

## PANORAMA HISTÓRICO DAS REVISTAS ALTERNATIVAS NO BRASIL: DESIGN, RESISTÊNCIA E EXPERIMENTAÇÃO GRÁFICA DURANTE A DITADURA BRASILEIRA

Mirtes Marins de Oliveira<sup>1</sup>  
Guilherme Tadeu de Godoy<sup>2</sup>

### RESUMO

O artigo "Panorama Histórico das Revistas Alternativas no Brasil: Design, Resistência e Experimentação Gráfica durante a Ditadura" de Mirtes Cristina Marins e Guilherme Tadeu de Godoy analisa a emergência de revistas alternativas no Brasil dos anos 1970 como plataformas de resistência política, cultural e inovação gráfica sob a ditadura militar. Por meio de revisão bibliográfica e análise histórica, o estudo mapeia a evolução destas revistas, destacando como elas desafiaram os padrões editoriais tradicionais e promoveram novas possibilidades no design e nas artes visuais. Detalha-se o desenvolvimento do conceito de revista, desde a separação de jornais e folhetos até a definição e facilidades do formato no Brasil, simbolizada pela transformação do periódico "As Variedades ou Ensaios de Literatura" de folheto para folheto. O artigo enfatiza a dificuldade em definir rigidamente o formato da revista, dada sua variedade e adaptações às mudanças econômicas e tecnológicas. Conclui-se ressaltando a importância dessas publicações na história gráfica e cultural brasileira, considerando-se os marcos pela sua contribuição à expressão e inovação durante um período de repressão.

**Palavras chaves:** Design; Design gráfico; Ditadura; Revistas

### ABSTRACT

The article "Historical Overview of Alternative Magazines in Brazil: Design, Resistance, and Graphic Experimentation during the Brazilian Dictatorship" by Mirtes Cristina Marins and Guilherme Tadeu de Godoy analyzes the emergence of alternative magazines in Brazil during the 1970s as platforms for political, cultural resistance, and graphic innovation under the military dictatorship. Through bibliographic review and historical analysis, the study charts the evolution of these magazines, highlighting how they challenged traditional editorial standards and opened new possibilities in design and visual arts. It details the development of the magazine concept from the separation of newspapers and pamphlets to the definition and functionalities of the format in Brazil, symbolized by the transformation of the periodical "As Variedades ou Ensaios de Literatura" from a pamphlet to a magazine. The article emphasizes the difficulty in rigidly defining the magazine format due to its variety and adaptations to economic and technological changes. It concludes by underscoring the importance of these publications in the graphic and cultural history of Brazil, marking their contributions to expression and innovation during a period of repression.

**Keywords:** Design; Graphic design; dictatorship; magazines

---

<sup>1</sup> Mestre e doutora em Educação: História e Filosofia e pesquisadora colaboradora na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2020). Coordena a pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi. Professora convidada na Pós-graduação em Museologia, Colecionismo e Curadoria do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

<sup>2</sup> Mestre e doutor pela Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente, é professor dos cursos de graduação e pós-graduação no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e Universidade Paulista.

## INTRODUÇÃO

O presente artigo propõe um estudo sobre a produção de revistas alternativas no Brasil durante a década de 1970, analisando-as sob os aspectos históricos, culturais e materiais que moldaram suas características. No contexto da ditadura militar brasileira, essas publicações se destacaram como veículos de resistência política, experimentação gráfica e expressão cultural, desafiando os paradigmas editoriais tradicionais.

Com base em uma abordagem histórica e em revisão bibliográfica, este trabalho investiga a evolução conceitual das revistas, desde suas origens até a consolidação de suas especificidades editoriais no Brasil. A análise abrange a interseção entre os processos de produção e as conjunturas socioeconômicas, bem como a relação entre as práticas artísticas e a materialidade das revistas.

Ao explorar o panorama das publicações alternativas e suas contribuições para o campo do design e da arte, busca-se compreender como essas iniciativas, muitas vezes produzidas com recursos limitados, abriram novas possibilidades para a visualidade editorial e a representatividade cultural, consolidando-se como marcos na história gráfica brasileira.

## AFINAL, O QUE É UMA REVISTA?

Este artigo busca articular um breve panorama de revistas alternativas produzidas no contexto da ditadura brasileira, no final da década de 1970.

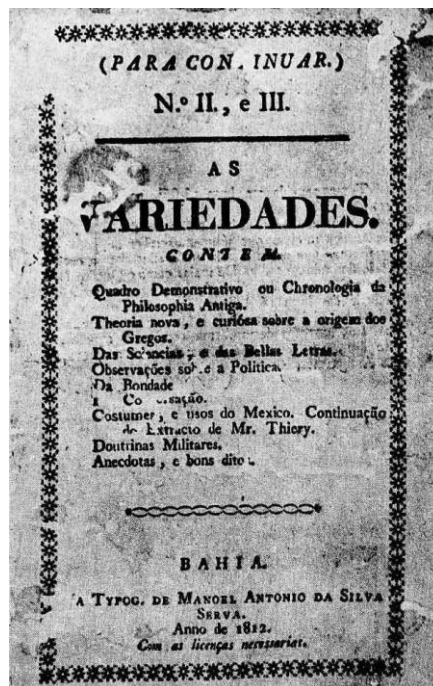
No entanto, uma das primeiras barreiras, ao se construir tal panorama, envolve localizar a concepção do que é uma revista e o que compõe, de forma consolidada ao longo do tempo, a sua materialidade. A partir de uma revisão bibliográfica, em especial de narrativa epistemológica acerca do termo revista, foi possível identificar alguns apontamentos que definem tal produto editorial.

Foi apenas entre 1870 e 1880 que o termo revista conseguiu se desvencilhar do conceito de jornal ou folheto (HALLEWELL, 1985, p. 35). A partir deste período, a produção e a cisão entre jornal e revista podem ser vistas a partir das lentes de consolidação do capitalismo: o crescimento demográfico e o consumo acelerado de conteúdo jornalísticos forçaram a diversificação, também de caráter mercadológico, das notícias diárias e das informações de outra ordem. No Brasil, considera-se *As variedades ou Ensaios de Literatura* (Figura 1) como a

primeira revista nacional, ainda que tenha sido inicialmente exposta e colocada à venda sob o nome "folheto".

Quem chamaria aquilo de revista? Nem mesmo seu editor, o tipógrafo e livreiro português Manoel Antonio da Silva Serva: ao colocá-las a venda, em Salvador, no mês de janeiro de 1912, Silva Serva apresentou *As Variedades ou Ensaios de Literatura* como "folheto"- embora o termo "revista" já existisse desde 1704, quando Daniel Defoe, o autor de *Robinson Crusoe*, lançou em Londres *A Weekly Review of the Affair of France*. Saíram só dois números, mas foi o que bastou para fazer de *As Variedades* a primeira revista brasileira - ainda que o rótulo só viesse a ser adotado em 1828, ano que surgiu no Rio a *Revista Semanária dos Trabalhadores Legislativos da Câmara dos Senhores Deputados* (A REVISTA NO BRASIL, 2000, p.16).

Figura 1: folha de rosto edição II, III do periódico "As variedades ou Ensaios de Literatura"



Fonte: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin edição fac-similar

É possível inferir que, entre os séculos XVIII e XIX, as produções impressas de caráter editorial não tinham diferenciações estabelecidas a partir de suas características visuais ou materiais. Livros, revistas e jornais seguiam as características editoriais determinadas pelo perfil do

tipógrafo<sup>3</sup> ou do livreiro: o processo de diagramação e produção eram condicionados à prática do ofício, isto é, do profissional responsável pela diagramação e impressão, que deixava uma marca própria, determinada pelas limitações ou preferências, nos materiais que produzia.

É possível perceber, por exemplo, que na folha de rosto d'*As Variedades ou Ensaios de Literatura* (Figura 1) tanto a oficina tipográfica responsável pelo processo de impressão quanto o seu (possível) proprietário ganharam destaque nos créditos de produção, o que se tornou frequente em outras publicações do mesmo período. Os ofícios de tipógrafo e livreiro tornaram-se, no início do século XX, atividades de grande conhecimento técnico, além de demandarem, também, alto investimento econômico para manutenção e funcionamento. Foi nesse sentido que a visualidade de produtos editoriais passou a depender dos estilos gráficos dos caracteres tipográficos disponíveis nas oficinas, somados à capacidade artística do livreiro ou tipógrafo. Ainda que o termo pudesse ser localizado na língua inglesa desde o século XVII<sup>1</sup>, elucidar essa dependência permite compreender a dificuldade de classificar-se um produto editorial como revista - ao menos a partir de suas características materiais.

A democratização dos meios de impressão tipográficos<sup>4</sup> e litográficos<sup>5</sup>, que permitiram um maior número de exemplares impressos e uma maior pluralidade de publicações, foi apenas parcial, pois exigia um alto investimento na aquisição de prensas tipográficas, o que estabeleceu um patamar econômico para aqueles que podiam determinar características visuais aos materiais gráficos. Ainda que excludente, parte dessa popularização ajudou a criar

---

<sup>3</sup> Um tipógrafo é o profissional especializado em tipografia, que é a arte e técnica de criar, compor e imprimir textos utilizando tipos móveis ou digitais. A tipografia envolve o design, organização e disposição das letras e outros elementos gráficos para garantir uma leitura clara, funcional e esteticamente agradável.

<sup>4</sup> Tipografia: no sentido atual, é a ciência e arte da criação e composição de tipos. No sentido original, é um sistema de impressão direta. Usa tinta gordurosa e pastosa; os tipos são fôrmas relevográficas de metal. Originou-se da xilogravura (impressão com blocos de madeira em relevo), originalmente inventada pelos chineses; a prensa de tipos metálicos foi criada em 1440 por Gutenberg. Foi o principal sistema de impressão durante 400 anos. Ainda é usado na impressão de livros, folhetos, cartões de visita, convites e outros produtos de natureza semi artesanal. Nas demais aplicações foi substituída por outras tecnologias.

<sup>5</sup> Litografia: Antigo processo de gravação sobre pedra porosa - inventado na Alemanha por Alois Senefelder, em 1798 - que consiste em fixar a imagem com tinta-graxa, por lápis ou pincel, na superfície da pedra, que é depois umedecida pelo contato de rolos molhadores. A água adere apenas às partes não cobertas pelas tintas graxas e a tinta impressora contida nos rolos tinteiros adere somente às áreas secas, que correspondem a imagem finalmente impressa sobre o papel. 2 arte de reproduzir por pressão, desenhos traçados com tinta gordurosa numa pedra calcária especial chamada litográfica. 3 qualquer processo semelhante, qual se utiliza, em lugar da pedra, placas de metal (metalografia): algrafia ou aluminografia (placa de alumínio), zincografia (placa de zinco) etc. A forma comercial da litografia é o offset.

um "paralelismo entre o esforço técnico da produção na imprensa e o progresso dos meios de comunicação e de transporte (SODRÉ, 1999, p.2)", acelerando a periodicidade das publicações editoriais diárias, semanais ou mensais. O investimento e a demanda sob a lógica do capitalismo industrial impulsionaram produções de toda ordem - diária, no caso dos jornais, ou com periodicidade menor, no caso dos livros. Entretanto, o conceito de revista ainda não havia se estabelecido como tal. . A partir dessa observação, pode-se afirmar que o termo revista nasce de uma condição (ou convenção) que se ajusta em função do modelo capitalista, buscando balizar conteúdos de característica jornalística diária a demandas específicas de periodicidade.

