Taller de Serigrafía René Portocarrero: cultura gráfica no contexto cubano

Ana Coelho <acoelho@esdi.uerj.br>, Felipe Correia <frodrigues@esdi.uerj.br>, Gabriela De Laurentis <gdelaurentis@esdi.uerj.br>

taller rené portocarrero; serigrafia; cartaz cubano; memória gráfica; design latino-americano

Este artigo analisa como estudo de caso a trajetória do *Taller de Serigrafía René Portocarrero* (Havana, 1983) e as suas transformações institucionais, técnicas e culturais. Inserido no contexto político-econômico cubano, o ateliê integra a tradição do cartaz revolucionário à autonomia da serigrafia. A oficina operou como estratégia de adaptação técnica perante crises materiais, subvertendo a escassez de insumos em linguagem visual de resistência e preservação da memória gráfica. O estudo contribui para o debate sobre cultura material e história do design na América Latina.

1 Introdução

A historiografia do design tem se estruturado, em grande medida, a partir de matrizes eurocentradas e nortecêntricas, o que tende a projetar experiências específicas como referências universais. Esse processo de formação de cânones frequentemente favorece certas trajetórias em detrimento de outras histórias, temporalidades e geografias, que passam a figurar de modo periférico, secundário ou fragmentado, como no caso do cenário latino-americano, com uma presença reduzida de suas produções na literatura especializada, nos manuais de ensino e nos currículos acadêmicos.

Embora, nas últimas décadas, tenham surgido iniciativas voltadas à revisão e ampliação da historiografia do design na América Latina, com propostas de leituras situadas e atentas às especificidades históricas e culturais da região (Fernández & Bonsiepe, 2008; Taborda & Wiedemann, 2008; Devalle & Garone Gravier, 2020), a literatura difundida na formação em design ainda persiste em fortes assimetrias, como os exemplos a seguir. *Os pioneiros do desenho moderno*, de Pevsner (2002), originalmente publicado em 1936, formula uma narrativa das “origens” do design ancorada no modernismo europeu, sem incorporar experiências latino-americanas. De modo semelhante, *História do design gráfico*, de Meggs e Purvis (1983/2009) dedica extensa análise ao desenvolvimento do campo, mas reserva espaço reduzido à América Latina, concentrando-se sobretudo em México e Cuba. Já Richard Hollis (1994/2015), em seu livro *Design gráfico: uma história concisa*, menciona apenas Cuba como referência regional. Mesmo quando a América Latina aparece nessas obras, sua inserção ocorre de maneira

pontual e pouco aprofundada. No caso de Hollis (1994/2015), são reproduzidas quatro peças gráficas cubanas, uma delas sem autoria identificada e três atribuídas a homens. Entre essas, o cartaz *Dia da Guerrilha Heróica* (1968) é creditado a Tony Évora, embora publicações cubanas indiquem Helena Serrano como sua criadora, o que aponta para problemas de atribuição que incidem sobre a memória do design e, particularmente, sobre a autoria feminina (Teoria do Design, 2025).

Em conjunto, esses exemplos contribuem para consolidar uma história do design estruturada a partir de eixos geopolíticos específicos, com limitada representação das dinâmicas latino-americanas. Embora Cuba apareça como uma das poucas referências latino-americanas na literatura canônica, sua produção gráfica, especialmente os cartazes vinculados ao contexto revolucionário, nem sempre é acompanhada de análises mais detalhadas sobre suas condições de produção, circulação e autoria. É nesse ponto que se configuram como campo frutífero de investigação, para investigar como cultura gráfica, política e memória se articulam na construção de narrativas históricas do design. A compreensão dessa articulação pressupõe, primeiramente, a distinção teórica sobre a natureza do suporte.

No ensaio "*Pôster*: anúncio, arte, artefato político, mercadoria", Susan Sontag (1970/2010) diferencia o anúncio, um suporte de natureza passiva e informativa que remonta à Antiguidade, do cartaz propriamente dito. Este último surge como um subproduto do capitalismo industrial e da vida urbana, projetado para ser visualmente impactante e sedutor. Sua existência depende de uma economia baseada no estímulo ao consumo e de um espaço público saturado, onde a imagem precisa disputar a atenção do transeunte para vender mercadorias ou lazer (Sontag, 1970/2010). Historicamente, a transição da simples informação para a sedução visual foi viabilizada pela evolução técnica da litografia no século XIX, que permitiu a produção de arte em massa. A migração do cartaz do campo comercial para o político ocorreu mais tarde, ganhando força quando os países perceberam que a eficácia da linguagem publicitária servia para a mobilização ideológica e o recrutamento militar, especialmente a partir da Primeira Guerra Mundial (Sontag, 1970/2010).

