



# UM OLHAR SOBRE O PAPEL SOCIAL DO DESIGN GRÁFICO DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR NO BRASIL (1964-1985)

## A LOOK AT THE SOCIAL ROLE OF GRAPHIC DESIGN DURING THE CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP IN BRAZIL (1964-1985)

André Matias Carneiro<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-1638-0688>

Maria Regina Álvares Correia Dias<sup>2</sup>

 <https://orcid.org/0000-0002-7673-0611>

Marcelina das Graças de Almeida<sup>3</sup>


 <https://orcid.org/0000-0001-5174-0103>

Recebido em: 13 de dezembro de 2021.

Primeira revisão: 05 de março de 2022.

Revisão final: 05 de junho de 2022.

Aprovado em: 05 de junho de 2022.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.14789>

1 Doutorando (bolsista CAPES) no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (PPGD - UEMG), com projeto em memória gráfica. É mestre em design pela mesma instituição. Integra o grupo de pesquisa 'Centro de Estudos em Teoria, Cultura e Pesquisa em Design' (C&T Design - UEMG) desde 2018. Graduado em Design pela Universidade do Estado da Bahia (2017) com período sanduíche na Irlanda (2014-2015), onde estudou Visual Communication no IADT - Dun Laoghaire. Mantém projeto pessoal intitulado PEXAFEMA, voltado para a produção de ilustrações e artefatos gráficos. Áreas de pesquisa: ilustração, design emocional, linguagem visual, design editorial, memória gráfica e design gráfico socialmente engajado.

2 É graduada em Design Industrial pela FUMA/MG, mestrado em Engenharia de Produção e doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento na UFSC. É professora nos cursos de graduação, mestrado e doutorado da Escola de Design da UEMG, onde também coordena o Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa (T&C Design). Áreas de pesquisa: História do design em Minas Gerais; Materiais, linguagem e design; Teoria, cultura e pesquisa em Design; Métodos e inovação em Design; Ergonomia, usabilidade e I

3 Graduação em História, Mestrado em História e Doutorado em História (2007) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), realizado por meio de bolsa sanduíche concedida pela CAPES em parceria com a Universidade Portucalense Infante Dom Henrique, Porto, Portugal. Docente nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED/UEMG). Coordenadora do ASI - Arquivo de Som e Imagem, situado no Centro de Estudos em Design da Imagem da Escola de Design, UEMG. Experiência docente na área de História e Filosofia, atuando na investigação dos seguintes temas: história da cultura e arte, memória e história das cidades e metodologia de pesquisa e história do design e cultura material.

**RESUMO:** Ao estudar o contexto sociopolítico brasileiro entre 1964 a 1985, este artigo, enquanto pesquisa em história do design, contribui com conhecimentos sobre manifestações gráficas oposicionistas produzidas durante a ditadura civil-militar. O estudo se enquadra na linha de pesquisa em memória gráfica e se deu a partir da análise de três artefatos representativos da época, com o propósito de indicar como a comunicação e linguagem visual, por meio dos elementos estético-formais e simbólicos, transmitem mensagens de cunho socio-político-ideológico de modo assertivo e responsável.

**ABSTRACT:** By studying the Brazilian sociopolitical context between 1964 and 1985, this paper, as research in the history of design, contributes with knowledge about oppositional graphic manifestations produced during the civil-military dictatorship. Adopting the line of research in graphic memory, analyzes are made of three representative artifacts of the time, aiming to indicate how communication and visual language, through aesthetic-formal and symbolic elements, transmits messages of a socio-political-ideological nature in an assertive and responsible manner.

**Palavras-chave:** design gráfico socialmente engajado; ditadura civil-militar; memória gráfica; história do design brasileiro.

**Keywords:** socially engaged graphic design; civil-military dictatorship; graphic memory; history of brazilian design.

## Introdução

Os estudos em história do design, especialmente aqueles desenvolvidos sob a ótica da memória gráfica, baseiam-se em investigações de artefatos comunicacionais e pictóricos produzidos no passado, com vistas a entender particularidades de um contexto socio-histórico específico (FARIAS, 2017; VERISSIMO; CAMPELLO, 2019). Nesse cenário, este artigo avalia como as manifestações gráficas produzidas no período da ditadura civil-militar no Brasil participaram, ativamente, de utopias e discursos carregados de reivindicações sociais, ligados a uma parcela da população que discordava do regime.

De acordo com Cardoso (2008), o campo de pesquisa em história do design deve priorizar a "abertura de novas possibilidades que ampliem os seus horizontes, sugerindo a partir da riqueza de exemplos do passado, formas criativas e conscientes de se proceder no presente" (CARDOSO, 2008, p. 19). Nesse sentido, a trajetória do design é marcada pela divulgação de textos e proposições teóricas que discutem o papel do designer na sociedade, contestam o próprio sistema produtivo ligado à lógica do consumo e propõe caminhos para uma atuação mais consciente, conforme Cardoso (2008). Segundo o autor, nas décadas de 1960 e 1970, torna-se conhecida uma parcela considerável dessas propostas, incluindo livros de autores como Vance Packard<sup>4</sup> (1914-1996) e Victor Papanek<sup>5</sup> (1923-1998). Somam-se

---

4 Foi um jornalista e crítico social norte-americano, autor de livros como *The Hidden Persuaders* (1957) e *The Naked Society* (1964), ambos com linguagem abertamente contrária às estratégias capitalistas de incentivo ao consumismo. Vance Packard entendia o consumismo como um ataque ao tradicional *American Way Of Life*.

5 Victor Josef Papanek foi um designer e educador que advogou sobre a responsabilidade social e

a esses textos, novos referenciais que ganham notoriedade desde a década de 1990, os quais endossam discussões sobre a capacidade do design gráfico em comunicar mensagens sociopolíticas de forma crítica e responsável (ARMSTRONG, 2019).

Conforme Armstrong (2019), entre 1990 e 2000, emergiu um movimento favorável à maior responsabilidade social, que contou com designers gráficos preocupados em refletir sobre os perigos da cultura do consumo. Tais reflexões avolumaram-se quando questões relacionadas à globalização e crise ecológica, acompanhadas por mudanças na comunicação, economia, política e cultura, passaram a ser entendidas como fatores fundamentais aos projetos da área (BRAGA, 2011). Portanto, ao entender que antes do surgimento e consolidação dessas discussões o design gráfico já era utilizado para comunicar mensagens de cunho socialmente engajado, tem-se o período entre 1964 a 1985 no Brasil, um exemplo de momento histórico que suscitou significativa produção de material gráfico permeado por mensagens ligadas aos acontecimentos político-sociais da época. De acordo com Crespo (2018), considerando que os militares exerceram uma acirrada censura sob a imprensa escrita que vinha sendo produzida, novas manifestações alternativas, sobretudo com apelo visual, passaram a ocupar lugar preponderante.