Esse breve trajeto de pesquisa histórica busca definições conceituais para o objeto central desse breve estudo. Tal busca não tem o intuito de enquadrar as produções em ordens opostas, mas desenvolver uma abordagem de aproximação material, temporal e/ou de processos de produção entre os produtos editoriais. É observando o livro, por exemplo, produto editorial mais próximo materialmente de uma revista, que nota-se que a definição e os estudos de revistas precisam ser mais exploradas no campo do design - a ausência de definições impactam, também, nas regulamentações tributárias e fiscais do campo.

É possível perceber a dificuldade de definição de um produto editorial a partir do pesquisador Andrew Haslam:

Essas definições nasceram claramente de preocupações legais e regulamentações tributárias. Enquanto as descrições físicas de folhas e ligaduras são precisas, nenhuma das definições acima parece capturar a influência ou poder de um livro. Talvez possamos estimular uma discussão mais ampla, se eu apresentar uma definição de minha autoria: Livro, um suporte portátil que consiste de uma série de páginas impressas e encadernadas que preserva, anuncia, expõe e transmite conhecimento ao público, ao longo do tempo e do espaço (HASLAM, 2007, p.9).

A partir de Haslam (2007), pode-se reiterar que o que difere uma revista de um livro, jornal ou folheto é, em condições mercantilistas, seu nicho de produção, podendo a revista assumir diferentes materialidades, delimitadas tecnológica e temporalmente. Em outros termos, é a partir dos meios de impressão disseminados no século XVI e da revolução industrial que a revista assume materialidade similar a do livro e do jornal, ganhando potencialidades a partir de diferenciadas interações - com outros meios de impressão, com sensibilidades estéticas e,

claro, com a conjuntura capitalista. O que passa a distinguir a revista do livro ou folheto é, em suma, o atendimento ao fluxo de anunciantes não comportados pelos jornais. As revistas passaram a oferecer maior espaçamento gráfico a essa demanda, atrelando-as aos conteúdos (curiosidades, charges e/ou textos) que conseguem sobreviver à efemeridade dos acontecimentos diários.

A reflexão sobre o que constitui uma revista não tem como intuito a digressão histórica, mas apoiar a construção, por parte desta pesquisa, do panorama de produção das revistas produzidas por artistas e designers entre as décadas de 1970 e 1980. Ao fim, deseja-se situar e cotejar esse panorama à produção de revistas estabelecidas por outros artistas.

Em alguns momentos, a pesquisa se apropriará de bibliografias técnicas sobre a construção editorial do (produto) livro. No entanto, como visto anteriormente, o processo de produção de um livro permite essa aproximação, uma vez que as estruturas de produção das revistas seguem a lógica operacional hegemônica - a disseminação de informação, conhecimento, entretenimento ou opinião sob a égide capitalista.

Nesse sentido, infere-se que a organização visual das revistas depende das técnicas de reprodução disponíveis em determinado tempo histórico, denominadas como meios de impressão em grande escala. Em outros termos, as revistas, tal como são tratadas aqui, tem seus processos de criação e produção condicionados aos meios de impressão e aos baixos custos operacionais, em especial quando uma tiragem assume um alto número de exemplares.

Isso se mostra como uma informação importante: um grupo que decide produzir um produto editorial precisa, necessariamente, de um volume de capital econômico alto para o custeio de suas produções, assim como essas produções demandam de um número mínimo de cópias para sua justificativa de produção. Os meios de impressão são condicionadores de regras que não transitam no campo da subjetividade artística, mas da rigidez operacional e da rentabilidade econômica. A lógica operacional das revistas, inclusive as de designers e artistas gráficos, segue como a principal referência de produção - pensar em técnicas visuais que possam ser executadas já cria uma ordem operatória.

Apesar da produção de conteúdo editorial no Brasil ter sido permitida pela coroa portuguesa apenas em 1808, com a chegada da família real ao Brasil<sup>6</sup>, as revistas (ou o que denominava-se revista para tal momento histórico) começam a ser produzidas no Brasil só em 1812 (MELLO, 2014). O domínio exclusivamente estatal dos métodos de impressão disponíveis no Brasil nos primeiros anos do século XVIII não só limitou discursos editoriais, mas também silenciou uma pluralidade gráfica visual.

Entre os anos de 1808 e 1811, todo material impresso em território brasileiro era produzido pela oficina tipográfica Régia<sup>7</sup>, o que indica que um dos elementos fundamentais para produção de uma revista no período - os estilos gráficos de caracteres tipográficos - tinham limitações. A hegemonia estatal (mesmo que por um pequeno período) e as limitações de processos de produção instalados no Brasil foram responsáveis pelo discurso gráfico hegemônico dos produtos editoriais nacionais na virada do século XIX para o século XX.

Periódicos como *Cabrião*<sup>8</sup>, *Semana Ilustrada*<sup>9</sup> e *Revista Ilustrada*<sup>10</sup> tinham em média oito páginas subsequentes unidas apenas por uma dobra, e características gráficas que priorizavam ilustrações satíricas, capa e textos impressos de maneira linear, tudo limitado pelos métodos

---

<sup>6</sup> Foi um dos castigos impostos pela Coroa portuguesa à sua principal colônia. Durante os séculos XVI, XVII e XVIII, qualquer atividade impressora em terras brasileiras era proibida. Somente em 1808, com a chegada da família real, é criada a impressão Régia e começam a funcionar às máquinas tipográficas inglesas trazidas nos porões da esquadra de Dom João VI. Após um breve período de monopólio estatal, a atividade é liberada e passa a difundir-se rapidamente. Ao final do século XIX, o país já acumulava um rico acervo de impressos (MELLO, 2014, p.24).

<sup>7</sup> A Impressão Régia foi estabelecida pelo decreto de 13 de maio de 1808, com a finalidade de imprimir toda a legislação e papéis diplomáticos provenientes das repartições reais e quaisquer outras obras. Subordinada à Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, sua abertura no Brasil representou o fim da proibição de instalação de tipografias, que vigorou durante o período colonial. Os pretos e tipos que serviram inicialmente na Impressão Régia vieram para o Brasil junto com a Corte portuguesa, trazidos por Antônio de Araújo e Azevedo, o futuro conde da Barca, em cuja residência o órgão foi instalado. Em seus primeiros anos, o trabalho da tipografia ficou a cargo de alguns fuzileiros e marinheiros, que tinham experiência anterior como tipógrafos, e de José Mariano da Conceição Veloso, que havia trabalhado na Impressão em Portugal e que veio para o Brasil acompanhado de dois gravadores: Romão Elói de Almeida Casado e Paulo dos Santos Ferreira Souto (Hallewell, 1985, p. 35-36).

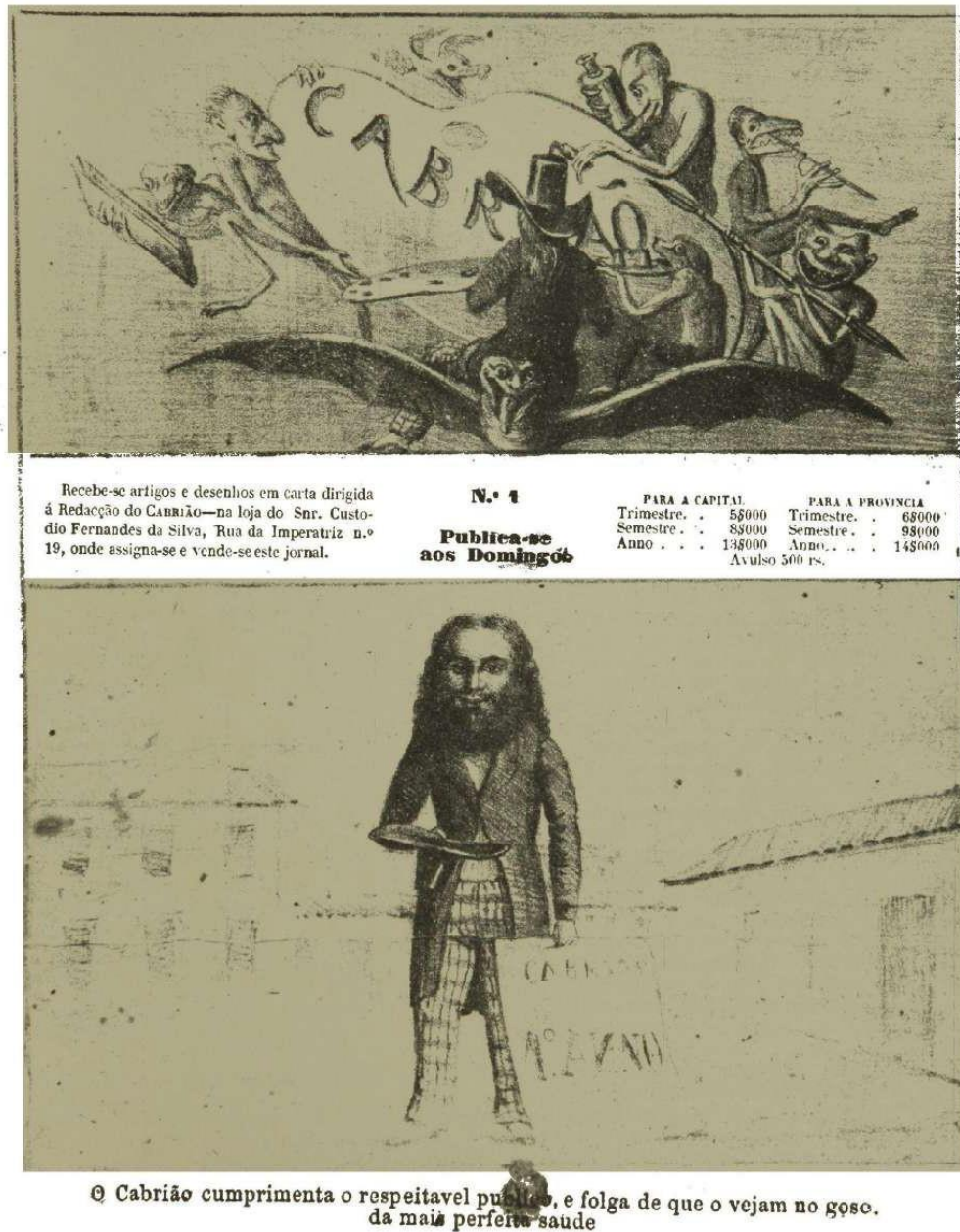
<sup>8</sup> *Cabrião* foi um periódico satírico publicado em São Paulo entre 1866 e 1867. Contou com os desenhos de Ângelo Agostini, que satirizavam a monarquia e a ordem religiosa e social do Império.

<sup>9</sup> Circulou de dezembro de 1860 até abril de 1876. Henrique Fleiuss, seu criador, imigrante alemão radicado no Rio de Janeiro em meados de julho de 1859, era, além de aventureiro bem-sucedido, desenhista de mão cheia e litógrafo de grande experiência.

<sup>10</sup> A *Revista Ilustrada* foi uma publicação satírica, política, abolicionista e republicana brasileira, fundada no Rio de Janeiro pelo ítalo-brasileiro Angelo Agostini, circulando durante os anos de 1876 a 1898.

de impressão permitidos no Brasil da época<sup>11</sup>. Essas revistas tinham como principal atrativo os temas da política e da vida social do Brasil colônia. As imagens a seguir referem-se às revistas supracitadas, as quais serão brevemente comentadas.

Figura 2: Capa primeira edição do periódico O Cabrião



Fonte: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin edição fac-similar

<sup>11</sup> O processo de impressão tipográfico permite a impressão em série através de matrizes rígidas em metal compostos por uma linha de tipos fundidos ou blocos de tipos únicos, letra a letra, os monotipos, são blocos tipográficos separados caracter por caracter.