No contexto de Cuba após a revolução[1], o cartazismo assume uma função social distinta das sociedades de mercado, o que marca a trajetória do cartaz e o particularismo cubano na iconografia. Em uma estrutura que rejeita o consumismo, o artefato deixa de ser uma ferramenta de venda e vira um meio de educação ética e política.

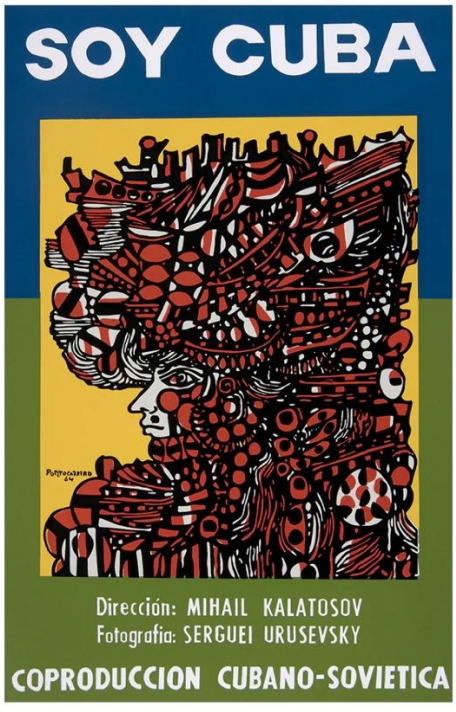
No século XX, os cartazes cubanos eram reconhecidos dentro e fora do país, impulsionados pela política cultural de Fidel Castro, que tornava Cuba um local fértil para criações artísticas.

[1] A Revolução Cubana, iniciada na década de 1950 e vitoriosa em 1959, promoveu uma reestruturação política, social e econômica no país. O regime socialista então instaurado marcou o confronto à hegemonia dos Estados Unidos (Ayerbe, 2004).

Organizações como a Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OPSAAAL) e o Comitê de Orientação Revolucionária (COR) financiaram a arte cubana e a projetaram mundialmente com cartazes que marcaram a historiografia do design mundial. Cuba utilizava o cartaz como ferramenta de propaganda e plataforma de educação pública, com impressos que divulgavam jornadas de solidariedade, comícios, congressos internacionais, datas históricas, eventos culturais e posicionamentos diante de lutas externas. No eixo cultural, os cartazes produzidos para o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) integraram esse processo, como no exemplo de cartaz cinematográfico do artista René Portocarrero, produzido para o ICAIC em 1964 (Figura 1), um cartaz da coprodução cubano-soviética *Soy Cuba*, dirigida por Mikhail Kalatosov.

René Portocarrero (1912–1985) integrou a vanguarda moderna em Cuba, articulando elementos do barroco e da cultura popular em sua produção artística. Sua atuação nas artes gráficas ganhou relevância a partir de 1970, quando a criação do *Taller de Serigrafía René Portocarrero* contribuiu para a experimentação técnica e para a difusão da produção de cartazes na ilha (Martínez, 1994).

Figura 1: Cartaz do filme *Soy Cuba* de autoria de René Portocarrero (1964).[2] Fonte: Biblioteca Digital fnCI.[3]



[2] Serigrafia sobre papel, 51x76 cm.

[3] Biblioteca Digital fnCI: http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=1417

Os cartazes para o ICAIC, em sua maioria, utilizavam ilustrações e grafismos com expressões gráficas de manualidade. Criado em março de 1959 como o primeiro organismo cultural do governo revolucionário, o instituto nacionalizou e investiu no setor de cinema do país. A iniciativa reuniu realizadores cubanos que estavam no exterior e cineastas e técnicos estrangeiros que colaboraram com a produção cinematográfica em novos moldes. Nesse contexto, o chamado “cinema da Revolução” ultrapassou as fronteiras nacionais e buscava apresentar ao mundo a resistência da ilha ao imperialismo dos Estados Unidos, a transição ao socialismo e os resultados das políticas implementadas nas áreas de educação, saúde, campo e relações internacionais (Villaça, 2025).