Esta pesquisa fundamenta-se em referencial teórico sobre o contexto abordado e suas implicações nas artes, cultura e meios de comunicação, juntamente com estudos no campo do design gráfico social, para propor um olhar sobre a atividade do design gráfico à época, correlacionando-a com a movimentação política e social que ocorria. Na construção desta perspectiva, são elucidadas questões sobre o posicionamento político de designers, artistas visuais e outros profissionais, bem como sobre a linguagem gráfica descrita por exemplos representativos de ilustrações, capas de disco e periódicos alternativos. Para as investigações, têm-se as proposições do pesquisador em design e comunicação visual André Villas-Boas (1963-2021) sobre os aspectos estético-formais e funcionais-subjetivos (simbólicos) do design gráfico como parâmetros norteadores, em Villas-Boas (2007).

## Ditadura civil-militar no Brasil, censura e repressão aos movimentos de oposição

A trajetória do Brasil é marcada por momentos distintos em que o autoritarismo se fez notório. Segundo Schwarcz (2019, p. 207), este é um “país de passado violento, cujo lema nunca foi a “inclusão” dos diferentes povos, mas sobretudo a sua ‘submissão’, mesmo que ao preço do apagamento de várias culturas”. Tem-se na ditadura civil-militar, contextualizada no período entre 1964 a 1985, um exemplo recente desse passado autoritário, com militares à frente do comando do país. Deste modo, ao entender que as manifestações gráficas sofrem influências diretas do contexto socio-histórico no qual estão inseridas, com consequências na sua visualidade, meios de produção, disseminação e direcionamento das

ecológica do design de produtos, ferramentas e infraestruturas. Suas ideias acerca do design como uma atividade política foram apresentadas no livro *Design for the Real World*, originalmente publicado em 1971.

mensagens, faz-se importante compreender o momento histórico que norteia o presente estudo.

De acordo com Aarão Reis Filho (2014), a instauração da ditadura em 1964 foi resultado de complexas movimentações que estavam ocorrendo tanto internamente quanto em outros países da América Latina e do mundo, especialmente Cuba. Pairava no Brasil um “Grande Medo” em relação a um suposto tempo de caos e desordem que estava por vir, o qual seria pautado pela subversão dos princípios e valores vigentes (AARÃO REIS FILHO, 2014).

O nacional-estatismo brasileiro levaria, também, como em Cuba, à *comunização* do Brasil? Não seria esse um resultado inevitável, considerando-se o protagonismo crescente das reivindicações sociais? Mobilizavam-se dinheiros, espadas e terços para esconjurar a hipótese (AARÃO REIS FILHO, 2014, p. 37 – 38).

Conforme Starling (2015), principalmente os setores da classe média, com aversão ao crescente protagonismo dos trabalhadores urbanos e rurais na história republicana do país, apoiaram o golpe militar no Brasil, temendo que os processos de distribuição de renda e de poder afetassem suas tradicionais posições e privilégios. Foi nesse clima que, em 30 de março de 1964, o general Olympio Mourão Filho (1900-1972) ordenou a partida de seus soldados, sediados em Juiz de Fora (MG), em direção ao Rio de Janeiro, a fim de tomar o poder, e, conseqüentemente, suscitar a derrocada do então presidente João Goulart (1919-1976). Alicerçada por esta movimentação e outros acontecimentos, a ação golpista foi vitoriosa em 1º de abril daquele ano, praticamente sem resistência. A partir daí, o país ingressara numa longa ditadura (AARÃO REIS FILHO, 2014; ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985).

Schwarcz (2019) aponta que o golpe militar ganhou corpo e apoio de parte da população civil ao alegar que a corrupção e o comunismo, bem como a subversão individual e do Estado, seriam combatidos. Contudo, outras características do governo chamaram atenção no cenário internacional, tais como: a violência utilizada pela censura para reprimir movimentos de oposição e o uso da tortura como política de estado. Segundo estudos da Arquidiocese de São Paulo, publicados no livro *Brasil: nunca mais* (1985, p. 203), “o emprego sistemático da tortura foi peça essencial da engrenagem repressiva posta em movimento pelo Regime Militar”.

A poeta e artista visual Marlene Crespo, presa pelos militares em 1973 e torturada na Operação Bandeirantes (DOI-Codi<sup>6</sup>), enfatiza que, desde o início da ditadura, montou-se uma abrangente logística de repressão política, com vistas a garantir o exercício do poder absoluto pelas Forças Armadas (CRESPO, 2018). Ainda de acordo com Crespo (2018), qualquer que fosse o tipo de oposição ao regime, promovida por partidos políticos, sindicatos, imprensa, artes ou outros campos da cultura, toda e qualquer ação contrária era submetida à censura e intervenção.

---

6 Destacamento de Operações de Informações (DOI) – Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), organismos encarregados da execução da repressão.

Ao discutir o cenário brasileiro de 1968, Rodrigues (2007) destaca que após quatro anos do golpe, a volta da democracia parecia distante. O autor ressalta, no entanto, que em meio ao endurecimento da censura aos meios de comunicação, espalhavam-se manifestações contrárias ao regime, com diferentes formas e linguagens. Melo (2008) aponta que, tanto na cultura quanto nas artes, os anos 60 foram movimentados, sendo perpassados pela censura e por ânimos acirrados. Na visão do autor, “misturar política e cultura foi a marca da época. A arte foi amplamente adotada como instrumento de militância social” (MELO, 2008, p. 34).

Foi nessa conjuntura que Rogério Duarte (1939-2016), importante designer gráfico, cujo os trabalhos em capas de disco serão discutidos mais à frente, foi preso em abril de 1968, juntamente com o seu irmão (RODRIGUES, 2007). Santos (2015) reforça que ambos foram detidos no Rio de Janeiro por agentes do DOPS<sup>7</sup>, local onde permaneceram por uma dezena de dias. Lá eles foram torturados com choques, socos, pontapés, sofreram algumas queimaduras, e, “além das agressões físicas, Rogério e seu irmão sofreram forte pressão psicológica dos agentes que buscavam um depoimento que os levassem a outras prisões, outros nomes” (SANTOS, 2015, p. 66).