Figura 3: página 2 primeira edição do periódico O Cabrião



Fonte: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin edição fac-similar

É possível perceber, nas imagens acima, que não existe interação gráfica que fuja do conceito linear de organização dos tipos móveis de impressão - ou seja, os textos estão todos em linha, o que mostra uma possível imediatividade da produção editorial (o que provavelmente, impedia qualquer investigação ou articulação de refinamento das visualidades). Materiais anteriores, sobretudo livros, tinham uma desenvoltura gráfica mais elaborada do que simples linhas de texto; no entanto, as revistas são derivadas de produtos carregados de imediatividade - os jornais - e possivelmente assimilaram tal operacionalidade, ao menos em um primeiro momento. A demanda por produtos editoriais para além das publicações de caráter diário, na virada do século XIX para o século XX, propiciou uma produção que tinha como prioridade a impressão e mercantilização ágeis, e não suas características gráficas.

A preocupação com a materialização de um produto editorial que tivesse apelo estético desde a sua concepção já era observada. É possível notar que o embate entre a técnica industrial e o apelo estético estava presente na virada do século XIX, em texto de 1893, do então editor e poeta William Morris<sup>12</sup>:

<sup>12</sup> William Morris, designer, poeta, romancista, tradutor, foi associado ao movimento artístico britânico Arts & Crafts. Foi um dos principais colaboradores para a revitalização das artes têxteis e métodos tradicionais de produção. As suas contribuições literárias ajudaram a estabelecer o gênero moderno da fantasia, tendo também um papel significativo na divulgação do movimento socialista na Grã-Bretanha. Em 1891 fundou a editora Kelmscott Press com o intuito de publicar livros inspirados pelas iluminuras, uma causa a que se dedicou até à morte. Morris é considerado uma das mais importantes personalidades da cultura britânica durante a era vitoriana. Embora enquanto vivo fosse conhecido sobretudo pela poesia, após a sua morte notabilizou-se pelo design.

"Por livro ideal, creio que devemos entender um livro que não esteja limitado pelas exigências comerciais de preço: podemos fazer com ele o que quisermos, segundo aquilo que sua natureza, como livro, exigir da Arte. Penso, contudo, que seu assunto nos limitará de alguma forma; uma obra sobre cálculo diferencial, um livro de medicina, um dicionário uma coletânea de discursos políticos ou um tratado sobre fertilizantes, todos esses livros, embora possam ter uma impressão apropriada e bonita, dificilmente serão adornados de maneira tão exuberante como um volume de poemas líricos, um grande clássico ou algo semelhante. Uma obra *sobre* Arte, acredito, tolera menos ornamentos do que qualquer outro tipo de livro (*non bis in idem* é um bom lema); de outro lado, um livro que *precisa* ter *ilustrações*, mais ou menos práticas, não deve ter, creio, nenhum ornamento de verdade, porque os ornamentos e às ilustrações certamente entrarão em conflito. Não obstante, qualquer que seja a temática do livro e por mais despojado que ele seja, ainda assim ele pode ser uma obra de arte, se o tipo for adequado e se for dada atenção à organização geral. Suponho que todos os presentes hão de concordar com a opinião de que uma abertura da Bíblia de 1462 de Schoeffer é bela até quando não contém ilustrações nem rubricas; o mesmo se pode dizer de Schüssler, de Jenson ou, em resumo, de qualquer um dos bons *antigos* impressores; seus trabalhos, sem nenhum outro ornamento a não ser os derivados do design e da disposição das letras, são verdadeiras obras de arte. De fato, impresso ou escrito, o livro tende a ser um objeto belo, e o fato de hoje produzirmos livros em geral feios revela, receio, certa má intenção - uma determinação de desviarmos o olhar para nossos bolsos sempre que possível (MORRIS *in* POYNOR et al, 2010, p.1)

Bem afirmo, primeiro, que um livro razoavelmente despojado pode, sem dúvida, parecer belo, e não apenas não feio, caso seja, por assim dizer, arquitetonicamente adequado - o que, a propósito, não deve aumentar muito seu preço, uma vez que não sai mais caro colar selos bonitos do que selos feios -, e o gosto e a prudência que conduzem à composição e ao posicionamento adequado, e assim por diante, se cultivados, logo se tornarão hábito e não exigirão muito tempo do mestre-impressor quando comparados com suas outras ocupações (MORRIS, 1893, p. 1-2).

Portanto, nota-se que ainda que a preocupação com a qualidade estilística de artefatos editoriais se fizesse presente, foram as questões econômicas que definiram sua produção e longevidade. Isso ajuda a construir a ideia de que a efemeridade e imediaticidade de uma produção diária (como o jornal) e uma solidificação e perpetuação do conhecimento (através da materialidade do livro) compõem as condições materiais de uma revista. As revistas, tal como aqui pretendem ser definidas, são uma bifurcação entre o efêmero, o imediato e o longo. No contexto contemporâneo, o fim da materialidade física da revista parece um caminho real. No entanto, sua gradual descontinuidade física nada mais é do que uma ordem

condicionada aos meios de produção e ao lucro econômico. Consegue-se, a partir de novas mídias, a mesma disseminação editorial, usando dos mesmos recursos gráficos disponíveis, porém com um custo inferior, dada a eliminação dos processos de impressão.

### **BREVE PANORAMA DE REVISTAS EXPERIMENTAIS NO BRASIL**

O desejo por revistas que explorassem capacidades textuais e visuais sob a lógica de um projeto experimental vem antes dos anos de 1960. Seguindo o modelo das vanguardas modernistas europeias, o Brasil tem uma tradição em produções editoriais desenvolvidas por movimentos de vanguarda ligados ao campo artístico. Entre os anos de 1922 e 1923, o país assiste a uma de suas primeiras experiências de produto editorial que pode ser denominada como revista experimental: surgida após a semana de arte moderna de 1922<sup>13</sup>, surge a revista Klaxon.

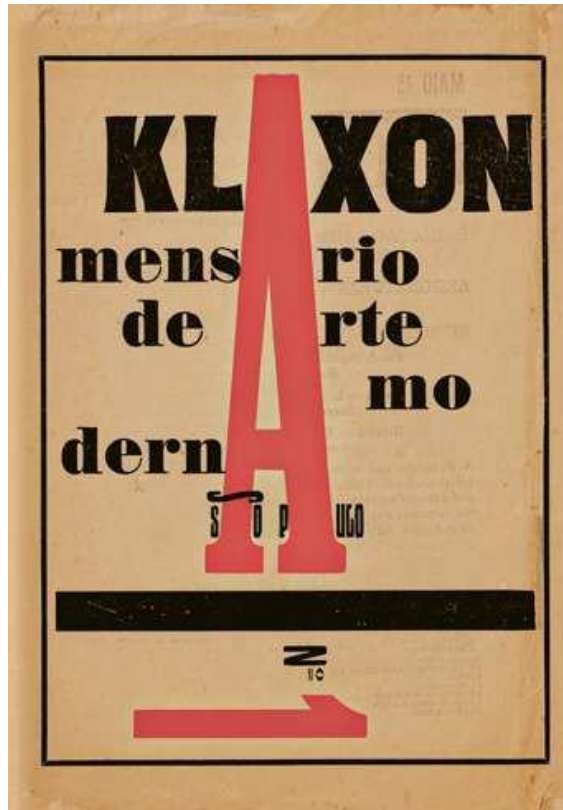
Denominada como “Mensário de Arte Moderna”, a revista Klaxon inicia suas atividades a fim de publicizar a produção de arte modernista no Brasil. Inspirada em produtos editoriais de vanguardas modernistas européias, como revistas cubistas e futuristas, a Klaxon teve nove exemplares entre maio de 1922 e janeiro de 1923. Seu nome é uma menção a um modelo de buzinas automotivas do início do século XX, e também tem como referência outra revista do mesmo período, a “FONFON”<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> O modernismo brasileiro foi marcadamente influenciado pelos movimentos artísticos europeus. Nas bases da configuração de uma linguagem moderna para as artes - então sediadas em São Paulo, com sua economia cafeeira e sua nova burguesia- estão os artistas viajantes, que trazem da Europa e dos Estados Unidos os desenvolvimentos estéticos propostos pela vanguarda. O lituano Lasar Segall, que havia estudado na Alemanha, traz ao Brasil suas obras angulosas e sintéticas pela primeira vez em 1913 e finalmente se fixa no país em 1923, passando a usar imagens da paisagem e de cenas brasileiras. Anita Malfatti, brasileira, exhibe em São Paulo, em polêmica exposição no ano de 1917 pinturas que havia realizado durante uma temporada em Berlim e em Nova York. Obras como A estudante russa, Torso, A boba, O homem amarelo, com suas cores fortes e linhas tortuosas, causaram a ira de críticos como Monteiro Lobato. Ao mesmo tempo, essa exposição de Anita Malfatti foi estopim para que seus amigos e colegas, que também buscavam inovações artísticas, concebessem a célebre Semana de Arte Moderna de 1922. (CANTON, 2008, p.31-32).

<sup>14</sup> O título, que provocara discussões, havia sido sugestão de Oswald de Andrade. Menotti Del Picchia esclareceu, de forma irreverente, quando de sua aparição: “É uma buzina literária, “fonfonando”, nas avenidas ruidosas da Arte Nova, o advento da falange galharda dos “avanguardistas”. Mas foi Aracy Amaral quem apresentou a melhor explicação: “Klaxon, como se sabe, era a denominação da buzina localizada na parte exterior dos automóveis, e tinha um som todo peculiar. Era bem o símbolo de uma época.

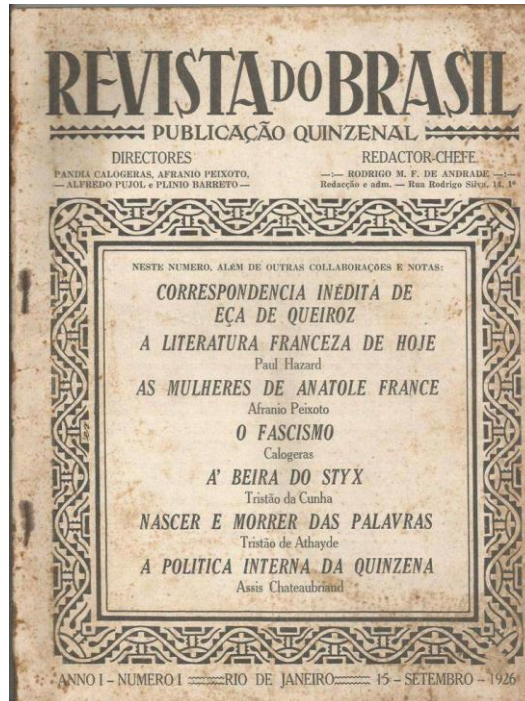
Figura 4: Capa primeira edição revista Klaxon



Fonte: MELO, 2011, p.125.

A Klaxon torna-se uma revista inovadora não só pelas propostas organizacionais coletivas - que envolviam nomes como Oswald de Andrade, Luiz Aranha e Mário de Andrade -, mas também por seus experimentos gráficos. Mesmo que ainda submissa aos rígidos processos de impressão tipográficos, a revista trouxe, sobretudo em sua capa, uma nova percepção de composição que rompia com a hegemônica estrutura visual que vinha desde o século XIX - ou seja, projetos que exploravam ilustrações e que mantinham seus textos internos intactos (sob a justificativa da legibilidade) em colunas verticais construídas através de uma forma de impressão.

Figura 5: Capa edição n 1 A revista do Brasil - 15 de setembro de 1926



Fonte: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin edição fac-similar

A Klaxon explorou, em sua composição textual, características visuais advindas de caracteres tipográficos organizados de maneira não convencional, ou seja, não se opunham em romper com a estrutura textual de característica linear. Mesmo que o processo de leitura ainda estivesse estabelecido pelo método ocidental de leitura - da esquerda pra direita e de cima pra baixo - ela explorou a visualidade do caractere tipográfico para além de sua legibilidade, empregando o caractere como uma imagem iconográfica.

