

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM DESIGN

Caos no design: O olhar pós-modernista de Rogério Duarte sobre os cartazes do Cinema Brasileiro Moderno

Maria Isabela Rabello Mendes

Orientadora: Sayane Rodrigues de Paiva

2023

MARIA ISABELA RABELLO MENDES

Caos no design: O olhar pós-modernista de Rogério Duarte sobre os cartazes do

Trabalho apresentado ao curso de Design da
Universidade Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Design.

Orientador: Professora Sayane Rodrigues de Paiva

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rabello, Maria Isabela.

Caos no design : O olhar pós-modernista de Rogério Duarte sobre os cartazes do Cinema Brasileiro Moderno / Maria Isabela Rabello. -- 2023.

65 p. : il.

Orientadora: Sayane Rodrigues de Paiva

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2023.

1. design. 2. cartaz de filme. 3. pós-modernismo. 4. Rogério Duarte. I. Paiva, Sayane Rodrigues de, orient. II. Título.

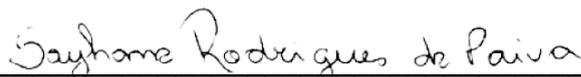
Maria Isabela Rabello Mendes

Caos no design: O olhar pós-modernista de Rogério Duarte sobre os cartazes do Cinema Brasileiro Moderno

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de título de Bacharel em Design pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Juiz de Fora/MG, 18 de janeiro de 2023

BANCA EXAMINADORA



Ma. Sayhane Rodrigues de Paiva
Universidade Federal de Juiz de Fora



Dr. Luis Claudio Costa Fajardo
Universidade Federal de Juiz de Fora



Dr. Patricia Ferreira Moreno Christofolletti
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria Ana e Braz, que me deram asas para voar e sempre foram o solo para onde retorno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, meu pai Braz, minha mãe Maria Ana e meu irmão Pedro por serem a base de carinho e amor onde pude me apoiar durante todos esses anos longe. Agradeço também à espiritualidade pela força, proteção e luz nos meus caminhos, não só nos momentos em que estive longe da minha família, mas em toda a minha vida.

Agradeço a minha orientadora, professora Sayhane Rodrigues de Paiva, com quem pude compartilhar meus medos e frustrações e que me guiou durante essa pesquisa. Agradeço também ao professor Luís Claudio da Costa Fajardo, pelo apoio desde o início do curso e por ter identificado meus anseios e brilhantemente me mostrado o caminho para esta pesquisa. À professora Patrícia Moreno, com quem compartilho imenso amor por Glauber Rocha, agradeço pelo apoio, incentivo e amizade.

Agradeço a todos os meus amigos que compartilharam comigo a vida acadêmica, pela companhia, apoio e amor. Principalmente ao Matheus Jeronymo, com quem compartilho tudo e foi meu companheiro enquanto fazíamos nossos respectivos trabalhos. Agradeço também ao João Paulo Chiavegatto, que me ajudou com minhas inseguranças e acompanhou palavra por palavra desta pesquisa.

Por fim, agradeço a todos os professores e funcionários da Universidade Federal de Juiz de Fora, sua luta e resistência são o grande exemplo que nos faz seguir em defesa da universidade pública.

RESUMO

Apesar de não haver consenso sobre sua origem, o design como conhecemos hoje é recente no Brasil. A Semana de Arte Moderna de 22 acaba de completar 100 anos e a primeira escola de ensino superior em design tem poucas décadas. Neste trabalho, estudaremos o início da institucionalização do design no Brasil, suas influências alemãs e a tentativa de formação de uma identidade brasileira através dos encontros de diversos campos de conhecimento. Nosso protagonista, Rogério Duarte, ainda é desconhecido por muitos da área do design, mesmo que alguns de seus trabalhos para o cinema e a música brasileira tenham se tornado eternos. Ao longo de sua carreira, Rogério teve formação racional-funcionalista e pôde trabalhar com grandes nomes desse estilo no Brasil. No entanto, é do seu encontro com o cinema, a música e a política que nasce Rogério Caos, como era carinhosamente chamado por seus colegas da União Nacional dos Estudantes (UNE). Suas peças para o Cinema Novo e para a Tropicália são disruptivas e têm identidade própria, sendo muitas das vezes classificadas como pós-modernas, mesmo para a década de 1960. Neste trabalho, desvendaremos como o encontro de Cinema Brasileiro Moderno com Rogério Duarte tornou fértil o solo das ideias para que o designer pudesse romper com o modernismo e criar peças que são a cara do Brasil.

PALAVRAS CHAVE: design; cartaz de filme; pós-modernismo; Rogério Duarte;

ABSTRACT

Although there is no consensus on its origin, the design as used today is recent in Brazil. The Semana de Arte Moderna de 22 has just completed 100 years old and the first higher education design school in few is decades old. In this work, it will be studied the institutionalization beginning of design in Brazil, its German influences, and the attempt to form a Brazilian identity through the encounters of different fields of knowledge. Our protagonist, Rogério Duarte, is still unknown by many in the design field, even though some of his works for cinema and Brazilian music have become eternal. Throughout his career, Rogério had a rational-functionalist background and was able to work with big names in this style in Brazil. However, it is from his encounter with cinema, music, and politics that Rogério Caos, as he was affectionately called by his colleagues from the National Union of Students (UNE), was born. His pieces for Cinema Novo and Tropicália are disruptive and have their own identity, often being classified as postmodern, even for the 1960s. The ground of ideas was faithful so that the designer could break up with modernism and create pieces that are the face of Brazil.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 — Cartaz promocional da Copa de 1950, J. Ney (1950)	23
Imagem — Cartaz promocional da Varig, Francesc Petit (1959)	23
Imagem 3 — Cartaz de O Cangaceiro, Hetenyi Francini (1953)	24
Imagem 4 — Cartaz alternativo de O Cangaceiro, Carybé (1953)	24
Imagem 5 — Cartaz de Sai da Frente, Autor não identificado (1952)	25
Imagem 6 — Cartaz de Rio, Zona Norte, Carlos Scliar (1967)	26
Imagem 7 — Cartazes para a Olivetti, Leopold Haar (1951)	27
Imagem 8 — Cartaz para o IV Centenário de São Paulo, Geraldo de Barros (1954) ..	27
Imagem 9 — Cartaz do Festival Internacional de Cinema, Alexandre Wollner (1954) ..	28
Imagem 10 — Cartazes da II e IV Bienais de São Paulo, Alexandre Wollner (1955-57)	28
Imagem 11 — Cartaz do filme O Bandido da Luz Vermelha, Miécio Caffé (1968)	30
Imagem 12 — Cartaz de Macunaíma, Anísio Medeiros (1969)	30
Imagem 13 — Montagem dos cartazes de O bravo Guerreiro e Os Fuzis, Rubens Gerchman e Ziraldo (1968-64)	31
Imagem 14 — Montagem dos cartazes de Brasil de Verdade e Gimba, o presidente dos valentes, Fernando Lemos e autor não identificado (1963-63)	31
Imagem 15 — Montagem dos cartazes dos filmes, O assalto ao Trem Pagador, Matou a Família e Foi ao Cinema e O Anjo nasceu, Ziraldo, Tereza Simões e Tereza Simões (1962-69-69)	32
Imagem 16 — Capa do single God save de Queen, Jamie Reid (1977)	44
Imagem 17 — Capa da Revista iD, nº 28, Terry Jones (1985)	44
Imagem 18 — Capa de disco Armed Forces Elvis Costello, Barney Bubble (1979)	46
Imagem 19 — Postal promocional para o Restaurant Florent, Alexander Isley e Tibor Kalman (1986)	47
Imagem 20 — capa de livro CSA Line Art Archive Catalog, vol. 1, Charles S. Anderson (1995).....	48
Imagem 21 — Cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol, Rogério Duarte.....	49
Imagem 22 — I Want You, James Flagg (1917)	50
Imagem 23 — tipografia e título do cartaz	50

Imagem 24 — Recorte: Rosto de Corisco.....	51
Imagem 25 — Folheto do cordel A chegada de Lampião no céu, Walderêdo Gonçalves (1973).....	51
Imagem 26 — Cartaz de A Grande Cidade, Rogério Duarte (1966).....	52
Imagem 27 — Recorte do cartaz: arma desenhada sob o cartaz	53
Imagem 28 — Recorte do cartaz: Tipografia	53
Imagem 24 — Cartaz de Case of the red monkey, Autor não identificado (1955)	54
Imagem 30 — Cartaz de Meteorango Kid, Rogério Duarte (1969)	55
Imagem 31 — Recorte do cartaz: Uso das cores.....	56
Imagem 32 — Recorte do cartaz: Tipografia manual.....	57
Imagem 33 — Recorte do cartaz: Cúpula e figura de mulher	57
Imagem 34 — Pôster do concerto Buffalo Springfield, Steve Miller Band, Wes Wilson (1967)	58
Imagem 35 — Recorte: Rogério Duarte assina o cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol.....	59
Imagem 36 — Recorte: Rogério Duarte assina o cartaz de A Grande Cidade	59
Imagem 37 — Fotografia: Rogério Duarte assina o cartaz de Meteorango Kid	59

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DESIGN GRÁFICO NO BRASIL: ORIGEM E INSTITUCIONALIZAÇÃO	16
2.1. STAATLICHES BAUHAUS	16
2.2. A ESCOLA DE ULM	19
2.3. CAMINHOS PARA A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO SUPERIOR EM DESIGN NO BRASIL	20
3. DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO ATRAVÉS DAS DÉCADAS	22
3.1. DESIGN DOS ANOS 1950	22
3.2. DESIGN DOS ANOS 1960	28
4. CINEMA BRASILEIRO MODERNO E TROPICALISMO	33
4.1. BREVE INTRODUÇÃO À ESTÉTICA DO CINEMA NOVO E CINEMA MARGINAL	36
5. ROGÉRIO DUARTE: CINEMA E TROPICALISMO NO CAMPO DO DESIGN	39
6. PÓS-MODERNISMO NO DESIGN: ORIGEM E CONCEITOS	43
6.1. DESCONSTRUÇÃO	43
6.2. APROPRIAÇÃO	45
6.3. AUTORIA	48
7. O OLHAR PÓS-MODERNISTA DE ROGÉRIO DUARTE	49
7.1. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: DESCONSTRUÇÃO E APROPRIAÇÃO	49
7.2. A GRANDE CIDADE: DESCONSTRUÇÃO E APROPRIAÇÃO	52
7.3. METEORANGO KID: PSICODELIA, DESCONSTRUÇÃO E APROPRIAÇÃO	55
7 CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS	62

1. INTRODUÇÃO

O design é um conceito recente no Brasil. Embora alguns autores apontem seu início no século XX com a industrialização, outros defendem que sua gênese é anterior. Rafael Cardoso em seu livro *Design Brasileiro Antes do Design* afirma que “o termo ‘desenho industrial’ está em uso corrente no Brasil pelo menos desde a década de 1850” (CARDOSO, 2005, p.7) e, embora naquela época a definição de desenho industrial fosse diferente da atual, podemos ver indícios do que o design se tornaria ao longo do tempo.

As transformações do último século refletiram diretamente nas atividades que ganhariam o nome de design futuramente. Paralelamente, o design passou por um processo de institucionalização e foi tomando corpo como o conhecemos hoje, tendo em sua história a participação de profissionais de diversas áreas.

Trataremos do período de institucionalização do design a partir da década de 1950, com matriz modernista e surgido da necessidade de acompanhar o processo de industrialização da era JK, que buscava criar um novo modelo de país que rompesse com o passado arcaico e escravocrata (CARDOSO, 2005). Essas mudanças foram protagonizadas por artistas, arquitetos e profissionais de diversas áreas e com os mais variados repertórios, que se dedicaram a construir uma identidade rica e múltipla que não se limita ao campo do design, como veremos ao longo deste trabalho.

Esta pesquisa não pretende dar conta de todos os aspectos da institucionalização do design no Brasil, mas enfatizar justamente como o diálogo com outras áreas do conhecimento foi importante para a criação do design que temos hoje. Num século em que tudo se transformava, esses encontros enriqueceram nossa história e permitiram que surgissem grandes nomes que hoje podem ser referência para os profissionais que se formam todos os anos. Veremos, então, os frutos do encontro do design com o cinema brasileiro e acompanharemos as rupturas com o modernismo e com as influências estrangeiras.

No campo do cinema, veremos o Cinema Novo e o Cinema Marginal, dois movimentos que estavam muitas das vezes voltados à crítica social, debatendo assuntos como religião, miséria, êxodo, violência e repressão. Eles partem da vontade de se fazer um cinema no Brasil que retratasse a vida do brasileiro e do sujeito do terceiro mundo

sem o que Glauber Rocha, principal nome do Cinema Novo, chama de Paternalismo do Exterior. Sendo o Cinema Novo e o Cinema Marginal disruptivos com os padrões até então vigentes, é coerente que os cartazes desses filmes fossem igualmente disruptivos no sentido de sua configuração gráfica, e, desse modo, também feitos por alguém que trazia consigo a ruptura com os padrões ortodoxos do design gráfico. Nesse caso, Rogério Duarte.