Sob as tensões da Guerra Fria e da política de 'linha-dura' do governo Reagan (1981–1989), o fortalecimento da oposição via Fundação Nacional Cubano-Americana (CANF) intensificou a espionagem, os ataques terroristas e o bloqueio comercial contra Cuba (Moll Neto, 2021). Nesse contexto, a opção por uma oficina de serigrafia foi condicionada por limitações materiais: desde os anos 1960, o embargo estadunidense dificultava a produção em *offset*[4], que exigia maquinários pesados, insumos específicos e alto consumo de energia. Nesse cenário, a serigrafia mostrou-se viável pelo baixo custo, menor dependência material e por ser uma técnica já difundida entre cartazistas cubanos (Bartolomé et al., 2022). Entre as décadas de 1960 e 1980, a prática serigráfica consolidou-se em organismos como o *ICAIC* e o *Consejo Nacional de Cultura*.

A criação do Ministério da Cultura em 1976, sob a gestão de Armando Hart (1930–2017), formalizou as diretrizes para a sistematização das artes plásticas e do desenho gráfico na ilha. Esse processo de institucionalização culminou, no início da década de 1980, na implementação de políticas voltadas à experimentação técnica que viabilizaram a fundação do *Taller* em 1983.

Entre seus articuladores esteve Manuel López Oliva (1947–), artista plástico, crítico e intelectual cubano com atuação na gestão cultural, que participou da concepção da oficina como um centro dedicado à produção de originais e ao intercâmbio entre gerações. A política de Hart defendia o trabalho plural com assessores e o fortalecimento de um mercado nacional para a arte gráfica, não restrito à exportação (Del Valle Valdés, 2018). Nesse contexto, realizaram-se pesquisas em países como Alemanha e Polônia, além da reativação do *Taller de Gráfica de la Plaza de la Catedral*, em 1982, antecessor ao *Taller de Serigrafía René Portocarrero,* que será detalhado na seção de discussão.

O escritor Alejo Carpentier (1904–1980) doou os recursos para a compra de maquinário na Europa. A oficina priorizou tecnologias manuais em detrimento de sistemas automatizados. A produção exigia a participação direta do artista na definição das cores e no acompanhamento

[4] O *offset* é um método de impressão planográfico que utiliza a repulsa entre água e gordura. A tinta adere apenas às áreas engorduradas da matriz, sendo transferida primeiro para um cilindro de borracha e, depois, para o papel. (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, 2013).

técnico, decisão que assegurava o caráter autoral da obra (Del Valle Valdés, 2018). O equipamento, adquirido na década de 1980, permanece em funcionamento.

A atuação de René Portocarrero e sua relação com a técnica serigráfica estabelecem os antecedentes do ateliê. Para analisar a institucionalização desse espaço e suas transformações entre 1983 e atualmente, no ano de 2026, a seção a seguir apresenta os procedimentos metodológicos que orientam esta pesquisa.

2 Metodologia

Esta pesquisa adota o *Taller de Serigrafía René Portocarrero* como estudo de caso, acompanhando suas transformações institucionais, técnicas e culturais ao longo do tempo. A investigação parte da compreensão de que o *Taller* se insere em um contexto político e econômico específico, articulado à tradição do cartaz revolucionário e às práticas da serigrafia em Cuba.

Metodologicamente, o trabalho articula análise histórica e estudo de cultura material, considerando documentos, registros gráficos e informações sobre os modos de produção e circulação das peças impressas. Busca-se compreender como políticas culturais, crises materiais e estratégias de adaptação incidem sobre a organização do ateliê e sobre suas práticas gráficas, observando continuidades e deslocamentos em seus processos produtivos. A investigação fundamenta-se no levantamento e na análise de fontes bibliográficas e documentais mediadas por acervos e repositórios digitais institucionais. Diante da especificidade geográfica e institucional do objeto, a pesquisa prioriza a consulta de fontes secundárias, como catálogos, ensaios críticos e documentos oficiais cubanos, estratégia que permite ao pesquisador o contato com uma gama mais ampla de fenômenos e registros históricos já sistematizados, superando as limitações da observação direta (Gil, 2008).