O trabalho de Rogério Duarte nas capas de discos representa material gráfico conhecido e incorporado no imaginário brasileiro. Grande parte esteve relacionada ao movimento Tropicalista, apontado por Rodrigues (2006) como o “último grande arauto cultural e político”, o qual surgiu em 1967 e influenciou toda uma geração, abrindo caminhos para os cenários musical e estético. As capas de disco à época eram como reflexos e traduções de um período de “poucas alegrias e muitas tristezas, mas de enorme criatividade” (RODRIGUES, 2006, p. 75).

Apesar disso, a criatividade Tropicalista não foi suficiente para escapar da repressão, e, em “dezembro de 1968, duas semanas após a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5<sup>8</sup>), que radicalizou o cerceamento da sociedade brasileira, os criadores da Tropicália, Caetano Veloso<sup>9</sup> e Gilberto Gil<sup>10</sup>, são presos e expulsos do Brasil” (RODRIGUES, 2006, p. 78). A partir do AI-5, “o controle sobre a imprensa passou a ser completo. O governo podia suspender

---

7 Departamento de Ordem Política e Social.

8 Ato decretado pelo general Costa e Silva (1899-1969) em 13 de dezembro de 1968. Neste dia, os parlamentos foram fechados por tempo indeterminado, o estado de exceção (ditadura) foi reinstaurado e as margens de liberdade e críticas políticas foram reduzidas a zero, como aponta Aarão Reis Filho (2014).

9 Nasceu em 7 de agosto de 1942, em Santo Amaro, Bahia. É músico, cantor, produtor, arranjador e escritor. Em 1968, diante do endurecimento da ditadura militar, compôs “É Proibido Proibir”, e, pouco tempo depois, foi preso pelo regime autoritário e partiu para o exílio político em Londres, onde lançou o disco *Caetano Veloso* (1971).

10 Nasceu em 26 de junho de 1942, em Salvador, Bahia. É cantor, compositor, multi-instrumentista, produtor musical, além de ter sido ministro da Cultura do Brasil, entre 2003 e 2008. Assim como ocorreu com o seu companheiro de Tropicália, Gil também sofreu com as intransigências da ditadura, tendo partido para o exílio em Londres em junho de 1969. Nesse contexto, Gilberto Gil e Caetano Veloso só voltaram a morar no Brasil em 1972.

os direitos políticos de qualquer cidadão pelo prazo de dez anos. As restrições também se aplicavam à música popular brasileira, nada podia ser veiculado sem aprovação” (RODRIGUES, 2008, p. 208).

Nesse momento, os veículos de imprensa de cunho oposicionista que se mantiveram na resistência também sofreram com a violência da ditadura. Crespo (2018) conta que a imprensa escrita – revistas; jornais - tinha mais importância, principalmente em termos de número e profundidade, do que a divulgação falada. Conseqüentemente, nenhum livro, revista ou jornal era disseminado sem antes ser liberado oficialmente, e, para escapar do corte, muitos autores tentavam se expressar de forma mais amena nos escritos sujeitos à censura (CRESPO, 2018). Kucinski (1991, p. 5) ressalta que durante a ditadura, “nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar. Ficaram conhecidos como imprensa alternativa ou imprensa nanica”. No decorrer do período, porém, “apenas cerca de 25 jornais, nascidos de articulações mais densas, tiveram vida relativamente longa, de até cinco anos” (KUCINSKI, 1991, p. 12). Mesmo com a profusão de propostas editoriais, projetos gráficos, diversidade temática, regional e ideológica, nenhum dos impressos sobreviveu com seus traços originais ao regime autoritário que combateram (KUCINSKI, 1991).

Entre os principais fatores que influenciaram no pequeno número de jornais que tiveram trajetórias mais longas está, justamente, a excessiva violência empregada pelo regime para com os meios de comunicação e os profissionais da imprensa. Em levantamento realizado pela Arquidiocese de São Paulo (1985), os jornalistas estavam entre os seis setores sociais que mais sofreram ações penais vindas do Regime Militar, juntamente com sindicalistas, estudantes, políticos, religiosos, e, ainda, militares contrários às medidas autoritárias. Acusavam-se os jornalistas réus por criticarem o Regime Militar ou autoridades constituídas, alegando que incitavam o “ódio entre as classes” e a “animosidade contra as Forças Armadas”. Fica evidente, no entanto, que o intuito era “coibir o direito de informar, o direito de criticar e o direito de discordar” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 144).

## Design gráfico socialmente engajado

Tendo em vista a proposta de analisar material gráfico produzido e disseminado em um contexto histórico especialmente complexo, infere-se que os estudos sobre o design gráfico com responsabilidade social são essenciais para a fundamentação deste artigo. Primeiramente, diante das múltiplas abordagens do design, é imprescindível considerar as especificidades do campo gráfico. De acordo com Villas-Boas (2007, p. 27), o design gráfico se refere à uma atividade e área de conhecimento “relativas ao ordenamento estético-formal de elementos textuais e não-textuais que compõem peças gráficas destinadas à reprodução com objetivo expressamente comunicativo”. Segundo o autor, o campo delimita-se por aspectos formais, funcionais-objetivos, metodológicos e funcionais-subjetivos (simbólicos),

que têm como funções: a comunicação efetiva de dada mensagem por meio de discurso persuasivo, o incentivo a venda de determinado produto ou a orientação da leitura do receptor (VILLAS-BOAS, 2007).

Entende-se que as funções comunicacional e informativa do design são essenciais para a compreensão de peças gráficas que transmitem mensagens críticas de teor sócio-político. Os designers gráficos devem estar atentos, portanto, ao conteúdo visual discursivo de suas produções, frequentemente engajadas em comunicar e defender uma causa específica (ROCHA, 2020). Conforme indica Rocha (2020, p. 29), grande parte dos projetos envolvidos com questões sociais têm o objetivo de “fomentar a discussão por meio da divulgação de ideias que possam estimular o pensamento crítico ou até mesmo à mudança de comportamentos tidos como únicos, verdadeiros e imutáveis”.

