

Design e resistência: a produção multifacetada dos movimentos de oposição à ditadura militar no Brasil

Felipe Castello Branco (USP, Brasil)
felipe.castello@usp.br

Eduardo Augusto Costa (USP, Brasil)
eduardocosta@usp.br

Design e resistência: a produção multifacetada dos movimentos de oposição à ditadura militar no Brasil

Resumo: Este artigo busca, a partir da contextualização da história brasileira entre 1964 e 1985 no âmbito político, social, da produção visual e da coleta de materiais gráficos da época, entender o papel que o design desempenhou como instrumento de resistência durante a ditadura militar. Explora as produções dos movimentos de contracultura e resistência, destacando três principais grupos: cartazes, editoriais e capas de discos. Compara a produção analisada com a do campo modernista até então dominante na esfera corporativa, observando a formação de duas linhas distintas de expressão gráfica. Por fim, conclui como o design se configurou como ferramenta essencial para dar forma ao protesto e à indignação de uma parcela significativa da sociedade oprimida pelo regime vigente.

Palavras-chave: design brasileiro, história do design brasileiro, ditadura militar, resistência, contracultura

Design and resistance: the multifaceted production of opposition movements during Brazil's Military Dictatorship

Abstract: *This article seeks to understand the role design played as a tool of resistance during Brazil's military dictatorship (1964-1985) through the study of politics, society, visual production and the collection of graphic materials from the period. It explores the outputs of countercultural and resistance movements, focusing on three main areas: posters, editorial groups, and album covers. The study compares these works with the modernist production that dominated the corporate sphere, highlighting the emergence of two distinct lines of graphic expression. Finally, it concludes that design was a crucial instrument in shaping the protest and outrage of a significant portion of society oppressed by the regime.*

Keywords: *brazilian design, history of brazilian design, brazilian military dictatorship, resistance, counterculture*

1. Introdução

O período histórico que se estende da década de 1960 a 1980 foi marcado por inúmeras expressões políticas, manifestações e atos contra governos vigentes. Tanto no Brasil quanto em diversas outras partes do mundo, esses movimentos deixaram marcas e influências políticas e sociais que ecoam ainda hoje na sociedade global. Nesse sentido, faz-se necessário entender o contexto histórico da época para uma compreensão mais clara das raízes e meios em que se encontrava a produção de design no país.

A ditadura militar brasileira teve início com o golpe que depôs o então presidente João Goulart em 1964, sob a promessa de um governo rápido e de caráter organizacional (BUENO, 2012), mas o regime de exceção acabou perdurando por mais de vinte anos. Marcado por medidas autoritárias e nacionalistas, o regime reprimiu quaisquer formas de manifestação contrárias ao governo vigente e foi marcado por desaparecimentos, torturas e mortes de opositores. Apesar da forte repressão do governo, o período foi palco de inúmeras manifestações, atos públicos e produções culturais contrários ao regime, que se expressaram das mais diversas formas.

No início do período militar, ainda em 1964, surgiram as primeiras manifestações contra o governo: políticos, organizações e entidades como a UNE (União Nacional dos Estudantes) expressaram sua preocupação e descontentamento, convocando a população para que fosse realizada uma greve geral. Em pouco tempo essas entidades foram consideradas ilegais pelo governo, e os mandatos de políticos, cassados. Através da imprensa, foram feitos protestos com a criação de publicações como revistas de oposição, e nos teatros, apresentações de cunho satírico.

A partir do ano de 1966 cresceu a insatisfação popular e os movimentos de resistência. A oposição ao governo alcançava cada vez mais setores da sociedade em busca da volta do regime democrático. Alguns setores da esquerda, a partir de 1967, partiram para a luta armada; realizaram assaltos a bancos e carros-fortes. Em 1969, com Médici na presidência, se iniciava o período conhecido como “Anos de Chumbo” da ditadura militar. Em pouco tempo, a maior parte dos grupos que protagonizavam ações de guerrilha havia sido derrotada. Segundo Vainfas (2010, p. 810): “A luta era desigual: jovens de classe média armados com revólveres enfrentando militares profissionais e agentes treinados”. Em 1973, grupos como a APML (Ação Popular Marxista Leninista) e a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) reconheceram em nota assinada que a luta armada havia fracassado. As últimas tentativas de guerrilha foram reprimidas violentamente pelo governo; a repressão também afetava seriamente os meios de comunicação.

Somado a isso, em 1977, o governo decretou o “Pacote de Abril”: leis criadas para impedir a vitória do MDB (partido autorizado de oposição ao governo) nas eleições do ano seguinte. A partir disso, o movimento estudantil se reorganizou e foi às ruas. Organizações como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), além de diversas universidades, exigiam a redemocratização imediata do país.

Com a volta e crescimento desses movimentos, a inflação, a dívida externa e o empobrecimento da população, o governo militar dava sinais de estar próximo do fim. Em 1978 eclodiu a greve de operários na região do ABC, despontando lideranças sindicais e trabalhadores insatisfeitos com suas condições trabalhistas. Os movimentos de oposição ao governo passaram a trazer novos personagens ao cenário político e econômico do Brasil, dos mais diversos setores da sociedade. Em 1979, o general João Figueiredo assumiu a presidência com a maioria da sociedade exigindo a redemocratização do país; diversos grupos se reorganizaram e vários partidos políticos ressurgiram após anos na ilegalidade (BUENO, 2012). Em meio à revolta e à continuidade da crise, a economia brasileira entrava nos anos 1980 próxima ao colapso.

Em 1983, as greves cresciam no ABC Paulista e se multiplicavam, e muitas categorias profissionais em diversos estados também entraram em greve. Em resposta, alguns setores militares radicais recorreram a estratégias violentas. No mesmo ano, as oposições ao governo uniram-se pela aprovação da Emenda Dante de Oliveira, que restabeleceria o voto direto para presidente da República; o movimento ficou conhecido como “Diretas Já”. No Rio de Janeiro, um dos comícios contou com a presença de um milhão de manifestantes, e em 16 de abril de 1984, em São Paulo, um milhão e meio de pessoas foram às ruas. Foi a campanha de maior movimento cívico e popular da história do país (VAINFAS, 2010).

A partir de então, partidos de oposição lançaram seus candidatos para a transição democrática. Em 1985, por fim, foi eleito no Colégio Eleitoral para presidente Tancredo de Almeida Neves, encerrando, após vinte e um anos, o período da ditadura militar e iniciando o período conhecido historicamente como Nova República. É a partir desse breve contexto histórico e social do período que podemos observar a produção de design no Brasil durante o regime.