A pesquisa partiu de buscas via redes sociais, a partir de trabalhos divulgados no Instagram oficial do *taller* @tallerserigrafia_portocarrero (*Taller de Serigrafía Portocarrero*, n.d.). O perfil do ateliê contém, em suma, divulgações de algumas atividades realizadas no espaço, eventos, projetos de artistas residentes e também um link para o site próprio. O acesso a esse não foi possível, pois se encontra fora do ar, então outros meios secundários, como portais de notícias e *blogs,* foram utilizados como materiais de referência para encontrar informações e indícios sobre o *Taller.* É proveitoso acrescentar que a oficina também possui conta no *Facebook*[5], em

[5] https://www.facebook.com/profile.php?id=100064567433939

que se publica o mesmo conteúdo do *Instagram* e um perfil no *TripAdvisor*[6], plataforma online voltada ao turismo, que não oferece muitas informações além de imagens da fachada e poucas avaliações de visitantes, mas sugere que o *Taller* não se restringe à produção artística e também se coloca no radar do turismo cubano.

O levantamento seguiu por portais de notícias, *blogs* da cena artística cubana, entrevistas, telejornais e canais no *YouTube*. Nessas fontes, foram reunidos os principais materiais sobre a história, os artistas e as obras do *Taller.* O conteúdo contido nesses veículos valorizam, sobretudo, a memória do ateliê, divulgam mostras e exposições, contribuição dos projetos na vida cultural cubana, seu caráter experimental responsável por reunir diversos artistas e a promover a arte gráfica desde seu início, na década de 1980.

Embora presente em canais digitais, há pouca documentação histórica acessível organizada na internet. Os registros disponíveis são por vezes fragmentados e tratam de temas genéricos, o que limitou o escopo das análises. Assim recorremos ao contexto sociopolítico de Cuba e ao histórico local de cartazes, para poder identificar certas características das peças gráficas produzidas. Para lidar com domínios fora do ar, um recurso adicional utilizado foi a ferramenta online "*Wayback Machine*",[7] o que possibilitou o resgate de alguns sites (mas não de forma integral) hospedados em Cuba que não estão mais disponíveis. Com ele, foi possível resgatar, inclusive, fragmentos do website oficial do *Taller*.

3 Discussão

Ao investigar o *Taller de Serigrafía René Portocarrero* como estudo de caso, o foco incide sobre sua trajetória de produção de cartazes e práticas de impressão. Esses artefatos gráficos envolvem questões sociais, técnicas e históricas, indo além do aspecto visual. Acompanhar a história do *Taller* ajuda a compreender como esses impressos são feitos e como circulam em seu contexto e cultura. Tal perspectiva aproxima o estudo a abordagens que entendem a cultura material como campo interdisciplinar, atento às dimensões sociais e históricas dos objetos (Ribeiro, 1986).

[6] https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g147271-d8634626-Reviews-Taller_de_Serigrafia_Rene_Portocarrero-Havana_Ciudad_de_la_Habana_Province_Cuba.html

[7] *Wayback Machine - https://web.archive.org/* - é um serviço do *Internet Archive* que preserva o histórico digital da rede, permitindo o acesso a versões arquivadas de sites e páginas que não estão mais disponíveis em seus endereços originais.

Em 20 de outubro de 1983, um grupo de artistas criou em Havana um espaço dedicado à experimentação gráfica. O local foi inaugurado oficialmente[8] em maio de 1984 como *Taller Experimental de Serigrafía*, durante o Primeiro Encontro Internacional de Serígrafos (Fleites, 2023). Um dos principais nomes envolvidos era René Portocarrero, pintor e muralista do modernismo cubano que via na serigrafia um meio de ampliar o alcance social de sua arte. Sua produção, conhecida pelo uso de ornamentos e cores vivas, buscava democratizar o acesso à obra de arte por meio da reprodutibilidade técnica.

O então chamado *Taller Artístico Experimental de Serigrafia* passou a receber o nome de *Taller de Serigrafía René Portocarrero* como homenagem ao artista, falecido em 1985 (*Génesis Galerías de Arte*, s.f.). A renomeação como homenagem póstuma se deve à sua relevância para a comunidade artística do país. Além de um dos principais nomes do renascimento da serigrafia cubana, Portocarrero era membro da União Nacional de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC)[9] (Fleites, 2023; Miskulin, 2005). Em homenagem ao artista, um detalhe da obra de René Portocarrero foi reproduzido na fachada do *Taller* (Figura 2).