Dessa forma, é por meio dos cartazes, anúncios de revistas, jornais, *outdoors*, produtos da indústria fonográfica, redes sociais, ilustrações, *newsletters* e outros meios gráficos alternativos como sacolas, *bottons*, intervenções urbanas e artefatos da moda que a pulverização das mensagens crítico-visuais vem ocorrendo ao longo da história do design (ROCHA, 2020). Em 1994, o professor e designer Jan Van Toorn (1932-2020), que desde a década de 1960 abordou as implicações sociais e culturais dos meios de comunicação de massa em seus trabalhos, levantou questões dessa natureza no texto *Design e reflexividade*.

A orientação social da nossa atuação enquanto designers já não é mais tão simples assim. Parecemos estar bastante satisfeitos em ganhar a vida com uma liberdade cega, o que levou à vulgarização e à simplificação das nossas tradições críticas e reflexivas. Por isso chegou a hora de voltar a exercer a nossa força imaginativa para saber como vamos lidar com a realidade comunicativa (TOORN, 1994, p. 3-4, tradução nossa).

Toorn defende uma orientação crítica na concepção de produtos da cultura material, indicando que assim o público receptor seria incentivado à uma forma mais ativa de lidar com a realidade (TOORN, 1994). O autor complementa que, “em meio a uma multiplicidade de fatores [...] que influenciam o produto, o objetivo é chegar a um método de trabalho que produza comentários em vez de apenas confirmar ficções autorreferentes” (TOORN, 1994, p. 323, tradução nossa). Tal proposição está alinhada, por sua vez, aos recentes estudos explanados por Pater (2020), que sustenta a não-neutralidade da comunicação visual. O autor enfatiza que banir imagens de cunho racista ou machista e desconsiderar o modernismo da Europa ocidental como linguagem visual neutra são passos necessários rumo a uma prática do design gráfico mais consciente, que suscite novos pensamentos. Dessa maneira, as pessoas que atuam nas mídias, principalmente onde ocorre a divulgação de mensagens visuais, precisam se tornar mais inclusivas e cientes de seus deveres políticos (PATER, 2020).

Observa-se que as preocupações do design gráfico social dizem respeito não à venda de artefatos ou serviços, mas sim a dedicadas investigações sobre possíveis consequências que os processos comunicacionais podem causar na sociedade (NEVES, 2011). Ou seja, na contramão da já consolidada ideia acerca do design como ferramenta mercadológica, as

ações desse campo devem ser reavaliadas com foco em seus resultados político-sociais. Neves (2011, p. 45) defende “o design gráfico utilizado como ferramenta de questionamento e mobilização social, dedicado à difusão de ideologias e à busca de melhoria social”. Marshall e Meachem (2010) corroboram que o design gráfico está relacionado à uma conjuntura da comunicação visual em constante mutação, acompanhada de discussões frequentes sobre fronteiras sociais e éticas que põem em pauta estereótipos visuais condenáveis relativos à raça, identidade de gênero, orientação sexual, religião, idade e deficiências físicas e mentais. Os designers têm a responsabilidade moral e legal de contemplar diretrizes éticas aplicáveis, considerando a indispensável noção acerca do público receptor e o contexto ao qual a imagem será veiculada (MARSHALL; MEACHEM, 2010).

Neves (2011, p. 60) reforça que o uso de signos visuais relacionados à discursos socialmente comprometidos em diferentes composições “evidencia a existência de padrões e particularidades na criação da linguagem gráfica de protesto e salienta a riqueza do conteúdo visual com a qual o design gráfico costuma lidar”. Além disso, Jan Van Toorn indica ser “do interesse comum a familiarização de um público mais amplo com formas de comunicação que contribuam para uma moldagem democrática da opinião mais independente e radical” (TOORN, 1994, p. 325, tradução nossa). Por conseguinte, a partir do entendimento de que a representação visual de uma ideia é a principal função do design gráfico, o profissional socialmente engajado deve produzir imagens por meio de ferramentas de questionamento e mobilização social voltadas à divulgação de princípios e ideologias que vislumbram um futuro rico em melhorias sociais (NEVES, 2011).

## O papel social do design gráfico no contexto da ditadura civil-militar brasileira

Ao propor um olhar sobre o material gráfico concebido e divulgado no Brasil durante a ditadura, opta-se por estudar a produção de caráter oposicionista, ou seja, as manifestações gráficas contrárias ao regime militar. Dessa forma, este tópico apresenta análises de alguns artefatos significativos para o entendimento do design gráfico da época. O primeiro a ser estudado foi produzido no despertar das preocupações internacionais com o meio ambiente e tecnologias alternativas, juntamente com o surgimento da *Contracultura* e do questionamento da racionalidade (CARDOSO, 2008; RODRIGUES, 2007). Esses fatores contribuíram para a formação de uma nova consciência do papel social do design, e, apesar do clima político extremamente repressivo, aos poucos ganharam projeção no Brasil (CARDOSO, 2008).

O ano era 1968 e o principal reflexo percebido no país quanto aos acontecimentos supramencionados veio por meio do movimento artístico conhecido como Tropicália, que “buscou uma forma de libertação do clima opressivo que regia as relações sociais nos anos de chumbo da ditadura militar” (CARDOSO, 2008, p. 199). O artefato é a capa do disco *Gilberto Gil* (1968) (Fig.1), e, como forma de respaldar a sua análise, considera-se a seguinte explicação:



Se considerarmos a música como sendo a mais forte expressão da cultura brasileira, e sendo o disco um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população, o exame de suas capas cumpre papel privilegiado como fonte de reflexão sobre a produção e o consumo da linguagem visual (MELO, 2008, p. 40).

**Figura 1 - Capa do disco *Gilberto Gil*, 1968, com projeto gráfico de Rogério Duarte**



FONTE: Rodrigues, 2007, p. 33

Lançado pela gravadora Philips, o disco tem projeto de capa assinado por Rogério Duarte, que contou com a colaboração do artista plástico Antônio Dias (1944-2018) e do fotógrafo David Drew Zingg (1923-2000). Segundo Cardoso (2008, p. 199), ao conjugar princípios “construtivos adquiridos sob a orientação do grupo da Escola Técnica de Criação do MAM<sup>11</sup> com elementos da cultura popular brasileira, Duarte realizou uma verdadeira antropofagia visual”. Essa característica fica evidente na capa em questão, que ao utilizar a colagem como principal técnica, enfatiza a fuga das composições clássicas, rompe com cânones e se utiliza da paródia, subvertendo a função maior da capa, qual seja de proteger o disco (RODRIGUES, 2007). Os elementos alegóricos utilizados são mais do que ornamentos, eles têm muito a dizer e mensagens a transmitir.