Outros produtos editoriais, também frutos da semana de arte de 1922, foram publicados em formato de revistas. Títulos como *Estética*, *A Revista*, *Verdade* e *Revista de Antropofagia* são publicações que usaram, sob a ótica experimental gráfica, a materialidade possível de um produto editorial da época. No entanto, não com a mesma capacidade de experimentação que a Klaxon propôs em seus exemplares: nota-se que, nessas revistas, o processo de produção industrial rígido permanece em maior representação.

Figura 6: Capa edição n 1 A revista do Brasil - 15 de setembro de 1926

Num. I      Belo Horizonte, Julho de 1925      Anno I

# A REVISTA

## SUMMARIO

PARA OS SCEPTICOS. . . . .	Redacção
CAPITULO . . . . .	Mario de Andrade
MOMENTO BRASILEIRO . . . . .	Magalhães Drummond
FUNDO DE GAVETA . . . . .	Milton Campos
IRARIGOAN. . . . .	Austen Amaro
A SITUAÇÃO . . . . .	G. Canêlo
TEJUCO. . . . .	Pedro Nava
INGENUIDADE. . . . .	Abgar Renant
DUAS FIGURAS. . . . .	Alberto Campos
JANEIRO . . . . .	João Alphonsus
SÉDE DA COMARCA DE GORU- TUBA. . . . .	Alberto Deodato
SOBRE A TRADIÇÃO EM LITE- RATURA . . . . .	Carlos Drummond
A' MARGEM DE RASCAL. . . . .	Martins de Almeida
RENASCENÇA DO NACIONALIS- MO. . . . .	Emílio Moura
MARGINALIA — OS LIVROS E AS IDÉAS	

EDITORIA: Typ. do Diário de Minas — Rua da Bahia, 1210/1220

Fonte: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin edição fac-similar

Como apontado, parte da produção de revistas ligadas ao modernismo paulista na segunda década do século XX sofreu influências de vanguardas que tinham como horizonte a organização visual via sistemas geométricos<sup>15</sup>. Seus experimentos foram exploratórios e experimentais, rompendo a rígida estrutura posta, sobretudo, na forma de impressão, o que faz pensar que parte do trabalho artístico pode ser um experimento monitorado de produção, aplicações e articulações visuais. Para o pesquisador Amir Brito Cadôr (2016) o fazer artístico editorial é balizado por um processo de pesquisa monitorada, com a materialidade tornando-se suporte do processo de operação quando se identificam suas potencialidades.

<sup>15</sup> A influência das vanguardas artísticas foi mais ampla e profunda na área do design gráfico. Partindo principalmente da confluência de ideias e de atores em torno do Construtivismo russo, do movimento De Stijl na Holanda e da Bauhaus na Alemanha, emergiu uma série de nomes fundadores do design gráfico moderno, dentre eles os quais não se poderia deixar de citar Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Herbert Bayer, Jan Tschichold, Laszlo Moholy-Nagy e Theo van Doesburg. O impacto direto desses designers se fez sentir principalmente através de uma grande produção de cartazes e outros impressos que privilegiavam a construção da informação visual em sistemas ortogonais, renunciando o conceito da grid, ou malha, de módulos lineares (CARDOSO, 2008, p.129)

cada vez é mais comum encontrar artistas que se tornam pesquisadores, mesmo que não estejam na universidade. Portanto, era de se esperar que os livros/revistas, veículos privilegiados de transmissão de conhecimento, fossem utilizados pelos artistas (CADÔR, 2016, p.112)

As revistas produzidas por artistas, além de fontes de divulgação de parte de seus trabalhos, também foram plataformas de experimentos e exploração da materialidade, afirmação que pode ser aplicada às revistas produzidas no contexto da semana de arte de 1922 - umas com maior capacidade de exploração visual, outras menos.

Em específico entre as décadas de 1920 e 1940, o Brasil testemunhou uma multiplicação de produções derivadas da reformulação do cenário gráfico industrial nacional, com a ascensão de casas editoriais que exploravam recursos textuais aliados às imagens e ilustrações, diferentemente de produções desenvolvidas até então. Já na década de 1950, com o plano de desenvolvimento econômico brasileiro<sup>16</sup>, e a partir das políticas do então presidente Juscelino Kubitschek, a produção de produtos editoriais ganharam novas frentes. O forte investimento de capital na economia nacional, parte provindo de investimentos internacionais, exigiram um alinhamento entre cultura e suas forças de produção. É nesse período que se observa uma conexão contundente entre as artes e o design:

A arte construtiva foi o passaporte para colocar o Brasil na modernidade. Não é possível falar em design modernista brasileiro sem falar em arte construtiva. Ela propunha uma simbiose entre arte e design, e essa simbiose de fato ocorreu. Por trás da série de manifestos e exposições realizadas durante a década em torno do concretismo e do neoconcretismo, estava a máxima de Maiakóvski, citada no "Plano piloto da poesia concreta". "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária (MELO, 2011, p. 243).

Neste momento, é significativo ressaltar a presença dos movimentos concreto paulista e neoconcreto carioca, fundamentais na construção do repertório do Grupo Manga Rosa. A citação dessa característica, que fomenta o design gráfico moderno brasileiro, elucida o alicerce do que viria ser a produção editorial nos anos subsequentes. Ainda na década de 1950 é criado o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) pelo Museu de Arte de São Paulo, que contou

---

<sup>16</sup> Juscelino Kubitschek, elaborou em 1955 documento intitulado *Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Desenvolvimento*. Nesse documento, uma série de objetivos (metas) e condições necessárias para que a iniciativa privada brasileira, com o auxílio do capital estrangeiro e, a ação governamental pudessem realizar o progresso e a emancipação econômica do Brasil. A ideia do *Plano Nacional de Desenvolvimento* era "acelerar o processo de formação de riqueza, aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos em atividades reprodutivas" (OLIVEIRA, 1955, p.25).

com um corpo docente europeu que, posteriormente, influenciou parte da produção do design no Brasil, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro. O italiano Roberto Sambonet e o polonês Leopold Haar foram professores do IAC, convidados por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, responsáveis pelo Museu de Arte de São Paulo, tendo o instituto recebido também palestras de Max Bill, um dos fundadores da Escola de Ulm, que começou a operar na Suíça em 1953. O Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo teve curta duração (1951 a 1953); no entanto, o curso foi responsável por formar parte de uma geração de artistas designers, entre eles Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães.

Nota-se que parte da construção artística do campo do design, com ênfase no gráfico editorial, se dá pela influência de artistas ligados ao neoplasticismo, como o De Stijl holandês e a Bauhaus alemã que, através de ações coordenadas com o IAC, disseminaram o conceito de arte construtiva e influenciaram parte das produções de artistas e designers de São Paulo e Rio de Janeiro<sup>17</sup>.

De modo geral, o estilo gráfico desenvolvido a partir dessas influências dava preferência ao uso de formas simplificadas, figuras geométricas e uma gama reduzida de cores. Revistas como *Habitat*, criada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi entre os anos de 1950 e 1965, buscavam o diálogo entre arquitetura, moda, design, arte e cultura, e traziam elementos visuais com menções aos movimentos De Stijl e Bauhaus, com formas geométricas simplificadas e uma curta paleta de cores.

*Habitat*, criada em 1950 por Lina Bo e Pietro Maria Bardi, é o principal veículo a partir do qual o casal lança suas ideias a respeito da cultura industrial, defendendo que as distâncias entre arte, arquitetura, design, moda e propaganda tendem a diminuir ou até a desaparecer (MELO, 2011, p. 303).

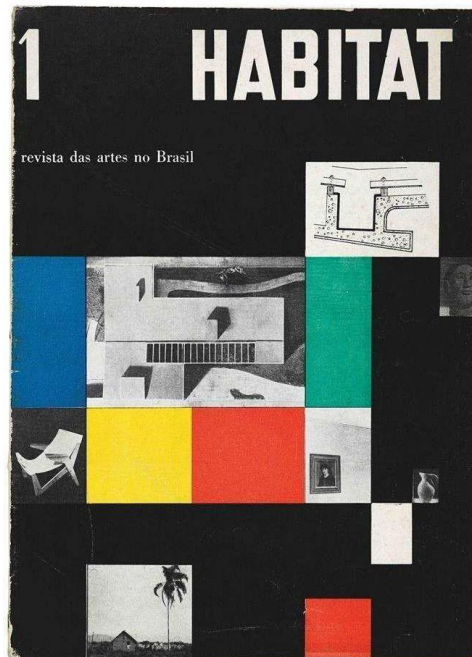
---

<sup>17</sup> O grande acontecimento é a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP). Tendo à frente Lina Bo e Pietro Maria Bardi, contou com a colaboração de um qualificador corpo de professores europeus, entre os quais Roberto Sambonet e Leopold Haar.(...) O IAC pretendia preparar profissionais capazes de projetar objetos compatíveis com a cultura industrial. Apesar de ter durado apenas três anos, de 1951 a 1953, o curso foi responsável por formar a primeira geração de designers, na acepção que o termo ganhou décadas depois. A influência vinda da Europa teria mais um capítulo em 1959, quando Tomás Maldonado e Otl Aicher, professores da mesma Escola de Ulm, proferem uma conferência no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, alimentando o processo que culminaria na criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), ocorrida em 1963 (MELO, 2011 p.44-45).



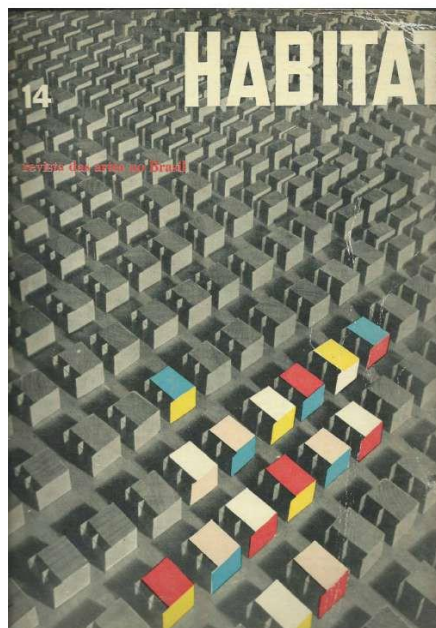
Dirigida por Augusto de Campos e Décio Pignatari, a revista Noigandres foi uma plataforma de experimentações dentro da poesia concreta, e teve uma grande diversidade de manifestações artísticas em suas capas, no entanto, nas edições 4 e 5 é possível observar a influência da arte construtiva, assim como sua contemporânea Habitat.

Figura 7: Capa primeira edição revista Habitat - Lina Bo Bardi



Fonte: MELO, 2011, p.305.

Figura 8: Capa 14 edição revista Habitat - Lina Bo Bardi



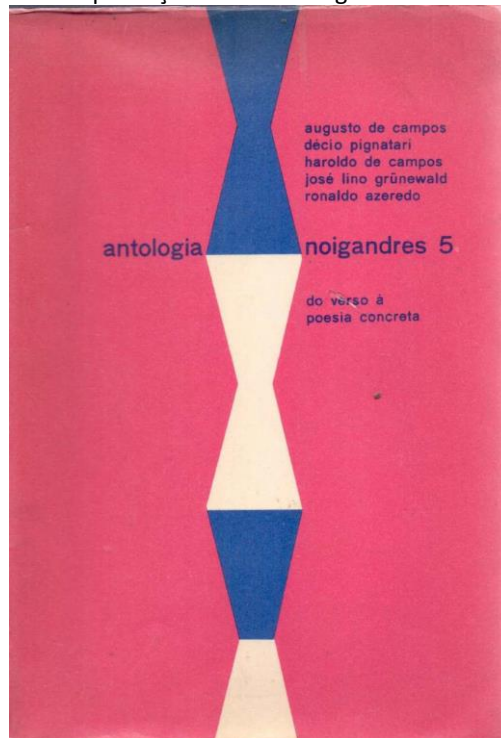
Fonte: MELO, 2011, p.305.