Figura 2: Fachada do *Taller de Serigrafía René Portocarrero*, em Havana - Cuba. Fonte: *If you want to get to Cuba before it changes, you're too late*, Quartz, 2016 (https://qz.com/700283/if-you-want-to-get-to-cuba-before-it-changes-youre-too-late)

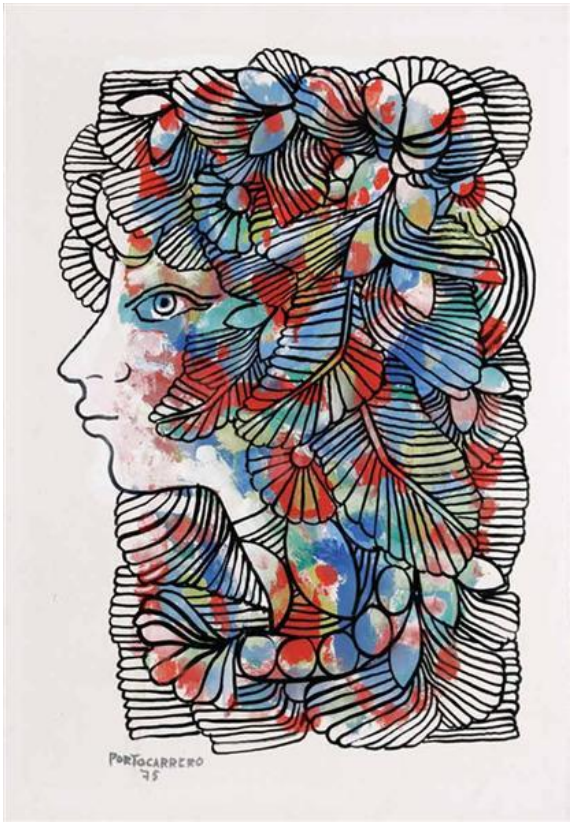


[8] Há divergências sobre a origem do *Taller*, com registros citando 1983 (início), 1984 (inauguração) ou 1985 (homenagem a René Portocarrero).

[9] A UNEAC (1961-) é uma organização social e cultural que une intelectuais e artistas cubanos para promover a cultura da revolução.

É comum em seu conjunto de obra haver um perfil de rosto humano em destaque, como no caso da obra *Cabeça Ornamentada de uma Mulher* (1975) (Figura 3), que retrata uma figura feminina linear em preto com manchas de diversas cores.

Figura 3: Obra “Cabeça Ornamentada de uma Mulher”, de René Portocarrero (1975). Fonte: Wikiart, s.d. (https://www.wikiart.org/pt/rene-portocarrero/ornamented-head-of-a-woman-1975)



Instalado num imóvel recuperado no Centro Histórico, o *Taller* priorizou no seu corpo técnico jovens egressos da *Escuela Nacional de Arte* (ENA) e do *Instituto Superior de Arte* (ISA). O princípio da unidade é a interação entre artista e técnico, o que distingue o local de centros de reprodução seriada e reafirma a serigrafia como modalidade de gravura original (Del Valle Valdés, 2018). Sob a direção de Aldo Menéndez, o espaço funcionou como um laboratório de desenvolvimento coletivo (Fleites, 2023). Na década de 1980, a oficina produziu obras de nomes como Wifredo Lam (1902–1982) e Alfredo Sosabravo (1930–). Recebeu também artistas internacionais, como Julio Le Parc (1928–), Shigeo Fukuda (1932–2009) e Rafael Canogar (1935–). Entre os jovens que contribuíram para a vida da oficina, destacam-se Moisés Finalé (1957–) e Glexis Nóvoa (1964–).

A relevância do *Taller* no cenário cubano da década de 1980 decorria de sua posição como sede de importantes encontros internacionais de arte, um centro de efervescência criativa, um marco para a arte cubana e um reconhecido espaço de experimentação. Segundo o artista visual Nelson Villalobos, em entrevista ao canal *Galería Habana* (2022), a oficina funcionava como um centro de intercâmbio para o compartilhamento de materiais e a troca de obras entre artistas. A forte coesão da comunidade artística da época, somada à ausência de uma lógica estritamente comercial, tornava o *Taller* um ambiente propício para a experimentação e o desenvolvimento de projetos autorais (*Galería Habana*, 2022).

