



O papel social do design editorial
Uma análise da produção gráfica

no contexto da ditadura militar brasileira de periódicos da época

Aluna: Anna Karla Ogoshi Vieira

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Alcântara

Trabalho desenvolvido em meio
acadêmico como conclusão de curso.

Curso de Design da Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo e Design da
Universidade Federal de Uberlândia.

2023

Meu Brasil
Que sonha com a volta do
irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil

Amanhã vai ser outro

COMO
DESAPARECIA
OS MORTOS
DA TORTURA

AME-O OU DEIXE-O
AME-O OU DEIXE-O
AME-O OU DEIXE-O

O dia!

Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, Seu Zé
Se acabarem teu carnaval?
Você merece

CONTRA
A CENSURA
PELA
CULTURA



Apresentação **10**

14 O papel social
do Design

O contexto histórico do regime
ditatorial civil-militar no Brasil e a
afirmação do Design como campo **17**

25 A Memória
Gráfica Brasileira

28 Curadoria das peças gráficas

33 Referencial histórico-teórico

35 Pif-Paf

52 Realidade

61 Bondinho

68 O Pasquim

83 Jornal da Tarde

92 O Lampião da
Esquina

111 Opinião

119 Movimento

130 Brasil Mulher

Conclusão **153**

Elifas Andreato **141**

Referências
bibliográficas **154**

As autoras **156**

Aos meus pais, Ana Silvia e José Carlos, por todo o amor e suporte para que eu chegasse até aqui.

Aos meus amigos, minha *chosen family*, por terem feito parte dos melhores anos da minha vida até agora e ajudado a tornar a universidade minha segunda casa.

À minha orientadora Cris: obrigada por abraçar esse projeto com tanto carinho, seu apoio e dedicação fizeram toda a diferença.

E, principalmente, ao meu cachorrinho Zac, por ter me ensinado o que é o amor incondicional. Sinto sua falta todos os dias.

“Nossa vida começa a terminar no dia em que permanecemos em silêncio sobre as coisas que importam.”

- Martin Luther King



Independência ou morte. Fonte:
Internet. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/11/politica/1526053261_197839.html>

Este trabalho é voltado para estudantes, professores e pesquisadores de design, artes visuais, publicidade, jornalismo, história, e demais áreas correlatas, além do público fora da academia que também possua interesse no tema abordado.

O presente projeto busca revisitar um dos momentos históricos mais importantes do nosso país — a ditadura civil-militar de 1964 — a fim de analisar a contribuição sociocultural do Design a partir de sua afirmação como campo durante o regime vigente, assim como contribuir com os estudos de Memória Gráfica Brasileira sob o ponto de vista do design gráfico/editorial. Para isto, será realizada uma curadoria de projetos editoriais de periódicos originados neste contexto, bem como de recortes de autores que tratam do assunto. A partir do design editorial, será desenvolvida uma experiência de leitura visual, gerando maior visibilidade para o tema e facilitando a assimilação do conteúdo.

Antes de dar início ao tema, gostaria de pedir licença¹ ao leitor para discorrer sobre o motivo de ter escolhido este assunto em específico.

Como leitora assídua desde criança e adulta fascinada por história, comunicação e mídia, percebi que poderia unir todos esses interesses em um projeto editorial, consolidando pesquisa e teoria com a prática do Design.

Acredito que, por meio da disseminação de conhecimento e informação, é possível construir uma sociedade mais igualitária e consciente, mas, para isso, é fundamental encarar o nosso passado e entender as ações que nos trouxeram até aqui.

O Design é, em seu cerne, uma profissão inspiradora, que busca soluções para todo tipo de adversidade, em suas variadas vertentes. Entre eles, o design social chama a atenção por agir onde se faz mais necessário, impactando direta e indiretamente a vida de milhares de pessoas e incentivando o pensar e o refletir.

“Grande parte dos projetos envolvidos com questões sociais têm o objetivo de “fomentar a discussão por meio da divulgação de ideias que possam estimular o pensamento crítico ou até mesmo à mudança de comportamentos tidos como únicos, verdadeiros e imutáveis”. (ROCHA, 2020, p. 29)

Esse foi o ponto de partida para o presente projeto, que nasceu da vontade de pesquisar e analisar esse contexto histórico e suas produções no campo do Design a fim de auxiliar na maior divulgação e democratização deste conhecimento.

Conforme (CARDOSO, 2008, p. 19),

“o campo de pesquisa em história do Design deve priorizar a abertura de novas possibilidades que ampliem os seus horizontes, sugerindo a partir da riqueza de exemplos do passado, formas criativas e conscientes de se proceder no presente”

O PAPEL
SOCIAL
DO DESIGN

capítulo um



Ativistas marcham contra a
censura. Fonte: O Globo.

Segundo Marcos da Costa
Braga (2011, p. 10),

“o papel social é um conjunto de direitos e deveres relativo à função social que se espera que um indivíduo exerça em determinada posição social.”

Visto que o Design é um reflexo direto da sociedade e do período no qual o designer está inserido, o design social se mostra essencial para uma maior compreensão dos atuais acontecimentos, além de permitir buscar soluções estratégicas para questões relevantes através de suas vertentes.

De acordo com Braga (2011, p. 20), “(...) o trabalho do designer gráfico sempre traz algum nível de consequência, seja no âmbito da cultura, do mercado, da comunicação, da estética ou da economia. Sem falar das implicações políticas, ecológicas e de cidadania.”

Conforme Neves (2011):

“O chamado “design social” (ou socialmente responsável) se faz mais presente nas discussões acadêmicas e profissionais, seguindo uma tendência mundial e que prega a responsabilidade sobre os efeitos de cada uma delas na sociedade. O estímulo à atividade profissional consciente de seu papel social vem ganhando espaço nos textos sobre design e o conhecimento teórico tem sido mais valorizado e apreciado graças às atitudes de profissionais e professores da área em prol da disseminação de suas ideias e de uma reflexão crítica da nossa profissão.”