2. Panorama geral do design no Brasil (1960-1980)

O design foi parte integrante dos processos de mudança globais que estavam acontecendo no período, e surgiram novas frentes que rompiam com o racionalismo predominante (MELO, 2006). Os cartazes psicodélicos ganharam

destaque, bem como novos sistemas de identidade visual. Muitas produções caracterizaram-se pela ausência de autoria ou pela autoria coletiva; nesse aspecto, o crescente desejo de uma sociedade mais igualitária se manifestava não só no design, mas nas próprias condições da sua concepção.

“Na cultura e nas artes, foram anos movimentados, temperados pela censura e pelos ânimos acirrados. [...] O cinema e o teatro assistiram suas tradições serem viradas do avesso [...]. As artes visuais não fugiram à regra, e tiveram uma produção particularmente fértil” (MELO, 2006, p.34).

Até poucas décadas antes, o design gráfico moderno no Brasil estava presente nos mais diversos setores, apesar de não constituir um campo profissional específico (BRAGA, 2016). Na década de 1960, inclusive, foi quando o ensino superior de design foi plenamente implementado no país. Dada a recente institucionalização do ramo, muitos artistas da época ainda atuavam tanto no campo da arte quanto no do design; alguns deles buscavam inspirações multifacetadas, como na arte pop.

O campo da identidade visual teve como destaque uma pequena geração de escritórios liderados por designers modernistas (BRAGA, 2016), e é essencial mencionar figuras como Alexandre Wollner, Ruben Martins, Cauduro Martino e Aloisio Magalhães. Foi um período em que, além de todas as questões políticas e sociais que aconteciam no país, a identidade profissional dos designers, sem necessariamente a presença de arquitetos, estava em formação recente:

“Quanto à questão da identidade profissional, podemos falar em uma construção conforme avançava a constituição do campo, marcada pelas oportunidades de trabalho que surgiam e pelas adesões às áreas de suas atividades com variados graus de consciência sobre o campo em que se estava atuando e sobre os conceitos de Design. Nesse último caso, o movimento concretista/funcionalista dos anos 1950, no Brasil, teve papel de destaque na formulação de postulados para o desenho industrial como atividade profissional e social” (BRAGA, 2016, p.38).

Ao mesmo tempo em que ocorria essa formação de identidade, surgiam movimentos que se expressavam de formas inovadoras, fugindo dos ideais modernistas e funcionalistas que regiam o design no mundo corporativo. Destaca-se o design tropicalista, que dava forma a um dos movimentos culturais mais emblemáticos e inovadores da época. Como o ideário do Tropicalismo pregava, entre outros aspectos, a atenção à cena internacional, álbuns como o disco-manifesto *Tropicália* traziam referências diretas ao design de discos de outros países, traçando paralelos visuais (MELO, 2006). O

uso da colagem e da fotografia era predominante nas capas, com destaque para as composições de Cesar Villela na Bossa Nova, além de outros designers como Paulo Breves e Tide Hellmester.

Já no campo dos cartazes, a Bienal de São Paulo tinha surgido na década anterior como um importante veículo para a análise de aspectos visuais marcantes de cada período. O cartaz da sexta bienal, de 1961, rompeu com os ideais modernistas predominantes até então no design brasileiro (MELO, 2006). Ao longo da década, os cartazes de divulgação do evento cultural mostraram um embate cada vez maior entre representações mais contidas e explorações ousadas de composição.

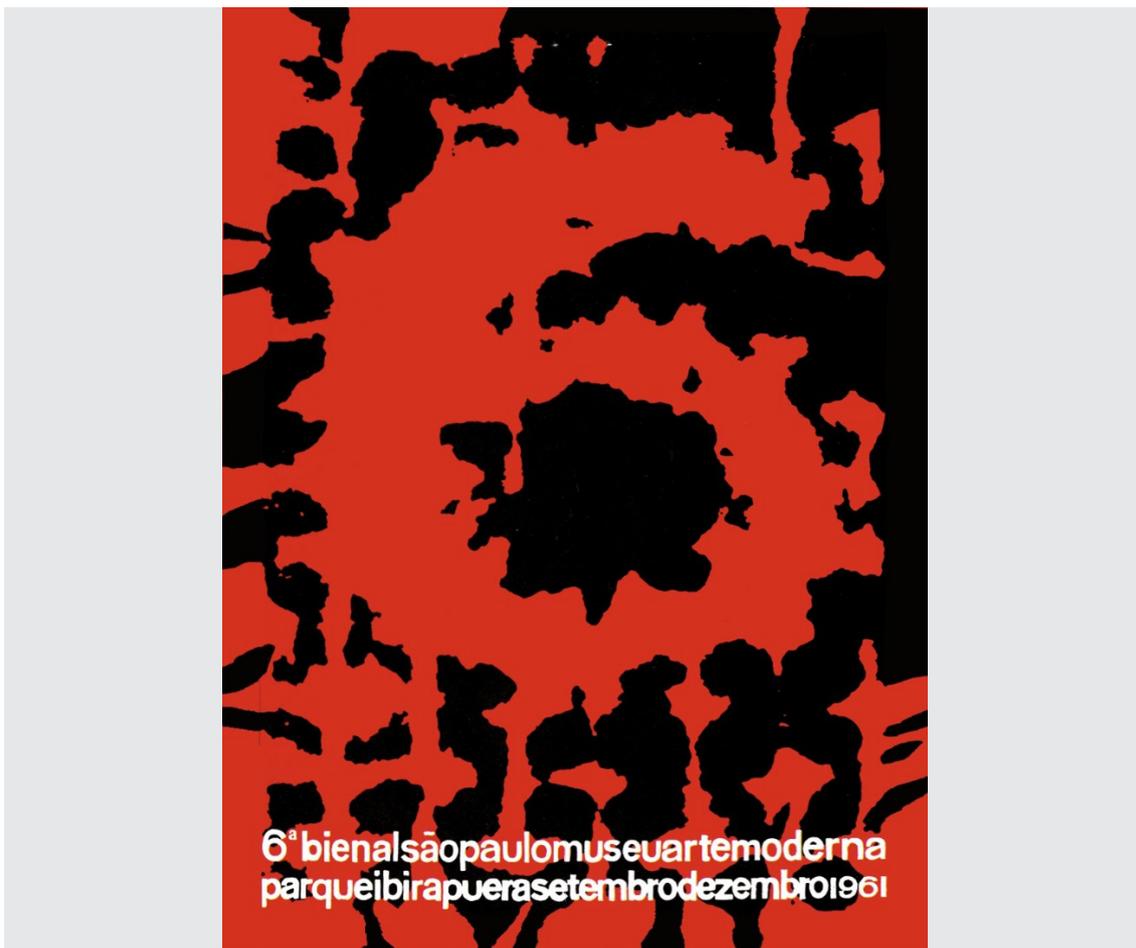


FIGURA 1. Cartaz da sexta bienal – Osvaldo Vanni, 1961 (<https://bienal.org.br/exposicoes/6a-bienal-de-sao-paulo/>)

Os cartazes para o cinema também foram parte essencial da produção visual do período: um dos exemplos mais conhecidos da época é o cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do cineasta Glauber Rocha; elementos como a fotografia, o cartum e as ilustrações realistas ganharam

espaço nos cartazes de cinema ao conversarem diretamente com a tipografia nas composições.