Já no campo do design, veremos como tomaram forma as primeiras escolas de desenho industrial no Brasil, com destaque principal para a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), criada como um braço da escola de Ulm no Brasil. A Escola Superior de Desenho Industrial foi criada com o objetivo de suprir as necessidades do setor industrial que crescia no Brasil, mas também para evitar gastos em royalties de patentes importadas, democratizar o acesso a produtos funcionais e esteticamente aprimorados e para ser o espaço onde seria produzida a identidade nacional dos produtos. Ela contou com o total apoio do governo, que queria trazer a inovação e o desenvolvimento industrial através do design. Sendo Rogério um profissional fruto dessa movimentação, seu trabalho mostra grande domínio sobre a estética proposta.

Diante desse cenário a presente pesquisa visa demonstrar a importância da figura de Rogério nas transformações do design no século XX e como seu encontro com Glauber Rocha e o Cinema Brasileiro Moderno foi marco importante para a construção da identidade que o faria famoso em seus trabalhos para a Tropicália. Além disso, pretende-se principalmente investigar como o Cinema Novo e o Tropicalismo influenciaram no design pós-moderno através do trabalho de Rogério Duarte.

Neste estudo, as peças gráficas em questão são os cartazes de cinema. Neste caso, ao projetar, o designer gráfico deve comunicar à sociedade os ideais da mensagem do filme que o cartaz ilustra, fazendo com que a representação gráfica do filme no cartaz estabeleça a comunicação com quem vai visualizar o cartaz, capaz de gerar uma identificação do observador com a obra cinematográfica. Os três cartazes analisados são os de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); *A Grande Cidade: As Aventuras e Desventuras de Luzia e seus 3 Amigos Chegados de Longe* (1966) e *Meteorango Kid: herói intergalático* (1969), sendo os dois primeiros pertencentes ao Cinema Novo e o terceiro ao Cinema Marginal.

JUSTIFICATIVA

Por ser um conceito recente no Brasil, o estudo da história do design e principalmente seu papel para o desenvolvimento nacional se torna importante para referenciar a formação dos futuros profissionais e estudiosos no assunto. Reconhecer a diversidade do design gráfico brasileiro é permitir que o repertório criativo se amplie e permita trabalhos cada vez mais ricos. Da mesma forma, é importante reconhecer o papel da interdisciplinaridade na formação dos profissionais da época estudada e mostrar como o contato com outras áreas do conhecimento torna a produção nacional tão ímpar.

OBJETIVO GERAL

O objetivo geral desta pesquisa é analisar a linguagem disruptiva de Rogério Duarte usando como objeto seus cartazes para os filmes do Cinema Novo e Cinema Marginal, a fim de investigar se esta linguagem teria antecipado o pós-modernismo no design gráfico, que só eclodiria algumas décadas depois.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analisar como o legado do design gráfico brasileiro nas décadas de 1950 e 1960 não se limita apenas aos ideais modernistas;
- Relacionar os ideais do Cinema Novo, Cinema Marginal e Tropicalismo com a produção gráfica de Rogério Duarte;
- Investigar como os trabalhos de Rogério Duarte na década de 1960 tinham um olhar de design pós-moderno;

METODOLOGIA

A presente pesquisa constitui-se como pesquisa exploratória, pois tem como “objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses” (GIL, 1996, p.10).

Para sua realização foi escolhida a metodologia de pesquisa bibliográfica, “desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 1996, p.10).

Por se tratar de um estudo histórico, este método torna-se o mais eficiente pois, de outra forma, não seria possível conhecer os fatos passados.

No entanto, por nem todas as fontes utilizadas neste trabalho terem recebido tratamento analítico, recorreu-se também à pesquisa documental, feita com os cartazes dos filmes e os escritos de Rogério Duarte, além do documentário de José Walter Lima sobre a vida e carreira de Rogério.

A análise dos cartazes foi feita a partir dos conceitos de desconstrução, apropriação e autoria, propostos pelo crítico Rick Poynor em seu livro *Abaixo as Regras: design gráfico e pós-modernismo*.

2. Design Gráfico no Brasil: Origem e institucionalização

Para que possamos analisar o design gráfico dos cartazes de Rogério Duarte, é necessário estabelecer o contexto histórico do design no Brasil e fazer uma breve viagem à Alemanha, a fim de conhecer duas escolas cujos ideais foram terrenos onde as escolas superiores de design brasileiras puderam crescer. Veremos, então, como foi introduzida a formação superior em Design no Brasil para entender, não só as influências do trabalho de Rogério, como também os ideais aos quais ele, ora servia, ora se opunha.

2.1. STAATLICHES BAUHAUS

No início do século XX, a Alemanha foi deixando para trás o princípio artesanal e introduzindo as máquinas-ferramenta na produção de móveis. Com isso, as oficinas mais avançadas, reunidas em uma organização chamada *Werkstätt*, marcaram o início do processo de aliança entre o artesanato e design, desenvolvendo uma estética nova e simples para os seus produtos, com componentes padronizados e executados a máquina, como descreve Niemeyer (2007).

Em 1907, foi formada a *Werkbund* alemã (Associação de Artes e Ofícios - DWB), um grupo que queria unir a arte e a indústria e estabelecer a Alemanha como referência em nação industrial. A associação difundia através de um processo educativo entre os fabricantes, os princípios de qualidade, simplicidade e planejamento. Nesse contexto, o design era o fator fundamental para a expansão da economia nacional e a restauração da cultura alemã.

Já em 1914, foi organizada uma exposição em Colônia, Alemanha, onde foram debatidas as diferenças entre individualismo e a subjetividade da arte aplicada e o racionalismo e a nova objetividade surgidos no processo industrial. Também se destacaram os projetos de um edifício para escritórios e de uma fábrica-modelo, apresentados pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969) e seu sócio Adolf Meyer. Este edifício, fabricado em vidro e aço, mostrava novas possibilidades de projetar e construir, além de se adequar, através da simplificação total das linhas, à expressão de uma nova era estilística para a Alemanha (NIEMEYER, 2007). O projeto encantou a burguesia e consagrou Gropius como principal arquiteto e designer da nova era.

Em 1916, Gropius enviou à Superintendência da Casa Real a proposta de uma escola que uniria comerciantes, técnicos e artistas, que foi recusada. Movido pelos ideais desta nova era para a Alemanha, Gropius fez publicar em todo país o Manifesto da Bauhaus e, somente em 12 de abril de 1919, foi criada então a Staatliches Bauhaus in Weimar. A escola foi construída por muitas mãos e mentes, como Johannes Itten (1887-1967), que inseriu um princípio pedagógico "baseado em dois conceitos opostos: 'intuição e método' ou 'experiência subjetiva e reconhecimento objetiva'" (Droste, 1992 apud Niemeyer 2007, p.41).

Estes conceitos levaram a escola para um rumo muito mais experimental e didático, com pouca preocupação no objeto final e, após duras críticas principalmente dos reacionários de extrema-direita à Exposição da Bauhaus, em 1922, Gropius seguiu para um caminho de reformulação, afastando Itten e incorporando ao corpo docente nomes como Joseph Albers (1888-1976), László Moholy-Nagy (1895-1946), Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944). Este novo rumo foi exposto na exposição de 1923, em que Walter Gropius lançou o que seria uma nova fase da escola: "Arte e técnica, a nova unidade".

Futuramente, em 1924, com a vitória dos partidos de direita, em consequência das tendências comunistas e bolchevistas que eram identificadas nos trabalhos, e principalmente pela orientação esquerdista de Klee, Kandinsky e Mohogy-Nagy, a escola estaria fadada a fechar suas portas. No entanto, por sua ampla repercussão, a Bauhaus recebeu a oferta de Dessau, uma cidade governada por sociais-democratas, passando a ser uma instituição municipal.

Dessau naquela época passava por um período de crescimento urbano e foi solo fértil para a aplicação das ideias da Bauhaus na cidade. Gropius projetou, então, o novo edifício da escola e as casas dos Mestres, que se tornaram o resumo da moderna arquitetura alemã (NIEMEYER, 2007).

A nova escola experimentou então uma nova fase e, sob a influência da contratação de Hannes Meyer (1889 -1954), adotou uma "(...) abordagem mais sistemática do design e enfatizava o papel da engenharia e da tecnologia em geral. A padronização era a palavra de ordem de toda a instituição e a ênfase estava mais no processo do que no produto em si" (NIEMEYER, 2007, p. 43). Ainda segundo Niemeyer, para Meyer essa

orientação funcionalista voltada para aspectos da produção industrial prevalecia às questões artísticas, o que levou a sua demissão em 1930, findando sua tentativa de socialização do desenho industrial na Bauhaus.

No verão de 1932, após o Partido Nacional-Socialista de Dessau assumir o governo, a escola viu-se novamente obrigada a se mudar. Foi para Berlim funcionar como escola privada sob o nome de Instituto Superior de Ensino de Pesquisa Técnica. Extinguiu-se em abril de 1933 após ser invadida pelo partido nazista.

A tentativa de conciliação do artesanato e da indústria por Gropius foi a proclamação da democratização das artes para Niemeyer (2007). Segundo ela,

Na Bauhaus o fator estético, defendido por artistas e artesãos, devia ser adequado às necessidades de crescimento da produção industrial. Gropius assinalava que deveria ser formado o profissional que reunisse as competências necessárias para proceder a passagem do artesanato para a indústria, de utilizar os meios de produção industrial para inserir a arte no cotidiano da coletividade. (NIEMEYER, 2007, p. 43)

Seus professores e alunos espalharam-se, indo principalmente para os Estados Unidos, onde fundaram núcleos de ensino que conservavam o lema da Bauhaus: a forma segue a função.

Rafael Cardoso (2000) afirma que esta movimentação refletiu nas vanguardas artísticas da época, que abraçaram

(...) como valores estéticos as máquinas e os objetos industrializados, a abstração formal e a geometria euclidiana, a ordem matemática, a racionalidade, a disposição linear e/ou modular de elementos construtivos, a síntese das formas e a economia na con-figuração, a otimização e racionalização dos materiais e do trabalho. (CARDOSO, 2000, p.115)

Essa influência foi ampla no design gráfico. A partir de movimentos como o Construtivismo Russo, o *De Stijl* e a própria Bauhaus, surgiram grandes nomes do design gráfico moderno, cujo estilo

(...) dava preferência ao uso de formas claras, simples e despojadas: tais quais figuras geométricas euclidianas; uma gama reduzida de cores (geralmente, azul, vermelho e amarelo); planos de cor e configuração homogêneas; fontes tipográficas sem serifa, com um mínimo de variação entre caixa alta e caixa baixa e a quase abolição do uso de elementos de pontuação. Pretendia-se que os significados visuais derivassem principalmente do contraste e do equilíbrio entre massas e vultos formais, uma proposta relacionada intimamente com as teorias do gestaltismo, então muito em voga. (CARDOSO, 2000, p.117)

Estas proposições espalharam-se rapidamente a partir da década de 1930, tendo pouca influência no Brasil, só sendo trabalhada a partir da década de 1950 através das

obras de artistas e designers ligados aos movimentos Concreto e Neoconcreto, nomes que reaparecem no contexto do ensino de design.

2.2. A ESCOLA DE ULM

Após a Segunda Guerra Mundial, a Alemanha arrasada pela guerra contou com a política externa norte-americana para se reerguer. O Plano Marshall buscava frear o avanço soviético na Europa através da reconstrução da economia europeia, incentivando a produção agrícola e, posteriormente, a industrial.

Junto com essa reconstrução, a Alemanha buscou reerguer também a identidade nacional. Como a Bauhaus foi um forte referencial, a imprensa começou então a publicar diversos artigos sobre a escola. Este movimento chamou a atenção de Max Bill (1908-1994), um ex-aluno, escultor, pintor, arquiteto, designer e educador suíço. Inspirado, Bill fundou em 1953, em Ulm, uma escola com o objetivo de continuar de onde a Bauhaus havia parado: a Hochschule für Gestaltung.

Diretor da escola de 1953 a 1956, Bill privilegiava a forma em detrimento de outras questões, como uso, mercado e produção, o que desagradava o corpo docente. Seu substituto, Tomás Maldonado (1922-2018), redirecionou o curso para uma estrutura interdisciplinar, com matérias como sociologia, psicologia social, antropologia e teoria da percepção, história da cultura e outras disciplinas que enriqueceriam a formação do designer. Niemeyer (2007) afirma que Maldonado

propunha uma redefinição radical do conceito de design industrial - "operacionalismo científico", que afirmava que o design era parte do processo de produção, determinado por suas próprias leis. Essa proposta pregava a padronização na produção de objetos, o que a opunha à diferenciação da produção e ao styling americano. A falta de envolvimento com o produto acabado alimentava por si só as objeções dos seus opositores, que sustentavam que os produtos de Ulm somente perpetuavam "a aparência mais limpa" ou "o estilo compacto". O renascimento do design alemão se caracterizou por uma estética puramente racional, que se converteu na base da chamada "síndrome da caixa preta", em que grande número de produtos, sobretudo aparelhos de som, era paralelepípedos negros. (NIEMEYER, 2007, p. 47)

Esse impasse gerou uma discussão ideológica acerca do que o design estaria a serviço. A indústria alemã estava muito mais interessada na produção para a sociedade de consumo. Esta controvérsia veio a público através da imprensa e levou a escola de Ulm ao mesmo destino que a Bauhaus, em 1968. Apesar de seu encerramento, ela

continuou a existir através de seus professores e alunos pelo mundo, exercendo influência no exterior e chegando até o Brasil.