Porém, se a década de 1980 foi marcada por fomentos nas artes gráficas, a década de 1990, por outro lado, foi duramente impactada pela crise econômica. Com o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), encerrou-se também a principal aliança e suporte financeiro e tecnológico de Cuba. Isso desencadeou uma escassez material, que foi intensificada pelo embargo imposto pelos Estados Unidos. No chamado “Período Especial em Tempos de Paz”, o *Taller de Serigrafia* teve que enfrentar restrições de consumo e economia impostas pelo governo. Foi nesse período, que a oficina teve que deixar seu caráter experimental para cumprir as demandas estatais, quando passou a integrar o sistema empresarial *Fondo Cubano de Bienes Culturales*, pertencente ao Ministério da Cultura Cubano (Fleites, 2023).

É desse cenário de crise que surgem práticas de reaproveitamento e adaptação, conhecidas como “desobediência tecnológica”. Esse conceito, criado pelo designer e pesquisador cubano Ernesto Oroza (2012), define a forma de resistência que Cuba encontrou para se adaptar às consequências político-econômicas dos anos 1990, o Período Especial, em outras palavras: fazendo gambiarra. Na prática, essa desobediência consiste em transgredir a "aura de indivisibilidade" dos artefatos industriais, subvertendo a lógica da mercadoria ao abrir produtos, reutilizar componentes e prolongar sua vida útil (Corrêa, 2025; Oroza, 2012). Tal conceito reforça a ideia presente na inauguração do *Taller*, quando o método de produção gráfico foi condicionado pela escassez de recursos e insumos, exigindo soluções criativas diante da falta de materiais. Mais do que uma resposta à falta de materiais causada pelos bloqueios econômicos, essa postura reconhece uma sociedade que subverte a lógica do design capitalista, focado no descarte e na obsolescência (Oroza, 2012), como o caso de diversos equipamentos culturais cubanos que se reinventam tecnologicamente.

Ainda, as dificuldades perduram e além de dificultar a qualidade de vida local, afetam também a profusão e salvaguarda da história gráfica do país. A crise que acompanha Cuba desde 1990, trouxe para *Portocarrero* o desafio de se reinventar. Ao analisar as produções mais atuais de Portocarrero, as poucas das quais conseguimos ter acesso, ainda se vê características semelhantes aos cartazes produzidos para o ICAIC no período de 1960-1980,

com ilustrações e tipografias desenhadas manualmente, maneiras de uso da serigrafia para criar uma “fuga de registro” intencional e uso de cores vibrantes

Os projetos gráficos cubanos consagrados do século XX reverberam até hoje nas produções da oficina. Em 2024, a exposição em Portocarrero chamada *Elogio de la Simplicidad* (Figura 4 e Figura 5), reproduziu em serigrafia e apresentou ao público uma seção de trabalhos reconhecidos internacionalmente.

Figura 4: Cartazes da Exposição *Elogio de la Simplicidad*, 2024, de reprodução de cartazes antigos.
Fonte: Instagram @tallerserigrafia_portocarrero, 2024 (https://www.instagram.com/p/C4gvkb9v2aH/)



Figura 5: Um dos cartazes ampliado - Cartaz *El futuro es la paz* de autoria de Asela Pérez (1968), produzido para a OSPAAAL. Fonte: Tricontinental, s.d. (https://thetricontinental.org/fr/newsletterissue/21-2020-appel-bouficha/).



Os cartazes atuais do *Taller* exploram gamas de cores mais amplas. Essa variedade cromática dá o indício que as condições de produção hoje são mais favoráveis a experimentações do que na década de 1990. Os cartazes produzidos no *Taller*, desde os anos 2000, assumem um papel também de continuidade do legado dessa expressão cultural cubana, contando com projetos e exposições anuais. Segundo o próprio site do ateliê, eles seguem um padrão de tamanho 50x70cm, com estilo gráfico que destaca a ilustração e a utilização de até 3 pigmentos. Desde então, os cartazes produzidos são feitos em edições limitadas, costumam receber assinaturas e serem numerados. Nas edições de reimpressão de obras de artistas cubanos reconhecidos, os processos são mais longos e complexos e podem receber até 40 cores, em diferentes formatos, estilos e temáticas.