Ainda na década de 1960, o psicodelismo se espalhou rapidamente pela população mais jovem, influenciando profundamente o design e a publicidade. A propaganda tornou-se um termômetro para se medir a receptividade do público com mudanças na linguagem gráfica (MELO, 2006). Anúncios de revistas, antes cuidadosamente elaborados com simetria e sobriedade passam a apostar no psicodelismo e na fragmentação da informação, em composições coloridas e carregadas de elementos. Essa nova cultura nascida das novas tecnologias encerrou a década de 1960 e iniciou um novo olhar para o design nos anos seguintes.

A década de 1970 foi marcada profundamente por dois vastos campos: o da identidade corporativa, alinhado aos ideais modernistas, e o da cultura, mais experimental e engajado na oposição contra o governo vigente. A produção visual era um reflexo direto da bipolaridade política no país:

“O campo da identidade corporativa inclui tanto a esfera privada como a pública. Nesta, o governo militar adota o design modernista nas diversas empresas estatais criadas no período, e tem no escritório de Aloisio Magalhães um parceiro constante. Na esfera privada, as empresas aderem ao mesmo ideário, e o léxico modernista se expande amplamente, passando a ser visto como sinônimo de atualidade e eficiência” (MELO, 2011, p.419).

Nesse período, buscando atender essa demanda, os escritórios de design que vinham se formando desde a década passada iniciam um processo de profissionalização; são projetadas identidades visuais como a da Petrobras e do Itaú, entre outras, que se mantiveram praticamente inalteradas por décadas. Sinais como os que foram projetados por Magalhães e Wollner são indicativos de como os ideais modernistas em design se difundiram ainda mais no período (MELO, 2011).



FIGURA 2. Petrobras, 1973. – Pela primeira vez, uma empresa estatal de alta visibilidade pública exhibe uma identidade visual de caráter sistêmico. (<https://i.pinimg.com/originals/11/bd/02/11bd0247fc61524f1daa8a9367673a5c.jpg>)

Enquanto o campo corporativo atuava normalmente, um “outro design” se estabelecia, ao mesmo tempo, como instrumento de resistência. Um nome que se destaca na chamada gráfica de protesto é o de Elifas Andreato, na sua produção de cartazes para o teatro, jornais da imprensa alternativa e capas de disco. Essa forma de alternativa de imprensa crescia vertiginosamente, trazendo consigo publicações que atingiam públicos antes não contemplados pela grande imprensa; apostavam em composições mais ousadas do que as tradicionais, com ilustrações e fotografias variadas, em maior parte de cunho político. Outros, como o *Jornal da Tarde*, miravam em públicos diferentes dos usuais, como os jovens.

A primeira metade dos anos 1980 foi marcada pelo desmonte gradual do governo militar; as escolas de design brasileiras completavam vinte anos, e haviam gerado uma mudança quantitativa no quadro de profissionais formados no meio acadêmico (MELO, 2011). O modernismo antes predominante entra em declínio e o chamado pós-modernismo toma forma, questionando aquilo que havia se tornado hegemônico nas décadas anteriores.

A produção cultural foi então influenciada pelas bandas de rock, que fizeram surgir uma nova geração de designers fonográficos; a renovação no campo dos livros foi liderada pela editora Brasiliense e pela Companhia das Letras. As revistas também revelavam novos designers, e o campo da produção visual começou a consolidar a imagem que teria nos próximos anos. No campo dos cartazes se destacam nomes como Rico Lins e Kiko Farkas, com composições marcadas pelo questionamento do status quo proposto pelos pós-modernistas.

Juntamente com a liberdade política que chegaria em 1985, as liberdades artísticas e no campo do design cresceram cada vez mais com o passar da década. Uma linguagem mais jovem e descontraída caracteriza o período, fruto de mais de duas décadas de repressão e censura: o resultado é uma vasta produção de design, composta pelas mais diversas técnicas e influências.

3. Materiais gráficos e movimentos de oposição

A partir do panorama político e visual brasileiro apresentado, destacam-se algumas peças gráficas que representam os diferentes movimentos de oposição ao governo militar vigente e sua atuação. A análise dessas produções leva a uma melhor compreensão da dimensão dos impactos do design enquanto instrumento de resistência ao regime militar.

3.1. Cartazes

Os cartazes políticos produzidos no período formam um grande painel de momentos da resistência ao regime. A maior parte foi criada anonimamente e em condições precárias, e impressa clandestinamente; os cartazes carregavam referências estéticas que vão do realismo socialista ao tropical pop cubano (MELO, 2012).

“Eles revelam uma rede de solidariedade articulada entre os anos 1960-1980 para enfrentar os militares e denunciar as violações de Direitos Humanos no Brasil e na América Latina. Ao mesmo tempo, evidenciam que muitos dos crimes cometidos, especialmente mortes e desaparecimentos políticos, permanecem, mais de quarenta anos depois, como questões em aberto (SACCHETA, 2012, p. 10).”

Ao redor do mundo, surgem diversos movimentos de solidariedade ao povo brasileiro e denúncia das ações do governo militar. Já a produção nacional de cartazes políticos se divide em diversos momentos e movimentos; entre eles estão aqueles criados em favor da Anistia, um dos movimentos mais ricos no campo da produção visual. Os cartazes traziam desenhos de estudantes, fotografias e poemas, e buscavam não só o perdão político aos

presos e exilados da oposição, mas também a punição dos membros dos governos responsáveis pelas torturas e mortes ocorridas durante o regime.



FIGURA 3. Cartaz em apoio à anistia de Cláudio Beatriz, contendo poema de Carlos Drummond de Andrade. (Reprodução - Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura militar e da redemocratização (1964 – 1985). São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012)

Também se destacam os cartazes criados por movimentos sociais, como o da Carestia, da Constituinte e das Diretas Já. Abordavam também celebrações de partidos políticos, encontros de trabalhadores, convocações para eleições da oposição, divulgações de ciclos de debates sobre questões sociais ou até mesmo questões de saúde pública. Eram movimentos grandes, que cresciam em diferentes direções, dificultando sua proibição e contenção por parte do governo (SACCHETTA, 2012). Os cartazes se utilizavam de cores vibrantes e chamativas, sendo espalhados pelas mais diversas superfícies em massa, conclamando a população e deixando claros seus objetivos de protesto.