Na década de 50, nomes como Geraldo de Barros e Alexandre Wollner tiveram contato com a Escola de Ulm. Max Bill semeou no Museu de Arte Moderna do Rio a ideia de uma escola de design e sugeriu, na década seguinte, nomes de ex-alunos de Ulm para compor o corpo docente da ESDI, sendo eles Karl Heinz Bergmiller (1928), Paul Edgard Decurtins (1929) e Alexandre Wollner. Além disso, Tomás Maldonado ajudou a montar o currículo do curso do MAM, que futuramente serviria de base para o currículo da ESDI.

2.3. CAMINHOS PARA A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO SUPERIOR EM DESIGN NO BRASIL

No Brasil, não há consenso entre os autores sobre o momento em que o design teria se iniciado no país. Rafael Cardoso, em seu livro *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960* traz a reflexão de que, embora o termo seja muito recente, desde 1870 existem “(...) no Brasil atividades correspondentes àquilo que hoje entendemos como design” (CARDOSO, 2005, p.8).

No entanto, o processo de industrialização foi vital para o início da movimentação que eclodiu no que hoje chamamos de design. Ainda que não se tivesse muita noção do que era design, pode-se perceber que a evolução dos meios, o foco na produção em massa e a modernização criaram a necessidade de produtos projetados para serem produzidos de forma mais rápida, barata e de fácil assimilação pelo consumidor final. Nesse contexto, a construção de Brasília foi um marco para a modernidade no Brasil. Construir uma capital em cinco anos é um feito memorável, que dá à industrialização novo fôlego e acompanha a vinda de novas ideias e personagens ao campo criativo brasileiro.

Na década de 1950 é criado o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), pelo Museu de Arte de São Paulo, com o objetivo de preparar profissionais que pudessem projetar de acordo com a nova fase industrial. O instituto contou com grandes nomes vindos do exterior como professores, como Pietro Maria Bardi (1946-1992), Lina Bo Bardi (1917-1992), Roberto Sambonet (1924-1995), Leopold Haar (1910-1954) e até mesmo com

palestras de Max Bill (1908-1994), diretor da Escola de Ulm naquele momento. Para Melo e Ramos (2011), este corpo docente foi o responsável por formar os primeiros designers do Brasil, ainda que não se tivesse compreensão deste termo naquela época.

Além do Instituto de Arte Contemporânea, surgiram outras tentativas de implantar o ensino superior em design no Brasil, como por exemplo a inclusão do ensino de design no curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, A Escola Técnica de Criação do MAM e o Curso de Desenho Industrial do Instituto de Belas Artes (IBA), ambas no Rio de Janeiro, cuja história resultou no planejamento do curso que recebeu o nome de Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) (NIEMEYER, 2007).

Sobre esta última, Niemeyer (2007) afirma que a ESDI foi criada com o objetivo de suprir as necessidades do setor industrial que crescia no Brasil, mas também para evitar gastos em royalties de patentes importadas, democratizar o acesso a produtos funcionais e esteticamente aprimorados e para ser o espaço onde seria produzida a identidade nacional dos produtos.

A presença ativa do governo na criação do curso refletiu diretamente no modelo de ensino, que era visto “como uma transplantação do modelo ulmiano para o Brasil” (CARDOSO, 2000, p.174), em que prevalecia o rigor técnico e o ensino voltado para o mercado de trabalho, a fim de suprir a demanda e fortalecer a industrialização, como explicado anteriormente.

As tentativas de institucionalização do design no Brasil, principalmente sob a influência da Bauhaus, estabeleceram um estilo pautado no Funcionalismo, onde a forma deve obedecer à função, o que “acabou contri-buindo para a consolidação de uma atitude de antagonismo dos designers com relação a arte e ao artesanato” (CARDOSO, 2000, p. 123).

Em meio a esse cenário, veremos o design gráfico brasileiro ao longo das décadas de 1950 e 1960 e como a produção nacional reagiu a essas transformações.

3. Design Gráfico brasileiro através das décadas

Para esta fase da pesquisa, o livro principal é o *Linha do tempo do Design Gráfico* (2011), de Chico Homem de Melo e Elaine Ramos.

O intuito de alinhar a cultura e a produção nacional aos novos ares da modernidade gerou a necessidade de se criar um modelo pedagógico de ensino de design no Brasil que acompanhasse essas mudanças. Nesse contexto, para Melo e Ramos (2011), a arte construtiva foi o meio usado para que o Brasil alcançasse a modernidade.

Os concretistas pensavam na interferência direta no centro da produção industrial. A ânsia por superar o atraso tecnológico brasileiro e a falta de racionalidade da produção artística do país faziam deles a alternativa formal frente à tendência existente do realismo regionalista. (LIMA, 2013, p. 49)

3.1. DESIGN DOS ANOS 1950

Como vimos, o design na década de 1950 traz a criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), pelo Museu de Arte de São Paulo e também a Bienal de Arte de São Paulo, com sua primeira edição sendo realizada de outubro a dezembro de 1951. O evento ganhou prestígio nacional e seu cartaz foi ícone do período.

Para Melo e Ramos (2011), destacam-se, também, produções como a série de livros com capas de Ivan Serpa publicada pelo Governo Federal, numa demonstração do apoio do governo à causa modernista. Há também a produção das capas de discos, o design editorial e o design de identidade corporativa, área mais fecunda do período, e ainda nesta época, Poty Lazzarotto estreia com sua Guimarães Rosa na produção das capas de seus livros. E em 18 de setembro de 1950 nasce, em São Paulo, a TV Tupi, primeira TV brasileira, que revolucionaria a publicidade nacional de um jeito que nunca se tinha visto, refletindo diretamente na produção de cartazes.

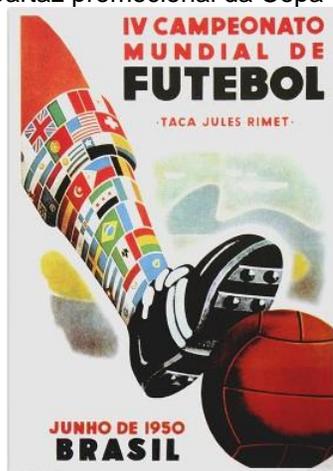
De acordo com Melo e Ramos (2011),

cartazes são peças promocionais, e desse modo ficam na fronteira entre propaganda e design. Não é de se estranhar, portanto, que na divulgação de grandes eventos ou empresas o tom seja dado pela linguagem publicitária, naturalmente mais próxima das mídias de massa.” (MELO; RAMOS, 2011, p. 158)

Como as peças centrais deste trabalho são os cartazes, dedicaremos este capítulo a contar a evolução de peças publicitárias ao longo das três décadas.

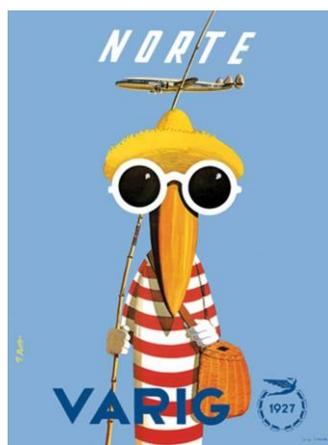
Na primeira imagem temos o cartaz da Copa do Mundo de Futebol de 1950, realizada no Brasil. Nele vemos o pé de um jogador chutando uma bola e usando um meião com a bandeira das seleções participantes. Ao fundo, a silhueta do Pão de Açúcar. A segunda, trata-se do cartaz da Varig, empresa de aviação que promoveu um concurso cujo vencedor foi o ilustrador Francesc Petit. O tucano tornou-se um personagem tão emblemático que fez parte das propagandas da marca por mais duas décadas.

Imagem 1 — Cartaz promocional da Copa de 1950



Autor: J. Ney¹

Imagem — Cartaz promocional da Varig, 1959



Autor: Francesc Petit²

¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Copa_do_Mundo_FIFA_de_1950. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

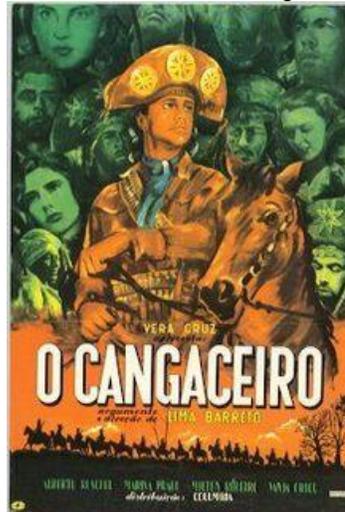
² Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/548805904573351853/>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

No campo do cinema, temos o cartaz de *O cangaceiro*, cuja trilha sonora recebeu menção honrosa no festival de Cannes, tornando o filme o primeiro a ganhar um prêmio internacional (MELO; RAMOS, 2011, p. 261).

De acordo com Melo e Ramos,

O cartaz "oficial" obedece às convenções do gênero: um retrato realista do protagonista sobre um fundo povoado por retratos dos outros personagens. Nessa linha, ele é especialmente bem realizado: o título está integrado à figura central, o barrado inferior sugere o contexto da história, o fundo de personagens tem um tom frio e homogêneo, destacando ainda mais a figura do cangaceiro, retratado em cores quentes. (MELO; RAMOS, 2011, p. 261)

Imagem 3 — Cartaz de O Cangaceiro, 1953



Autor: Hetenyi Francini³

Imagem 4 — Cartaz alternativo de O Cangaceiro, 1953



Autor: Carybé⁴

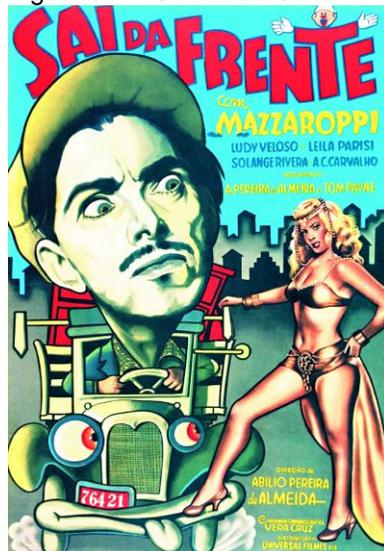
³ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67100/o-cangaceiro-cartaz>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

⁴ Disponível em: <https://filmow.com/o-cangaceiro-t13879/>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

O outro cartaz do filme, é uma criação alternativa de Carybé, artista argentino-brasileiro responsável pela cenografia e figurinos do filme.

Outro sucesso do cinema brasileiro, Mazzaropi foi personalidade marcante com sua interpretação do caipira perdido no ambiente urbano. Os cartazes dos seus filmes, “visando garantir a comunicação imediata com um público amplo e heterogêneo, ...] costumam trazer o sabor da piada ingênua e do desenho de humor” (MELO; RAMOS, 2011, p. 262).

Imagem 5 — Cartaz de Sai da Frente, 1952



Autor não identificado⁵

Em outra linha narrativa, destaca-se o cartaz do drama *Rio, Zona Norte*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, que traz para o cinema brasileiro um retrato da realidade social brasileira. Nele o desenhista Carlos Scliar acompanha a narrativa na linguagem gráfica e inaugura o cartaz fotográfico.

Para Melo e Ramos,

As diferenças entre os dois cartazes são evidentes, mas é curioso notar que também existem alguns paralelos: ambos destacam retratos dos personagens principais, em posições e proporções semelhantes; e em ambos o fundo é ocupado por uma imagem que contextualiza a narrativa. Em resumo: se a natureza das imagens afasta um do outro, as estratégias de construção das mensagens os aproximam. (MELO; RAMOS, 2011, p. 262).

⁵ Disponível em: <https://www.museumazzaropi.org.br/filmes/sai-da-frente/>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

Imagem 6 — Cartaz de Rio, Zona Norte, 1967



Autor: Carlos Sciar⁶

O Museu de Arte de São Paulo, Masp, sob o comando de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, era importante polo de discussão da arte moderna. Em 1950, promoveu o 1º Salão Nacional de Propaganda, cujo cartaz partiu de um convite criado por Danilo di Prete.

Ligado ao ateliê de propaganda da Olivetti, empresa italiana fabricante de computadores que na época, tinha uma fábrica de máquinas de escrever no Brasil, Leopold Haar, foi também professor do IAC e tinha, junto com seu irmão Zigmund, o Haar Studios. Estes três cartazes estiveram em exposição no 1º Salão Nacional de Propaganda e foram julgados os melhores da exposição segundo a Revista *Habitat*. Os cartazes brincam com a bidimensionalidade e fundem desenho e fotografia, numa técnica pouco utilizada na época.