É importante notar que as capas de discos da Tropicália representaram um eixo de

11 A Escola Técnica de Criação do MAM – RJ (Museu de Arte Moderna) foi uma tentativa pioneira de implantação de um curso de design no Brasil em fins do anos 1950 e início da década de 1960. O projeto contou com o aval de nomes como Max Bill (1908-1994) e Tomás Maldonado (1922-2018), e, ainda que não tenha se consolidado, sua experiência e contatos lá firmados foram fundamentais para a organização da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial – UERJ), fundada em 1962 (CARDOSO, 2008).

mudança e inauguraram novos conceitos em política visual, uma vez que, da mesma forma que as composições musicais do movimento mesclaram o arcaico e o moderno, o nacional e o internacional, o pop e o *kitsch*, os tropicalistas trouxeram para as capas dos seus discos essa mistura (RODRIGUES, 2008). Nessa conjuntura, particularmente sobre o disco aqui analisado, Rodrigues (2007, p. 53) ressalta que a “semelhança com as fardas usadas pelos Beatles no LP *Sargent Pepper’s* não é mera coincidência (Fig. 2). A relação com o regime que vivíamos também não o é. O verde e amarelo idem em relação à bandeira do Brasil”.

**Figura 2 - Detalhes da capa do disco Gilberto Gil (1968) e contracapa do LP *Sargent Pepper’s* (1967)**



FONTE: Elaborado pelo autor, 2021

Percebe-se que a capa, ao trazer Gilberto Gil em três poses irreverentes: vestido com fardão semelhante ao da Academia Brasileira de Letras, como um militar empunhando sua espada, ou ainda representando um debochado piloto, é carregada de ironia e metáfora, que elucidam o intuito de satirizar o estado, a cultura e a nação brasileira (RODRIGUES, 2007). Todavia, é curioso notar que, recentemente, a Academia Brasileira de Letras elegeu, no dia 11 de novembro de 2021, Gilberto Gil como o novo ocupante da Cadeira 20, na sucessão do Acadêmico e jornalista Murilo Melo Filho, falecido no dia 27 de maio de 2020 (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2021). O músico recebeu 21 votos em um universo composto por 34 Acadêmicos que votaram de forma presencial ou virtual.

O Acadêmico Marco Lucchesi, presidente da ABL, declarou que Gilberto Gil traduz o “diálogo entre a cultura erudita e a cultura popular. Poeta de um Brasil profundo e cosmopolita. Atento a todos os apelos e demandas de nosso povo. Nós o recebemos com afeto e alegria” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2021). Em nota no site oficial da Academia ressaltou-se que as canções de Gil, “desde cedo retratavam seu país, e sua musicalidade tomou formas rítmicas e melódicas muito pessoais”. Já sobre a Tropicália, lembrou-se que “o movimento gerou descontentamento da ditadura vigente, que o considerava nocivo à sociedade com seus gestos e criações libertárias” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2021).

Diante desse fato e voltando à capa, infere-se que esta é alegórica, *pop*, irreverente e antropofágica, de modo a evidenciar o design gráfico “como um grande aliado para exprimir muitas vezes o que não cabia ou o que era proibido existir na canção” (RODRIGUES, 2006, p. 90). Nesse sentido, Rogério Duarte, em entrevista concedida à Rodrigues (2007, p. 77),

comenta: “não gosto que digam que eu traduzi o Tropicalismo visualmente. O que se traduz é obra alheia. Eu fui autor também”. Por efeito dessa fala, percebe-se o papel importante que o design teve à época, tanto em termos visuais quanto em posicionamentos político-ideológicos. Melo (2008) enfatiza que o design foi peça integrante nas mudanças vertiginosas dos anos 1960, tendo funcionado sob a possibilidade de abertura de novas frentes que romperam com os dogmas racionalistas, e, nessa circunstância, as capas de discos produzidas “na Tropicália e na pós-Tropicália são artefatos culturais que evidenciam o trabalho do cantor/cantora, mas que, ao mesmo tempo, narram os contextos sociais e político no qual estão inseridos” (RODRIGUES, 2006, p. 87).

Isso é evidente na capa aqui estudada, na qual Rogério Duarte projeta uma verdadeira *salada de referências*<sup>12</sup>: “o mundo pop, desenvolvido, psicodélico, atômico, eletrônico era triturado e lançado sobre o país tropical, subdesenvolvido, marginal” (RODRIGUES, 2008, p. 201). É nessa configuração que as faixas em linhas retas e outras sinuosas, como se representassem contornos de nuvens ou de um cogumelo atômico, bem como as fotos emolduradas com adornos em verde e amarelo, que dão efeito de deslocamento, são permeadas pelo vermelho (Fig.3). Ou seja, o “Brasil verde-e-amarelo manchado de sangue, metaforizado na capa cínica e debochada” (RODRIGUES, 2008, p. 207).

**Figura 3 - Detalhes da capa do disco Gilberto Gil (1968)**



FONTE: Elaborado pelo autor, 2021

Em sintonia com as manifestações artísticas, muitos periódicos alternativos também circularam no Brasil durante a ditadura, como já citado neste artigo. Além do caráter oposicionista adotado pelos impressos, os mesmos compartilhavam elementos estruturais semelhantes, tais como o formato tabloide, a periodicidade semanal e a preocupação com o tratamento gráfico das edições (MAGALHÃES; MUSSE, 2016). Na visão de Rodrigues (2006), o design gráfico desses jornais, juntamente com as capas de discos, refletira o comportamento social da juventude pós-Tropicália. Assim, são evidentes as referências visuais que “vão do concretismo ao psicodelismo, utilizando-se de signos orientais, absorvendo todos os valores da contracultura e de todas as linguagens artísticas surgidas no fim dos anos 60” (RODRIGUES, 2006, p. 79).