Figura 6: Cartaz do Taller René Portocarrero para a exposição coletiva Fuego a la malla, de Autoria Desconhecida (2025). Fonte: Instagram Instagram @tallerserigrafia_portocarrero, 2025 (https://www.instagram.com/p/DJUhUtTRMa0/?img_index=4)



A trajetória do *Taller de Serigrafía René Portocarrero* acompanha a transição entre o fomento artístico estatal da década de 1980 e a gestão autossustentável mais recente. Se no início o espaço se voltava à experimentação e à democratização estética, a unidade passou a buscar o equilíbrio entre a viabilidade comercial e a salvaguarda de seu acervo histórico sob a direção de Daima Llerena (Fleites, 2023). Apesar das reconfigurações impostas pelas crises materiais, a persistência de elementos visuais tradicionais nas produções recentes indica como a oficina contribui para a manutenção da memória gráfica cubana.

4 Considerações finais

Olhar para cartazes como artefatos de memória gráfica permite resgatar culturas, histórias e os seus contextos, assim como compreender seus modos de produção. No caso do cartazismo

cubano, iniciado no período pós-Revolução como ferramenta de propaganda, seu alcance ultrapassou fronteiras e continua a inspirar o design gráfico contemporâneo. Essa permanência se caracteriza tanto nas soluções visuais, como no uso de cores intensas e registros desencontrados, quanto no viés político, e também na valorização da manualidade, especialmente na adoção da serigrafia como linguagem gráfica, mesmo em um cenário atual marcado por tecnologias digitais e processos industriais de impressão.

A trajetória do *Taller René Portocarrero* localiza a serigrafia como estratégia de resistência e adaptação técnica diante da escassez de recursos em Cuba. O uso de cores intensas e o fazer manual da oficina funcionam como um espaço vivo de experimentação que concilia arte, comércio e cultura visual local até os dias atuais.

Este estudo apresenta limitações quanto ao detalhamento produtivo e ao volume de imagens analisadas, devido à fragmentação de acervos digitais e fontes sobre o *Taller*. Essas barreiras, decorrentes de lacunas tecnológicas e assimetrias na circulação de informações sobre o Sul Global, indicam a necessidade de pesquisas futuras voltadas ao levantamento físico e à catalogação direta das obras. Tal continuidade permitirá ampliar o entendimento sobre as variações técnicas da oficina e a preservação da memória gráfica latino-americana.

Como contribuição, as informações reunidas e analisadas podem estimular próximas investigações em cultura material, cultura da impressão, memória gráfica e história do design latino-americano. Como desdobramentos, sugerem-se comparações com o *Taller Experimental de Gráfica La Habana*[10] e o *Taller Experimental de Gráfica da Guatemala*[11], entre outros, para identificar redes de atuação e compreender como esses espaços operam diante da digitalização e de cenários de desobediência tecnológica. Trabalhos futuros podem incluir análises comparativas com iniciativas brasileiras contemporâneas, como o Ateliê de Impressos (Fortaleza), o Parquinho Gráfico (São Paulo) e a Mordida Gráfica (Belo Horizonte). Esses casos permitem observar continuidades e reinterpretações da impressão manual. A experiência histórica do Gráfico Amador (1954-1961) (Recife) também é uma referência para pensar práticas colaborativas e circuitos independentes. A aproximação entre essas experiências amplia o repertório sobre oficinas gráficas e design no Brasil.

[10] https://www.instagram.com/yamilysbritojorge/

[11] https://www.instagram.com/tallerexperimentaldegrafica/

Referências

Ayerbe, L. F. (2004). *A Revolução Cubana*. UNESP. https://www.ispsn.org/sites/default/files/documentos-virtuais/pdf/a_revolucao_cubana_luis_fernando_ayerbe.pdf

Bartolomé, A., Gómez, S. M., & Ávila, M. J. L. (2022). El cartel del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) como construcción de la imagen de la Revolución Cubana. *RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 9(Especial), 304-327. https://www.revistaeic.eu/index.php/raeic/article/view/401/902

Corrêa, P. C. M. (2025). *Design como produção da vida na América Latina: uma proposta pedagógica através do design (re)existência* [Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro]. BDTD UERJ. https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/25163

Del Valle Valdés, T. (2018, 28 de febrero). *Taller de Serigrafía René Portocarrero: Vanguardia del arte gráfico cubano*. Cubarte – Portal de la Cultura Cubana. https://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/taller-de-serigrafia-rene-portocarrero-vanguardia-del-arte-grafico-cubano-por-taisse-del-valle-valdes/

Devalle, V., & Garone Gravier, M. (Orgs.). (2020). *Diseño latinoamericano: Diez miradas a una historia en construcción*. Ediciones Infinito. EcuRed. (s.f.). *René Portocarrero*. https://www.ecured.cu/René_Portocarrero

Fernández, S., & Bonsiepe, G. (Orgs.). (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Editora Blücher.