Figura 9: Capa edição 4 revista Noigrandes - Hermelindo



Faminghi Fonte: MELO, 2011, p.305.

Figura 10: Capa edição 5 revista Noigrandes - Hermelindo



Faminghi Fonte: MELO, 2011, p.305.

Para produção editorial, são de grande valia as formas geométricas, o número restrito de cores e a articulação de formas básicas, pois são elementos capazes de se adequar rapidamente ao modelo de produção já usado, à época, em publicações editoriais. Dizia-se, no meio gráfico, que quanto mais geométrico melhor para imprimir e produzir, quanto menor o número de cores, menos oscilações. Logo, projetos alinhados a movimentos artísticos como o Djstil se transformam, quase que instantaneamente, em produtos editoriais viáveis (como o caso da Habitat).

A partir da década de 1960, o Brasil acompanhou a inclinação mundial em direção a uma série de rupturas políticas, sociais, artísticas, científicas, culturais e comportamentais. A produção editorial no Brasil estabelece o design como um campo consolidado técnica e institucionalmente: na primeira metade da década de 1960 é fundada a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) e criada a Associação Brasileira de Desenho Industrial, além da incorporação das disciplinas de Desenho Industrial e Programação Visual ao curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo.

Sob o contexto da ditadura brasileira, ainda nos primeiros anos, o design gráfico se manteve alinhado às políticas de impulsão de produção de bens e serviços - alavancados, inicialmente, pelo governo JK e posteriormente mantido pelo governo militar.

Em 1964, ocorre a radical guinada política imposta pelo golpe militar; no entanto, por paradoxal que possa parecer, ela não só não interrompe como dá continuidade à hegemonia do modernismo, que havia sido adotado como política do Estado pelo governo JK. No território do design, essa continuidade se materializa no projeto das novas cédulas do cruzeiro, desenvolvido por Aloísio Magalhães. Paralelamente, no campo do design da identidade, empresas públicas e privadas passam a adotar sinais concebidos de acordo com as premissas racionalistas. Dentre os responsáveis por uma produção de impressionante qualidade e consistência destacam-se Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães, Ruben Martins e a dupla João Carlos Cauduro e Ludovico Martino (MELO, 2011, p. 303).

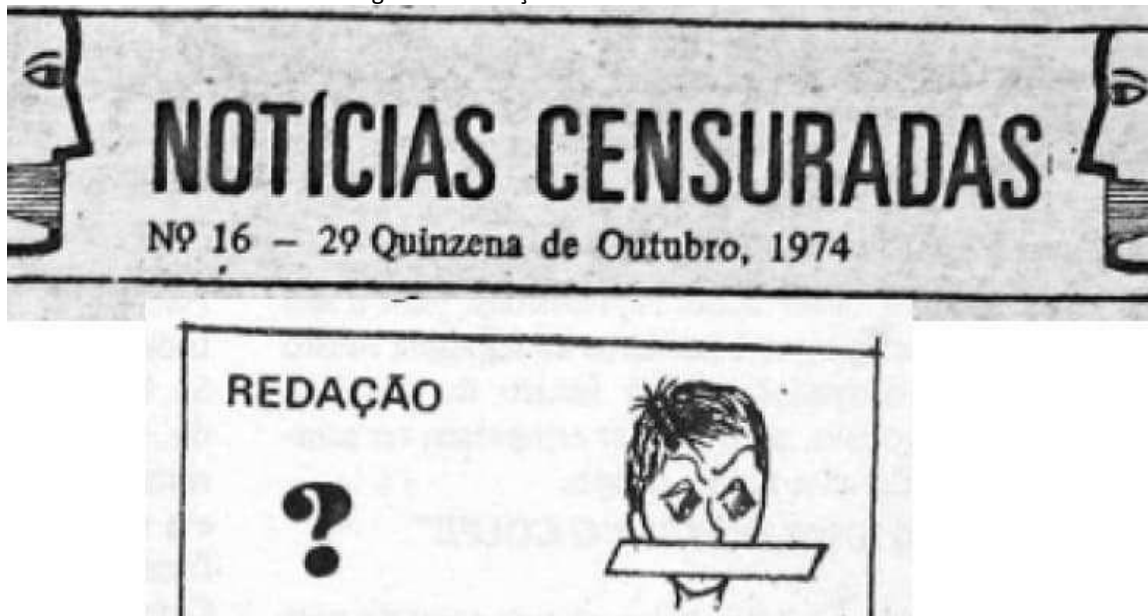
É possível imaginar, em um primeiro momento, que parte dos projetos de design mantiveram-se alinhados às propostas de industrialização, sobretudo na produção de identidades visuais

corporativas e revistas institucionais. Produtos editoriais como as revistas *Sr.* e *Realidade* tornam-se populares<sup>18</sup>, atingindo a marca de 720 mil exemplares semanais<sup>19</sup>.

Ainda que a produção de revistas no Brasil tivesse força, com destaque ao grupo editorial Abril (já no ano de 1960 o maior do país), a produção editorial brasileira sofreu, no final da década de 1960, um duro golpe. O cenário das redações, a partir de 1964, foi alterado à medida que a censura foi se tornando mais rígida e mais centralizada, e é constatável que a crescente repressão alterou as formas de produção jornalística.

Com a instauração do Ato institucional nº 5, a censura atinge os veículos de comunicação, e jornais e revistas começam a ter, em suas edições, um agente censor do estado. Apesar desse mecanismo, alguns veículos de comunicação conseguiram, de maneira clandestina, veicular, ainda que para um público seletivo, informações de cunho político. A publicação *Notícias censuradas*, por exemplo, foi um periódico que circulou clandestinamente no ano de 1974.

Figura 11: Cabeçalho Notícias Censuradas.



Fonte: CEDEM

<sup>18</sup> Senhor e Realidade sintetizam as transformações pelas quais passou o design gráfico brasileiro nos anos 60. Senhor é carioca, seu assunto é cultura, quem comanda sua linguagem gráfica é a ilustração. Realidade é paulistana, seu assunto é jornalismo, quem comanda sua linguagem gráfica é a fotografia. (MELO, 2008, p.99).

<sup>19</sup> O Cruzeiro surgiu no dia 10 de novembro de 1928, foi inaugurado em cinco de dezembro de 1928 e viveu o seu auge na década de 1960; só com a edição da morte de Getúlio vendeu 720 mil exemplares. Passou por diversos processos de transformação e faliu em 1974 (SERPA, 2007, p.6).

É sob essa condição que surgem, no Brasil, o que é possível chamar de imprensa alternativa (ou publicações editoriais alternativas) no contexto da ditadura.

A imprensa alternativa não nasce apenas como um resultado da repressão política; a direta pressão econômica dos empresários de comunicação, ajudou na formação de um grupo de jornalistas (entre redatores, escritores, ilustradores e fotógrafos) com enorme capacidade produtiva que, lentamente foi sendo desvinculado da grande imprensa e concebendo uma outra forma de trabalho jornalístico (BUZALAF, 2009, p. 124).

Quando produtores de informação começam a se desvincular de veículos de grande mídia e iniciam seus trabalhos de maneira independente, a produção editorial institucionalizada sai do posto de principal inimiga do estado, já que o aparato estatal perde o controle sobre essa produção de caráter alternativo.

O mais popular jornal alternativo brasileiro foi *O Pasquim*, editado entre os anos de 1969 e 1991. Inicialmente com uma produção de 20 mil exemplares por semana, chegou a ter 200 mil exemplares semanais já na década de 1970, aumentando sua politização à medida que o regime militar brasileiro aumentava a repressão. *O Pasquim* foi o primeiro conteúdo editorial alternativo a tornar-se porta-voz daqueles contrários ao regime ditatorial brasileiro.

Publicações alternativas, sobretudo no campo jornalístico, receberam o nome pejorativo de “Imprensa Nanica”, em função dos processos serem executados por um número pequeno de profissionais e de seu público segmentado. Cabe citar que as produções editoriais alternativas não necessariamente estavam desvinculadas dos grandes editores; no entanto, tinham um processo de operação diferente da grande imprensa, tornando a fiscalização dos censores um processo difícil. Essa dificuldade é narrada por Buzalaf (2009):

Independente do estilo adotado, os jornais da imprensa alternativa eram dirigidos a certos grupos de leitores, o que nos faz classificá-los como jornais especializados (...). Os jornais especializados utilizam pautas e recursos discursivos e visuais limitados a aquele público. Descompromissados em explicar os diversos assuntos do cotidiano em uma abordagem ampla e com uma linguagem voltada para a massa, os jornais especializados ou comunitários escolheram uma linha editorial clara que possibilita explorar, de uma forma mais próxima, um determinado universo. O limite de atuação e especialização da imprensa alternativa impunha ao produto não parecia ser ponderado pela censura, que olhava para os jornais subversivos como ameaça em dois sentidos: (1) pela possível influência nas massas que o discurso revolucionário poderia refletir; e

(2) pela rede de colaboracionismo que se formou entre artistas, intelectuais e os jornalistas que faziam os jornais alternativos (BUZALAF, 2009, p. 131).

Um ponto crucial a ser citado sobre o que viria a se transformar nas revistas alternativas de arte experimental diz respeito à capacidade agitadora de produção, que engajou o colaboracionismo entre artistas, intelectuais, jornalistas e estudantes. O modelo de revistas alternativas se firma não somente pela ideia revolucionária, mas também pelo diálogo entre pares e pela capacidade e discurso agitadores aliados ao colaboracionismo na produção.

No início dos anos 1970, as produções editoriais artísticas alternativas de ordem experimental cresceram exponencialmente<sup>20</sup>, e revistas emblemáticas produzidas nesse contexto exploravam potencialidades visuais no campo das artes e da poesia. Uma das primeiras a assimilar esse processo é a produção idealizada pelo escritor, poeta, músico e designer Rogério Duarte: sob o título de *Flor do Mal*, a revista, toda em preto e branco, é repleta de colagens, textos e fotografias editadas e diagramadas à mão, e começou a circular a partir do ano de 1971.

Influenciados pela obra de Charles Baudelaire e contando com a participação de Tite Lemos, Torquato Neto, Luiz Carlos Maciel, Waly Salomão, Dicinho e Rogério Duarte<sup>21</sup>, *As Flores do Mal*, ao contrário d’*O Pasquim*, tinha como intuito o experimentalismo na poesia e na exploração de potencialidades gráficas.

A capa da edição número 01 traz uma modelo negra sorridente e perfilada, imagem que dificilmente estamparia a capa de uma publicação convencional do período. A foto, encontrada no lixo da redação de um jornal por Torquato Neto, tem em seu entorno caligrafias manuscritas que criam uma moldura, em texto irregular às inscrições.

---

<sup>20</sup> Revistas de poesia experimental proliferaram no período, quase todas radicais e de vida curta - algumas de vida curtíssima, como Navilouca, que já nasceu como número único. (MELO, 2011, p.506).

<sup>21</sup> Inspirado em Charles Baudelaire, mais especificamente no livro “As flores do mal” (1857), conectados ao existencialismo francês, os colaboradores de *Flor do Mal* entendiam que eram “totalmente responsáveis por tudo o que faziam, inclusive as obras de arte”. Desejando que seus discursos não fossem como uma transgressão proposital, mas sim por uma necessidade de ordem existencial, a liberdade era tomada como principal base de suas criações. A crise existencialista juntamente com a efervescência de seu conteúdo, fez com que *Flor do Mal* fosse aclamada nos círculos mais radicais da contracultura, ao mesmo tempo em que era objeto de repugnância fora desses círculos (FUCHS, 2020 p.192).