Os trabalhadores tiveram nos cartazes o principal elemento de convocação para celebrações, greves e denúncias (como mortes e desaparecimentos). Já o movimento estudantil fundou em 1978 a Oboré, a primeira cooperativa para produção de cartazes e jornais sindicais (SACCHETTA, 2012). Eram cartazes carregados de bom-humor e tendências da época, usados para divulgar congressos estudantis, eleições e denunciar violências.

Assim como diversos países produziram cartazes em solidariedade ao movimento de resistência brasileiro, também houve uma vasta produção nacional de cartazes em solidariedade a outros países que também passavam por momentos políticos semelhantes. Aos poucos, foi se desenvolvendo uma rede de solidariedade na América Latina, onde surgiram cartazes das mais variadas origens.

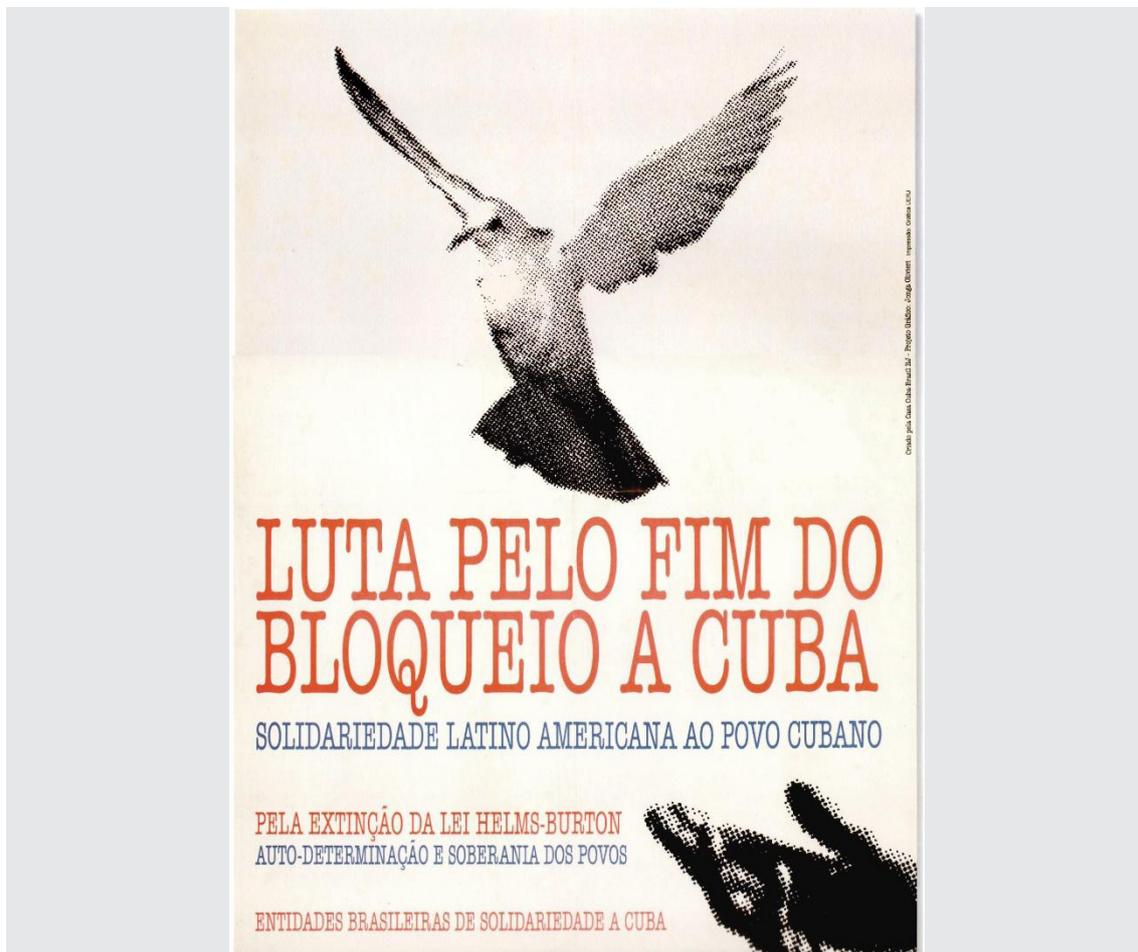


FIGURA 4. Cartaz a favor da extinção da Lei Helms-Burton, que instituiu o embargo à Cuba pelos Estados Unidos. Projeto Gráfico de Jonga Olivieri. (Reprodução - Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura militar e da redemocratização (1964 – 1985). São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012)

Cartazes retratando mortos e desaparecidos durante o regime também foram amplamente produzidos; eram distribuídos com fotos, poemas, palavras de ordem, desenhos e projetos dedicados às vítimas. Enquanto o governo publicava cartazes com fotos daqueles que eram procurados pelo regime, entidades que defendiam os Direitos Humanos responderam, a partir dos anos 1970, publicando cartazes no mesmo estilo e formato, enfatizando os “desaparecidos”, e não os “procurados” (SACCHETTA, 2012).

A grande maioria desses cartazes políticos produzidos no período se utilizou de referências gráficas internacionais, que se analisadas, ajudam a compreender melhor a produção brasileira. A produção de cartazes foi um dos maiores e mais difundidos instrumentos de resistência e protesto. Como aponta Melo:

“Cartazes são vistos por pessoas transitando em espaços públicos - é linguagem gráfica na escala do corpo. Nenhuma outra modalidade de mídia impressa tem mais afinidade com a militância política do que o cartaz, nenhuma se aproxima mais da postura ativa inerente a qualquer movimento de contestação. Militar por uma causa é sinônimo de ação, e o cartaz é a gráfica da ação por excelência (MELO, 2012, p. 244).”

Uma das influências gráficas mais presentes nos cartazes brasileiros no período destacado é a do realismo socialista, estruturado na Revolução Russa e desenvolvido com o passar dos anos na União Soviética. São cartazes com cores fortes e mensagens autoritárias, e o tema mais recorrentemente retratado era o da força obtida da união popular. Com a incorporação no Brasil do uso amplo de fotografias, eram retratados conflitos e denúncias da repressão do regime. Nesse sentido, o movimento estudantil francês do Maio de 1968 tem papel fundamental como precursor de técnicas que seriam exploradas ao longo dos anos da ditadura para além daquelas advindas do realismo socialista: além da reprodução fotográfica, se tornou comum o uso da impressão serigráfica, com matrizes recortadas à mão (MELO, 2012).



FIGURA 5. Cartaz defendendo a unificação do congresso na Hungria, projetado por Gönczi-Gebhardt em 1949. Exemplo da produção inserida no realismo socialista, movimento defendido e reforçado pelo governo. Nota-se o uso das ilustrações realistas com cores fortes e mensagens que remetem à força popular. (Reprodução - MEGGS, Philip B. História do Design Gráfico. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.)

