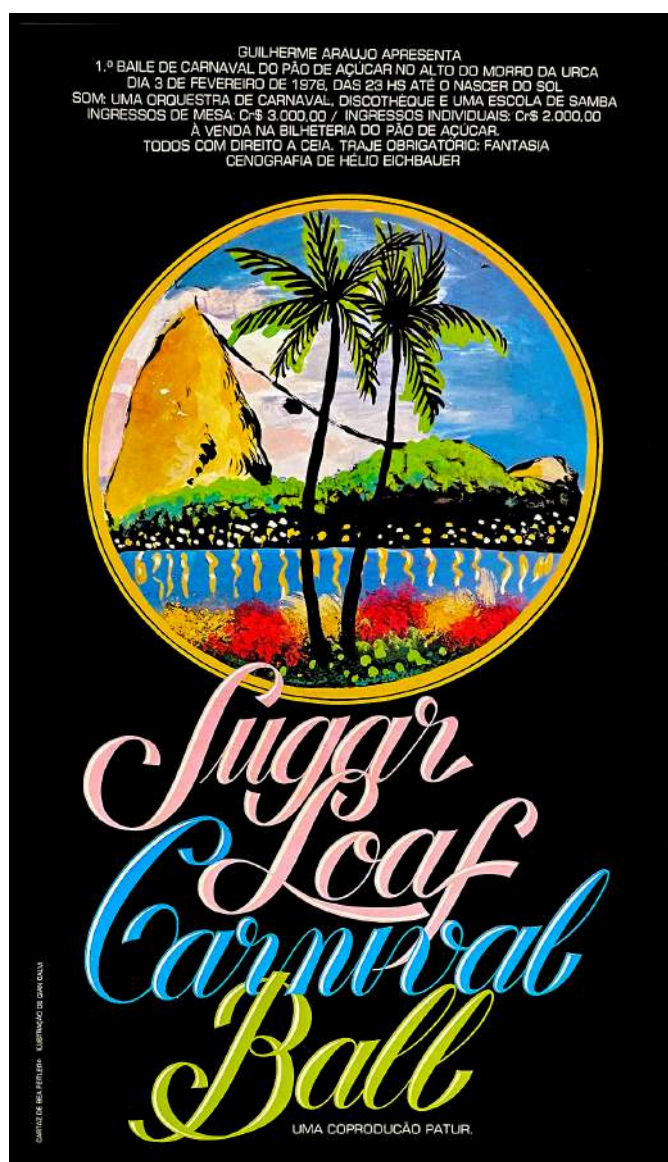
Em entrevista à Vânia Toledo, na Revista *Interview*, em 1978, Bea descreve o cartaz:

Esse cartaz do baile de carnaval do Pão de Açúcar também vai ficar muito bom. Bem assim “*Flying Down to Rio*⁶”. E o título do cartaz é em inglês, bem *snob*. A apresentação toda em português (...). Aí, em baixo tem o Pão de Açúcar de asa de borboleta, tipo bandeja, em letras com tipo serpentina, muito bonito. (TOLEDO, 1978, p. 19)

⁶ *Flying Down to Rio* (1933) é um filme musical norte-americano estrelado por Fred Astaire, Ginger Rogers e Dolores del Río, ambientado no Rio de Janeiro. O longa integra um imaginário hollywoodiano que representa o Brasil de forma fantasiosa, recorrendo a referências românticas, tropicais e idealizadas da cidade.

Essa descrição que Bea faz do próprio cartaz evidencia a intencionalidade de suas escolhas e a sensibilidade em relação à estética que desejava construir, articulando uma atmosfera sofisticada e noturna, atravessada por elementos de cores vibrantes que remetem à tropicalidade e fervor da cidade fluminense, signos que traduzem de forma precisa o caráter da festa.

Figura 25 - Cartaz do Baile de Carnaval do Pão de Açúcar (fotografia do exemplar físico com tratamento digital realizado pela autora)



Design por Bea Feitler, ilustração por Gian Calvi. Fonte: Arquivo ESDI/UERJ

O Baile se tornou um dos eventos mais emblemáticos da noite carioca nos anos 1970 e início dos anos 1980 e reunia um público diverso composto por artistas, empresários e personalidades influentes na elite carioca. Araújo costumava contratar cenógrafos de

destaque para transformar o espaço de acordo com o tema da festa. O primeiro, do cartaz acima, teve cenografia de Hélio Eichbauer, notável cenógrafo brasileiro. Dentre os frequentadores estavam nomes de grande projeção na cena cultural do período como Ney Matogrosso, Gal Costa, Zezé Motta e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni).