O CONTEXTO HISTÓRICO DO **REGIME DITATORIAL** CIVIL-MILITAR NO BRASIL

e a afirmação do design como campo

capítulo 2



Capa do disco "Nervos de Aço", de Pavão da Viola (1973). Fonte: ESD/UFERJ



Desfile de 7 de setembro em 1972.
Fonte: Acervo Arquivo Nacional.

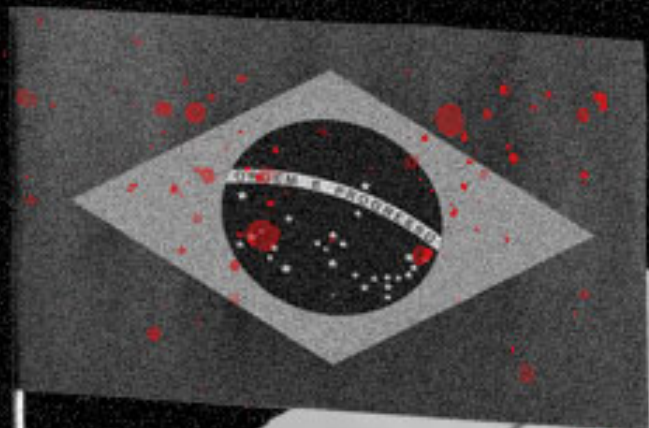
A partir de um golpe de Estado apoiado por diversas camadas da sociedade civil, em 31 de março de 1964 iniciou-se, no Brasil, a *Ditadura Militar*, a qual perdurou por 21 anos. Este período histórico foi marcado pela massiva perseguição a grupos e movimentos opositores e minorias, além da suspensão dos direitos políticos e civis e consequentes censura e tortura.



Dados apontam que “cerca de 500 filmes, 450 peças teatrais, 200 livros, 100 revistas, mil letras de música, 12 novelas de TV e 520 programas de rádio” (CARRION, 2010) foram, de alguma forma, atingidos pelos órgãos responsáveis pela perseguição e pela censura.

Conforme Schwarcz (2019, p. 207), este é um “país de passado violento, cujo lema nunca foi a ‘inclusão’ dos diferentes povos, mas sobretudo a sua ‘submissão’, mesmo que ao preço do apagamento de várias culturas”.

Como esperado, essa condição atingiu a área da cultura como um todo, incluindo o Design. Segundo Melo (2008, p. 36), “como



[O Brasil é um] "país de passado violento, cujo lema nunca foi a "inclusão" dos diferentes povos, mas sobretudo a sua "submissão", mesmo que ao preço do apagamento de várias culturas".

SCHWARCS (2019)



Ilustração artística feita pela autora especificamente para este trabalho acadêmico. A imagem ilustrativa representa o apagamento da diversidade cultural do país.

não poderia deixar de ser, essa conjuntura se refletiu no Design brasileiro, seja no sentido positivo, ligado à atmosfera estimulante da época, seja no negativo, ligado ao cerceamento da liberdade de expressão”.

Durante este período, foi proposto um plano de desenvolvimento econômico para o país, que incluía o investimento no desenvolvimento industrial, combate à inflação e à crise socioeconômica. “Tais medidas influenciaram no crescimento de multinacionais no Brasil. Para aumentar o consumo de bens e serviços, o Governo estimulou o crédito, permitiu prazos de financiamento mais longos e combateu os juros, o que fez crescer tanto a demanda quanto a produção de produtos industrializados” (BRAGA, 2010).

Embora o setor de bens de consumo tenha crescido 11% (BRAGA, 2010; CARDOSO e CASTRO, 2010) durante o período intitulado como “milagre econômico” (1968-1973), o design de produto não foi muito desenvolvido por aqui, visto que as empresas traziam os projetos prontos de seus países de origem,

apenas adaptando-os de acordo com o mercado brasileiro.

Apesar disso, houve um grande progresso no tocante às pesquisas científicas, aos incentivos e às melhores estruturas físicas para alunos e profissionais da área, como a implantação do



Instituto de Desenho Industrial (IDI) em 1968; do Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), em Belo Horizonte, em 1972; da Associação de Designers Gráficos (ADG) em 1989; do Laboratório Brasileiro de Desenho Industrial (LBDI) em 1984, entre diversas outras resoluções. Todas essas medidas contribuíram diretamente para a consolidação do Design como campo no Brasil.

“No início dos anos 1960, profissionais e docentes do campo da Arquitetura, do Design e das Artes implantam o ensino superior e regular de Design no Brasil. A sequência de disciplinas em desenho industrial da FAUUSP, a passagem para nível superior do curso de desenho industrial da FUMA, em Belo Horizonte, e a ESDI, no Rio de Janeiro, são frutos dessa mobilização e refletem o otimismo com a industrialização brasileira da época.”
(BRAGA, 2016)

No âmbito do design gráfico, muito foi produzido. Segundo Rodrigues (2007), “em meio ao endurecimento da censura aos meios de comunicação, espalhavam-se manifestações contrárias ao regime, com diferentes formas e linguagens.”

Além disso, o período dos anos 1960 e 1970 foi de grande movimentação social, política e cultural, e essas mudanças refletiram na atuação dos designers, que passaram a ter uma visão mais consciente do próprio trabalho.

Conforme Melo (2008), “tanto na cultura quanto

nas artes, os anos 60 foram movimentados, sendo perpassados pela censura e por ânimos acirrados.” Entre os diversos artefatos gráficos produzidos no período, é possível citar capas de discos e filmes subversivos, a influência da Tropicália e a ampla produção de veículos de mídia alternativa, principalmente no meio editorial, como jornais e revistas.

De acordo com Crespo (2018), “considerando que os militares exerceram uma acirrada censura sobre a imprensa escrita que vinha sendo produzida, novas manifestações alternativas, sobretudo com apelo visual, passaram a ocupar lugar preponderante.”

Melo (2008) afirma que, na época, a arte foi amplamente adotada como instrumento de militância social. A mistura entre cultura e política foi muito forte neste período, no qual designers, artistas, jornalistas e demais profissionais da comunicação buscavam uma maneira de exercer sua liberdade de expressão há muito cerceada.

A MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA

capítulo três



Capa do disco 'Nervos de Aço' de Paulinho da Viola (1973). Fonte: Empório Elias Andrade.