A fotografia, quando utilizada, era simplificada através do alto-contraste (que tornava as fotos em imagens sem meios-tons), facilitando o processo de impressão e aumentando o impacto visual da reprodução. Essas simplificações no processo de criação e reprodução dos cartazes eram adotadas conforme a disponibilidade de recursos para sua produção.

Apesar das referências visuais externas serem fortemente presentes na produção dos cartazes políticos brasileiros, dois grupos de criações carregavam nitidamente repertórios da cultura nacional (MELO, 2012): aqueles que faziam referência à linguagem gráfica popular (nos quais são muito presentes as xilogravuras do cordel nordestino), e os que eram identificáveis por apresentarem traços autorais (em que predominam as charges exageradas e as caricaturas).

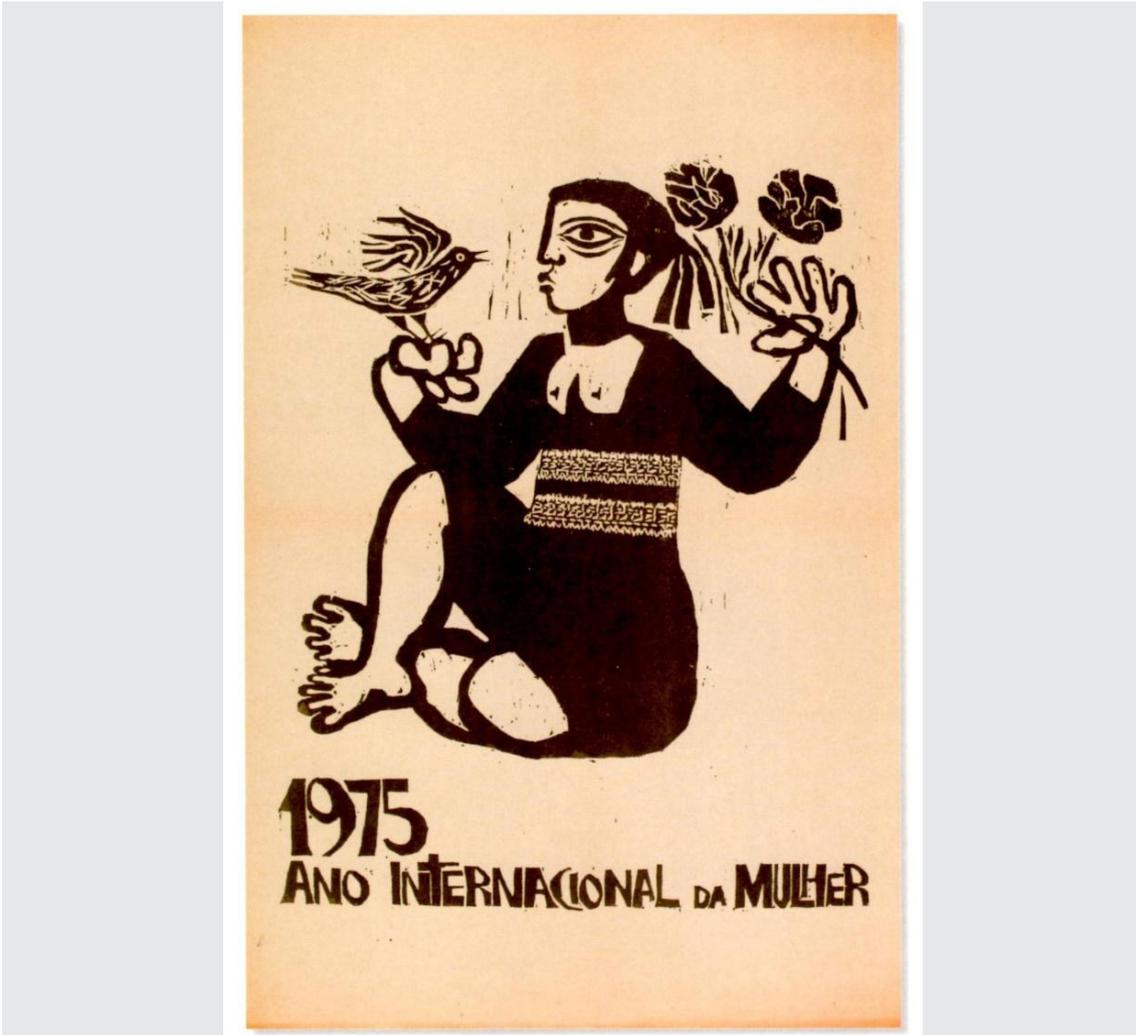


FIGURA 6. Cartaz de 1975 representando o Ano Internacional da Mulher. Nota-se o uso da xilogravura típica da literatura de cordel. (Reprodução - Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura militar e da redemocratização (1964 – 1985). São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012)

Porém, com o passar dos anos, os cartazes políticos passaram por um processo cada vez maior de “industrialização”, principalmente com o fim da ditadura. Cada vez mais, a comunicação política passaria a ser encomendada por partidos e candidatos, envolvendo um fluxo monetário que era praticamente inexistente nos movimentos de oposição. Aquela produção gerada no âmbito da militância, refletindo aspectos culturais e sociais, seria amplamente substituída por uma produção mais comercial e padronizada nos anos seguintes, perdendo os traços característicos que marcaram o período ditatorial. Melo conclui:

“A partir do processo de redemocratização do país, ocorrido nos anos 1980, o campo da comunicação política começa a ser gerido ‘profissionalmente’

em detrimento da antiga dupla ‘engajamento + precariedade de recursos’ [...] Nas décadas seguintes, esse modo de produzir mensagens de caráter político só se acentuaria, até chegar aos contratos envolvendo cifras inimagináveis para quem se engajou na luta contra a ditadura nos anos 1960 e 1970. É evidente [...] perceber que, além da contundência, alguma coisa se perdeu nesse percurso; talvez seja um lastro de autenticidade - de militância? - que ficou para trás (MELO, 2012, p. 250).”

3.2. Editorial

A produção editorial contrária ao governo do período se divide em três principais grupos: a imprensa alternativa (também chamada de “imprensa nanica”, “imprensa política” ou “jornalismo opinativo”, como apontado por Caparelli (1986)), a imprensa clandestina e a imprensa do exílio. Trata-se de uma vasta variedade de jornais, revistas e livros produzidos com forte viés crítico, a partir de recursos muitas vezes limitados.

3.2.1. A IMPRENSA ALTERNATIVA

A imprensa alternativa foi formada por periódicos considerados pequenos quando comparados à grande imprensa da época (SACCHETTA, 2013). Suas origens estão no século XIX, quando os pasquins denunciavam e atacavam de forma humorística a Corte e o imperador portugueses no Brasil. Durante a ditadura militar, diversas publicações se destacaram, criticando a violência e o conservadorismo impostos pelo governo.