Não há confirmação de que Bea tenha ido efetivamente ao baile, mas o projeto do cartaz, somado à sua amizade com Guilherme Araújo, constitui uma inédita e importante evidência da proximidade da designer com a cena social e cultural brasileira, mesmo após quase duas décadas vivendo no exterior.

7 SERÁ QUE É UMA ESTRELA: PROCESSO E PRÁTICA DE DESIGN

7.1 Revista Setenta - Liberdade criativa

A participação de Bea Feitler no projeto gráfico da revista *Setenta* tem caráter emblemático não só por ser um dos seus poucos trabalhos realizados no Brasil após seu retorno para Nova York em 1962, mas, principalmente, por ter uma temática muito semelhante àquela em que Bea trabalhava e dominava no exterior. Portanto, por essa correspondência, torna-se um trabalho que pode levantar questionamentos acerca de contrastes e paralelos entre sua atuação no Brasil e nos Estados Unidos, além de suas motivações para desenvolver tal trabalho.

Fátima Ali começou na Editora Abril em 1965 vendendo anúncios para a *Manequim*, revista que trazia moldes e orientações práticas de costura para o público feminino. Dois anos depois, tornou-se diretora de publicidade e, em três anos, já assumia a direção de redação. Com trânsito tanto na área editorial quanto na comercial, e atenta ao momento em que a indústria de moda brasileira começava a dar os primeiros passos, Fátima identificou a oportunidade de criar uma revista que não se centrasse na costura, mas estimulasse o consumo de roupas prontas.

A partir dessa percepção, iniciou o desenvolvimento da *Setenta*, que pretendia se posicionar como uma revista de moda mais sofisticada, quase uma equivalente da *Vogue* no Brasil. Isto posto, para consolidar o projeto, era preciso fotógrafo de grande experiência, alguém que pudesse produzir as imagens e também orientar fotógrafos brasileiros e, por isso, Fátima viajou a Nova York em busca desse profissional. Segundo relata, por acompanhar regularmente as revistas internacionais, já conhecia o trabalho de Bea, sabia que era diretora

de arte da *Harper's Bazaar* e que era brasileira, embora nunca tivessem se encontrado. Telefonou para a secretária de Bea e conseguiu marcar uma reunião. Fátima descreve que Bea a recebeu “bem americana: ‘Eu só tenho 5 minutos’”, mas, após ouvir a proposta, demonstrou receptividade e estendeu a conversa para além do tempo previsto inicialmente. Alguns dias depois, por telefone, Bea comunica à Fátima que encontrou um fotógrafo para ir ao Brasil. Este fotógrafo é Bill King, que já trabalhava com a designer na *Harper's Bazaar* e, quando veio ao Brasil fazer as fotos para a *Setenta*, Bea o acompanhou, efetivando sua entrada no projeto.

Para Fátima, a afinidade entre as duas foi essencial para que Bea considerasse colaborar na revista, somada ao interesse em desenvolver um trabalho mais livre e experimental. Segundo relata, “ela já queria mesmo vir *pro* Brasil, porque vinha com certa regularidade, e pensou: ‘vou me divertir’”. Em um momento em que enfrentava restrições criativas na *Harper's Bazaar* em razão de demandas comerciais, Bea enxergou na *Setenta* a possibilidade de explorar novas soluções visuais e sua própria linguagem. Não por acaso, algumas das experimentações realizadas na revista brasileira seriam posteriormente retomadas nas edições da *Bazaar*. (STOLARSKI; FEITLER, 2012, p. 103)

Em contraste a tais restrições criativas vividas na revista estadunidense, Fátima aponta muitas vezes ao longo de sua entrevista, que a *Setenta* situava-se em um contexto ainda muito incipiente, onde não havia precedentes deste tipo de publicação, o que criava margem para um processo mais aberto e improvisado. Não se tinha certeza sequer do público com que se estava falando, então as ideias podiam ser mais arriscadas e guiadas pela intuição, criando um campo fértil para experimentação. Tais fatores atraíram tanto Bea quanto Bill King. Fátima resume essa diferença dizendo que, na Abril, “tudo podia”, em razão de uma estrutura editorial ainda em formação e de negociações mais diretas com os anunciantes.