Os debates sobre uso de drogas, psicanálise, políticas do corpo, criação dos circuitos

12 Termo empregado originalmente por Jorge Luís Caê Rodrigues em seu livro *Anos fatais* (2007)

alternativos, feminismo, *gay power* e *blackpower* ganhavam destaque nas mídias (RODRIGUES, 2006). Tudo isso reverberou na linguagem gráfica adotada pelos periódicos que buscavam proporcionar um respiro diante do contexto autoritário, ainda que de forma bastante reflexiva. Dentre eles estava o *Verbo Encantado*, segundo artefato a ser estudado neste artigo. O impresso baiano que circulou semanalmente entre outubro de 1971 a março de 1972, foi idealizado e dirigido por Álvaro Guimarães (1943-2008), ator e diretor de teatro e cinema, e editado pelo também ator, dramaturgo e professor baiano Armindo Bião (1950-2013). O próprio Bião (2013) destaca:

Seus seis primeiros números saíram, oficialmente, com 10.000 exemplares, mas apenas 5.000 foram efetivamente destinados à distribuição exclusivamente no estado da Bahia. Sabe-se, no entanto, que o *Verbo* teria, por vezes, ultrapassado, em vendas (na Bahia), o semanário *O Pasquim*, publicado no Rio de Janeiro e pioneiro, no Brasil, deste tipo de imprensa (BIÃO, 2013, p. 14).

Dotado de uma linguagem poética, acrescida de jornalismo pautado no cotidiano e no comportamento da contracultura, o jornal contou com a participação de personalidades como o poeta Waly Salomão (1943-2003), o cantor Jorge Mautner, o estilista Clodovil Fernandes (1937-2009), o multiartista Jards Macalé, os músicos Gilberto Gil, Caetano Veloso e Carlos Capinan, além de dona Canô (1907-2012), mãe de Caetano e figura importante do cenário cultural. Conforme Bião (2013), o espírito da publicação conversava com a imprensa alternativa, com a cultura *underground* e a marginal, que misturavam oralidade cotidiana e gírias, “para tratar, sobretudo, de temas ligados à música que, através do *rock*, experimentava então fortes transformações estético-comportamentais, além de experiências místicas e sensoriais” (BIÃO, 2013, p. 15).

De acordo com Alfredo (2014), a temática principal do *Verbo Encantado* “não buscava outro objetivo senão o de servir de suporte de comunicação para as transformações que já estavam nas ruas”. O jornal era como um porta-voz direto da rebeldia, “com forte conotação sociocultural, de ritmo e expressão próprios, e que não era nada bem visto, muito menos assimilável pelo estado vigente” (ALFREDO, 2014). Ao observar as imagens referentes a algumas páginas do periódico, faz-se explícita a utilização de ornamentos com estética psicodélica, como os desenhos no editorial da edição de fevereiro de 1972 (Fig. 4), que se articulam às fotografias e conteúdo verbal.

**Figura 4 - Verbo Encantado, páginas de edições de fevereiro e março de 1972**

FONTE: Biblioteca digital da UNESP<sup>13</sup>

O uso massivo das imagens está diretamente relacionado à postura democrática do jornal, que por meio da linguagem visual transmitia suas mensagens de liberdade cultural, convidando o leitor a “soltar o verbo”. O seu conteúdo temático era, sobretudo, voltado às artes, moda e comportamento, contando com poesias, letras de músicas, entrevistas com artistas e editoriais ricos em expressão verbal e imagética. Abordava-se também a própria “vida cotidiana jovem do verão de Salvador, com importantes inserções relativas à negritude, com destaque para as feiras, mercados, praias, fortes, igrejas, agremiações carnavalescas, personalidades” (BIÃO, 2013, p. 15)

Seus textos incluíam, além de reportagens, poemas, experiências literárias, contos, histórias, entrevistas, cartas e respostas, e suas ilustrações, muita fotografia, mas também desenhos e quadrinhos, distanciando-se, assim, bastante do padrão editorial da grande imprensa do período e até mesmo de *O Pasquim* (BIÃO, 2013, p. 15).

13 Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25187>

**Figura 5 - Verbo Encantado, edição de fevereiro de 1972, com ensaio especial "Caetano visita o Verbo"**



FONTE: Biblioteca digital da UNESP

É notório também o enfoque na sexualidade, proposto pelo *Verbo Encantado* e presente nas suas fotografias, textos e ilustrações (Fig. 6). Nesse cenário, mostra "a história que, quanto mais autoritários são os regimes políticos, maiores são as tendências para que se intensifiquem tentativas de controle das sexualidades, dos corpos e da própria diversidade" (SCHWARCZ, 2019, p. 206). Dessa forma, inconformado com a repressão e o conservadorismo, o jornal usou a linguagem visual, e, conseqüentemente, o design gráfico, na construção de uma abordagem subversiva, que fomentou discussões sobre gênero, sexualidade e diversos outros temas que acreditava serem parte do caminho para a libertação (RODRIGUES, 2006).

**Figura 6 - Verbo Encantado, página da edição de março de 1972**

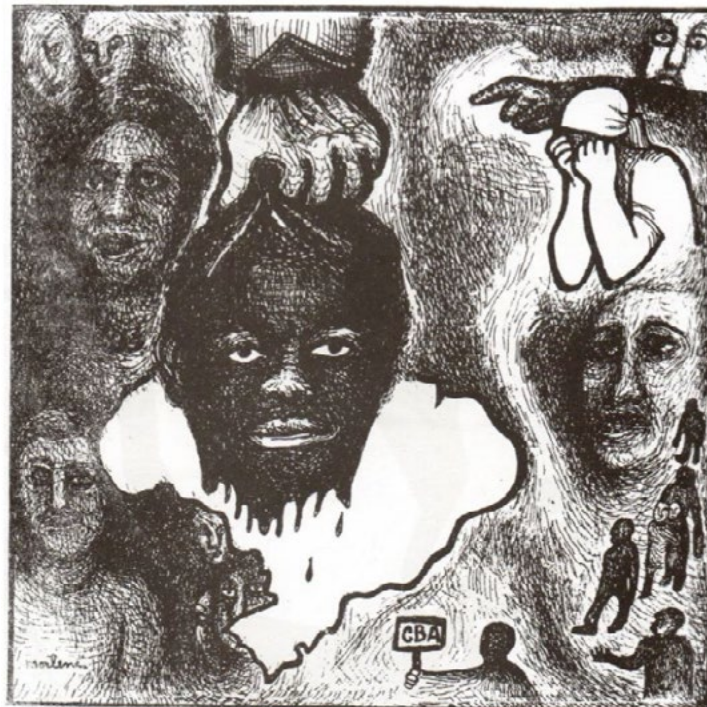


FONTE: Biblioteca digital da UNESP

Dentre as imagens, Alfredo (2014) destaca a presença frequente de ilustrações assinadas por Ângelo Roberto (1938-2018), pelo gravurista Glay Mello, por Jota Antônio Cunha (J. Cunha), criador da identidade visual do bloco afro Ilê Aiyê, além do artista plástico Dcinho, expoente da contracultura e do tropicalismo, e do também artista plástico Gilson Rodrigues (1942-2011). Naquele momento, a ilustração desempenhou papel importante nos meios de comunicação alternativos, pois o ilustrador era capaz de exprimir, visualmente, a mensagem proibida, de modo a dificultar o trabalho da censura em face de algo não explicado com palavras (CRESPO, 2018).