Essa produção alternativa pós-1964 foi criada e liderada por jornalistas agrupados em cooperativas, com recursos escassos, e desenvolveu um informalismo criativo no campo editorial. Os maiores atritos com os militares surgem no jornalismo opinativo representado nessas produções visuais, que resistiram e buscaram driblar os mais diversos mecanismos de censura do governo (SACCHETTA, 2013). Nas peças criadas os temas eram diversos, como humor, política, cultura acadêmica, contracultura e movimentos sociais.

Uma das primeiras produções alternativas da época, a revista *Pif-Paf* foi lançada por Millôr Fernandes (a partir da sua coluna de mesmo nome na revista *O Cruzeiro*) em maio de 1964, logo após o golpe militar; teve colaboradores como Jaguar, Claudius, Ziraldo, Fortuna e Sérgio Porto. Trazia composições humorísticas que recorriam ao cartum e à caricatura, satirizando o governo. Foi duramente censurada e teve seus produtores perseguidos, resistindo por quatro meses e oito edições. A última edição trazia uma página final composta apenas por uma caixa de texto em fundo amarelo, contendo os dizeres: “Se o governo continuar deixando que circule esta revista (...), dentro em breve cairemos numa democracia” (SACCHETTA, 2013).

Já *O Pasquim* foi criado em 1969 com a mesma equipe da revista Pif-Paf, aliada a novos cartunistas e jornalistas. Em pouco tempo o jornal se tornou conhecido, com grandes tiragens, criticando o conservadorismo defendido pelo governo de forma satírica, novamente recorrendo especialmente ao cartum, às caricaturas e às tiras em quadrinhos (SACCHETTA, 2013). A fotografia também continuou a ser utilizada, agora com manipulações e montagens no material fotográfico. O jornal foi duramente censurado e sua equipe chegou a ser presa por agentes do DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações do Centro de Operações e Defesa Interna) em 1970, mas a produção resistiu e se manteve nas bancas, permanecendo em circulação até 1991.



FIGURA 7. Capa d'O Pasquim de 14 de julho de 1971, exemplo da crítica ao conservadorismo da época. (Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – Acesso em 03/11/2024.)

Muitos cartunistas, na esteira d'O Pasquim, passaram também a publicar periódicos (SACCHETTA, 2013), em sua maioria com capas coloridas e totalmente desenhadas à mão, onde se observam as mais diversas experimentações de diagramação com influência do psicodelismo e do tropicalismo crescentes. Alguns jornais adaptaram sua diagramação, como O Sol, que dividia as páginas em quatro partes para que os leitores lessem mais facilmente a publicação em viagens de ônibus. Outras publicações, como os

jornais Movimento e Opinião, eram abertamente defensores de uma frente de oposição ao regime, trazendo uma abordagem mais sóbria e política de diversos assuntos. Adotavam o uso de ilustrações realistas aliadas a tipografias impactantes e de pesos maiores que o usual, cobrindo movimentos populares, greves e notícias relacionadas ao governo. Apesar de duradouros, ambos passaram por censuras e boicotes financeiros até o encerramento de suas atividades.

Assim como o Movimento e o Opinião, é na década de 1970 que surgem dois veículos que se destacam no meio alternativo: o Coojornal e o Versus. O primeiro, criado inicialmente como um boletim Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre, circulou até 1983. Considerado o “jornal dos jornalistas”, foi um dos poucos veículos a perdurar durante tantos anos durante o regime; buscou denunciar a repressão ditatorial, sendo expedido para o Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e outros dez estados, sofrendo diversas intimidações do governo e de grupos de extrema-direita (MANSAN, 2008). Apesar das pressões externas, foi um importante aliado dos movimentos sociais de oposição na luta pela reabertura política brasileira. Já o Versus nasceu por iniciativa do jornalista Marcos Faerman, e sua primeira impressão coincidiu com o escândalo provocado pela morte do também jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975 (BARROS FILHO, 2007). Apesar da falta de recursos e das constantes pressões sofridas pelo regime, o jornal chegou a vender 35 mil exemplares por edição; se utilizava de metáforas e narrativas fictícias para representar e denunciar os diversos regimes ditatoriais vividos na América Latina no período.

Muitas publicações, quando censuradas, não sofreram só com proibições, mas também com interferências diretas nas composições gráficas criadas. Retângulos pretos, propagandas ou até mesmo textos genéricos (como receitas) sobrepunham-se a elementos gráficos e caixas de texto presentes nas produções – que precisavam da aprovação de agentes autorizados do governo para circularem.

3.2.2. A IMPRENSA CLANDESTINA

A imprensa clandestina, por outro lado, foi composta em sua maioria de jornais representativos de grupos e movimentos sociais, como os operários e estudantes. A produção visual dessa imprensa se aliava ao jornalismo de combate, denunciando abertamente a violência do regime, e seus criadores por vezes arriscavam suas vidas nesse processo.

Jornais como o semanário *Novos Rumos* conclamavam os trabalhadores a resistirem ao golpe militar, a realizarem greves e se organizarem politicamente. Publicações como o *Voz Operária*, com a queda da gráfica do PCB

(Partido Comunista Brasileiro), passam a ser produzidas no exílio de seus integrantes. Algumas barreiras na produção gráfica são enfrentadas, como a ausência de sinais ortográficos da língua portuguesa nas gráficas italianas que imprimiam jornais brasileiros. Como aponta Oliveira:

“Mais do que narrar fatos e compilar versões, a imprensa clandestina sob a ditadura impôs-se a missão de combatê-la. E assim o fez, lançando mão de toda sorte de subterfúgios para driblar as circunstâncias estreitas vividas na época - reuniões de pauta em cemitérios, jornais impressos em gráficas escondidas sob caixas d’água, distribuídos furtivamente de mão em mão, lançados ao vento em panfletagens de alto risco... (OLIVEIRA, 2013, p. 101).”

Muitas publicações clandestinas eram feitas por integrantes de partidos políticos que foram desfeitos com a instauração do regime militar; traziam capas com produções predominantemente tipográficas, mas ainda assim a fotografia (com interferências visuais) e a ilustração realista estavam presentes em certas composições. Em algumas peças observa-se também o uso do cartum e da caricatura. Destacam-se nesse campo editorial os jornais *A Classe Operária*, *Libertação*, *Revolução* e *O Guerrilheiro*.