⁶ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/rio-zona-norte/t/DFbMNjv2Xs/>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

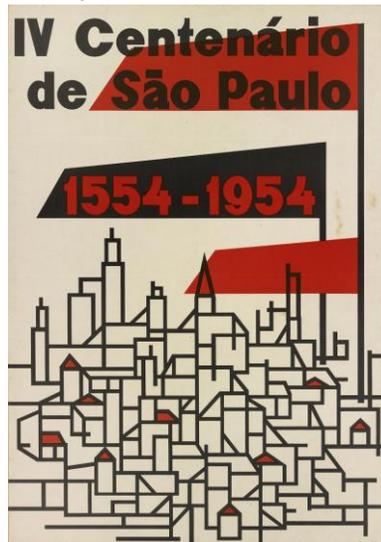
Imagem 7 — Cartazes para a Olivetti



Autor: Leopold Haar⁷

Para exemplo da influência de Ulm nos cartazes da época, destaca-se o trabalho de Geraldo de Barros e Alexandre Wollner, dois brasileiros que no início da década foram alunos de Ulm. Geraldo, em 1954, ganha o concurso para o cartaz do 4º Centenário de São Paulo, e realiza junto com Alexandre o cartaz do Festival Internacional de Cinema. Três anos depois, funda com Wollner e o designer Ruben Martins o *Form-Inform*, primeiro escritório de design do Brasil.

Imagem 8 — Cartaz para o IV Centenário de São Paulo, 1954



Autor: Geraldo de Barros⁸

⁷ Cartazes para a Olivetti. HAAR, Leopold. Reprodução do livro *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*. MELO; RAMOS (org).

⁸ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/cartaz-para-o-iv-centen%C3%A1rio-de-s%C3%A3o-paulo/kAEfMnhWKUku5Q>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023

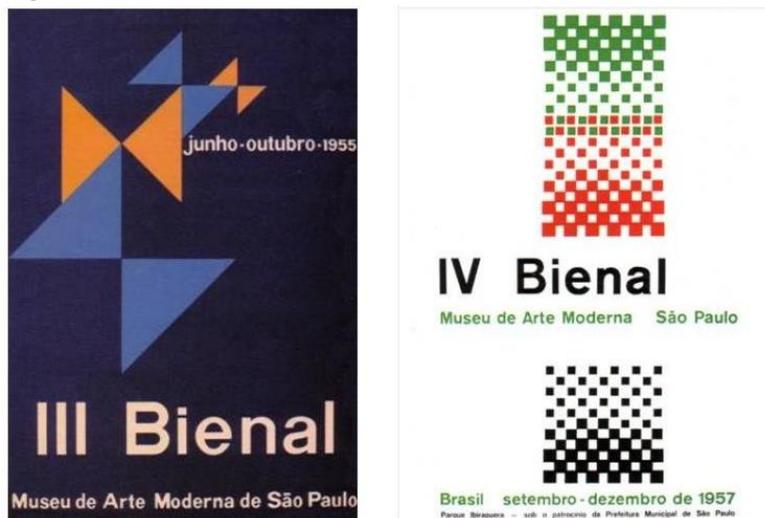
Imagem 9 — Cartaz do Festival Internacional de Cinema, 1954



Autor: Alexandre Wollner⁹

Wollner também deixou sua marca ao produzir os cartazes da 3ª e 4ª Bienal de São Paulo. O evento é uma importante vitrine das artes na segunda metade do século.

Imagem 10 — Cartazes da II e IV Bienais de São Paulo, 1955 e 1957



Autor: Alexandre Wollner¹⁰

3.2. DESIGN DOS ANOS 1960

A década de 1960 é sempre referida como período de mudanças, rebeldia e início de movimentos que revolucionariam a arte e a cultura para sempre. É em 1961 que a

⁹ Disponível em: <https://mcb.org.br/pt/noticias/cartaz-festival-wollner/>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

¹⁰ Disponível em: < <https://ebac.art.br/about/news/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (TAU-USP) incorpora o Desenho Industrial e a Programação Visual à sua formação e, logo em seguida, em 1963, é criada a Esdi. Em seguida, professores das duas escolas juntamente com outros profissionais criam a Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABD). Segundo Melo e Ramos, este “é o início do processo de institucionalização do design modernista” (MELO; RAMOS, 2011, p. 338).

Essa institucionalização tem como um dos marcos a 17ª Bienal Internacional de Desenho Industrial, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1968. Pela bienal passavam a maioria das revistas, livros, discos e cartazes produzidos no país. (MELO; RAMOS, 2011).

As transformações políticas e o golpe militar de 1964 “dá continuidade à hegemonia do modernismo, que havia sido adotado como política do Estado pelo governo JK” (MELO; RAMOS, 2012, p. 274). No design, isso se materializa no projeto das novas cédulas do cruzeiro, criadas por Aloísio Magalhães e também nos projetos de identidade visual encabeçados por nomes como Alexandre Wollner, Aloísio Magalhães, Ruben Martins e a dupla João Carlos Cauduro e Ludovico Martino.

Como veremos em breve, esta também é uma década fértil para o cinema nacional e isso se mostra também através da produção de cartazes. Não à toa, os objetos escolhidos para esta pesquisa são cartazes de 1964, 1966 e 1969.

Estreia de Rogério Sganzerla como diretor, *O Bandido da Luz Vermelha* é representante do Cinema Marginal, sobre o qual nos desdobramos futuramente. Por ora, cabe dizer que os autores afirmam que “A linguagem gráfica do cartaz está estreitamente conectada à linguagem cinematográfica” (MELO; RAMOS, 2012, p. 344). O cartaz adota o realismo e diagramação já conhecidos dos filmes populares e é produzido pelo cartunista Miécio Caffé.

Outro exemplo de coerência entre as linguagens gráfica e cinematográfica é *Macunaíma*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade cujo cartaz é assinado por Anísio Medeiros, que “parece incorporar o caráter anárquico do personagem. A ingenuidade do desenho e da composição remetem mais uma vez ao universo da visualidade de extração popular” (MELO; RAMOS, 2012, p. 344).

Imagem 11 — Cartaz do filme O Bandido da Luz Vermelha, 1968



Autor: Miécio Caffé¹¹

Imagem 12 — Cartaz de Macunaíma, 1969



Autor: Anísio Medeiros¹²

Em seguida, vemos dois cartazes que representam outra solução recorrente do período: a combinação de vermelho e preto. Ambos são retratos dos protagonistas. No primeiro, criado por Rubens Gerchman, o revólver vermelho salta aos olhos em contraste com o preto e o branco bem delimitado do texto e do resto do personagem. Já na criação

¹¹ Disponível em: <https://www.itaucinemas.com.br/filme/o-bandido-da-luz-vermelha>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

¹² Disponível em: < <https://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/macunaima/macunaima-filme-cartaz-joaquim-pedro-de-andrade/>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

de Ziraldo para *Os Fuzis*, “o desenho não é simplesmente uma bela ilustração à qual se acrescentam os textos, mas cumpre o papel de elemento estruturador do campo do cartaz: é simultaneamente ilustração e design” (MELO; RAMOS, 2012, p. 341).

Imagem 13 — Cartazes de *O bravo Guerreiro* (a esquerda), 1968 e *Os Fuzis* (a direita), 1964)



Autores: Rubens Gerchman e Ziraldo¹³

A tipografia também é um recurso muito utilizado no período, como podemos ver nos cartazes de *Brasil Verdade* e *Gimba*. O primeiro é uma junção de quatro documentários sobre futebol, cangaço, samba e a migração de nordestinos para o Sudeste. Fernando Lemos, pintor, artista gráfico e fotógrafo, “evita fazer uso de imagens de cunho popular, em prol de uma abordagem mais seca: a massa de palavras repetidas anal no alto e verde na linha dos olhos, compondo literalmente uma paisagem tipográfica” (MELO; RAMOS, 2012, p.342).

Imagem 14 — Cartazes de *Brasil de Verdade* (a esquerda), 1968 e *Gimba, o presidente dos valentes* (a direita), 1963



Autores: Fernando Lemos e autor não identificado¹⁴

¹³ Composição da autora.

¹⁴ Composição da autora.

O segundo, *Gimba*, retrata a vida de um jovem carioca e favelado que tenta escapar do mundo do crime. Em seu cartaz, é representado o personagem sozinho entre um grande espaço vazio que é cortado pelos blocos de texto abaixo e acima dele.

Como veremos, muitos filmes da década desdobram sobre a temática da violência. Em *Assalto ao Trem Pagador*, Ziraldo deixa de lado o *cartoon* para uma abordagem muito mais realista e provocativa. O cartaz imita a página de um jornal coberta por uma mancha de sangue. *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane, é a reprodução de um formulário policial. Nele, o título do filme aparece no carimbo, em vermelho. *O Anjo Nasceu*, do mesmo diretor, conta com a fotografia de uma criança com asas de anjo e uma arma na mão. O texto aparece pequeno, no canto, e tem tipografia feita à mão como em um bilhete.

Os dois filmes, juntamente com *O Bandido da Luz Vermelha*,

São representantes do chamado cinema marginal, cuja produção se concentrou entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970. O experimentalismo da linguagem cinematográfica se reflete nos cartazes. [...] [os cartazes] empenham-se em explicitar a postura transgressora perseguida pelo cinema marginal. (Melo e Ramos, 2011, p. 342)

Imagem 15 — Cartazes dos filmes, *O assalto ao Trem Pagador* (1962), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) e *O Anjo nasceu* (1969), respectivamente



Autores: Ziraldo, Tereza Simões e Tereza Simões¹⁵

¹⁵ Composição da autora.

4. Cinema Brasileiro Moderno e Tropicalismo

O Design Gráfico é uma atividade projetual criativa que utiliza a linguagem visual e seus elementos expressivos como formas, cores, textos e imagens em seu discurso gráfico. A linguagem cinematográfica também faz uso destes mesmos elementos. Porém, algumas características típicas desta linguagem como o movimento e a dinâmica da narrativa representada pelos personagens e outros aspectos técnicos tornam o cinema bem diferente do Design Gráfico. Apesar das diferenças, os cartazes impressos são importantes aliados de uma obra cinematográfica, assim como o *trailer* e a sequência inicial de apresentação de créditos que antecede a exibição do filme.

Desta forma, o design de um cartaz de cinema deve compartilhar aspectos semelhantes do filme a que se refere para que seja reconhecido como uma parte integrante de um discurso único. Faz-se necessário, portanto, que o designer gráfico conheça o roteiro, os aspectos visuais e narrativos de uma obra audiovisual para captar e elaborar uma mensagem gráfica de forma criativa e eficaz. Como afirma Rick Poynor, “O designer, como iniciador ou parceiro de trabalho, compartilha com o autor a responsabilidade sobre a produção do significado, embora a igualdade dessa responsabilidade ainda seja uma questão controversa” (2010, p. 127).

Por se tratar de uma investigação sobre o design gráfico de cartazes de cinema criados para o Cinema Novo e o Cinema Marginal, esta pesquisa propõe que se conheça em linhas gerais, o contexto histórico e os aspectos estéticos nos quais estão inseridos os objetos de análise apresentados.

O cinema moderno tem seu início no cenário pós Segunda Guerra Mundial. Na Europa, os movimentos de destaque são o neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague*, na França na década de 1960. Maria do Socorro Carvalho, no capítulo intitulado *Cinema Novo Brasileiro* organizado por Fernando Mascarello no livro *História do Cinema Mundial*, esclarece que os filmes do neo-realismo tinham como objetivo retratar a pobreza e infelicidade do povo italiano após a guerra, se opondo diretamente aos filmes hollywoodianos que inundavam os cinemas europeus da época com os filmes da chamada Era de Ouro do cinema Hollywoodiano que duraria até os anos 1960. Estes filmes eram industriais e possuíam um código regulador, chamado *Código Hays*, que

garantia uma boa relação entre as produções cinematográficas e as instituições defensoras da moral e dos bons costumes.

O posicionamento anti-hollywoodiano se dá porque a Europa, arrasada pela guerra, não dava conta de produzir cinema e abriu espaço para os filmes americanos, que retratavam uma realidade muito distante daquela vivida pelos europeus na época. Além disso, os católicos possuíam amplo controle do que era exibido no país e ocupavam todos os espaços institucionais, com presença eclesiástica nas comissões censórias. Prestigiaram as produções norte-americanas e boicotaram os filmes neo-realistas (CARVALHO in MASCARELLO, 2006)

Os principais cineastas neo-realistas foram Vittorio De Sica (1901-1974), Roberto Rossellini (1906-1977) e Luchino Visconti (1906-1976), responsáveis pelos filmes *Roma, cidade aberta* (1945), *Alemanha ano zero* (Rossellini, 1948), *Ladrões de bicicleta* (1948) e *A terra treme* (1948). O movimento, apesar de sua morte precoce, inaugurou o cinema moderno e expandiu suas ideias mundialmente, gerando movimentos como a *Nouvelle Vague* na França e o Cinema Novo no Brasil, como veremos a seguir.

No Brasil, o cinema moderno tem seus antecedentes no cinema de Humberto Mauro (1897-1983), em 1920, e se inicia com Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) em 1950 a partir do diálogo com o neo-realismo italiano e com a literatura brasileira, especialmente a modernista, na sua segunda fase, com destaque para autores como Graciliano Ramos (1892-1953), José Lins do Rego (1901-1957) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Esse diálogo se dá pela temática social e a abordagem do cotidiano do povo na literatura, muito explorada pelo Cinema Novo em adaptações de obras modernistas, como *Vidas Secas* (1938) e *Macunaíma* (1928), que veremos mais à frente.