Tal afirmação, por sua vez, relaciona-se à terceira manifestação gráfica aqui analisada, sendo a ilustração de Marlene Crespo publicada no jornal *Tribuna da Luta Operária* (Fig. 7). O estudo deste trabalho sob o olhar do design faz-se possível por se tratar de peça gráfica inserida na metodologia de produção editorial, que prioriza o projeto, organização e reprodução de uma publicação específica (VILLAS-BOAS, 2007). Marlene colaborou com diversos veículos oposicionistas durante a ditadura civil-militar, como *Cobra de Vidro*, *Jornal da UEE*, *Movimento*, *Mulherio*, *Poratim* e *Versus*, onde divulgou trabalhos que discutiam, entre outros temas: as mulheres na sociedade, questões trabalhistas, repressão e tortura (CRESPO, 2018). No que diz respeito à *Tribuna da Luta Operária*, esta foi uma publicação informativa vinculada ao Partido Comunista do Brasil (PC do B) com ênfase na política e manifestações operárias, tendo circulado nacionalmente entre 1979 a 1988.

**Figura 7 – Ilustração de Marlene Crespo publicada na *Tribuna da Luta Operária***



FONTE: Mourão, 2020, p. 184

A ilustração em questão foi idealizada, principalmente, como homenagem a um dos líderes da Guerrilha do Araguaia, o mineiro natural de Passa Quatro, Osvaldo Orlando da Costa (1938-1974), o Osvaldão (Fig. 8). Deste modo, mesmo sem a identificação do ano de publicação, sabe-se que Osvaldo foi morto aos 36 anos em 4 de fevereiro de 1974, ou seja, o material gráfico-editorial foi realizado postumamente. Em entrevista concedida à Mourão (2020) como parte do material da tese *Arte, memória e justiça de transição: trajetória de artistas ex-perseguidos políticos da ditadura* (UNB), Marlene Crespo relatou sobre a obra:

[...] essa é do movimento político do qual eu participei e do qual eu tenho uma lembrança muito pesada [...]. Essa figura que está aqui é uma figura participante desse movimento que foi assassinada e ficou na minha lembrança, então fiz um desenho em homenagem (MOURÃO, 2020, p. 170).

**Figura 8 - Retrato de Osvaldo Orlando da Costa, o Osvaldão, autoria desconhecida**



FONTE: [memoriasdaditadura.org](https://memoriasdaditadura.org)<sup>14</sup>

A Guerrilha do Araguaia, formada por algumas dezenas de jovens na região amazônica, representou, como indica Aarão Reis Filho (2014, p. 77), “a mais importante tentativa de construir um foco de guerrilha rural no país”. Segundo o autor, ainda no início da movimentação, em 1972, os guerrilheiros foram descobertos pelo Exército. Nos “dois anos seguintes, [...] em sucessivas campanhas, os militares deram cabo do grupo, torturando, matando e degolando quase todos” (AARÃO REIS FILHO, 2014, p. 77).

Diante deste panorama, infere-se que a ilustração de Marlene funcionou como ferramenta de tradução visual de uma mensagem carregada de criticidade e reflexão quanto à violência com a qual o líder foi morto. No centro da imagem observa-se a “cabeça decepada dele que teve seu corpo pendurado em um helicóptero pela repressão e sobrevoado diversos povoados para mostrar que a figura lendária havia sido morta” (MOURÃO, 2020, p. 169).

Observa-se que os traços marcantes da ilustração indicam significados emocionais e psicológicos. As figuras que surgem em meio ao emaranhado e às mudanças bruscas de di-

14 Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/osvaldao/>



reção das linhas remetem à sensação de tensão do combate e denotam agitação, movimento e instabilidade (MOURÃO, 2020). Existe um clima sombrio e triste na imagem, enfatizado tanto pela ausência de cores como pela presença de diferentes faces e indivíduos (Fig. 9). Na visão de Pomar (1980, p. 45), a morte de Osvaldão foi, sem dúvidas, “a imagem trágica e patética do fim da guerrilha e do sonho generoso daqueles filhos do povo que entregaram sua vida para desbravar o caminho da libertação popular”.

**Figura 9 - Detalhes da ilustração de Marlene Crespo publicada em número da *Tribuna da Luta Operária***



FONTE: Elaborado pelo autor, 2021

Seguindo em análise mais detalhada, infere-se que a ilustração propõe uma síntese da movimentação violenta do regime, bem como dos atos de resistência. Para além do já citado caso do líder guerrilheiro, a figura do homem com o braço estendido em tom imperativo no canto superior direito remete aos gestos autoritários dos militares à época (Fig. 10). A figura da mulher chorando com as mãos no rosto e lenço na cabeça pode ser entendida como referência às trágicas consequências do regime, como as mães que perderam seus filhos ou a classe trabalhadora, também muito afetada negativamente pelo autoritarismo. Por outro lado, a presença da sigla CBA - Comitê Brasileiro pela Anistia, que aparece em cartaz empunhado por um dos indivíduos no canto inferior direito da imagem, tem ligação direta com o movimento criado em 1978 com o objetivo de lutar por uma anistia “ampla, geral e irrestrita”, para todos os presos políticos e que não incluísse as forças repressoras.

**Figura 10 - Detalhes da ilustração de Marlene Crespo publicada em número da *Tribuna da Luta Operária***



FONTE: Elaborado pelo autor, 2021

Conclui-se que a manifestação gráfica assinada por Marlene Crespo é parte integrante do conjunto de imagens jornalísticas da *Tribuna da Luta Operária* que, segundo De Sá (2008, p. 12), “são parte integrante do seu discurso, pois é na unidade texto-imagem que o periódico populariza sua mensagem para o público-leitor, instigando-o na luta pela militância política contra a ditadura militar”. Ainda de acordo com a autora, a linguagem visual adotada pelo periódico enfatiza o seu ideal de formação política do militante, “constrói a noção de resistência e desperta nos cidadãos o valor dos direitos humanos, sociais, culturais, do sentimento de justiça e igualdade social, qualidade de vida e liberdade” (DE SÁ, 2008, p. 12-13).