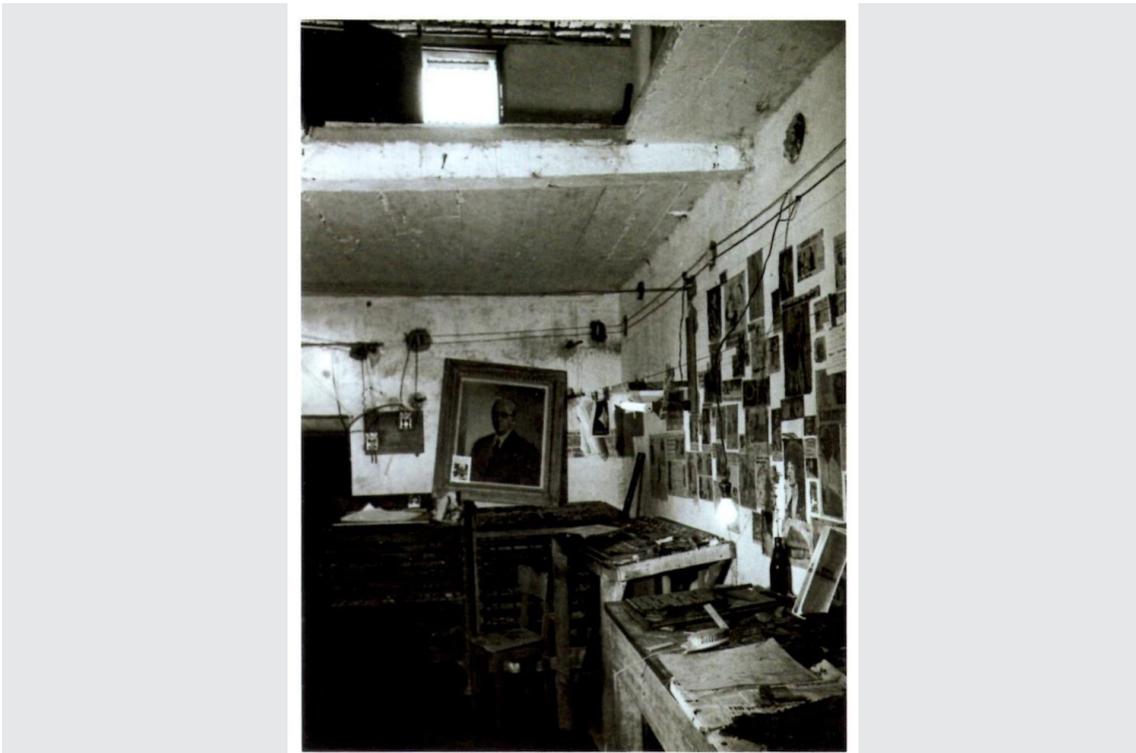


FIGURA 8. Gráfica do PCB, no Rio de Janeiro, instalada sob uma caixa d’água. (Reprodução - As capas desta história: memória gráfica da resistência à ditadura militar e da democratização (1946 - 1985). São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2013).

Grande parte das publicações clandestinas sofreram forte repressão, com diversos líderes presos e desaparecidos. As publicações estudantis, por exemplo, levaram anos para se reorganizar após a censura e repressão do governo nos primeiros anos da ditadura.

3.2.3. A IMPRENSA DO EXÍLIO

Já a chamada “imprensa do exílio” reuniu uma série de publicações feitas pelas centenas de brasileiros exilados durante a ditadura militar (ROIO, 2013). Produzidos nos mais diversos idiomas e países de origem, essas peças editoriais denunciavam a violação dos direitos humanos no Brasil, trazendo fotografias, dados, ilustrações e relatos que expunham essa situação no país. Serviram também para divulgar encontros, debates e congressos internacionais entre grupos de esquerda que eram contrários ao regime.

“As lideranças remanescentes [de guerrilhas] encontram no exterior as condições que não tinham mais no Brasil para lançar-se ao debate, o que leva ao surgimento de uma nova safra de publicações (ROIO, 2013, p. 154).”

Algumas publicações da imprensa do exílio que podem ser destacadas são a revista *Reflexo da Cultura Brasileira no Exílio*, editada em 1978, na Suécia, que reunia diversos gêneros artísticos, como a pintura, o desenho e a arquitetura (BARCELOS, 2008); a revista *Brasil Socialista*, editada na Suíça entre 1975 e 1977, que demonstrava apoio à luta armada, considerando esta a única forma de tomada do poder; e o jornal *Brasil Mês a Mês*, editado na Rússia entre 1975 e 1979, que buscava atualizar os leitores com resumos documentais e críticos do que se passava no Brasil e no exterior – o foco era possibilitar a redefinição de estratégias de luta quando os exilados retornassem ao país. Apesar da ruptura causada pelo exílio de seus criadores e colaboradores, a imprensa produzida por esses grupos possibilitava a articulação de movimentos e atos políticos, mantendo um contato direto com a oposição que se encontrava no Brasil.

3.3. Capas de discos

Enquanto o campo editorial e os cartazes políticos se mostravam abertamente contrários ao governo e denunciavam a violência e a injustiça, as capas de disco se apresentavam quase como um universo à parte. As mais conhecidas e que mais circularam pelo grande público traziam poucas intervenções gráficas: capas contendo apenas fotos e nomes dos artistas eram comuns, sem necessariamente atacar as medidas do regime por meio de recursos visuais.

Por outro lado, os conteúdos dos discos eram grandes representações de indignação e crítica ao governo, o que fez com que inúmeras músicas fossem

censuradas na época. Ainda assim, algumas capas de discos notáveis foram proibidas e/ou censuradas no Brasil por suas composições gráficas. Em alguns casos, algumas escolhas de composição foram capazes até mesmo de evitar a ação dos mecanismos de censura, como no disco *Todos os Olhos* (1971), de Tom Zé:

“A bola de gude foi colocada no lugar devido e a foto foi batida; o departamento de censura achou a imagem meio esquisita, mas não encontrou motivos para vetá-la, e o disco foi para as lojas.

[...]

Fazendo um balanço, o caso fica assim: a foto não deveria deixar claro que era um ânus, para não ser vetada pela censura; no entanto, deveria parecer que era disfarçadamente um ânus, para gerar um falatório entre o público potencial e com isso promover o disco. São por vezes intrincados os caminhos da contracultura (MELO, 2011, p. 448).”

Já no caso do disco *Calabar* (1973), de Chico Buarque, a capa produzida pela artista Regina Vater foi censurada pelo governo, dado que sua composição remetia à insurgência e à clandestinidade por representar o grafite urbano, cujo uso e disseminação crescia época (MELO, 2011). O disco foi lançado com uma capa inteira branca, com a original sendo divulgada somente na década seguinte.