O termo “Memória Gráfica Brasileira” foi criado por Egeu Laus, designer e pesquisador, em conversa com o também pesquisador Rafael Cardoso. O nome foi ganhando notoriedade no campo do design e passou a identificar uma nova área muito promissora, a qual busca investigar, analisar, valorizar e preservar artefatos gráficos que façam parte da produção cultural do nosso país e nos ajudem a contar a nossa história.

Segundo Fonseca (2021), os artefatos gráficos são produtos culturais que “representam as práticas sociais, políticas, econômicas e tecnológicas vigentes em cada momento histórico”. Dessa forma, é de suma importância dar continuidade à pesquisa e ao estudo dessas peças.

“(…) os resultados sobre eventos memoráveis e sobre a produção, circulação e recepção dos mais variados artefatos da cultura material brasileira são referências fundamentais para a construção das identidades coletivas, na medida em que a memória é a base construtora de identidades e solidificadora de consciências individuais e coletivas” (DELGADO, 2006, p. 36 e 38).

É importante ressaltar que apenas o entendimento dos produtos em si não é suficiente. De acordo com Canclini (1983): “as análises não podem focar apenas nos produtos culturais e devem incluir investigações sobre o processo de produção, circulação e a atribuição de significados realizada por seus usuários”. Cardoso (1998) já falava sobre a importância da atribuição de significado pelos usuários, que varia de acordo com o contexto, mesmo mantendo sua forma e materialidade.

O intuito aqui é investigar como as práticas de design gráfico editorial de peças históricas se relacionam com seu contexto, influenciando-o e/ou transformando-o do ponto de vista cultural, sempre levando em conta a percepção da sociedade brasileira da época.

Assim sendo, investigar as produções gráficas desenvolvidas no contexto da ditadura militar no tocante às práticas de design editorial irá contribuir para a divulgação e conservação desses produtos culturais extremamente relevantes nos âmbitos político e social de sua época.

CURADORIA DAS
PEÇAS
GRÁFICAS

capítulo quatro



A partir de uma rápida análise do livro “Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil”, de Chico Homem de Melo, verificou-se a necessidade de criar um enfoque em cima de peças do design editorial, particularmente periódicos como jornais e revistas.

Os periódicos foram de suma importância no contexto tratado por serem o meio de comunicação mais acessível da época, com múltiplos títulos atingindo públicos de diferentes classes, idades, gêneros e ideologias. Por muito tempo, foram a principal fonte de informação da população brasileira.

Nos anos 1960 e 1970, dá-se, ainda, a eclosão da imprensa alternativa. Melo (2012) define a imprensa alternativa como “um conjunto multifacetado de publicações voltadas a novos segmentos de público que não se sentiam representados pela chamada grande imprensa”.

“As publicações alternativas trabalhavam com diversas temáticas, entre elas, políticas, de humor, culturais, feministas, tendo em comum uma postura de oposição intransigente ao regime militar. Esses jornais questionaram mais diretamente o regime, denunciando a violência e as arbitrariedades, em um momento onde os canais tradicionais de organização e manifestação política de oposição estavam fechados, onde a prioridade eram críticas ao regime.” (VAUCHER, 2014, p. 5)

Segundo Parisotto (2018, p. 19), “desde a época do Império a mídia já era usada para fazer críticas ao governo, como na Revista Ilustrada, criada em 1876 pelo chargista Angelo Agostini, que fazia grandes críticas à Corte e propagava ideais abolicionistas e republicanos”. No contexto da ditadura militar, entre 1964 e 1980, foram contabilizados cerca de 150 periódicos de oposição ao governo, entre aqueles vendidos em bancas e também os clandestinos.

“O surgimento da imprensa alternativa na década de 60 pode ser pensado como a articulação da força da esquerda de protagonizar as transformações que gostariam de protagonizar na sociedade e a busca, por parte de jornalistas e intelectuais, de espaços que fugissem da grande mídia e possibilitassem uma maior liberdade criativa. Em resumo, a imprensa alternativa tentava representar tudo aquilo que a grande imprensa não era, com um discurso abertamente ideológico.” (PARISOTTO, 2018, p. 20)

Devido à falta de verba e aos ataques constantes à liberdade de expressão, o jornalista e cientista político Bernardo Kucinski (2003) aponta que “do universo levantado de cerca de 150 jornais, um em cada dois não chegava a completar um ano de existência”. Ainda assim, tais publicações foram cruciais para a democratização da informação e o levantamento de debates e questionamentos.

Foram selecionados 9 exemplares de periódicos, dentre revistas e jornais, lançados nas décadas de 60 e 70, a fim de analisar sua produção gráfica e explorar a forma como artistas e designers utilizavam os elementos editoriais para traduzir a mensagem almejada e conectar-se com o público.

Para a definição das peças, foram essenciais as obras “Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil” e “O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60”, ambos da autoria do pesquisador Chico Homem de Melo. Em primeiro lugar, foram selecionadas todas as produções e designers com maior participação política e social presentes nas fontes de pesquisa disponíveis, sendo este o ponto de partida. Em seguida, as peças foram filtradas, optando-se por privilegiar os projetos editoriais mais ricos visualmente e que seriam mais relevantes para a compreensão do leitor.

A partir disso, foram explorados livros, artigos, teses e demais trabalhos acadêmicos, além de textos publicados

em websites, acerca dos periódicos selecionados e dos designers, artistas visuais, jornalistas e outros profissionais envolvidos em tais projetos, a fim de trazer maior embasamento para a pesquisa.

REFERENCIAL HISTÓRICO

TEÓRICO

capítulo cinco



Para o referencial histórico-teórico foram selecionados originalmente 4 autores para colaborar nas análises realizadas ao longo do projeto, sendo eles: Marcos da Costa Braga, Chico Homem de Melo, Bernardo Kucinski e Rafael Cardoso.

Tais nomes foram definidos por suas contribuições nas áreas de design, história e história da arte, essenciais para o desenvolvimento do presente projeto.

Ao longo do trabalho, outros pesquisadores foram consultados de acordo com a necessidade da autora de obter referenciais teóricos acerca de temas específicos.