## Considerações finais

O estudo apresentado oportuniza conhecimentos sobre as manifestações gráficas produzidas em um momento marcante da história recente do Brasil. Portanto, com foco na abordagem sociopoliticamente responsável, o trabalho contribui na compreensão de parte da história do design nacional, mostrando que a produção gráfica do período da ditadura civil-militar pode, por meio de análises fundamentadas, revelar aspectos importantes da trajetória e da cultura do design. A partir da contextualização histórica, percebe-se que enquanto foram muitas as ações censórias que intentaram silenciar aqueles que não concordavam com as atitudes do regime militar, também ocorreram diversas manifestações contrárias, apoiadas por personalidades como: designers, artistas visuais, cineastas, jornalistas e outros, que resistiram ao autoritarismo.

Melo (2008, p. 36) conclui que, “como não poderia deixar de ser, essa conjuntura se refletiu no design brasileiro, seja no sentido positivo, ligado à atmosfera estimulante da época, seja no negativo, ligado ao cerceamento da liberdade de expressão”. À vista disso, as análises dos artefatos gráficos viabilizaram discussões que vão além do âmbito do design gráfico enquanto ferramenta vinculada ao mercado, tocando em questões culturais, econômicas e, principalmente, sociais dos indivíduos imersos na conjuntura sociopolítica vigente. Deste modo, a capa do disco *Gilberto Gil* (1968), o jornal alternativo *Verbo Encantado* (1971-1972), bem como a ilustração de Marlene Crespo publicada em edição da *Tribuna da Luta Operária* (1979-1988) são artefatos gráficos vinculados ao campo aqui descrito como *design gráfico socialmente engajado*.

Tendo os estudos em memória gráfica como referencial, as relações entre o design e as mensagens de cunho político-ideológico difundidas na ditadura foram evidenciadas por meio de investigações dos aspectos estético-formais, como as cores, formas, alegorias, linhas e disposição dos elementos gráficos, que juntos forjaram composições carregadas de fatores simbólicos. Fatores esses, por sua vez, que indicam o modo como parte da sociedade, naquele momento específico, foi refletida nas imagens, formas e demais elementos gráficos aqui analisados. Com o olhar apurado quanto à linguagem visual empregada nos exemplares, foi possível propor relações entre a visualidade do design gráfico e os conhe-

cimentos de caráter socio-histórico sobre as manifestações gráficas produzidas durante a ditadura civil-militar no Brasil.

Por fim, ao concluir este trabalho, depreende-se o significado do discurso de Schwarcz (2019, p. 26), ao declarar que “a história não é bula de remédio nem produz efeitos rápidos de curta ou longa duração. Ajuda, porém, a tirar o véu do espanto e a produzir uma discussão mais crítica sobre nosso passado, nosso presente e sonho de futuro”.

## Referências

AARÃO REIS FILHO, Daniel. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **ABL elege o músico Gilberto Gil para a Cadeira 20, na sucessão do Acadêmico e jornalista Murilo Melo Filho**. 2021. Disponível em: <https://www.academia.org.br/noticias/abl-elege-o-musico-gilberto-gil-para-cadeira-20-na-sucessao-do-academico-e-jornalista>. Acesso em: 09 dez. 2021.

ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

ARQUIDIOCESSE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BIÃO, Armindo. **Verbo Encantado / Armindo Bião**. Lauro de Freitas: Solisluna, 2013.

BRAGA, Marcos da Costa. Introdução. In: BRAGA, Marcos da Costa (org.). **O papel social do design gráfico: história, conceito e atuação profissional**. São Paulo: Senac, 2011, p. 5-26.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008.

CRESPO, Marlene. **Desenhos da resistência: obra gráfica de uma artista engajada nas lutas sociais durante a ditadura militar**. São Paulo: Outras Expressões, 2018.

DE SÁ, Verusa Pinho. As imagens jornalísticas na Tribuna da Luta Operária e a produção de sentido(s). In: 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. **Anais**. 2008, Niterói. ALCAR - Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2008.

FARIAS, Priscila Lena. Acerca del concepto de memoria gráfica. **Bitácora Urbano Territorial**, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, v. 27, n. 4, p. 61-65, 1 dez. 2017.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

MARSHALL, Lindsey; MEACHEM, Lester. **Como usar imagens**. São Paulo: Rosari, 2010.

MELO, Chico Homem de. Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60. In: MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 28-57.

MOURÃO, Alexandre de Albuquerque. **Arte, memória e justiça de transição**: trajetória de artistas ex-perseguidos políticos da ditadura. 2020. 237 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Universidade de Brasília - Unb, Brasília, 2020.

NEVES, Flávia de Barros. Contestação gráfica: engajamento político-social por meio do design gráfico. In: BRAGA, Marcos da Costa. **O papel social do design gráfico**: história, conceito e atuação profissional. São Paulo: Senac, 2011. p. 45-63.

PATER, Ruben. **Políticas do design**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

POMAR, Vladimir. **Araguaia**: o partido e a guerrilha. São Paulo: Brasil Debates, 1980.

ROCHA, Cláudio Aleixo. Ilustração crítica e ativismo no design gráfico. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 1, p. 22-36, abr. 2020.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. O design tropicalista de Rogério Duarte. In: MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 188-215.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. **Anos fatais**: design, música e Tropicalismo. Rio de Janeiro: 2AB. Novas Ideias, 2007.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. Tinindo, trincando: o design gráfico no tempo do desbunde. **Conexão**: Comunicação e cultura, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, p. 72-103, jul. 2006.

SANTOS, Jaqueline Ferreira dos. **O lugar de Rogério Duarte sob o sol da Tropicália**. 2015. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Silêncios da ditadura. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, p. 37-46, 15 jul. 2015. Universidade de Estado do Rio de Janeiro.

TOORN, Jan van. Design and reflexivity. **Visible Language**, Ohio, v. 28, n. 4, p. 316-325, set. 1994

VERISSIMO, Bruno Pereira; CAMPELLO, Silvio Romero Botelho Barreto; "Memória Gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do design da informação", p. 2375-2385. In: **Anais do 9º CIDI**. São Paulo: Blucher, 2019.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. 6. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.