Este cinema surgiu da adversidade econômica, que inspirou o Cinema Novo e o Cinema Marginal numa nova forma de fazer cinema, com baixo orçamento e uma sede revolucionária de se produzir no Brasil (GOMES, 1979 apud XAVIER, 2006). Alguns anos à frente, em meio ao cenário do regime militar, estes dois movimentos explodiram, ganhando fôlego em meio à censura e à repressão. Ismail Xavier cita o período entre o final da década de 1950 e meados da década de 1970 como “o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro” (XAVIER, 2006, p.14). No mesmo

capítulo, o autor ainda compara Glauber Rocha (1939-1981), cineasta fomentador do Cinema Novo, a Jean Renoir (1894-1979), Orson Welles (1915-1985), Michelangelo Antonioni (1912-2007) e outros grandes nomes do cinema internacional, e diz que:

Foram cineastas cuja forma de exercer a sua consciência da técnica, da forma e dos momentos de produção ensejou um exercício da autoria que Pier Paolo Pasolini sintetizou muito bem como um "cinema de poesia". (XAVIER, 2006, p.15)

Esta comparação não é em vão, já que o cinema brasileiro vivia aliado à experiência europeia e traçava debates em torno da temática popular e do realismo, lembrando o contexto do cinema italiano. Além disso, pela estética documental do cinema de autor, o movimento estava, muitas das vezes, voltado à crítica social e à alegoria das dificuldades vividas pelos brasileiros, ponto ricamente defendido por Glauber Rocha em seu texto *Eztetyka da Fome*, primeiro e mais conhecido manifesto do cineasta, publicado em 1965, em que ele apresenta seus conceitos de descolonização cultural e uma nova forma de enxergar as mazelas do terceiro mundo, sob uma ótica contrária ao paternalismo do exterior.

Paralelamente, o Cinema Marginal de autores como Júlio Bressane, traz à cultura, elementos profanos que rompem o acordo com o público e com o formalismo, sem necessariamente implicar desordem ou escolhas irrefletidas. Pode-se ver, na verdade, que os filmes possuíam certo rigor em seus processos, como podemos ver em *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969).

O diálogo do cinema brasileiro moderno com a literatura e o teatro do período faz com que o Cinema Novo aborde questões sociais e traga à tona o debate da identidade brasileira, dando ênfase à consciência do oprimido, tema muito presente no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964. Não devemos ignorar, também, que os conflitos políticos e ideológicos na América-Latina e, na segunda metade da década, a ditadura militar fizeram o cinema responder a esse cenário e alinhar-se ao espírito radical dos anos 1960.

O Cinema Novo negava o mercado enquanto se inseria nele, julgando necessário alcançar os ideais dos segmentos mais consolidados da cultura, em especial o Modernismo de 1920, cujo discurso de alinhamento entre cultura nacional e experimentação estética seria resgatado pelo cinema algumas décadas adiante. Para Xavier, "foram estas preocupações modernistas que definiriam o melhor estilo do cinema

de autor” (XAVIER, 2006, p. 24). Este cinema, rebelado contra o cinema comercial e, principalmente, hollywoodiano, ganharia uma “forte conotação nacional, e de esquerda, ao moderno” (XAVIER, 2006, p. 24).

Os anos de 1967 e 1968 são marcados pelo período mais duro da ditadura militar no Brasil e, em resposta, pelo surgimento do Tropicalismo, movimento de grande produção cultural no teatro, na arte e principalmente na música. Neste momento, a arte ganha tom provocativo e de questionamento da indústria e mercantilização da arte, assim como do governo. O cinema retorna à chanchada, flerta com o *kitsch*, termo usado para definir produções de “mau gosto”, e abandona a clareza na comunicação com o espectador, seja na poesia, seja na questão nacional. O autor descreve essa movimentação como a “perda da inocência diante da sociedade de consumo” (XAVIER, 2006, p. 30).

4.1. BREVE INTRODUÇÃO À ESTÉTICA DO CINEMA NOVO E CINEMA MARGINAL

Para fazer uma análise estética dos filmes do Cinema Novo e Cinema Marginal, é necessário analisar, além do contexto histórico, o contexto cultural em que essas produções estão inseridas. Como visto anteriormente, a década de 1960 no Brasil é marcada pela busca da identidade nacional, influenciada pelo modernismo de 1920, pela militância crescente nos movimentos de esquerda e, como vimos, por movimentos internacionais como a *Nouvelle Vague* e o neo-realismo. Esta mistura de tendências é refletida no cinema brasileiro através das *alegorias*, termo explorado por Ismail Xavier em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1993) a partir do conceito de alegoria cunhado pelo filósofo Walter Benjamin em sua obra *Origem do drama barroco alemão* (1928).

No final da década de 1960, a América-Latina se agitava pelo foco mundial no Terceiro Mundo e no debate acerca do subdesenvolvimento. Os movimentos culturais, inclusive no cinema, dedicam-se a uma discussão que, segundo o autor, tem duas esferas principais. Uma delas é a representação do subdesenvolvimento enquanto deficiência da sociedade, no outro, os obstáculos encontrados na comunicação da obra com o público.

[...] naquele momento, é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?) [...] A eficiência no mercado, como um valor, fora questionada no início dos anos 60, quando a ideia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio. (XAVIER, 1993, p. 22)

Isso se dá, pois, o tom revolucionário que o cinema adotou possuía uma estética de violência empenhada mais na expressão do autor que na viabilização daquela produção para o mercado, e conseqüentemente, na sua legibilidade para o público. A situação econômica e os poucos recursos favoreciam os meios alternativos e a experimentação no cinema de autor. Isso tudo, somado ao regime repressor que se instaurou em 1964, resultou no uso das alegorias na linguagem cinematográfica brasileira, cada cineasta a seu modo.

Para nós, interessa os compromissos distintos dos dois movimentos com a ruptura. Para o Cinema Novo, o embate se dá contra a mercantilização, por questões ideológicas, e seu foco se volta para a defesa da identidade nacional a fim de contrariar a descaracterização do “colonialismo cultural”. O Cinema Novo “criticava o atraso, admitia a positividade – 'em princípio' – do avanço técnico sem, no entanto, querer confundir, apressadamente, as utopias ligadas a esse avanço com o processo real” (XAVIER, 1993, p. 363). Este, tinha raízes políticas muito bem estabelecidas que eram o motor do movimento, como explica o historiador:

No grupo do Cinema Novo [...] havia o exercício de uma liberdade de estilo perante o cinema mais corrente, tudo conduzido, porém, com nítida diferença. O cinema novo entendia tal liberdade dentro dos padrões do gênero “cinema de arte” de meados da década [...] (XAVIER, 1993, p. 360)

No Cinema Marginal, assumia-se “a defesa de uma experimentação que, pelo teor agressivo e ilegibilidade, era associado à experiência do *underground*” (XAVIER, 1993, p. 361). Este nome foi associado pelo seu tom radical e associado à contracultura, seus objetivos eram a subversão da linguagem cinematográfica e a resposta à repressão do AI-5.

Em meio a esse cenário político conturbado, surge Rogério Duarte, principal sujeito dessa pesquisa. Baiano de Ubaíra, nascido em 1939, foi namorado de Anecy, irmã de Glauber Rocha, fato que gerou um encontro muito maior do que apenas um parentesco. Influenciados pela ideologia de Lina Bo Bardi, os dois intelectuais

compartilhavam o pensamento Marxista e juntos criaram obras importantíssimas para a cultura brasileira (LIMA, 2013).

5. Rogério Duarte: Cinema e Tropicalismo no campo do design

Rogério Duarte ganhou destaque durante os anos 1960 com seus trabalhos para a tropicália e para o Cinema Novo. Coursou a Escola de Belas Artes e teve aulas com grandes nomes como Otl Aicher, Tomás Maldonado e Alexandre Wollner e trabalhou no início de sua carreira com o designer Aloísio Magalhães. Jorge Caê Rodrigues, em seu capítulo sobre Rogério para o livro de Chico Homem de Melo *Design Gráfico nos anos 60*, afirma que o designer teve a formação funcionalista derivada da Escola de Ulm e que, conhecendo as regras manteve o rigor técnico, mas também utilizou elementos da cultura popular brasileira como as festas, a tipografia e as pinturas dos trios elétricos. Como Rogério mesmo afirma “Eu me sinto como um momento da história, como uma pessoa que faz uma mediação entre uma racionalidade e uma loucura” (DUARTE, 2003, p. 171).

Quando perguntado sobre essa dualidade, Rogério diz que:

Eu estabeleci no meu trabalho uma outra visão teórica, na qual não havia categoria estanque, que se pudesse separar design de obra de arte. Havia uma gradação de funcionalidade que eu chamava de graus de determinação, aproveitando a própria terminologia matemática, ou seja, graus de contingência. Então, eu dizia, havia trabalhos que eram muito mais determinados pela função do que outros. Por exemplo, o cartaz cultural é uma coisa que tem um grau de liberdade muito maior do que, por exemplo, um rótulo de remédio onde a legibilidade se caracteriza por pressupostos. Como, por exemplo, num automóvel, um avião - a relação entre aerodinâmica, função e forma é muito mais determinante do que em outros objetos. Discussões com Aloísio Magalhães, Max Bense, a ideia das mercadorias enquanto linguagem, os objetos enquanto linguagem, o estudo do kitsch me levaram à compreensão de que inevitavelmente todo objeto tem uma carga simbólica muito importante. (DUARTE, 2000, apud RODRIGUES in MELLO 2006)

Rogério tinha profunda compreensão sobre o modelo racionalista, o que não o impediu de tecer críticas sobre a aplicação deste no contexto brasileiro. Sobre a Esdi, ainda no início da sua implantação, ele afirma que

baseado no conhecimento de seus programas e professores, podemos arriscar algumas opiniões sobre suas possibilidades. Causa-nos um pouco de apreensão seu caráter de escola superior. Em país subdesenvolvido como o nosso, pode ficar absurdo o operacionalismo científico de Ulm. Tememos que ESDI siga um caminho não muito de acordo com o que precisamos (uma escola de desenho industrial deveria, por exemplo, estar ligada, ou pelo menos levar em conta um plano como o de industrialização da SUDENE, e Celso Furtado). Além disso, ainda que a linha Ulm não nos fosse prejudicial, não acreditamos que a ESDI possa manter o seu padrão, pois o Brasil, não tendo infra nem superestrutura

que possa mantê-lo, pode levar a ESDI a tornar-se uma imitação pobre. (DUARTE, 2003, p. 130).

Essa crítica nada mais é do que uma preocupação pessoal com a perda da identidade brasileira na produção nacional. Essa preocupação é igualmente exposta quando, ao falar sobre o movimento de 22, ele afirma que “fato triste, mas que não pode deixar de ser mencionado, é que quase tudo aparecido entre nós em matéria de vanguardismo é decorrência de movimentos estrangeiros” (DUARTE, 2003, p. 131).

Não é à toa que Rogério, tanto por seu forte engajamento político quanto por sua vasta compreensão da diversidade cultural brasileira, aliou-se a movimentos que buscavam a reinterpretação do país. Como ele mesmo diz, era porta-voz dos movimentos Tropicalista e do Cinema Novo, a pessoa do campo do design responsável por traduzir suas ideias e, segundo Caê Rodrigues, “fazer uma síntese entre o racionalismo e a exuberância tropical” (RODRIGUES, 2006, p. 196).

Sobre sua ruptura com o modelo ulmiano, Rodrigues afirma que “essa ruptura não era por desprezo, era uma necessidade de transgredir, para que toda a tradição da gráfica suíça não virasse um dogma no Brasil” (RODRIGUES, 2006, p. 197). Nas palavras do próprio Rogério Duarte,

minha ruptura não é de uma pessoa qualquer, é de uma pessoa que falava a mesma linguagem que eles, não era de um cara que não conhece e pensa que design é outra coisa. Era de alguém que conhecia bem a estética do design, que tinha aprendido bem naquela cartilha e que rompeu por adotar uma contemporaneidade. (Duarte apud Rodrigues, 2006, p.197)

Essa ruptura, para Rodrigues, faria de Rogério personagem prenunciador da pós-modernidade no design. Ele afirma que

Dentre os trabalhos que criou, os projetos gráficos desenvolvidos para os cartazes do Cinema Novo e para as capas de discos durante o movimento tropicalista são memoráveis, inovadores e poderíamos, inclusive, chamá-los de pós-modernos (RODRIGUES, 2006, p.188).

Em entrevista ao autor, o próprio Rogério afirma esse posicionamento, ao dizer que

minha visão era bem pós-moderna, no sentido de que eu não estava contestando o passado, mas queria incorporar tudo... Quando começamos a estudar profundamente uma coisa e refletir sobre ela, só assim podemos estabelecer uma ruptura. Qualquer ruptura baseada no desconhecimento é uma pseudo-ruptura. (Duarte apud Rodrigues, 2006, p.196)

Rafael Cardoso (2000, p. 208), afirma que “A marca registrada da pós-modernidade é o pluralismo, ou seja, a abertura para posturas novas e a tolerância para posições divergentes.” Estas marcas são encontradas no trabalho de Rogério quando vemos a forma como ele transita entre o funcionalismo do modelo ulmiano e realiza as experimentações da tropicália e do Cinema Moderno.