1964



Pif-paf

Precursora da imprensa alternativa mesmo sem a intenção, a *Pif-Paf* surgiu originalmente como uma coluna de humor publicada por Millôr Fernandes na revista O Cruzeiro. Embora tenha vivido por apenas três meses e oito publicações, seu humor ácido e sua riqueza gráfica serviram de inspiração para diversos outros periódicos anos mais tarde, como o jornal O Pasquim.

A revista nasceu em 21 de maio de 1964, poucas semanas após o golpe. Apesar disso, ela não foi planejada com o intuito de contestar o governo militar ou de propagar ideais de esquerda. Segundo Parisotto (2018): “a revista já era um projeto pensado por Millôr antes da efetivação do golpe no Brasil, porém devido às circunstâncias de sua demissão de O Cruzeiro, e por um certo acaso, acabou sendo lançada apenas em maio de 1964”.

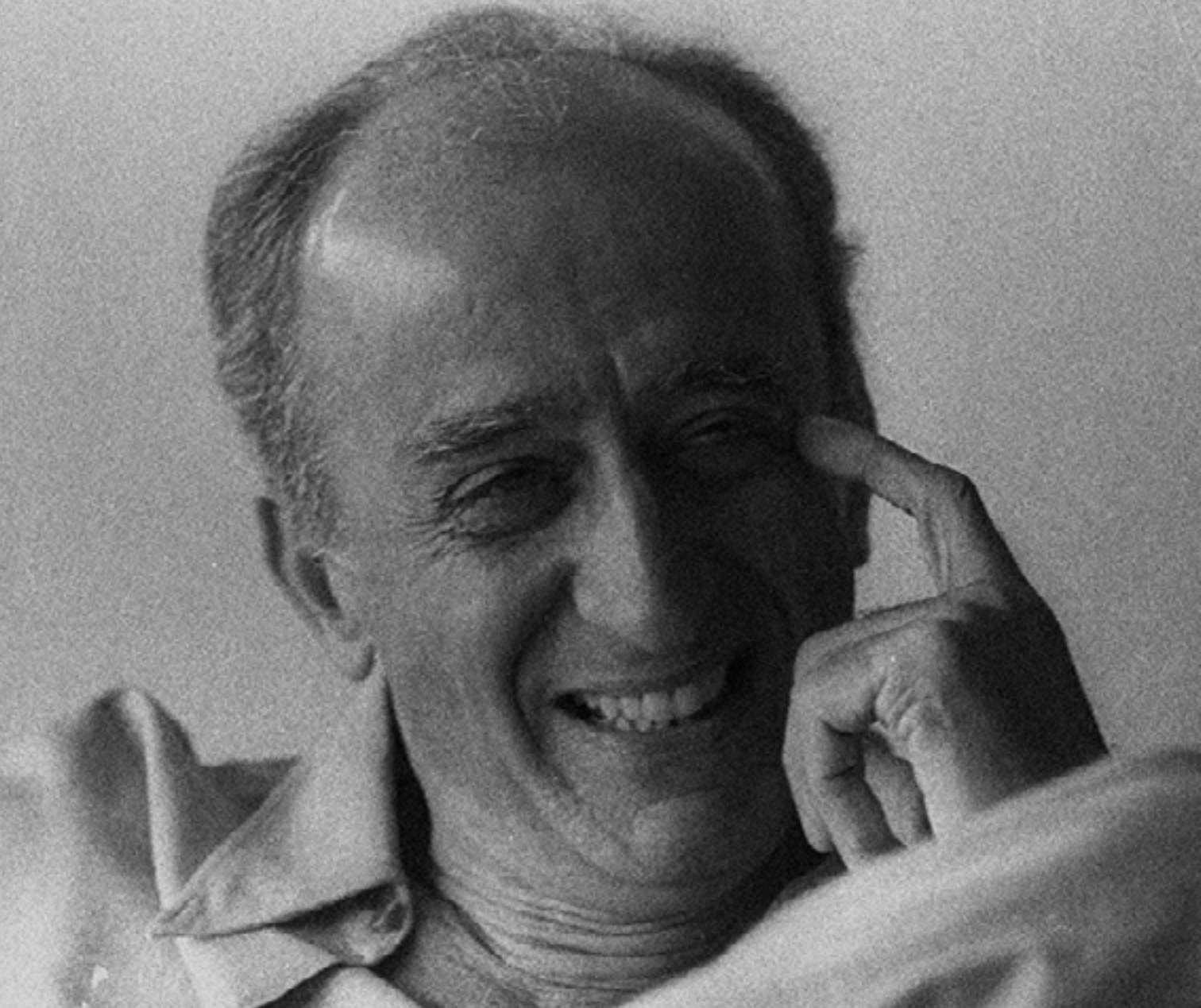
Os jornalistas, humoristas e cartunistas envolvidos estendiam seu caráter contestador a tudo aquilo que sentissem que valia a pena a crítica e a reflexão. Portanto, “ao tratar de temas contrários aos interesses do governo ditatorial, a revista acaba sendo taxada como uma “mídia alternativa” pelos órgãos de segurança” (PARISOTTO, 2018, p. 8)

“Quem deu a ideologia foi o relatório do exército; eu nem estava pensando nisso, nem sabia que estava começando a imprensa alternativa.”²

Seu editor, Millôr Fernandes, foi uma figura peculiar segundo Chico Homem de Melo (2011, p. 397): “Afiado nas palavras, autor de tiradas antológicas, sempre ilustrou seus textos com um desenho que remete à garatuja infantil.”

A equipe da Pif Paf contava, ainda, com outros colaboradores, como Jaguar, Claudius Ceccon, Fortuna, Ziraldo, Sérgio Porto e Eugênio Hirsch, sendo este o responsável pelo projeto gráfico.

Millôr Fernandes na década de 1980.
Fonte: internet. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mill%C3%B4r_Fernandes>



Apesar do time talentoso, do financiamento obtido através de um empréstimo junto ao banqueiro José Luís de Magalhães Lins e da boa vendagem alcançada pela revista, a Pif-Paf passou por dificuldades administrativas ao longo de sua existência.