Fleites, A. (19 de outubro de 2023). *Taller Portocarrero: por cuarenta años más*. OnCuba News. https://oncubanews.com/cultura/artes-visuales/taller-portocarrero-por-cuarenta-anos-mas/

Galería Habana. (2022, 24 de janeiro). *#TheExhibit | Influencia del Taller de Serigrafía René Portocarrero* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3rQAwcYP9kM

Génesis Galerías de Arte. (s.f.). *Taller de Serigrafía René Portocarrero*. https://www.genesisgalerias.cult.cu/galerias/taller-de-serigrafia-rene-portocarrero

Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social* (6a ed.). Atlas.

Hollis, R. (2015). *Design gráfico: Uma história concisa*. WMF Martins Fontes. (Obra original publicada em 1994)

Martínez, J. (1994). *Cuban art and national identity: The Vanguardia painters, 1927-1950*. University Press of Florida.

Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2009). *História do design gráfico* (3ª ed.). Cosac Naify. (Obra original publicada em 1983)

Miskulin, S. C. (2005). *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. https://web.archive.org/web/20240405234539id_/https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-15032024-120210/publico/2005_SilviaCezarMiskulin.pdf

Moll Neto, R. (2021). O neoconservadorismo nos Estados Unidos da América: As ideias de Irving Kristol e a experiência política no governo Ronald Reagan (1981 - 1989). *Revista de História*, (180), 1-32. https://www.scielo.br/j/rh/a/gvqCDJgvVDDPHqqxK8DpvVp/?format=pdf&lang=pt

Oroza, E. (2012). *Desobediência tecnológica: De la revolución al revolico*. Ernesto Oroza. http://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico

Pevsner, N. (2002). *Os pioneiros do desenho moderno: De William Morris a Walter Gropius* (J. P. Monteiro, Trad.). Martins Editora. (Obra original publicada em 1936)

Ribeiro, B. G. (1986). Os estudos de cultura material: Propósitos e métodos. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, 30, 13–41.

Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial. (2013). *Processos de impressão: Offset*. Editora Senai.

Sontag, S. (2010). Pôster: anúncio, arte, artefato político, mercadoria. In M. Bierut, J. Helfand, S. Heller, & R. Poynor (Eds.), *Textos clássicos do design gráfico* (pp. 210-235). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1970).

Taborda, F., & Wiedemann, J. (2008). *Latin American graphic design*. Taschen.

Taller de Serigrafía René Portocarrero [@tallerserigrafia_portocarrero]. (n.d.). *Posts* [Perfil do Instagram]. Instagram. Recuperado em 2 de março de 2026, de https://www.instagram.com/tallerserigrafia_portocarrero/

Teoria do Design. (2025). *O apagamento de mulheres designers gráficas latino-americanas em livros de história do design*. https://teoriadodesign.com/o-apagamento-de-mulheres-designers-graficas-latino-americanas-em-livros-de-historia-do-design/

Villaça, M. (2025). Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). In Balts, Gregory, & Vellozo, F. (Orgs.), *Filmes cubanos restaurados* (Catálogo). ISBN 978-983312-1-4.

Declaração de uso de IA

Esta versão do texto contou com o apoio de ferramentas de inteligência artificial por meio do Gemini, para revisão gramatical, ortográfica e ajustes de concisão textual, sem prejuízo à autoria e ao conteúdo científico do trabalho.

Sobre o(a/s) autor(a/es)

Ana Coelho, Bacharelanda, ESDI/UERJ, Brasil <acoelho@esdi.uerj.br>

Felipe Correia, Bacharelando, ESDI/UERJ, Brasil <frodrigues@esdi.uerj.br>

Gabriela De Laurentis, Doutoranda, ESDI/UERJ, Brasil <gdelaurentis@esdi.uerj.br>