Nossa capa publica a foto da menina Ninon, de dez anos de idade, raptada em Belford Roxo, há algumas semanas, esta foto foi posta no lixo numa redação de jornal de um amigo da gente achou. Ninon continua desaparecida. Lá dentro nossas páginas contam qual a transação da Era de Aquarius; Galvão, dos Novos Baianos, fala da comunidade deles; leia a carta escrita no hospício por Antonin Artaud, louco e gênio e veja Caetano, Arcanjo I, o Mago; saiba de Gil em Nova York e do rock de Alice Cooper; conheça o André a flor de mil ce'palas e o mana' de David Cooper, anti-psiquiatria em Londres. Isto não é um jornal para ser lido, para ser curtido. Este é o número 1, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1971. Preço: um cruzeiro (FLOR DO MAL, 1971).

As tipografias usadas no título são compostas por formas que tem em sua variação silhuetas de corpos humanos com uma temática medieval e flores. Para a palavra "flor", corpos humanos entrelaçados com objetos criam as letras. Para a palavra "Mal", usam-se flores, lembrando desenhos de capitulares das publicações editoriais impressas na idade média. Em seu texto de abertura, Rogério Duarte alerta que uma simples leitura não contemplaria a experiência editorial - como sugestão, Duarte o mesmo propõe o ato de "curtir" a revista.

Figura 12: Capa revista Flor do Mal.



Fonte: FUCHS, 2020, p.190.

A produção da revista *Flor do Mal* estava ligada aos editores d'O Pasquim<sup>22</sup>, mas diferentemente do jornal, que contava com um corpo editorial formado por pessoas ligadas

<sup>22</sup> Embora impressa e editada pela Pasquim Empresa Jornalística S/A, Flor do Mal teve o seu projeto gráfico e editorial distinto d'O Pasquim. Embora fosse um jornal alternativo, O Pasquim era um impresso relativamente tradicional, feito por jornalistas e demais profissionais da área da comunicação. Flor do Mal era experimental, uma colagem de poesias, com a participação de artistas jovens (FUCHS, 2020, p.189).

ao conceito tradicional de produção editorial, a revista *Flor do Mal* se apresentava como uma revista de interações e colagens de poesia e apresentação de artistas jovens. O projeto gráfico desenvolvido para edição número 1 é uma parceria entre Torquato Neto e Rogério Duarte, e foi a única edição proposta graficamente por Duarte, que se torna uma figura-ícone da produção artística de toda a década de 1970. Protagonista da Tropicália e de seus desdobramentos, Duarte editou produtos editoriais alternativos, cartazes sindicais, materiais gráficos publicitários para o Partido Comunista Brasileiro, além de cartazes para filmes canônicos do Cinema Novo e Cinema Marginal.

Essa condição específica de Duarte - ser um artista gráfico requisitado possivelmente se dá por ter composto a equipe do designer Aloísio Magalhães<sup>23</sup>. Em documentário intitulado *Tropikaoslista*, Rogério Duarte exalta a importante relação com Magalhães:

"Eu saí da Bahia com uma bolsa de estudos dada pelo *Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos*. Quando eu chego no Rio de Janeiro vou para a *Escolinha de Artes do Brasil*, que era um grupo mais dirigido por gente de Pernambuco. Que era Augusto Rodrigues, Noemia Varela que era muito amiga de Aloísio Magalhães.

Noemia me apresentou a ele e, depois de uma noite de conversas, ele disse: "- Você é o cara que está entendendo as coisas que me interessam. Quero que você venha trabalhar comigo".

Meu contato com Aloísio Magalhães foi determinante. Eu fui muito aprendiz nesse período. Em 1962 eu queria ser do Partido Comunista, me tornei comunista e levei toda experiência do design de Aloísio Magalhães para a política.

Eu era nessa época, no Rio de Janeiro, coordenador do Setor de Artes Visuais do Centro Popular de Cultura. Eu fazia cartazes para o Sindicato dos Estivadores, para a Petrobras e eu era militante político de agitação e propaganda do partido. Tudo foi mágico até 1964, daí veio a realidade e acabou a magia" (DUARTE, 2015)<sup>24</sup>.

Apesar de sua conexão basilar com conceitos artísticos, Rogério Duarte pensava na programação visual da *Flor do Mal* de maneira distinta das práticas que havia adquirido nos tempos de aprendiz com Aloísio Magalhães. O projeto gráfico da revista *Flor do Mal* foi desenvolvido em um período de efervescência de debates sobre as potencialidades do design, impulsionados pelas bienais de desenho industrial - entre os anos de 1970 e 1972 - realizadas no estado do Rio de Janeiro.

<sup>23</sup> Aloísio Sérgio Barbosa de Magalhães foi um designer gráfico brasileiro. É considerado pioneiro na introdução do design moderno no Brasil, tendo ajudado a fundar a primeira instituição superior de design no país, intitulada como Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro ESDI.

<sup>24</sup> DUARTE, Rogério, 2015. In.: LIMA, José Walter. *O Tropikaoslista* [Filme]. Rio de Janeiro, 2015. Digitalizado.



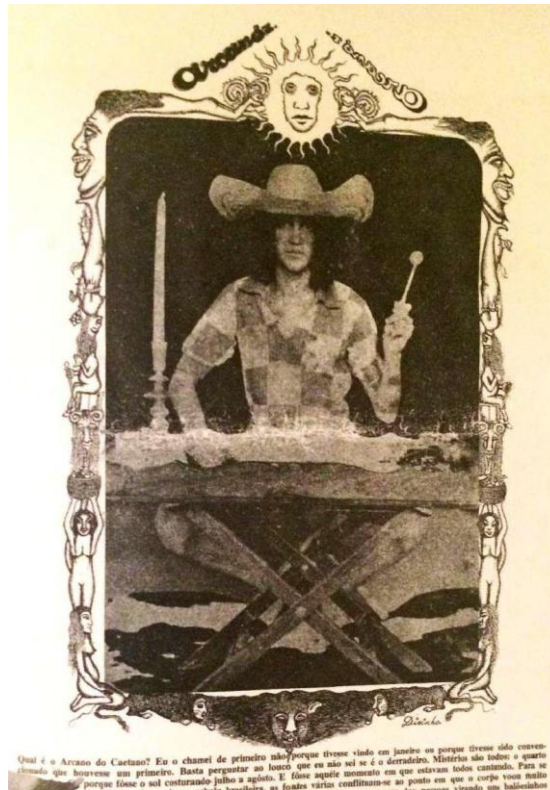
Figura 13: Cartaz da primeira Bienal de desenho industrial, em 1968, da segunda edição, em 1970 e da terceira, em 1972.



Fonte: MELO, 2008, p.51.

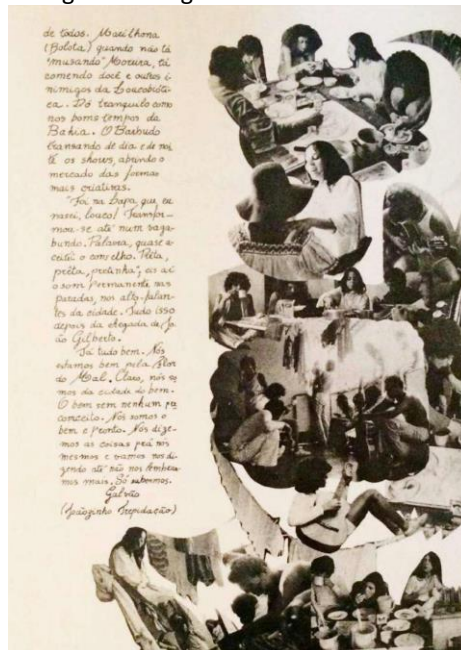
O formalismo e o racionalismo estavam presentes nas produções de design de figuras importantes da época, como Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner e Roberto Verschleisser, sobretudo o design de identidade visual e o design editorial ligado aos grandes grupos editoriais. No entanto, Rogério Duarte optou pela contramão da produção racionalista da linguagem editorial dos veículos de grande circulação e propôs, de maneira experimental, outras abordagens visuais. As fotografias que editava ganhavam recortes de formas orgânicas, descartando o formal retangular geométrico; os textos produzidos vezes assumem condições em tipografia mecânica e vezes em caligrafia manual, mostrando um possível resgate do gestual caligráfico - também presente na idade média; elementos visuais criam adornos e molduras em páginas de fotos ampliadas, justamente o caso de fotografia em matéria de Caetano Veloso, por exemplo.

Figura 14: Pagina revista Flor do Mal.



Fonte: FUCHS, 2020, p.196.

Figura 15: Pagina revista Flor do Mal.



Fonte: FUCHS, 2020, p.194.

Esse diálogo entre arte e design se apresenta na formulação da produção da edição nº 1 da revista *Flor do Mal*, mas não é uma condição exclusiva desta publicação. É no ano de 1972 que uma das revistas experimentais mais populares é produzida: a revista *Navilouca: Almanaque dos Aqualoucos Ed. Única*. Nascida dos esforços colaborativos de vários artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e até mesmo o cantor Caetano Veloso, sob organização e curadoria de Wally Salomão e Torquato Neto, a revista tem projeto gráfico editorial de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Ao contrário do que propunha *A Flor do Mal*, a *Navilouca* não necessariamente estava preocupada com a publicização de novos artistas, mas em articular uma plataforma de produção com o propósito experimental sem censura prévia.

A estratégia editorial de Torquato e Waly era reunir um conjunto de trabalhos especialmente feitos para a revista, que pudesse configurar o espírito de uma produção que emergia e se diferenciava do repertório e clima intelectual do Brasil daqueles anos. Era, então, uma antologia artística que reuniu nomes como Duda Machado, Ivan Cardoso, Luiz Otávio Pimentel, Jorge Salomão, Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Chacal, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Caetano Veloso, Lygia Clark, Stephen Berg, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, mais os próprios Torquato Neto e Waly Salomão. Evidentemente não se tratava de uma publicação de artistas emergentes. Tratava-se de articular uma produção de ideias muito novas com a colaboração de nomes veteranos importantes, e que, na nossa opinião, configuravam uma visão artística que tentava superar os problemas ideológicos e provincianos da vida cultural brasileira daqueles últimos doze anos. Ou seja, uma combinação de expressões que continha o melhor do movimento Neoconcreto, a Poesia Concreta, o Tropicalismo e as novíssimas poéticas e visualidades que surgiam. Era um caldo muito consistente, muito radical. Todos os participantes convidados por Torquato e Waly publicaram seus trabalhos com total liberdade e sem qualquer restrição. O Óscar Ramos e eu, que fizemos também o projeto gráfico da revista, diagramávamos exatamente o que cada autor queria fazer. O projeto gráfico foi todo feito na prancheta na casa do Óscar que para cada sessão e cada página criava tipologias especiais, desenhadas à mão, sem letra sete ou fotocomposição. Uma aventura editorial artesanal e impensável hoje em dia (FIGUEIREDO, 2004, p.186-188).

Dois pontos importantes a ser analisados na produção da revista *Navilouca* são: diagramação e impressão. Luciano Figueiredo exalta, em entrevista à revista *Sibila* em 2004<sup>25</sup>, que todas as propostas sugeridas até então pelo coletivo de artistas envolvidos na publicação foram produzidas de maneira artesanal e experimental, buscando a exclusividade na produção

---

<sup>25</sup> Entrevista disponível em: Revista *Sibila*: Revista de Poesia e Cultura Ano 4 nº 7 2004. São Paulo, Ateliê Editorial.

de cada artista. Essa afirmação contempla duas condições: a primeira, que os processos industriais que viabilizaram a produção física da revista *Navilouca* possivelmente encontraram dificuldades na reprodução em escala industrial; segundo, a capacidade de customização de materiais a serem feitos em impressoras de grandes escalas demandariam mais tempo de análise acerca das técnicas que, possivelmente, pudessem ser reproduzidas por esses mecanismos.