“Não se tratava de uma incompetência administrativa da equipe da Pif-Paf ou de Millôr, mas da mentalidade antiempresarial comum a todos os jornalistas, intelectuais e humoristas dessa década, grande complicador em qualquer empreitada jornalística num país com as dimensões e os problemas de distribuição do Brasil. Millôr levou dois anos pagando a dívida da Pif-Paf.”
(KUCINSKI, 2003, p. 50)

Além disso, ainda que o AI-5 tenha sido baixado apenas em 1968, já nos primeiros meses pós-golpe foi instaurada pelo governo uma “Operação Limpeza”, a qual visava acabar com quaisquer ações consideradas subversivas. Nesse contexto e com as adversidades já enfrentadas pela revista, a Pif-Paf encerrou suas atividades em 27 de agosto do mesmo ano em que nasceu.

Na contracapa de sua última publicação, lia-se a seguinte mensagem:

“Se o governo continuar deixando que circule esta revista, com toda sua irreverência e crítica, dentro em breve estaremos caindo numa democracia.”



Capa de Pif-Paf nº 3. Fonte: HOMEM DE MELO, 2011, p. 398.



Capa de Pif-Paf nº 1. Fonte: HOMEM DE MELO, 2011, p. 398.

O logotipo tipográfico apresenta uma fonte sem serifa na cor azul e letra “a” desenhada, caligráfica. Percebe-se uma variação da marca, com ênfase na letra “a”.

A Pif-Paf utiliza-se de um projeto orgânico, apostando em ilustrações com traços irregulares e, muitas vezes, assemelhando-se a desenhos infantis. As imagens e elementos gráficos são reproduzidos em cores vivas, em uma mistura de tons de azul, amarelo, vermelho e verde, que se repetem nos projetos gráficos de todas as edições.

**CONFÚCIO
 DISSE:**

Quando um menino
 vai tratar uma criança
 deve levar
 um adulto como mestre.

10 argumentos básicos
 para forçar uma
 discussão a nosso
 favor, tirando o
 interlocutor de sua
 sólida posição:

- 1) Acho que suas conclusões são perfeitamente óbvias!
- 2) Você está enganado — estatísticas mostram o contrário!
- 3) Ora, as estatísticas não provam coisa alguma!
- 4) Confesso que também já pensei dessa maneira.
- 5) O sr. está sendo deliberadamente parcial.
- 6) Bem, essa é a sua maneira pessoal de ver as coisas.
- 7) Aparelhosamente o senhor está certo. Mas...
- 8) Mas está claro que o seu não é um ponto de vista científico.
- 9) Partindo dessa premissa chegaremos à conclusão que queremos.
- 10) Só tenho uma coisa a dizer: acho-o um perfeito imbecil.



Diz o primeiro: **Acho de bom alvado a Cláudia dos Milhões e você vai escrever de agora sobre mim?**
 Diz o segundo: **E que é que tenho de fazer para ser feliz?**
 Diz o primeiro: **Nada. Fazer um orçamento por mês e se algum dia alguém te acusar de fraude, pagar os débitos.**

HAI-KAI

Janeiro

1
 1964

AVISE EM JANEIRO
 ESTE ANO
 QUE UM ANO DECEBO

**Má vinte anos se dizia que o Brasil
 estava numa encruzilhada.**

FÁBULAS FABULOSAS

AFINAL, QUEM MANDA NA FLORESTA?

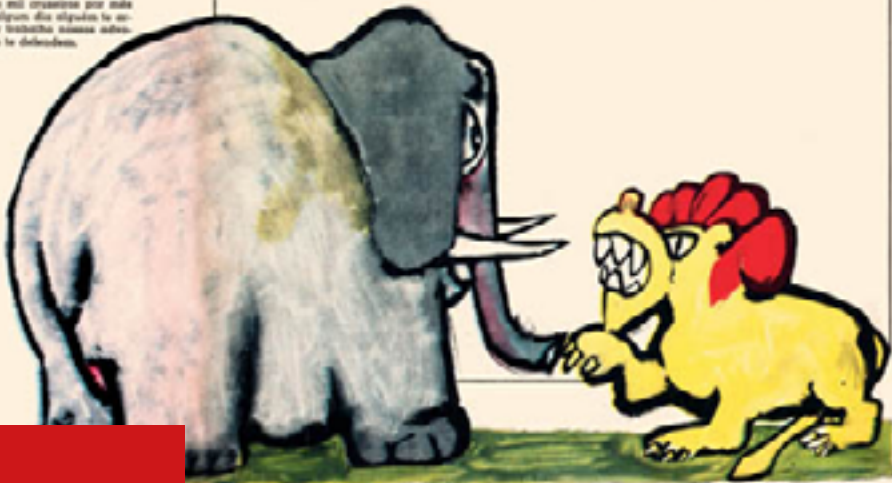
■ Estão reunidos a Lelo e seu grupo para fazer sua proposta, ouvir-se os outros e o Rei dos Animais. Os tempos tinham mudado muito, os costumes de progresso alterado fundamentalmente a psicologia e os métodos de condução das feras, os métodos de respeito e de homenagem já não eram os mesmos, diferente até que subintencionalmente as feras estavam impregnadas. De modo que seria bom indagar: Não que restasse em Lelo qualquer dúvida quanto à sua realidade. Mas acrescentar-se à sua lista de dúvidas o respeito humano e, por extensão, de respeito animal? Quanto às feras, dos outros e ao respeito, a respeito da sua vida, sobre o futuro, quando ele não é favorito, não se garante dos outros. Assim a Lelo encontra-se a seguinte pergunta: — “Mas, não é o mesmo — quando é o rei dos animais?” O mesmo, acrescentado pelo rei dos insetos, de um lado do parvo e, quando responder, já estava se sentindo a parte de mais alta dentro da floresta: “Quem que é você, Lelo, claro que é você?”

Naturalmente, a Lelo mantinha esta floresta e propunha ao Papagaio: “Carapapa, Papagaio. Quero, segundo a sua vontade, é o Senhor da Floresta, não é o Lelo?” E como que Papagaio não é dono de fazer o que quiser e o tempo de respeito, ele replica a Papagaio, acrescentando ao seu: “Carapapa... é o Lelo? Não é o Lelo? Não é o Lelo, carapapa?”