Segundo André Luís Dias de Lima

Sua participação no Cinema Novo e liderança conjunta na Tropicália, movimentos de grande importância na formação cultural do país, trouxe um trabalho diferenciado, que aponta congruências e rupturas ao modelo vigente nessas décadas, e que reflete sobre a história do design mundial. Sua leitura e releitura sobre os modelos hegemônicos acabaram construindo os contornos da sua produção de design pós-moderno no país. (LIMA, 2013, p. 66)

Para nos debruçarmos sobre a pós-modernidade no design e investigar a produção de Rogério Duarte, nos apoiaremos nos conceitos estabelecidos por Rick Poynor. Embora o sufixo “pós” possa indicar que o pós-modernismo veio depois do modernismo ou para substituí-lo, o autor afirma que “O pós-modernismo se diferencia, sobretudo, por sua perda da fé nos ideais progressistas que sustentavam os modernistas” (POYNOR, 2010, p.11) e na crença de que o mundo poderia ser lido e controlado racionalmente. Os pós-modernistas não tinham o objetivo não de mudar o mundo, mas de aceitá-lo como ele é.

Para T.S. Eliot “não é sábio violar as regras até que você saiba como segui-las” (ELIOT apud POYNOR, 2010, p.12) e, no caso do design, esse consenso também se aplica, sendo reafirmada por diversos teóricos pós-modernos a ideia de que é preciso conhecer as regras para burlá-las. Dessa forma, o pós-modernismo propõe o colapso entre a “alta” e a “baixa” cultura, pois não as diferencia em seu valor.

Como atitude, o design pós-moderno está mais próximo do povo e do que o povo quer: está preparado para atender às suas necessidades legítimas sem moralizar sobre quais deveriam ser essas necessidades. Está, portanto, mais profundamente enraizado na sociedade do que a escola Moderna. (HUGHES-STANTON apud POYNOR, 2000, p. 18)

A arquitetura influenciou diretamente o design, sendo em 1977 uma das primeiras referências, feita pelo designer e curador Wilburn Bonnel, ao nomear uma exposição como *Postmodern Typography: recent American development*, após ver o termo em artigos de arquitetura (POYNOR, 2000, p.22).

Inflamados pela influência deste teóricos pós-modernos, surgiram entre as décadas de 1980 e 1990 numerosas obras de designers jovens que atacavam os princípios defendidos pelas gerações anteriores.

6. Pós-modernismo no design: origem e conceitos

Como dito anteriormente, o design pós-modernista parte da contestação das regras estabelecidas no modernismo, do discurso racionalista e da representação formalista. Poynor (2000, p. 38) afirma que a partir da década de 1960 surgem trabalhos de design criados por pessoas sem formação, que ignoravam essas regras profissionais do design. Esses profissionais autodidatas contestavam os pensamentos restritivos e os limites da alta e baixa cultura, observando como o público transita entre as duas. Para os teóricos pós-modernos, desvios e erros são necessários para o progresso.

Em seu livro *Abaixo as regras: Design Gráfico e pós-modernismo*, ele divide em cinco grupos as vertentes do design pós-moderno: desconstrução, apropriação, Techno, autoria e oposição. Para essa análise utilizaremos três delas, pois nos anos 1960 não havia ainda os recursos tecnológicos usados como ferramenta do Techno e nem estava estabelecido o pós-modernismo, não sendo possível fazer a análise a partir do conceito de oposição.

Vejamos brevemente os movimentos de desconstrução, apropriação e autoria, suas características e principais nomes, a fim de estabelecer as bases para a análise do trabalho de Rogério Duarte.

6.1. DESCONSTRUÇÃO

Nos anos 1970 e início dos anos 1980, esse ataque às normas foi organizado por artistas associados ao punk rock. Por meio dos cartazes de shows produzidos em garagens, questionavam as normas e a imprensa, voltando os meios contra si através de colagens de recortes de manchetes de jornais e textos teóricos, muitas das vezes combinados com tipografia feita à mão. Seu afastamento da comunidade profissional do design era refletido através da experimentação de técnicas, com cartazes mimeografados, fotocopiados ou serigrafados em ambiente doméstico.

Imagem 16 — Capa do single God save de Queen, Sex Pistols, 1977



Autor: Jamie Reid¹⁶

Apesar de não ser reconhecido, o design punk influenciou na década de 1980 designers e profissionais que começaram a adotar técnicas similares. Revistas como a *i-D*, no Reino Unido e a *Hard Werken*, na Holanda, cujos integrantes rejeitavam a tradição funcionalista, começaram a usar estratégias similares às do design punk. Estas técnicas envolviam desenhos feitos à mão, carimbos, estênceis, montagens, fotocópias e caracteres de computador (POYNOR, 2000, p. 42).

Imagem 17 — Capa da Revista iD, nº 28, 1985



Autor: Terry Jones¹⁷

¹⁶ Disponível em: < <https://www.artnet.com/artists/jamie-reid/sex-pistols-god-save-the-queen-on-sex-pistols-ITbVcxa4HFVlugl8YIXiTg2> >. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

¹⁷ Disponível em: < <https://www.design-is-fine.org/post/58907430732/terry-jones-i-d-no-28-the-art-issue-august> >. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

Membros da equipe da *Hard Werken* formaram, então, a Hard Werken Association, sendo alguns deles muito ligados à corrente dominante do design. Defendiam a diversidade no processo de criação de cada um e assumiam que não estavam preocupados com a legibilidade e a funcionalidade, mas com o quadro geral da revista (BROOS 1985, p. 30, apud POYNOR, 2000, p. 43).

O trabalho da revista, associado ao design punk, formaram a tendência que chamaram de “design desconstrucionista”, que embora nunca tenha se posicionado como um movimento e ser um conceito contraditório para muitos autores, se estabelece como uma “empreitada acerca da qual seria imprudente afirmar quaisquer definições fixas ou finais, uma vez que o propósito do método é, com o maior rigor e ceticismo, questionar essas certezas” (POYNOR, 2000, p. 46).

Muitos teóricos afirmam a desconstrução como “uma crítica às oposições hierárquicas que tradicionalmente estruturam o pensamento ocidental” (POYNOR, 2000, p. 46) e defendem que seu objetivo não é destruir essas oposições, mas reescrevê-las (CULLER, 1997, p. 126 apud POYNOR, 2000, p.46).

Esse pensamento foi demonstrado principalmente através do design tipográfico. Para os desconstrucionistas, a interpretação textual e o significado linguístico são instáveis e não podem ser reduzidos a um significado essencial. Através da decomposição da palavra, buscavam decodificar seu significado. Essa busca fortalece a noção de que a desconstrução estava na busca da reinvenção da forma e da revitalização da mídia impressa. Muito mais do que um estilo, ela buscava a construção de significado na comunicação do público com a peça de design, defendendo que não eram necessárias regras que protegessem esse público.

6.2. APROPRIAÇÃO

No fim da década de 1970, surgem os sinais de um fenômeno pós-moderno que se tornou tendência principalmente nas capas de discos. O período chamado de “a era da pilhagem” definiu a obsessão e o cansaço com o passado, partindo da ideia de que todos os estilos já haviam sido criados. O crítico literário Fredric Jameson, em 1983, escreve que “Em um mundo em que a inovação estilística já não é possível, tudo o que

resta é imitar estilos mortos, falar através das máscaras e com as vozes de modas retiradas do museu do imaginário” (JAMESON, 1985 apud POYNOR, 2010, p. 71).

Jameson (1985) estabelece a distinção entre paródia e pastiche, fenômenos que envolvem a imitação de maneirismos de outros estilos. Na paródia, segundo ele, a ênfase na peculiaridade do original se dá de forma zombeteira. Já no pastiche, o uso da máscara de outro estilo não tem como objetivo satirizar ou ridicularizar o assunto (JAMESON, 1985 apud POYNOR, 2010). Como sabemos, o design sempre emprestou de outras áreas imagens e abordagens, principalmente das belas-artes. A diferença dessa apropriação feita antes e após a década de 1980 foi amplamente discutida no design e na arte.

Barney Bubbles e suas capas de disco foram figura central no pós-modernismo e nessa discussão de apropriação. Poynor escreve que

Sua capa de disco mais ambiciosa, *Armed Forces* (1979), para Elvis Costello and the Attractions, é uma subversiva mistura de alusões históricas à arte de Mondrian, Expressionismo Abstrato, Op Art e Pop Art, encabeçada pela pintura de uma manada de elefantes em estilo kitsch popular. (POYNOR, 2010, p. 73)

Imagem 18 — Capa de disco *Armed Forces* Elvis Costello



Autor: Barney Bubbles. *Armed Forces*¹⁸

O trabalho de Bubbles influenciou jovens designers britânicos, cuja inspiração histórica vinha não só das artes mas também do design moderno do início do século XX. Essa movimentação tornou o “retrô” um dos estilos definidores da época, pautado no

¹⁸ Disponível em: < <http://www.ephemeralstates.com/tag/armed-forces/> >. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

conhecimento dos designers sobre os movimentos Futurista, Construtivista, De Stijl, Bauhaus, Art Déco e Modernismo Pictórico.

Tibor Kalman, designer americano, apesar de seu posicionamento crítico e de alegar que as referências históricas eram um artifício para ocultar a falta de ideias e de definir esse tipo de design como “modernismo brega”, teve em sua obra forte referência no vernacular. Sua empresa, M&Co defendia que esse apelo se devia ao fato do vernacular ser autêntico e comunicar diretamente com o que as pessoas sentiam. Rick Poynor destaca uma fala de Kalman, em que ele afirma que "Estamos interessados nos grafismos vernaculares porque essa é a forma de comunicação mais pura, mais honesta e mais direta. Roubaremos descaradamente as obras vernaculares" (KALMAN, 1989, apud POYNOR, 2010, p. 81).

Imagem 19 — Postal promocional para o Restaurant Florent

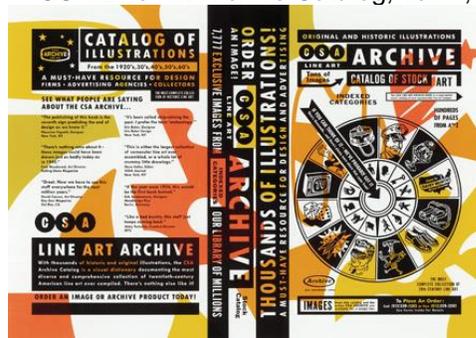


Autores: Alexander Isley e Tibor Kalman, M&Co¹⁹

Dessas discussões, surgiram diversos outros trabalhos que utilizavam as referências artísticas e vernaculares como forma de reagir a eficiência impessoal do design profissional (POYNOR, 2010). Esses trabalhos imitavam também o estilo das artes comerciais norte-americanas das décadas de 1920 a 1960.

¹⁹ Disponível em: < <https://restaurant-ingthroughhistory.com/tag/tibor-kalman/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

Imagem 20 — CSA Line Art Archive Catalog, vol. 1, capa de livro



Autor: Charles S. Anderson²⁰

Um exemplo disso, é o catálogo *CSA Line Art Archive Catalog*, publicado por Charles S. Anderson em 1995. O volume contava com 7.777 exemplos de imagens retiradas de livros antigos, catálogos e revistas, que foram limpas e redesenhadas e que podiam ser encomendadas por uma taxa de uso, funcionando como um banco de imagens.

6.3. AUTORIA

Desde a década de 1960, os especialistas insistem que o design é essencialmente uma atividade anônima, puramente condicionada à prestação de serviço ao cliente. No entanto, desde a década de 1980 diversos designers emergiram como personalidades, e muitos livros surgiram celebrando essas individualidades.

O surgimento do design de autor é uma das ideias-chave do design gráfico na era pós-moderna. Segundo Poyner (2010), essa percepção nasce com Roland Barthes e seu conceito de morte do autor e nascimento do leitor, já que não é ele quem decide o sentido das muitas citações que compõem o texto, mas quem dá a ele sua unidade. Esses designers chamam a atenção da mídia, onde são apresentados como exemplos da cultura visual contemporânea. Neville Brody e David Carson podem ser citados como representantes dessa condição.

Poyner também aponta o crescimento de palestras informais com designers, uma grande onda de interesse por textos teóricos e críticos de jovens designers, que aos poucos reivindicavam para si o reconhecimento pela sua participação em diversas peças, principalmente publicações, alegando responsabilidade sobre a produção de significado.

²⁰ Disponível em: [.https://csadesign.com/ev_csa_archive1.html](https://csadesign.com/ev_csa_archive1.html)>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023

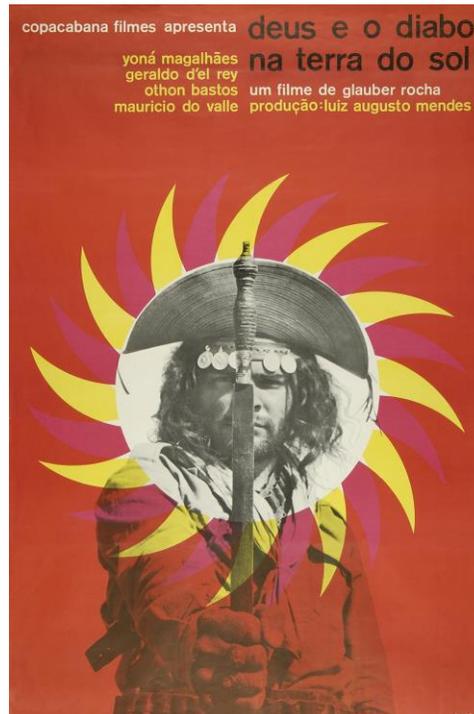
7. O Olhar pós-modernista de Rogério Duarte

A partir dos conceitos e movimentos do pós-modernismo citados acima, faremos a relação do trabalho de Rogério com o pós-modernismo a partir da análise de três cartazes que ele produziu para o Cinema Novo e Marginal. São eles: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *A Grande Cidade: Aventuras e Desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe* (1966) e *Meteorango Kid: Herói Intergalático* (1969).