Figuras 26 e 27 - Spreads, Revista *Setenta*, novembro 1970.



Fotografia de Antonio Guerreiro. Fonte: acervo de Danilo Monzillo

É nesse contexto que surge a produção de uma das matérias mais lembradas da revista, uma série de fotos de moda praia que, pela primeira vez em uma publicação brasileira do gênero, trouxe modelos negras em posição de destaque.

Figura 28 - Revista *Setenta*, junho de 1970



Fotografia de Bill King. Fonte: Stolarski, Feitler, 2012.

Dessa forma, é possível observar como o trabalho de Bea na *Setenta* não apenas marca um raro retorno ao mercado editorial brasileiro, mas também demonstra o seu reconhecimento de que poderia usar a natureza primitiva desse próprio mercado a seu favor, uma vez que encontrou um espaço onde a criação podia operar sem as crescentes amarras exigidas pelo circuito comercial norte-americano. Embora atuasse em uma das publicações

mais sofisticadas do design editorial, foi em um projeto brasileiro em que Bea encontrou condições reais de recuperar um grau de liberdade criativa antes enfraquecido.

7.2 Repertório e Referências

Ao longo do presente trabalho, tornou-se notável como o universo referencial de Bea Feitler era diverso, permeado por diferentes campos e influências. A entrevista com Fátima Ali ofereceu novas pistas de como isso se materializava em seu processo de design e na forma como organizava sua curadoria de referências. Bea reunia objetos, imagens, materiais e fragmentos visuais que, mais tarde, poderiam se transformar em inspiração para seus projetos. Fátima recorda que a designer mantinha um painel de cortiça em seu escritório, no qual colocava tudo o que pudesse lhe servir de referência — desde um papel de bala até uma touca de natação.

A jornalista também lembra uma das vindas de Bea ao Brasil, quando foram juntas buscar sua filha na aula de natação. As crianças usavam toucas de borracha com pequenas baleias estampadas. Ao notar o desenho, Bea pegou a touca e levou para casa.

Ela pegou e levou a touquinha para casa porque as referências dela... ela pegava referências de qualquer coisa. Ela estava olhando aqui, ela vinha aqui, ela falava: "Isso aqui me dá uma ideia". Aí ela catava e lá no escritório dela, ela tinha um painel de cortiça desses assim que você prega as coisas. Tudo que era coisinha tinha, papel de bala... Qualquer coisa colado assim que servia de referência. (ALI, Fátima. Entrevista. Rio de Janeiro, 2025.)

Sobre essa mesma prática de ir pregando fragmentos visuais na parede, a própria Bea descreve em entrevista à Vânia Toledo, em 1978. A fotógrafa pergunta à designer sobre um relato de Gilda Grilo – modelo e amiga de Bea – à Antonio Bivar – influente dramaturgo ligado à contracultura – em que Grilo descreve a mania de Bea “de catar *papelzinhos* na rua”:

É uma ligação com o mundo à minha volta. A Bahia foi pra mim um impacto enorme, cultural e visual. Em todos os lugares que eu vou, vou guardando papéis. Eu já tenho uma coleção enorme de coisas, vou botando na parede e um dia eu uso. Sempre pinta um negócio em

que eu acabo me inspirando, me lembrando, uma composição, às vezes até coisas de mau gosto... (TOLEDO, 1978, p. 19)

A prática foi herdada de Diana Vreeland, editora de moda da Harper's Bazaar à época em que Bea trabalhou na revista. Bea conta que impressionou-se com o escritório de Vreeland: as paredes inteiramente revestidas por centenas de imagens, que combinavam pinturas renascentistas e retratos de figuras contemporâneas. Segundo ela, esse painel revelava o olhar amplo da editora, capaz de transitar entre passado e futuro e identificar tanto o que havia de mais refinado quanto aquilo que ainda se tornaria relevante. Bea afirma ter adotado esse hábito, passando também a coletar e fixar em suas paredes tudo aquilo que despertasse interesse visual ou potencial criativo. (PROPPER, 1977, p. 30)

Figura 29 - Detalhe do mural de Bea em seu escritório da Harper's Bazaar



Fonte: Stolarski, Feitler, 2012

Figura 30 - Painel de referências e coleção pessoal de fotografias no apartamento de Bea Feitler, registrado para uma matéria editorial em revista não identificada