Claro de si, o Lelo pensava muito ainda na floresta e dentro, em busca de novas informações de sua personalidade. Encontrava a seguinte pergunta: “Carapapa velho, não vai ser o senhor da floresta?” “Mas, qualquer dúvida de que eu sou”, disse a Carapapa. “Mas disse de fábula, não de verdade. E se eu sou o Lelo, não tenho um pouco, não acho de verdade, não sou mesmo porque que a floresta se adverte e se espantava. Encontrava a seguinte pergunta: — “Mas não vai de verdade, para lembrar ao meu tempo?” — “Não tem a menor dúvida de que sou o Rei da Floresta.” “Carapapa?” “Tudo certo, Lelo, não tem dúvida, não tem dúvida, não tem dúvida de falar de Lelo, falando de fábula e de fábula, mostrando autoridade. E “E quando a Lelo se afastava muito de fora, assim não me lembrava e já acrescentava.”

Toda qualificação animal, estava grande demais, a Lelo considerava a floresta. Perguntava: “Mas, quem manda na floresta, quem é Rei, Imperador, Rei, Legião, Presidente da República, disse o senhor da floresta e de uma dentro da mata?” O Elefante pigre e já tinha, era uma volta que ele não se, estava dentro e dentro de uma floresta e desaparecia dentro a dentro. O Lelo não se abateu, não se intimidou, levantou-se lembrando uma parte grande e importante: “Que disse, só porque não sabe a resposta não vai jamais tirar sua cabeça”.

MORAL: cada um tira dos acontecimentos o conclusão que entende.



Página de Pif-Paf nº 1. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.

Nota-se uma liberdade gráfica em relação ao logotipo, visto que novas versões dele são produzidas. Essa técnica de flexibilização do logo, muito utilizada na época, traz uma característica pós-moderna. Além disso, os elementos gráficos “invadindo” o espaço do logotipo indicam uma liberdade autoral do projetista, devido à ausência de regras e metodologias de design na época.

CÃO! CÃO! CÃO!



Abre a porta e vê o amigo que há tanto não via. (1). Estreito que do cãose reconhece por um cão (2). Cão não muito grande, mas bastante forte, de rugir latido, latido e com um ar extremamente agressivo. Abre a porta e reconhece o amigo, já, naturalmente

(3). "Quando tempo?" "Quando tempo?" disse o outro. "O cão aproximou a cabeça e o amparado com a cabeça e logo era familiar na cabeça demonstrava que de tinha vindo quando

quer mais (4). O dono de casa reconheceu os amigos. O amigo reconheceu, porém, não mais.

"Diz, não está, a coisa que que sua visão foi em..." "É isso, como latido?" (5). O cão passou pela boca, entrou no quarto e abriu latido, deu um de seus definitivamente queridos.

Havia um pouco de tempo por parte de dono de casa, mas parecia indiferença por parte de o outro. "Quando tempo foi o... não se lembra disso?" "Lamento, não sei o que está..." O cão

entre abraço com o outro, deu-lhe um abraço logo depois de parou logo no meio e deu um abraço digital e latido de seu corpo. Os dois amigos, porém, agora ficaram não parados.

"Mas, por quê, o visitante se foi de repente, evidentemente como sempre, o outro, só no meio do, quando o dono de casa perguntou: "Ele vai levar sua vida?" "Cão? Ah, não! Cão, agora estou percebendo. Não é isso não. Quando eu ouvi de outros amigos, naturalmente. Porém que não sei..."

MONTE QUARI MONTE QUARI MONTE QUARI MONTE QUARI MONTE QUARI

23. Outros há que abraça a porta e, como o personagem de Pif, de quem sou um certo modo diferente. O Cão, quando posto, latido e agitado de pronto, latido de

com cada mais, natural reconhece pelo dono e latido amigo de sempre. Não, não! O tempo se passou. A diferença era feita. A diferença de momento

era maior. De fato se alguém o autoriza que fizesse reconhecimento, a cada momento pelo momento dos amigos. O momento, não como sempre. O tempo, não

Nelle Fontana, etc.

MONTE QUARI MONTE QUARI MONTE QUARI MONTE QUARI MONTE QUARI

Em geral, percebe-se um layout bastante organizado, com caixas e colunas alinhadas, remetendo a um grid modular bem definido. Algumas ilustrações saem propositalmente do grid, integrando as páginas.

A página "Cão! Cão! Cão!" possui alguns elementos diferentes, como as 3 colunas com medianiz larga e uma ruptura tipográfica em forma de linha colorida em caixa alta e condensada. O texto conta com um tipo serifado provavelmente utilizado em outras páginas da publicação.

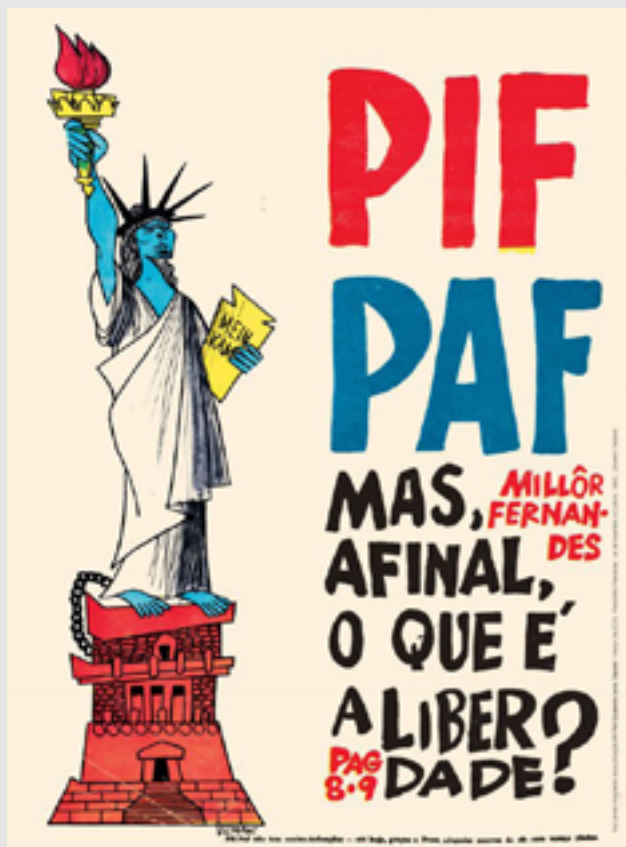
Na última página da edição final da revista, Eduardo Barreto brinca com a ideia de sinalização urbana de alerta. A utilização da caixa alta, subterfúgio do cartoon, e de cores vibrantes denotam um caráter de expressividade muito forte, simbolizando um grito, um aviso.