7.1. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: DESCONSTRUÇÃO E APROPRIAÇÃO

No cartaz para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rogério traz os fortes contornos construtivistas que herdou de sua formação racional-funcionalista. Ele faz isso trazendo a fonte Helvética, o grid e a técnica de fotomontagem (LIMA, 2013, p. 86)

Imagem 21 — Cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol



Autor: Rogério Duarte²¹

André Luís Dias de Lima o compara com o cartaz *I want you*, do artista James Flagg, de 1917. Além disso, ele expõe a apropriação e a desconstrução no cartaz de Duarte ao afirmar que

²¹ Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67136/cartaz-do-filme-deus-e-o-diabo-da-terra-do-sol>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

A apropriação do estilo mostra a similaridade com uma produção vigente e a tentativa de desconstrução da ideia de originalidade, mantendo práticas como minimalismo, com o bom aproveitamento dos espaços em branco, mas utilizando alguns elementos da cultura popular, como por exemplo, a sua similaridade com as capas de cordel (LIMA, 2013, p. 87).

Imagem 22 — I Want You



Autor: James Flagg²²

A utilização da técnica funcionalista combinada com os elementos da cultura popular, traz a ideia de colapso entre a alta-cultura e a baixa-cultura proposta pelo pós-modernismo. Em Notas sobre o Desenho Industrial, Rogério escreve que

É preciso acabar com as categorias, sobretudo quando nelas há, implícita, uma hierarquia aristocrática. Há uma continuidade topológica entre o que os chamados estetas denominam discriminadamente arte menor e maior. [...] Rádio, imprensa, TV e cinema é o que o povo consome (ou a parcela do povo que no Brasil consome alguma coisa). O comics, a fotonovela são o que de mais significativo se faz hoje em comunicação visual. (DUARTE, 2003, p.132)

Esse posicionamento pode ser lido como desconstrutivista pois critica as oposições hierárquicas e as reescreve, fazendo-as funcionar de uma forma totalmente nova. Outra escolha que causou polêmica na época é a palavra “deus” escrita com letra minúscula. Sobre isso, Jorge Caê Rodrigues aponta ainda mais um colapso de oposição, ao afirmar “não há diferença entre Deus e o Diabo - eles se equivalem” (RODRIGUES,

²² Disponível em:

<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:J._M._Flagg,_I_Want_You_for_U.S._Army_poster_%281917%29.jpg>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

2006, p. 191). Além disso, a apropriação dos elementos do design funcionalista e das capas de cordel são o pastiche que Jorge Caê Rodrigues enxerga na obra de Rogério como pós-moderno.

Imagem 23 — Tipografia e título do cartaz²³



Imagem 24 — Rosto de Corisco²⁴

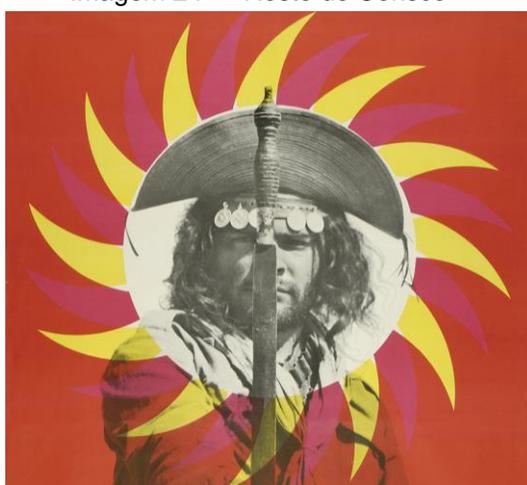


Imagem 25 — Folheto do cordel A chegada de Lampião no céu



Autor: Walderêdo Gonçalves²⁵

²³ Recorte da aurora

²⁴ Idem.

²⁵ Fonte: Acervo FCRB

7.2. A GRANDE CIDADE: DESCONSTRUÇÃO E APROPRIAÇÃO

A Grande Cidade: As aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe é um filme de Cacá Diegues pertencente ao Cinema Novo. Ele é estrelado por Anecy Rocha, namorada de Rogério Duarte e irmã de Glauber Rocha, e trata da história de Luzia, alagoana que vai ao Rio de Janeiro em busca de seu noivo Jasão. Ambos são mortos por disparos de policiais que criaram uma armadilha para capturar Jasão após ele assassinar um senador.

Imagem 26 — Cartaz de *A Grande Cidade*, 1966



Autor: Rogério Duarte²⁶

O cartaz criado por Rogério para o filme traz as figuras dos três personagens principais, Inácio, Calunga, Jasão e Luzia. No centro, a letra “A” do título ocupa toda a altura do cartaz, iluminando as figuras de Calunga no topo e o corpo caído de Jasão no centro, ao seu lado aparece desenhada a arma que ele tinha nas mãos, em posição diferente da cena do filme. Abaixo, a letra “A” divide as figuras de Luzia e Inácio. As palavras “grande” e “cidade” estão dispostas uma de cada lado da letra, numa configuração que não segue o sentido da leitura ocidental da esquerda para a direita. O subtítulo do filme, “As aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe”, se encontra abaixo e na esquerda e funde-se com o restante do texto que se refere às informações do filme, como a direção, fotografia, produção e distribuição. Os

²⁶ Disponível em: <<https://manuelraeder.com/project/marginalia-1-rogerio-duarte/>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

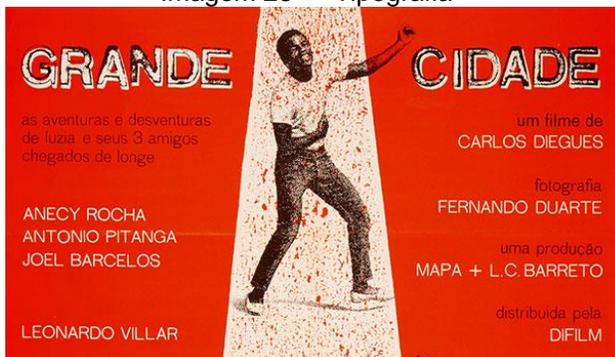
nomes do elenco aparecem em branco e em caixa alta na esquerda, enquanto na direita estão os nomes do diretor, do diretor de fotografia, da produtora e da distribuidora.

Imagem 27 — arma desenhada sob o cartaz²⁷



Assim como no cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol, o criado para A Grande Cidade também se configura conforme muitos preceitos do design modernista. O grid e a divisão do texto em dois blocos, o da esquerda com alinhamento à esquerda e o da direita com alinhamento à direita, a tipografia sem serifa, que se alterna entre o preto e o branco a fim de separar as informações.

Imagem 28 — Tipografia²⁸



No entanto, o que distancia o cartaz da estética modernista é o corte feito pela letra “A”, que ocupa grande parte do cartaz, sendo seu personagem principal. A tipografia serifada é esticada e traz a sensação de perspectiva quando relacionada com as figuras dos personagens, que vão diminuindo conforme ficam mais perto do topo. Da mesma forma, a letra “A” é a própria representação da cidade grande, que separa Luzia e Inácio, mata Jasão e segue sendo o lar de Calunga.

Essa transformação da tipografia em elemento gráfico é comum no período pós modernistas nas décadas de 1980 e 1990. Lustosa escreve que “ocorre uma ruptura de certos designers com a própria legibilidade da tipografia, utilizando com o intuito de ter a

²⁷ Recorte da autora.

²⁸ Idem.

letra como um elemento gráfico, como uma imagem inserida no design” (CESAR, 2000 apud LUSTOSA, 2007, p. 30).

Além disso, o ruído apresentado no título como uma máscara de “sujeira” que se desloca da letra chapada e na letra “A” como uma textura, demonstram mais uma vez o rompimento com a simplicidade e limpeza do modernismo.

Lima (2013) afirma que

Uma das principais características da Escola Moderna de design é a simplificação da sua produção [...] O design moderno consolidou alguns princípios, que versavam sobre funcionalidade e simplicidade. Através do entendimento de que forma é função, o período moderno foi marcadamente caracterizado pela simplificação e distanciamento da complexidade. ” (LIMA, 2013, p. 79)

Para Koop (2004), essa ruptura com o design moderno se dá através de algumas características. Ele escreve que

Os elementos decorativos, aquilo que era considerado "inútil" (CAUDURO, 1998) pelos modernistas rígidos, retorna como recurso visual. A geometria é utilizada de forma descontraída, ou seja, pouca ou completamente despreocupada com a clareza e legibilidade. (...) Tendência a fragmentar imagens e criar múltiplas camadas (...). Uso de espaçamentos tipográficos aleatórios e mistura de pesos e estilos de tipo dentro da mesma palavra. Opções por colagens, paródias e citações históricas do design e da arte. Inclusão de ruído (sujeira, imperfeições, rompimento com o acabamento "limpo etc) como elemento visual." (KOOP, 2004, apud LIMA, 2013, p. 99)

Rogério também se apropria de uma disposição muito presente nos cartazes dos filmes americanos de 1950 ao utilizar fotografias de cenas do próprio filme.

Imagem 24 — Cartaz de Case of the red monkey, 1955

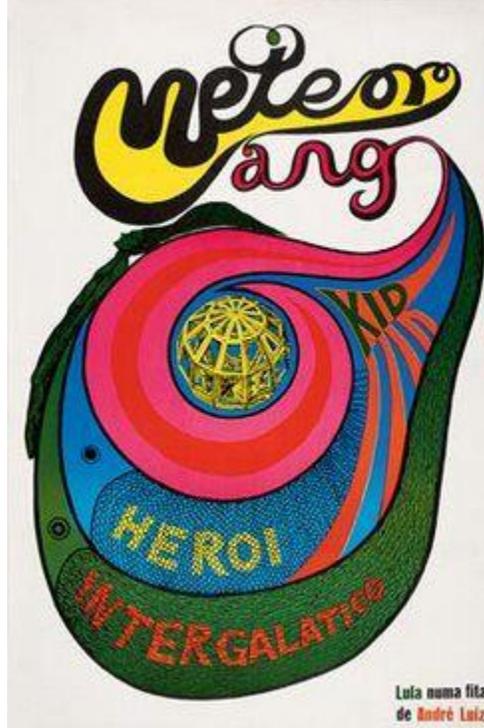


Autor não identificado²⁹

²⁹ Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/case_of_the_red_monkey>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

7.3. METEORANGO KID: PSICODELIA, DESCONSTRUÇÃO E APROPRIAÇÃO

Imagem 30 — Cartaz de Meteorango Kid, 1969



Autor: Rogério Duarte³⁰

Para o cartaz de Meteorango Kid: Herói Intergalático, Rogério se apropria da linguagem psicodélica. Francisco Albert Miranda Lobo, em seu trabalho intitulado *Análise Dos Cartazes Do Festival Lollapalooza: Design Gráfico E Pós-Modernismo No Séc. XXI*, afirma que

Os cartazes psicodélicos são apontados por Meggs e Purvis (2009) como uma das manifestações primeiras do pós-modernismo, ainda no final dos anos 1960 e que se caracterizavam pela apropriação de estilos ornamentais do séc. XIX, como o estilo Art Nouveau, combinados com estéticas vanguardistas da época, como Op Art e a contracultura. (MEGGS; PURVS, 2009, apud LOBO 2017)

Além disso, Jorge Caê Rodrigues também identifica o estilo psicodélico nos padrões ornamentais e na tipologia abstrata, tanto do cartaz de Meteorango Kid quanto em outras obras de Rogério para os discos da Tropicália.

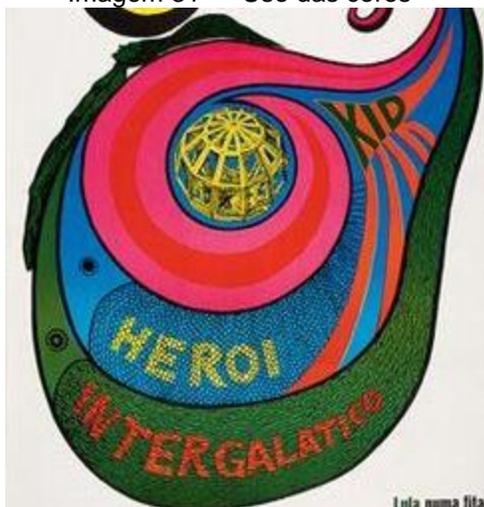
Essa nova estética psicodélica - apropriada por Rogério aqui [na capa do disco *Caetano Veloso*] e no cartaz de Meteorango Kid, do mesmo ano - seria uma das manifestações do pós-moderno. A desconstrução da imagem é evidenciada pela representação do onírico, potencializado pelo uso das drogas. (RODRIGUES, 2006, p. 200)

³⁰ Disponível em: <<https://carmattos.com/2021/12/08/no-rastro-de-meteorango-kid/>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

Ele ainda afirma que “Rogério Duarte apropria-se do vernacular, funde com a arte pop e joga por cima o psicodélico, criando um pastiche visual” (RODRIGUES, 2006, p. 201).