Fonte: Acervo de Bruno Feitler

Nas figuras 29 e 30, é possível observar dois momentos distintos do mural de referências de Bea. O primeiro registra o painel em seu escritório durante o período em que atuava na *Harper's Bazaar*; o segundo mostra uma versão semelhante já em seu apartamento. As imagens sugerem que Bea manteve esse hábito mesmo após deixar a revista, incorporando-o de forma contínua ao seu modo de trabalhar. Observa-se uma pluralidade de elementos: desde imagens de figuras públicas, papéis, fotos pessoais, objetos, e obras de arte. No painel de sua casa, dentre a mistura de elementos, é possível reconhecer uma imagem do político latino-americano Fidel Castro, o disco *Billie Holiday (1947)* da cantora de Jazz de mesmo nome e, no canto direito, uma imagem do fotógrafo Richard Avedon. No de seu escritório, um mapa do Brasil.

Essa evidência, que ameaça parecer banal se comparada ao ato regular de designers da atualidade de desenvolverem *mood boards* para seus trabalhos, na verdade revela um aspecto importante para compreender a prática e o processo de design de Feitler, especialmente sua capacidade de mobilizar uma bagagem imagética e referencial ampla e convertê-la em soluções visuais adequadas a cada projeto. Diferentemente do que se pretendia no processo de construção do viés desta pesquisa, quando, de forma equivocada, buscava-se identificar de maneira direta se determinadas escolhas formais derivavam de referências específicas, as

entrevistas e a análise de depoimentos da própria designer apontam para uma dimensão mais estratégica do seu pensamento projetual. Bea Feitler demonstrava compreender de forma aguda o contexto de cada trabalho, seu conteúdo e seu público, moldando a comunicação visual segundo as demandas particulares de cada encomenda, e não apenas a partir de referências fixas ou pessoais.

Ao ser perguntada sobre como começava a projetar uma matéria de revista, Bea respondeu:

O artigo vai me dizer, eu quero ser projetado dessa forma. Então eu tento expressar visualmente do que ele trata – seja por um título interessante, que chame a atenção do leitor, ou por uma ilustração básica, ou por um conjunto de fotografias. Acredito que, como existem tantas revistas por aí, não considero que uma revista bem projetada seja um luxo, mas uma necessidade. (PROPPER, 1977, p. 26, tradução nossa)⁷

Ao mesmo tempo, essa habilidade de se adaptar ao conteúdo e ao público está diretamente relacionada à diversidade de referências e à bagagem estética ampla que Bea carregava. Para ela, era fundamental manter-se vigilante a todos os campos culturais, entendendo essa conduta como método intrínseco e necessário ao seu trabalho. Em depoimento, ela afirma que visitar museus, ler tudo que lhe caía nas mãos e estar em contato constante com o mundo à sua volta eram fatores importantes para o seu trabalho. Essa mentalidade se evidencia no constante diálogo entre seus trabalhos profissionais e os movimentos culturais, políticos e estéticos de sua época: nenhuma de suas criações se encontrava deslocada de seu tempo e, simultaneamente, contribuía para a formação das próprias tendências que ajudava a consolidar.

Bea se afirmou como designer de referência pela multiplicidade e diversidade de influências que moldaram sua identidade e pelas experiências que cultivou. Com sensibilidade estratégica, soube discernir o momento exato de revelar suas cartas.

⁷ The article will tell me, I want to be designed this way. So I try and express what it's about visually, you know, by an interesting title which will stop the reader or a basic illustration or bunch of photographs. I believe that since there are so many magazines around, I don't think the well designed magazine is a luxury, but a necessity.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho evidenciou que a trajetória profissional de Bea Feitler não pode ser compreendida de forma dissociada de seus percursos pessoais e culturais. Suas escolhas estéticas, seu modo de trabalhar e as ferramentas que utilizava são indissociáveis das experiências que acumulou desde a juventude no Rio de Janeiro, da herança cultural familiar, da formação em Nova York e das redes de sociabilidade que construiu ao longo de sua vida.