ADVERTÊNCIA!

QUEM AVISA, AMIGO É: SE O GOVÉRNO CONTINUAR DEIXANDO QUE CERTOS JORNALISTAS FALEM EM ELEIÇÕES; SE O GOVÉRNO CONTINUAR DEIXANDO QUE DETERMINADOS JORNAIS FAÇAM RESTRIÇÕES À SUA POLÍTICA FINANCEIRA; SE O GOVÉRNO CONTINUAR DEIXANDO QUE ALGUNS POLÍTICOS TEIEMEM EM MANTER SUAS CANDIDATURAS; SE O GOVÉRNO CONTINUAR DEIXANDO QUE ALGUMAS PESSOAS PENSEM POR SUA PRÓPRIA CABEÇA; E, SOBRETUDO, SE O GOVÉRNO CONTINUAR DEIXANDO QUE CIRCULE ESTA REVISTA, COM TÔDA SUA IRREVERÊNCIA E CRÍTICA, DENTRO EM BREVE ESTAREMOS CAINDO NUMA DEMOCRACIA.

Um livro integrante do acervo do Pif-Paf, depositado no Arquivo Nacional em 2017. Publicado originalmente em 1962, sob o nome de "Cartões".

Quarta capa de Pif-Paf nº 8. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.



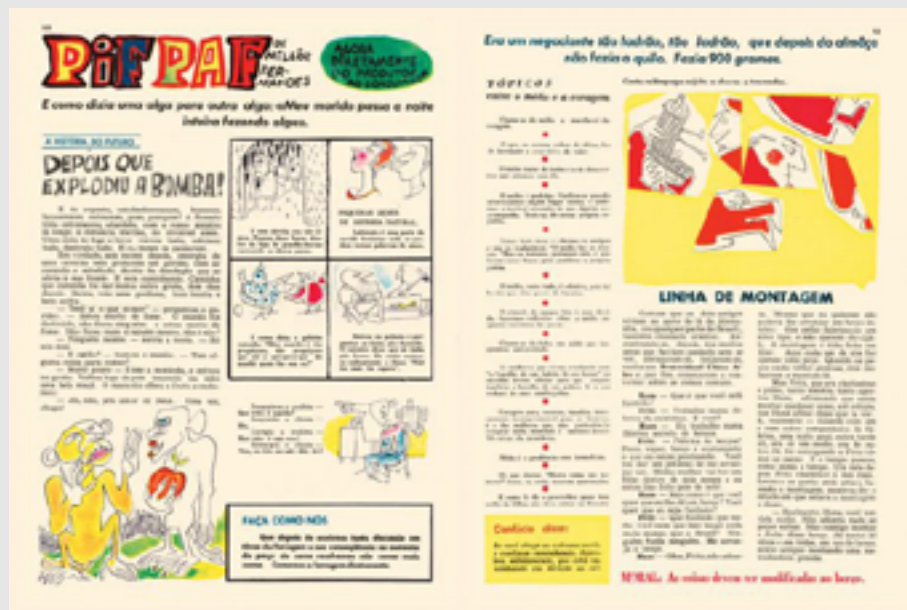
A tipografia desenhada, caligráfica, apresenta um aspecto de pincel, que casa perfeitamente com a ilustração mais elaborada, de ar irônico e cores vibrantes.

Página de Pif-Paf nº 3. Desenho de Vilmar. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.

Utilização de elementos gráficos para separar as informações. Há, aqui, dois grids diferentes: a página à esquerda possui 2 colunas enquanto a da direita, 3.

Existe uma variação entre as fontes: serifadas, sem serifa, caracteres desenhados, itálico, etc. Há uma flexibilidade entre regular e caixa alta e os títulos coloridos eram novidade na época.

O logotipo varia mais uma vez, com novos caracteres bem desenhados e a presença de gradiente.



Páginas de Pif-Paf nº 5. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.



Página de Pif-Paf nº 4. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.



Quarta capa de Pif-Paf nº 7. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.

Varição entre capas ilustradas e capas com textos de matérias. As ilustrações possuem traços mais limpos e polidos, e também trazem um aspecto irônico e contestador.

Utilização do logotipo como cabeçalho em páginas internas. O logo, novamente alterado, possui caracteres desenhados com cores diferentes e caráter lúdico de desenho infantil. A arte foi feita por Millôr Fernandes.

Há, nessa página, o uso de caixa alta e cor para os títulos simultaneamente. O layout é definido com duas caixas de texto dispostas em duas colunas. Percebe-se referências de cartoon e charges. Além disso, o título do texto integra-se à ilustração.

O PIF PAF MILLÔR FERNANDES

O HOMEM QUE VENDE GÊLO, AH, ÉSSE NÃO GANHA O PÃO COM O SUOR DO SEU ROSTO

COMPOSIÇÃO INFANTIL

Pequenas Análises de Problemas Urbanos



O grande problema que temos lá dentro, disse Adão foi que arrancou tudo por causa de uma maçã. Por causa de uma maçã, ele arrancou o suor, o suor, o suor, o suor e o suor. Disse Adão chorando muito, tinha filhos de Adão, Agostinho, que chorava de frio e de fome, e muitos outros. É o do Chiquinho Teó, o tal, que queria saber como ele já fez alguma coisa no história de nós lá dentro de Tóquio que não se coloca de dentro quando ele dorme, achava-se em Tóquio de que arrancou? De uma maçã, é claro!

CONFÚCIO Morde o seu homem não.
DISSE: Não que ele não.

MORTE SÚBITA É AQUELA EM QUE UM HOMEM SUCUMBE SEM A AJUDA DO MÉDICO

Página de Pif-Paf nº 7. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.