O cartaz traz elementos do estilo psicodélico no uso de cores complementares e nas variações tonais de vermelho e verde que formam figuras distorcidas. Para Heller (1999), a estética psicodélica caracteriza-se pelo uso de “Formas distorcidas e cores fluorescentes” (HELLER, 1999, apud LOBO, 2017, p.37).

Imagem 31 — Uso das cores³¹



A escolha pela tipografia manual se difere das tipografias usadas nos cartazes anteriores. Neste cartaz, a tipografia do título do filme funde-se com a ilustração através da tipografia manual. No topo, a palavra Meteorango divide-se em duas linhas interligadas e a letra “O” torna-se o desenho que, em seu ponto central, forma-se um globo de forma geodésica. A palavra “kid” se encontra dentro do início da forma que se inicia a partir da palavra "meteorango" e está contida por uma área rosa que se distorce junto com a palavra. Abaixo dela vemos um reflexo das letras na mesma cor dessa área, que se desfaz acompanhando a forma total. As palavras “herói” e “intergalático” são dispostas dentro de áreas limitadas por um contorno preto cujo preenchimento se dá por texturas. Essas formas são mais um elemento do estilo psicodélico, que para Meggs e Purvis (2009) configura-se na “Utilização de formas em espiral e letras arqueadas e distorcidas até a ilegibilidade” (MEGGS; PURVIS, 2009 apud LOBO, 2017, p. 37).

³¹ Recorte da autora.

Imagem 32 — Tipografia manual³²



A forma geométrica do centro do cartaz é semelhante a uma construção que Rogério tinha em sua casa sobre a qual ele diz que “Essa cúpula aqui é um manifesto contra o modernismo, contra essa tal de arquitetura funcional que você está vendo aqui em torno” (DUARTE, 2015).

Na lateral dessa forma que lembra uma espaçonave, há a figura de uma mulher cujo corpo acompanha a curva da forma. O cartaz foge completamente do grid funcionalista, trazendo a sensação de confusão presente no efeito visual causado pelo uso de drogas como LSD, que causam os efeitos de distorção e fantasia presentes no cenário do filme.

Imagem 33 — Cúpula e figura de mulher³³

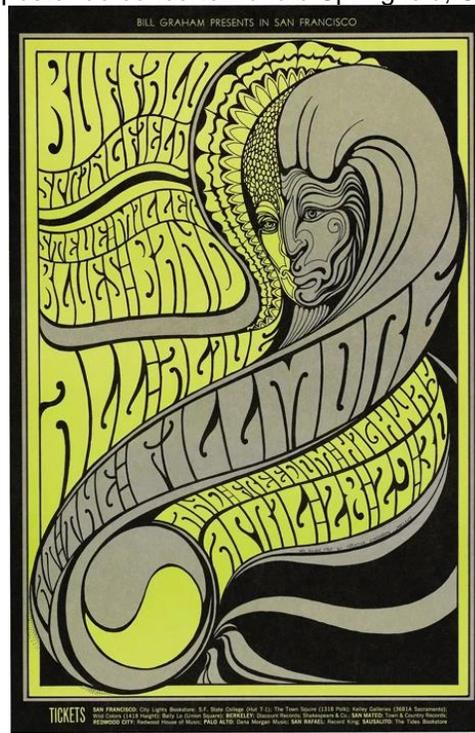


Um exemplo dessa configuração está no cartaz de Wes Wilson para o concerto Buffalo Springfield/Steve Miller Band de 1967.

³² Recorte da autora.

³³ Idem.

Imagem 34 — pôster do concerto Buffalo Springfield, Steve Miller Band



Autor: Wes Wilson³⁴

Para Lobo os cartazistas do estilo psicodélico “foram influenciados pelos mesmos estilos ornamentais pré-modernistas (Vitoriano e Art Nouveau) e pelos estilos modernistas Art Deco, tal como foram os cartazistas do rock psicodélico dos anos 1960” (LOBO, 2017, p.37).

7.4. AUTORIA NA OBRA DE ROGÉRIO DUARTE

Na caminhada de Rogério Duarte, a busca pelo reconhecimento de seu trabalho e sua produção teórica sobre design o aproximam do pós-modernismo. Sobre o cartaz de Deus e o Diabo, ele afirma que impôs a Glauber Rocha que não visse nem desse “pitaco” na sua produção, e afirma que o diretor só o viu quando estava pronto e após recusar duas versões. No documentário *Rogério Duarte, o Tropikaoslista*, dirigido por José Walter Lima, Rogério se refere a uma fala sua para Glauber em que diz: “gostei do filme que fez para o meu cartaz” (DUARTE, 2018).

³⁴ Disponível em: <<https://www.goldminemag.com/articles/1960s-posters-showcase-groundbreaking-art-anchored-in-history>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

Não à toa, Rogério assina muitas de suas peças e em 1965 escreve o texto *Notas para o Desenho Industrial*. Sem falsa modéstia, ele afirma em entrevista para Jorge Caê Rodrigues: "Fui meio solitário na arte gráfica dentro do Tropicalismo. Sem pretensões quero afirmar que, no design, eu fui único" (ROGÉRIO apud Rodrigues, 2006, p. 215).

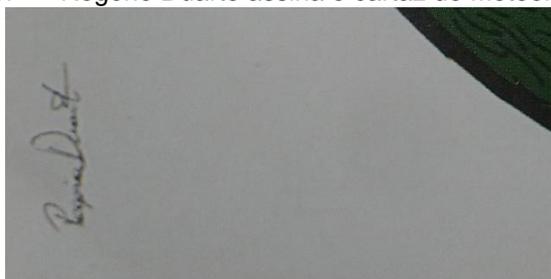
Imagem 35 — Rogério Duarte assina o cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol³⁵



Imagem 36 — Rogério Duarte assina o cartaz de A Grande Cidade³⁶



Imagem 37 — Rogério Duarte assina o cartaz de Meteorango Kid³⁷



³⁵ Recorte da autora.

³⁶ Idem.

³⁷ Reprodução do livro *Design Gráfico Brasileiro: anos 60*, 2006.

7 Conclusão

A concepção que hoje temos do termo design surgiu a partir do processo de industrialização no Brasil e seguiu durante um período politicamente turbulento. Além disso, a Semana de Arte Moderna de 22 introduziu o conceito de antropofagia e iniciou o debate sobre a identidade nacional na arte brasileira, que ressoaria por todo o século XX influenciando artistas e profissionais de diversas áreas do conhecimento, como o design e o cinema.

Outra consequência do processo de industrialização brasileiro foi a necessidade de modernização dos processos de fabricação a fim de elevar o Brasil ao patamar dos países desenvolvidos e para isso o design foi ferramenta fundamental. Essa movimentação fez com que a elite brasileira buscasse no exterior os caminhos para essa modernização, sendo a Escola de Ulm a grande referência que seria seguida para formar profissionais capacitados no país.

Todo o processo de institucionalização do ensino superior em design sofreu fortes influências dessa escola, que tinha origem na Bauhaus. Por conta disso, temos um ensino de design muito pautado no funcionalismo, onde a forma deve obedecer a função. Essas regras para a criação das peças foram passadas para os primeiros profissionais formados na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e ocuparam — e ocupam — por muito tempo um espaço nas criações desses primeiros designers. Rogério Duarte passou por essa formação e conhecia essas regras a fundo. No entanto, graças ao seu espírito caótico, ideais políticos e a diversos encontros que vivenciou durante sua trajetória, ele ousou quebrá-las.

O encontro de Rogério Duarte com o Cinema Moderno Brasileiro foi o divisor de águas. Como ele mesmo disse, quando foi para o Rio de Janeiro ele se sentia sozinho e passou sozinho pela transformação de pensamento causada pela formação funcionalista. Foi só quando outros colegas chegaram da Bahia que ele reencontrou seu caminho de questionamento e, junto com Gilberto Gil, Caetano Veloso e Glauber Rocha pôde criar um dos movimentos que marcariam para sempre a cultura nacional: a Tropicália.

Os anos 1960 foram turbulentos na política brasileira e por seu posicionamento esquerdista Rogério esteve engajado durante todo o tempo com a política e os

movimentos de esquerda, passando inclusive pela prisão e tortura que assombrou a ditadura militar. Foi na política também que Rogério conheceu Glauber e se aproximou aos ideais do Cinema Novo e do Cinema Marginal, movimentos que buscavam um cinema político, puramente brasileiro e que retratasse a realidade nua e crua do país.

Inflamado por esses ideais, influenciado por Lina Bo Bardi e com grande vontade de questionar, Rogério começou a quebrar as regras do design funcionalista e, já em 1960, criou peças que o fariam ser lembrado como designer pós-moderno.

O pós-modernismo no design nasce exatamente do questionamento dessas regras até então muito difundidas. Como vimos, o crítico Rick Poyner classifica em cinco vertentes o movimento pós-moderno, das quais foram utilizadas três. O que todas elas tinham em comum era a determinação em romper com as regras racional-funcionalistas e fazer um design muito mais intuitivo, pautado também no repertório cultural do designer e em sua relação com o mundo ao seu redor, rompendo com as oposições ocidentais de belo e feio e alta-cultura e baixa-cultura. Dessa forma, os movimentos pouco a pouco desconstróem essas oposições, apropriam-se de referências vindas de diversas áreas como as artes, a música e o cinema e trazem o designer para um papel central na obra, tirando-o do anonimato.

Na fase de análise dos cartazes de Rogério Duarte, pudemos ver como ele usa a desconstrução como base dos seus trabalhos. Vindo de uma formação funcionalista, ele quebra as regras de *grid*, apropria-se do vernacular, das fontes sem serifa, tão presentes no design funcionalista, e constrói sua identidade através do repertório que acumulou diante dos encontros com profissionais de outras áreas. Além disso, Rogério se coloca no papel de pensador e crítico do design através dos seus textos, opondo-se ao anonimato e ao papel de prestador de serviço, assinando todas as obras analisadas neste trabalho.

Por fim, foi possível através desta pesquisa enxergar como o cenário cultural e político foi vital para o nascimento deste grande designer, que através de seu trabalho foi capaz de antecipar um movimento que só viria a se consolidar quase 30 anos depois. Parafraseando o próprio Rogério, sua caminhada foi um tanto quanto solitária, mas como designer ele foi único.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo. Editora Cosac Naify, 2005.

_____. **Uma introdução à história do design**. São Paulo. Editora Blucher, 2000.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema Novo brasileiro**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006.

COELHO, Maria Cecília. “**Reverendo A grande cidade, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia**”. HAMBURGER, Esther [et al.] (org.). Estudos de cinema Socine. São Paulo: Anablumme; Fapesp; Socine, 2008.

DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. São Paulo: Azougue, 2003.

GIL, A.C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

LIMA, A. **A ruptura da tradição moderna do design gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 124. 2013.

LOBO, Francisco Albert Miranda. **Análise dos cartazes do festival Lollapalooza: design gráfico e pós-modernismo no séc. XXI**. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Design Gráfico) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, p. 127. 2017.

LUSTOSA, Ricardo Gadelha. **Novas Manifestações do Design Gráfico Pós-Moderno**. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social) - Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2007.

MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil**. 4.ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007. (Design).

POYNOR, Rick. **Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo**. Porto Alegre: Boockman (2010).

RIBEIRO, Adriana Barbosa. **O cartaz de cinema na filmografia de Glauber Rocha: uma análise semiótica**. 2009. 183 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

RODRIGUES, Jorge Caê. **O design tropicalista de Rogério Duarte**. In: MELLO, Chico Homem de. (Org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Lucas Bezerra. **A alegoria no Cinema Marginal brasileiro**. Revista Em curso, 2019. Disponível em: <https://www.emcurso.ufscar.br/index.php/emcurso/article/view/264>. Acesso em: 28 de Fev. 2021.

TEIXEIRA, N. **Inventário do Caos: Rogério Duarte, Tropicália e Pós-Modernidade**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, p. 266. 2012

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. Editora Paz e Terra, 2001.

Modernismo (Segunda Geração). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo12178/modernismo-segunda-geracao>>. Acesso em: 28 de Fev. 2022.

Geraldo de Barros. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6490/geraldo-de-barros>. Acesso em: 04 de dezembro de 2022

Relembre trabalhos de Alexandre Wollner, o pai do design moderno brasileiro. Disponível em: <https://ebac.art.br/about/news/5234/?PAGEN_1=2>. Acesso em: 4 dez. 2022.

FILMES

Rogério Duarte: O Tropiakoslista. Direção: José Walter Lima. Produção: O2 Filmes. 2015. Digitalizado.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa, Luiz Augusto Mendes, Glauber Rocha e Luiz Paulino dos Santos. 1964. Digitalizado.

A Grande Cidade: As aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe. Direção: Cacá Diegues. 1966. Digitalizado.

Meteorango Kid: Herói Intergalático. Direção: André Luiz Oliveira. Produção: Milton Borba de Oliveira e Marcio Curi. 1969. Digitalizado.