Durante o percurso da pesquisa, tornou-se logo claro como os resultados não apresentariam traços diretos, interpretações exatas de dependência referencial entre alguma obra de Feitler e outra obra, ou conjunto de obras, de determinada época ou artista. Sem demora, na primeira entrevista, Jom Tob concedeu valorosa resposta ao ser perguntado se via referências brasileiras no trabalho de Bea ou se ser brasileira talvez fosse um diferencial criativo:

Não... Nunca foi um fator diferencial se tem Brasil ou não, entendeu? Tudo tem que ser espontâneo. Agora, se tem uma influência asiática ou se tem uma influência americana ou se tem uma influência brasileira é absolutamente secundário. O que é fundamental é o que a obra está pedindo. O que a obra pedir de linguagem, de estilo, de conteúdo, de forma, a gente tem que dar. Agora isso às vezes tem influência daqui, dali, de acolá... Ela sempre foi muito independente e os grandes artistas também são independentes, são fiéis a si próprios. Ninguém pensa. (AZULAY, Jom Tob. Entrevista. Rio de Janeiro, 2025.)

Essa resposta ofereceu uma mudança de percurso e um amadurecimento do que se pretendia com o trabalho. Seria injusto fornecer interpretações forçadas e especulativas – como supor, por exemplo, que o uso das cores verde e rosa em diversos trabalhos da designer estaria necessariamente relacionado à escola de samba carioca Mangueira. Mesmo que tal associação seja passível de verdade, ela não poderia ser comprovada e configuraria um recorte ousado, que ignoraria outras camadas formativas da trajetória de Feitler. Mostrou-se claro, portanto, como a compreensão de sua obra exige cautela metodológica e atenção às múltiplas dimensões que orientavam suas escolhas visuais, evitando reduzir sua prática e sua

complexa vivência a explicações simplificadas e únicas. Para Bea, o conteúdo e o leitor eram a autoridade.

Fátima Ali, em pergunta similar a feita à Jom, se a linguagem de Bea se diferenciava ao falar com a mulher brasileira ou americana, fornece resposta análoga que fortalece essa ideia:

Eu acho que não. (...) Mas a mulher com quem eu estava falando era a mulher que estava olhando para a frente, estava querendo que as coisas não fossem mais iguais. Elas queriam mudar as coisas. Então, para Bea não fazia diferença, não. Ela estava preocupada sempre com o leitor, com o que você identifica. É isso que tem que ser. Então você tem que olhar pro seu público e tentar atendê-lo, mas os meios de design, por exemplo, são os mesmos. As imagens têm que ser claras, têm que ser facilmente compreensíveis. (ALI, Fátima. Entrevista. Rio de Janeiro, 2025.)

As entrevistas realizadas neste estudo, somadas à revisão de depoimentos da própria designer, permitem observar que a amplitude e a diversidade de suas referências constituíam um método de trabalho fundamentado em abertura cultural, curiosidade contínua e atenção aos movimentos sociais e estéticos de seu tempo. A personalidade de Bea não surge aqui como um dado biográfico secundário, mas como uma chave interpretativa que ilumina seu pensamento projetual, suas estratégias de adaptação ao conteúdo e ao público, e sua capacidade de transformar repertórios distintos em soluções visuais coesas e inovadoras.

Espera-se que este trabalho contribua para ampliar o repertório de leituras sobre Bea Feitler, incorporando camadas ainda pouco exploradas de sua trajetória. Ao reunir depoimentos inéditos, retomar entrevistas de fontes dispersas e visitar materiais visuais e documentais, buscou-se oferecer novas facetas sobre a designer: não apenas a diretora de arte que se destacou internacionalmente, mas a mulher cuja trajetória afetiva e cultural se entrelaça com a profissional de modo significativo. Pretendeu-se, assim, fomentar novas perguntas, despertar curiosidades e abrir caminhos para interpretações mais complexas sobre uma figura cuja relevância ainda permanece sub-reconhecida no Brasil.

Reconhece-se, também, a riqueza dos materiais encontrados ao longo da pesquisa, em especial o acervo localizado na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ), cuja

extensão e diversidade revelam um campo fértil para investigações futuras. A presença de fotografias, desenhos, artes-finais, registros pessoais e projetos inéditos aponta para a urgência da organização e preservação desse acervo, bem como para o potencial de estudos que aprofundem, ampliem ou tensionem as questões aqui tratadas. Temas como sua relação com a cena cultural brasileira, seus processos e técnicas de trabalho, suas interlocuções internacionais, ou ainda análises sistemáticas de obras específicas constituem desdobramentos possíveis desta pesquisa.