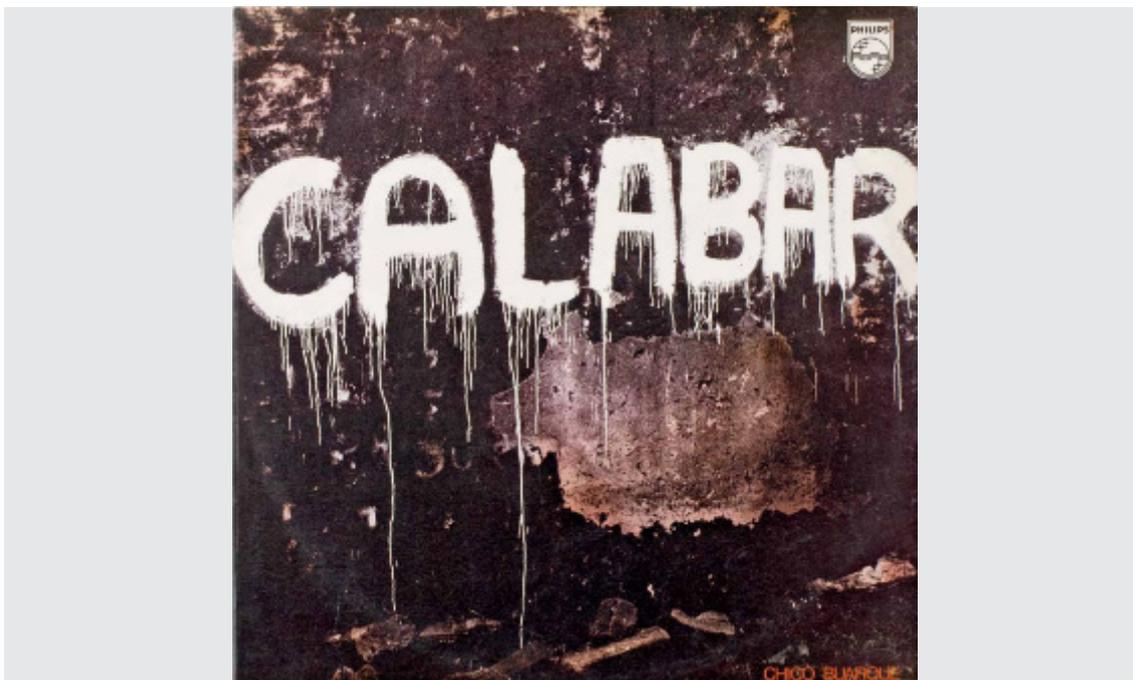


FIGURA 9. Capa original do disco *Calabar*, de Chico Buarque – Regina Vater, 1973. Fugindo da tendência das capas do artista, o disco foi censurado pelo projeto gráfico em si, e não só pelas canções nele contidas. (Reprodução - MELO, Chico Homem de. *Linha do Tempo do Design Gráfico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012)

Apesar de apresentar uma produção política mais modesta do que a editorial e de cartazes, o mercado de capas de discos é de suma importância para o entendimento das tendências na sociedade – e em especial da juventude – da época. Essa importância se apresenta principalmente no fato de que as capas produzidas no período foram responsáveis por veicular e representar as mais diversas composições musicais de protesto e resistência ao governo militar.

4. Considerações

Após os registros e análises expostos, podem ser aferidas algumas considerações: cabe notar que a produção brasileira de design no período de 1964 a 1985 foi marcada por uma cisão no que diz respeito aos referenciais gráficos da época. De um lado observa-se uma produção funcionalista pautada nos ideais da Bauhaus e da Escola de Ulm, voltada principalmente ao mundo corporativo (na construção de identidades visuais de grandes empresas e anúncios para revistas, por exemplo); de outro, o design se apresenta como uma importante ferramenta política e social, representando e veiculando movimentos, ideias e opiniões populares (nos cartazes políticos, na imprensa clandestina etc.). Essa divisão na produção visual é tão notável que a partir de sua análise é possível perceber a existência de dois “Brasis” paralelos: o do consumismo e do mundo corporativo, e o do protesto, da indignação, desafiando o status quo.

Vale destacar, também, que a produção dos movimentos aqui citados é extremamente vasta e diversa, e analisar de forma completa toda essa produção é um trabalho que vem sendo realizado por pesquisadores há anos, sendo complexo traçar mais do que um panorama geral (com alguns expoentes comentados) neste artigo. Trabalhos de catalogação e preservação dos materiais usados como forma de protesto no período são de grande importância para se revisitar essa parte da História, entender a sociedade do período e perceber os reflexos do regime ainda observados na produção visual da atualidade.

Por fim, cabe ressaltar a importância do design como ferramenta essencial nos movimentos de resistência durante a ditadura militar vigente no período. Observa-se, no caso do Brasil, a união das mais variadas influências internacionais, como o design realista russo e a produção visual revolucionária cubana. Essas influências, aliadas à elementos da cultura nacional (como o cartum e a xilogravura de cordel), deram forma ao protesto e à indignação da população frente às injustiças e violências cometidas pelo regime. Manifestações tiveram suas organizações e realizações possibilitadas, mortes e injustiças foram denunciadas, sátiras ao governo foram publicadas e o

mundo teve acesso ao novo cotidiano de repressão e conservadorismo vivido no Brasil. Todas essas formas de expressão foram traduzidas por meio de projetos de design aliados às mais diversas áreas, nas suas mais diversas representações, pela parcela da população que lutava pela reabertura política e pela volta da liberdade do povo brasileiro.

Referências

BARCELOS, Thatiana. **Imprensa do Exílio**. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

BARROS FILHO, Omar L. de (org.). **Versus: páginas da utopia**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

BRAGA, Marcos da Costa. **Constituição do campo do design moderno no Brasil e o ensino pioneiro da Esdi e da FAU USP**. São Paulo: Blucher, 2016.

BUENO, Eduardo. **Brasil, uma história**. São Paulo: Leya, 2012.

CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. São Paulo: Summus, 1986.

MANSAN, Jaime Valim. **Imprensa contra-hegemônica: o caso do Coojornal (1976-1983)**. Anais do III Simpósio Lutas Sociais na América Latina, 2008.

MEGGS, Philip B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

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

MELO, Chico Homem de. **Linha do Tempo do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SACCHETTA, Vladimir (org.); ROIO, José Luiz del (org.); CARVALHO, Ricardo (org.). **Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura militar e da redemocratização (1964 - 1985)**. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012.

SACCHETTA, Vladimir (org.); ROIO, José Luiz del (org.); CARVALHO, Ricardo (org.); OLIVEIRA, José Mauricio de. **As capas desta história: memória gráfica da resistência à ditadura militar e da democratização (1946 - 1985)**. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2013.

VAINFAS, Ronaldo; SANTOS, Georgina Silva dos; FERREIRA, Jorge Luiz; FARIA, Sheila Siqueira de Castro. **HISTÓRIA: Volume Único**. São Paulo: Editora Saraiva, 2010.

Como referenciar

BRANCO, Felipe Castello; COSTA, Eduardo Augusto. Design e resistência: a produção multifacetada dos movimentos de oposição à ditadura militar no Brasil. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 27-50, jan./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2023.86921>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 30/08/2024 | Aceito em 07/11/2024