Esse contexto só se constrói levando em consideração que o núcleo de artistas e designers responsáveis pela produção da *Navilouca* ainda não detinha conhecimentos plenos sobre técnicas de produção e impressão de materiais em grande escala. Sendo assim, os experimentos monitorados seguiam uma lógica de investigação e, conseqüentemente, um maior tempo de absorção dessas técnicas. Isso leva à reflexão inicial deste capítulo, em que cita-se que parte do que uma revista se propõe como produto editorial tem como balizadores a viabilidade de produção tecnológica, os custos econômicos e a visualidade expressiva.

Outra característica que entra em acordo com esse raciocínio está na produção final da revista *Navilouca*. Apesar de ser iniciada e finalizada no ano de 1972, só foi impressa e produzida em impressoras de grandes tiragens em 1976, após morte de um de seus idealizadores, o poeta Torquato Neto, por intermédio do cantor Caetano Veloso junto ao selo Phonogram (sub selo da gravadora Polygram<sup>26</sup>), que financiou a impressão da revista<sup>27</sup>.

Os processos experimentais de edição da revista possivelmente inviabilizaram sua impressão no ano de 1972 - seus experimentos já são notados na capa, fracionada em blocos retangulares distintos. Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Torquato Neto ilustram o início da publicação, que também contém uma bem humorada sátira de outra publicação editorial

---

<sup>26</sup> Importante gravadora brasileira responsável pelo lançamento fonográfico de artistas brasileiros como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil.

<sup>27</sup> Com trabalhos de Augusto de Campos, Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Sailormoon, Décio Pignatari, Hélio Oiticica, Luis Otávio Pimentel, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso e Haroldo de Campos, entre outros, partiu enfim, a *Navilouca*, uma edição de textos e programação visual que aguarda verba há cerca de três anos para ganhar às ruas. O patrocínio foi da Phonogram, numa edição luxuosa e ampla, capaz de fornecer dados para a análise da vanguarda artística brasileira formada ao tempo - e próxima do espaço - do tropicalismo, uma segunda era Oswaldiana Impulsionada pelo concretismo. (Jornal do Brasil, SOUZA, 1976, p.5 cad.B)

popular no mesmo período, a *Revista Manchete*<sup>28</sup>: o contraste entre amarelo e vermelho, dispostos no título da Navilouca, tem uma proximidade estética com o então semanário publicado pelo grupo editorial Bloch, que tinha forte apelo ao cotidiano de mídia de massa.

É possível notar, já no seu interior, um contraste entre a rígida geometrização e traços informais despojados, além da articulação de combinação de páginas coloridas como a capa, páginas em preto e branco e também em duas cores, como magenta e preto, ciano e preto

Figura 16: Detalhe cabeçalho revista manchete 26 de abril de 1952.



Fonte: Acervo Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin edição fac-similar

Figura 17: Detalhe cabeçalho revista Navilouca: Almanaque dos aqualoucos.



Fonte: MELO, 2011, p.506.

---

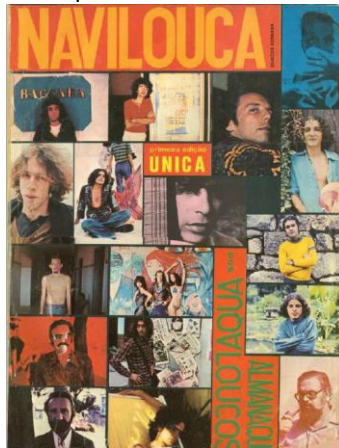
<sup>28</sup> *Revista Manchete* foi uma revista semanal de grande circulação, lançada no Rio de Janeiro em 26 de abril de 1952, tendo circulado regularmente até 29 de julho de 2000. Criada pelo imigrante ucraniano Adolpho Bloch, fugido da Revolução Russa, a publicação se estabeleceu como principal concorrente da então extremamente bem-sucedida revista *O Cruzeiro*, dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, a qual viria a superar. *Manchete* foi, afinal, o órgão fundador do extinto Grupo Manchete, que se estabeleceria de fato em 1983, com o início das transmissões da Rede Manchete de Televisão, composta de cerca de dez emissoras de TV (e mais dezenas de afiliadas), todas levando o nome do periódico impresso. Foi em paralelo a essa expansão comercial dos negócios de Adolpho Bloch e sua família, nos anos 1980, que o semanário – com seu slogan "Aconteceu, virou Manchete" ( <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/manchete/>)

Como plataforma artística de produção e também como linguagem estética visual, a revista *Navilouca* seguiu de maneira similar as publicações alternativas contemporâneas ao seu lançamento. Apesar de ser uma publicação de volume único, a revista ajudou no diálogo entre o artefato artístico, a prática artística experimental e o projeto editorial de design.

Forjada sob a atmosfera de manifesto pós-tropicália, a *Navilouca* nasce com 90 páginas em formato 26,5x36 centímetros (grande para época) e reuniu artistas diversos da literatura, das artes visuais, da música e do cinema. Em manifesto na própria edição da revista *Navilouca*, Hélio Oiticica diz:

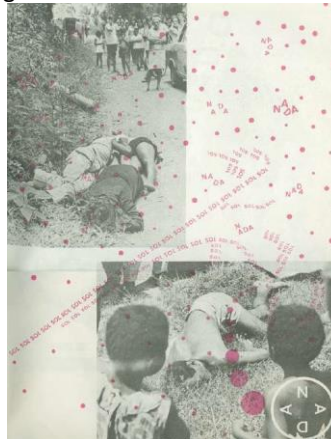
Sentença de morte para a pintura começou quando o processo de assumir o experimental começou. Durante a década, começando de 59 minha obra passou a assumir o experimental, conceitos de pintura, escultura obra (de arte) acabada, display, contemplação, linearidade desintegraram-se simultaneamente (OITICICA, 1972, p.33).

Figura 18: Capa revista *Navilouca* 1972-1976.



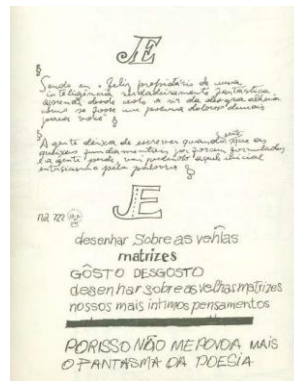
Fonte: MELO, 2011, p.506

Figura 19: página número 48 revista *alienarte* 1972-1976



Fonte: MELO, 2011, p.507

Figura 20: pagina número 48 revista alienarte 1972-1976.



Fonte: MELO, 2011, p.507

No ano de 1975, derivado de uma parceria entre os artistas concretos Julio Plaza e Augusto de Campos, surge o livro *Caixa Preta*, projeto editorial que ocupa a fronteira entre a materialidade da revista, do livro, dos folhetos e das experiências audiovisuais.

A capa/embalagem é produzida em papel cartão, e dentro dela encontra-se uma série de folhas soltas (algo até então inconcebível na estrutura editorial); o projeto só se realiza como manifestação artística a partir do momento que as folhas encartadas são desdobradas e montadas de acordo com a experiência da pessoa que lê, transformando-se em um objeto único.

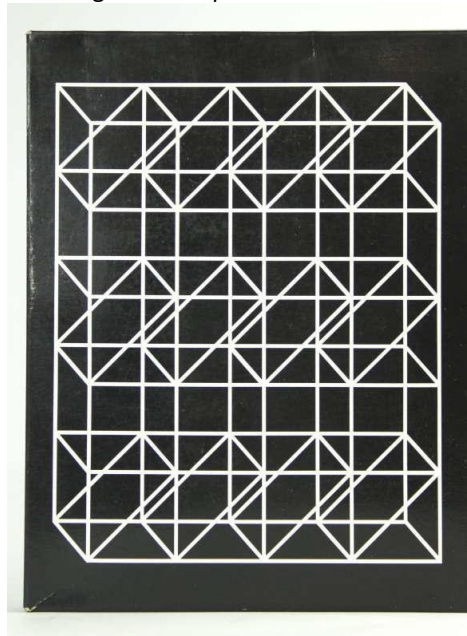
Essa produção, além de uma complexa desconstrução do artefato editorial, ainda continha um disco em vinil de sete polegadas musicado e narrado por Caetano Veloso, cantando e recitando os poemas *Dias Dias Dias* e *O pulsar*. Em gravação de áudio, o recital de *O Pulsar* determina duas tonalidades de leitura e entonação de voz: onde existem símbolos em formato de estrelas, a tônica da palavra deve ser acentuada em tom agudo; onde existem símbolos em formato de círculo, a tônica da palavra é acentuada em tom grave.

Para o pesquisador Chico Homem de Melo (2011), a produção da poesia concreta, sobretudo a que desponta na segunda metade da década de 1970, exerceu grande influência nos projetos experimentais.

Os concretistas sempre estiveram na linha de frente da inovação, seja com sua própria produção no campo da poesia visual, seja no apoio às experimentações de seus parceiros produtores de outras linguagens, design inclusive. Os belicosos festivais de música do período haviam provocado vaia histórica, envolvendo nomes como Caetano Veloso e Tom Jobim. A vaia estava na pauta do dia. O poema "Viva Vaia" abrange verbo, desenho e suporte (MELO, 2011, p.487).

O poema "Viva a Vaia", que também ilustrou página da revista *Navilouca*, volta a manifestar-se visualmente em capa de disco de vinil que compõe parte da experiência editorial do livro Caixa Preta, alinhando o contexto de produção da revista *Navilouca* e a produção de Augusto de Campos e Julio Plaza.

Figura 21: Capa livro Caixa Preta.



Fonte: MELO, 2011, p.510

Figura 22: Capa livro Caixa Preta



Fonte: MELO, 2011, p.510



Figura 23: Revista Caixa Preta.



Fonte: MELO, 2011, p.510

Em 1976, a parceria entre Julio Plaza e Augusto de Campos ganhou uma nova publicação: a revista *Qorpo Estranho*. Não muito diferente das revistas citadas anteriormente e com um curto período de existência (durou apenas dois exemplares, um em 1976 e outro em 1982), a revista *Qorpo Estranho* trouxe experimentos com tipografias, rompendo a lógica linear posta até então pela organização dos tipos móveis.

Com a ascensão de mecanismos de reprodução editorial que auxiliaram na composição de produtos editoriais - letras transferíveis e o advento da fotocomposição - a exploração e ruptura com a formalidade do alinhamento e organização do caractere tipográfico ganharam maior intensidade de investigação. Como unidade de linguagem, nas três edições da revista *Qorpo Estranho*, Julio Plaza decidem explorar a capacidade visual dos caracteres tipográficos.

Mesmo que outros elementos estejam presentes de maneira efetiva na revista, caso da fotografia, a identidade e unidade visual que *Qorpo Estranho* se concentram no experimento tipográfico. O conceito de identidade visual se dá na sua pregnância e repetição de elementos visuais que caracterizam e sistematizam sua publicação; já sua unidade visual tem o conceito a capacidade de interação, principalmente de produtos editoriais, que se conectam criando uma sequência lógica de elementos visuais distintos, mas conectados, por fragmentos visuais.