Por fim, compreende-se que revisitar Bea Feitler sob o prisma de suas experiências e vínculos é um passo necessário para consolidar uma narrativa historiográfica mais justa, plural e humana. Trata-se de uma abordagem que, embora não negligencie a relevância de análises técnicas e objetivas, se distancia delas ao reconhecer que o designer e sua trajetória pessoal constituem elementos formadores de suas escolhas profissionais e técnicas, assim como qualquer outro profissional, especialmente aqueles que exercem ofício de natureza criativa. Trata-se de reconhecer as formas pelas quais vida e obra se atravessam e se constituem mutuamente – dimensão que, no caso de Bea, é parte fundamental da força e da originalidade de seu legado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALI, Fátima. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 18 set. 2025.

ANASTASSAKIS, Zoy; MARTINS, Marcos. **Atos cotidianos de design: aprendendo em tempos de urgência**. 1. ed. [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: PPDESDI, 2025. ISBN 978-65-996515-5-7.

ART DIRECTORS CLUB. **Bea Feitler: 1991 ADC Hall of Fame Inductee**. 1991. Disponível em: <https://creativehalloffame.org/inductees/bea-feitler/>. Acesso em: 3 jul. 2025.

AZULAY, Jom Tob. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 6 jul. 2025.

BETTINARDI, Tereza. Bea Feitler: The Sir to Ms. Years. *In*: LEVIT, Briar (org.). **Baseline shift: untold stories of women in graphic design history**. 1. ed. Nova York: Princeton Architectural Press, 2021. e-book. ISBN 978-1-64896-083-3.

BRITO, Johnny. *Essencial: Designers Brasileiros – Bea Feitler*. Medium, nov. 2016.

Disponível em:

<https://johnnybrito.medium.com/essencial-designers-brasileiros-bea-feitler-88b36f4e2a0>.

Acesso em: 9 jul. 2025.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 50-52.

COOKE, Rachel. **The pioneering female art director you've never heard of**. AnOther Magazine, 2017. Disponível em:

<https://www.anothermag.com/art-photography/10134/the-pioneering-female-art-director-you-ve-never-heard-of>. Acesso em: 4 jun. 2025.

FEITLER, Bruno. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 19 set. 2025.

_____ ; STOLARSKI, André. **O design de Bea Feitler**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LEONAM, Carlos. Retrato de Bea. **Jóia: revista feminina quinzenal**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 111, p. 36–37, jan. 1963. Disponível em:

<http://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110485&pagfis=7728>. Acesso em:

4 jun. 2025.

MEGGS, Philip B. **1989 AIGA Medalist: Bea Feitler**. The American Institute of Graphic Arts, Nova Iorque, 1990. Disponível em: <http://www.aiga.org/medalist-beafeitler>. Acesso em: 17 abr. 2025.

PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. Cosac Naify, 2006.

MELO, Chico Homem de. **Design gráfico brasileiro: anos 60**. Cosac Naify, 2011.

_____. **Linha do Tempo do design gráfico no Brasil**. Cosac Naify, 2012.

MOURA, Paulo Henrique de. **O impacto cultural do design de Bea Feitler na Harper's Bazaar dos anos 60**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Informação e Cultura) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

NIEMEYER, Lucy Carlinda da Rocha de. **O design gráfico da revista Senhor: uma utopia em circulação**. 2002. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP. São Paulo, 2002.

PROPPER, Robert A. **Bea Feitler sense ability**. Graphics Today – The Magazine of Corporate and Commercial Art, v. 2, n. 4, p. 23–32, jul./ago. 1977.

RONDEAU, José Emílio. **A carioca que dignificou as artes gráficas no Brasil e no mundo**. O Globo, Rio de Janeiro, 13 abr. 1982, p. 37.

_____. **Desenhando o sucesso**. Revista de Domingo, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p. 18–21, nov. 1979. Disponível em:

http://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=168530.

Acesso em: 4 jun. 2025.

SANOVICZ, Fernanda; SOGABE, Milton Terumitsu. **Potencial narrativo por meio do design gráfico: projetos de Bea Feitler**. Educação Gráfica, Bauru, v. 23, n. 3, p. 199–211, dez. 20

TOLEDO, Vania. **Da Revista Senhor, pra Harper's Bazaar, Look, Ms., Rolling Stone, Cole Porter, Cheap Chic... Bea Feitler**. *Interview*, p. 6, 18-19, 1978.