Tanto a produção do livro/revista *Caixa Preta*, em 1975, quanto a produção da revista *Qorpo Estranho*, em 1976, tornaram-se um laboratório de experimentos para os artistas Julio Plaza e Augusto de Campos, que intensificaram suas investigações sobre a produção de produtos

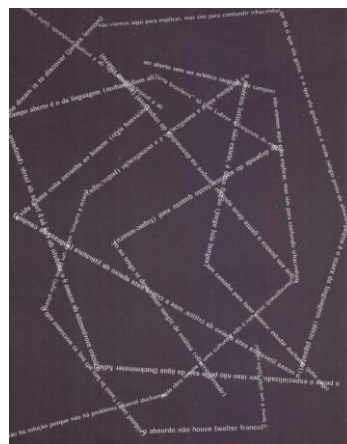
editoriais com características exclusivamente tipográficas, experimentando a capacidade de exploração e investigação de novas investidas em suportes e materiais.

Figura 24: Revista Qorpo Estranho.



Fonte: MELO, 2011, p.515.

Figura 25: Revista Qorpo Estranho.



Fonte: MELO, 2011, p.515.

Entre os anos de 1975 e 1976 surge a revista *Malasartes*, produto editorial editado por críticos atuantes e artistas (então) emergentes como Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meirelles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas. A revista foi um importante periódico de crítica artística na segunda metade da década de 1970 e, diferentemente de outras publicações que foram citadas até aqui, não

teve como característicos processos de experimentação que envolviam sua materialidade. De formato 23x32 centímetros e com uma tiragem inicial de 5 mil cópias, a *Malasartes* seguiu os moldes de produção editorial convencionais, que tinham como característica a formatação em malha de construção e o uso discreto da tipografia, além da presença de fotografias e ilustrações, sempre seguindo o modelo da grade de construção.

No entanto, a *Malasartes* - o nome refere-se a Pedro Malasartes, figura folclórica da cultura oral brasileira que, nos anos 1960, aparece na figura do ator e diretor brasileiro Amácio Mazzaropi - teve, em seu curto espaço de tempo, uma considerável atuação como veículo de crítica do campo artístico do período. Em carta editorial coletiva, o corpo editorial coloca em questão quais as reais intenções da publicação:

Malasartes é portanto uma revista sobre a política das artes. Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, *Malasartes* preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas (MALASARTES, 1975, p.4).

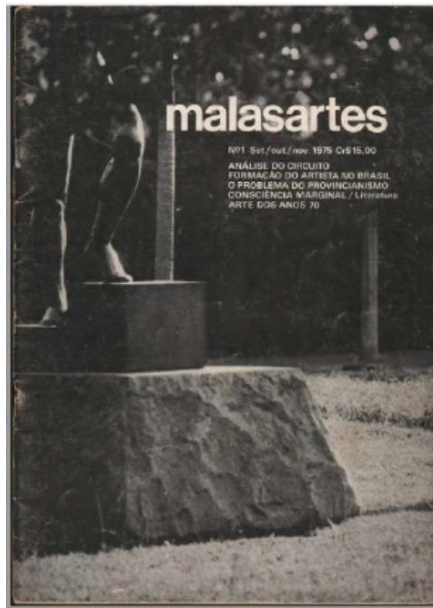
Para a pesquisadora Vanessa Rocha Machado (2012), as propostas artísticas que ensaiavam formas alternativas de abordar o “elemento popular” emergiram associadas aos discursos provindos da indústria cultural presentes no cotidiano urbano. Imagens associadas, por exemplo, à publicidade, ao carnaval, ao comércio dos camelôs ou ainda à carência material<sup>29</sup> cumpriram essa função.

É possível afirmar que a revista *Malasartes* se estabelece como uma importante produção editorial que contempla parte da produção artística editorial desse período e, estabelece também um conceito alternativo de crítica e produção de artes.

---

<sup>29</sup> Embora as propostas artísticas publicadas na revista não fossem precisamente as da crítica ao nacionalismo, artistas apresentados pela *Malasartes*, como Anna Bella Geiger e Ivens Machado, neste período, trabalhavam em suas propostas um campo análogo de questões através da desconstrução de elementos visuais relacionados ao Nacionalismo.

Figura 26: Edição nº 1 revista Malasartes 1976.



Fonte: MELO, 2011, p.515

Esse breve capítulo buscou traçar um panorama de publicações de revistas alternativas brasileiras na década de 1970, a fim de entender uma possível organização operacional de execução destes projetos. Estas publicações nascem de um contexto histórico emergencial, de um hibridismo entre imprensa alternativa, arte experimental e movimento de contracultura.

Cabe dizer que as revistas citadas aqui poderiam gerar outros desdobramentos investigativos, dadas suas especificidades; no entanto, o que interessa para essa pesquisa é entender em qual contexto histórico e político essas manifestações aconteceram e como impactaram a produção editorial do grupo Manga Rosa.

Esse panorama indica que parte da produção editorial brasileira do contexto da imprensa alternativa conseguiu desenvolver um sistema operatório distinto de grandes veículos de comunicação já estabelecidos. Também infere-se que as revistas alternativas desse período seguem modelos característicos próximos entre si:

- a) o diálogo entre seus pares, através da segmentação de seus produtos culturais, ou seja, uma aproximação aos consumidores desse conteúdo estabelecendo uma linguagem de troca;

- b) uma capacidade agitadora e de engajamento, seja ele político, social ou cultural, que alimenta o colaboracionismo na produção;
- c) equipes de produção não habituadas ao sistemático modelo de produção industrial, mas que conseguiram, com baixo orçamento, produções bem sucedidas em relação a suas intenções editoriais;
- d) o conceito de coletivo ou coletividade na produção desenvolveu uma outra possibilidade para os produtos editoriais, ampliando as possibilidades visuais e de trabalho do campo gráfico e artístico.

Outra importante observação foi a capacidade desses produtos editoriais em ensaiar e apontar novas estratégias de representação do popular, que ajudaram a desestabilizar algumas idealizações. Por outro lado, indicou uma forma inaugural com a qual os artistas passam a lidar com os suportes gráficos, que renovaram e acrescentaram reflexões ao panorama das artes e do design.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As revistas alternativas produzidas no Brasil durante a década de 1970 representaram um marco significativo no campo editorial, artístico e cultural. Inseridas em um contexto de repressão política e censura, essas publicações transcenderam os limites impostos pelos grandes veículos de comunicação, criando espaços de resistência, inovação gráfica e experimentação artística.

Ao longo deste estudo, foi possível identificar que essas revistas, embora frequentemente limitadas por recursos econômicos e tecnológicos, conseguiram explorar novas linguagens visuais e dialogar diretamente com seus pares. Essa abordagem coletiva e colaborativa ampliou as possibilidades do design editorial, estabelecendo uma estética que questionava os modelos tradicionais e oferecia uma nova forma de representação cultural.

Além de impulsionarem o campo das artes gráficas e da comunicação visual, essas publicações atuaram como plataformas de engajamento político e social, contribuindo para a construção de um discurso crítico e independente. A análise dos casos apresentados, como *Flor do Mal*, *Navilouca* e *Malasartes*, evidencia como as revistas alternativas foram essenciais para

fomentar debates, explorar novos formatos e dar visibilidade a movimentos contraculturais e artísticos.

Por fim, ao compreender a relevância histórica e cultural dessas produções, reforça-se a importância de preservar e estudar essas iniciativas, que não apenas marcaram seu tempo, mas também deixaram um legado duradouro para o design gráfico, a arte e a expressão cultural no Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**A Revista no Brasil.** São Paulo: Editora Abril, 2000.

**ABC da ADG - Associação dos Designers Gráficos - Brasil.** São Paulo: Blucher, 2012.

ABC da ADG / **Associação dos Designers Gráficos - Brasil.** São Paulo: Blucher, 2012.

AMBROSE, HARRIS. **Dicionário Visual de Design Gráfico.** Porto Alegre: Editora Bookman, 2009.

BAER, Lorenzo. **Produção Gráfica.** São Paulo: Editora Senac, 1999.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

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

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes. **História das Exposições: Algumas Reflexões.** São Paulo: Ed. Educ. 2016.

DASSIN, J. (1984). **The Brazilian Press and the Politics of Abertura.** *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 26(3), 385-414. doi:10.2307/165675

D'ELBOUX, José Roberto. **Tipografia como elemento arquitetônico no Art Déco paulistano: uma investigação acerca do papel da tipografia como elemento ornamental e comunicativo na arquitetura da cidade de São Paulo entre os anos de 1928 e 1954.** São Paulo: Universidade de São Paulo.

DUNN, Christopher. **Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974.** *ArtCultura*, Uberlândia, V. 10, n. 17, p.143-158, Jul-dez., 2008.

\_\_\_\_\_, Christopher. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

- \_\_\_\_\_, Christopher. **Contracultura: Alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil.** The University of North Carolina Press, 2016.
- FARIAS, Priscila L. **Estudos sobre tipografia.** São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2016.
- Ferraz, Eucana , Roberto Conduro. **“Na trilha da Navilouca.” Sibila: Revista de Poesia e Cultura** 4, no. 7 (2004): 185–214.
- FINIZOLA, Fátima. **Tipografia Vernacular Urbana: Uma análise dos letreiramentos populares, um exercício do olhar para as paisagens tipográficas informais das grandes cidades.** São Paulo: Ed. Blucher, 2010.
- FUCHS, Isabela Marques. **Não é pra ser lido é pra ser curtido: Rogério Duarte e Flor do Mal.** Concinnitas: Revista do instituto de artes da UERJ. V.21 nº38, Rio de Janeiro, Maio de 2020.
- HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II - Como criar e produzir livros.** São Paulo: Editora Rosari, 2007.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil.** São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- KHOURI, Omar. **Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 1970 aos 1990.** Cotia, São Paulo: Editora Ateliê Editorial, 2003.
- JURY, David. **O que é a tipografia?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- LEMINSKI, Paulo. **O veneno das revistas da invenção,** Folhetim 278, Suplemento do Jornal Folha de São Paulo, de 16 de maio de 1982.
- MACHADO, Vanessa Rosa. **A revista Malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970.** VIII EHA - Encontro de História da Arte - UNICAMP. Campinas, São Paulo, 2012.
- MEGGS, Philip B. **História do design Gráfico.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.
- MELO. Chico Homem de. **O design gráfico brasileiro nos anos 60.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.
- \_\_\_\_\_, Chico Homem de **Linha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2011.
- OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. **Diretrizes gerais do plano nacional de desenvolvimento.** Oscar Nicolau, Belo Horizonte-MG, 1955.

POYNOR, R.; HELLER, S.; HELFAND, J.; BIERUT, M. (ogs). **Textos clássicos do design Gráfico**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2019.

ROCHA, Claudio. **A letra impressa: dos tipos móveis à tipografia digital**. São Paulo, Editora SENAI-SP, 2013.

SERPA, Leoní. **A contribuição de O Cruzeiro para com o jornalismo brasileiro (1928-1945)**.

Disponível em: [http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-1/A%20contribuicao%20de%20O%20Cruzeiro%20para%20com%20o%20jornalismo%20brasileiro%20-1928-1945.pdf)

[1/A%20contribuicao%20de%20O%20Cruzeiro%20para%20com%20o%20jornalismo%20brasileiro%20-1928-1945.pdf](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-1/A%20contribuicao%20de%20O%20Cruzeiro%20para%20com%20o%20jornalismo%20brasileiro%20-1928-1945.pdf)

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro, Ed. Mauad, 1999.

THIOLLENT, Michel. **Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 10(2): 63-100, outubro de 1998.

WHITE, Jan V. **Edição e design: para designers, diretores de arte e editores: o guia clássico para ganhar leitores**. São Paulo: Editora JSN, 2006.

VAN CAMP, Freddy; FONTOURA, Ivens. **Bienais de design: primórdios de uma ideia**. In: **III Bienal Brasileira de Design**. BORGES, A. (Org.) v. 2, 1ª. ed., Curitiba: Centro de Design Paraná, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.