Página de Pif-Paf nº 2. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.



Páginas de Pif-Paf nº 2. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.



Página de Pif-Paf nº 2. Fonte: Acervo Millôr Fernandes / IMS.



Duas colunas bem organizadas, com margens bem definidas e emprego de fio na medianiz. Não há a presença de cor desta vez: layout mais sólido, diferente do estilo predominante da publicação. Seguem utilizando caixa alta e bold nos títulos. A presença de caractere capitular sugere uma possível referência do editorial de livros.

Mix de fontes e estilos das mesmas, tornando os textos mais dinâmicos e referenciando os cartazes da época. Além disso, brincam com o posicionamento destes, mudando o ângulo e o alinhamento, e mesclando com formas circulares e retangulares.

Uma coluna apenas, com título em destaque em uma fonte serifada robusta. Esta e as páginas anteriores possuem influência da composição literária da época.

1966-1976



Realidade

Realidade foi a revista de maior circulação de sua época; lançada pela Editora Abril em 1966, foi publicada por 10 anos e chegou a uma tiragem de mais de 500 mil exemplares.

Seus maiores diferenciais eram as reportagens contestadoras e envolventes, o estilo jornalístico literário dos textos — tendência norte-americana conhecida como New Journalism — e o fotojornalismo de alta qualidade, produzido de maneira totalmente inédita à imprensa brasileira da época.

A redação era composta majoritariamente por jornalistas de esquerda, que produziam matérias abordando temas polêmicos. Eduardo Barreto respondia pela direção de arte.

“Apesar de pertencer ao grupo empresarial Editora Abril, Realidade já funcionava internamente como redação alternativa. Não só seus principais jornalistas eram membros de células políticas, como na redação discutiam em pé de igualdade com a direção da revista, impondo seus pontos de vista [...]” (KUCINSKI, 2003, p. 37)

Realidade também não foi concebida com o intuito de ser uma publicação de oposição à ditadura, e sim de mostrar

um Brasil real aos brasileiros. Segundo Jonas Migotto Filho (2020), a publicação pode ser dividida em 3 fases, sendo as mais importantes as duas primeiras: a primeira, também conhecida como “fase áurea”, caracterizou-se pela “abordagem de vanguarda, com temas mais livres e polêmicos, enfrentando tabus morais da época. Essa fase se encerrou em dezembro de 1968, com a saída do redator-chefe Paulo Patarra, uma demissão em massa da equipe de jornalistas e, principalmente, devido ao Ato Institucional número 5, com intensificação da repressão e da censura na imprensa.”

Já na segunda fase, os poucos jornalistas que permaneceram na revista buscaram manter o estilo original da publicação, apesar de toda a cautela necessária. “A partir de 1973, a revista apresenta sua decadência, com mudanças editoriais e perda das características fundamentais, até fechar em 1976.” (FILHO, 2020, p. 12)

“A ousadia editorial foi também a razão da extinção da Realidade. Autoral demais, crítica demais, o fato é que sua equipe foi sendo desmontada e ela foi declinando lentamente; ao mesmo tempo, era lançada uma nova revista, Veja, também de perfil jornalístico e também publicada pela Abril que, essa sim, teria vida longa.” (MELO, 2011, p. 401)



Capas de Realidade n.ºs 1 (1966) e 5 (1966), respectivamente. Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Capas de Realidade n.ºs 29 (1968) e 86 (1973), respectivamente. Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca



Capas de Realidade n.ºs 18 (1967) e 8 (1966), respectivamente. Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Capas de Realidade n.ºs 67 (1971) e 89 (1973), respectivamente. Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca

Nesta publicação não há flexibilização do desenho do logotipo, apenas variação de cor, de acordo com a arte desenvolvida para a capa. Trata-se de uma fonte sem serifa, condensada, na vertical e em caixa alta, formando um bloco retangular. A fonte das matérias provavelmente pertence à mesma família. As chamadas são trabalhadas em linha (horizontal ou vertical). Provavelmente era bem sinalizada nas bancas.

O elemento de destaque de todas as capas é a fotografia, visto que uma das características principais da Realidade era seu trabalho de fotojornalismo. Aqui, os textos funcionam como complemento da imagem, e não o contrário. As fotografias utilizadas são vibrantes e prendem a atenção do público, além de carregarem consigo uma narrativa própria.

Um fato interessante sobre a Realidade é que muitos dos fotógrafos da revista não eram brasileiros. Dessa forma, muitos dos retratos foram clicados sob um ponto de vista estrangeiro sobre o que é o Brasil, apreendendo detalhes que podem passar despercebidos pelos nativos do país.

Percebe-se que a cor do título da revista acompanha a paleta da fotografia utilizada, obtendo uma composição harmônica e personalizada em todas as edições, e indicando, mais uma vez, que o texto cumpre o papel de complementar a imagem.

Nota-se a aplicação de uma família tipográfica da era do cartaz, com serifa grossa e quadrada distribuída ao longo de seis páginas. Ao mesmo tempo, levam a família do logotipo para os títulos das matérias. Dessa forma, a tipografia da revista pouco varia. Nas edições, pode-se perceber o uso de fontes como Haettenschweiler, Egyptienne, Baskerville, Cooper e Univers, além da clássica Times New Roman para os textos corridos (MELO, 2006, p. 181).

Essas páginas deixam ainda mais clara a importância da fotografia para a Realidade, com imagens bem editadas e assertivas ocupando mais da metade da folha e propiciando uma continuidade.



Páginas de edição de Realidade. Fonte: HOMEM DE MELO, 2011, p. 403.



Páginas de edição de Realidade. Fonte: HOMEM DE MELO, 2006, p. 158.

Utilização da família tipográfica do logotipo para organizar o epílogo da matéria. O contraste entre o título e a caixa de texto proporcionam, ainda, uma dramaticidade ao design.

As fotografias sangradas e em páginas duplas, mais uma vez, estão em destaque na composição, integrando-se com o texto e servindo como um recurso visual realista com narrativa própria.

Nota-se que tal dramaticidade pode ser proveniente de uma influência da linguagem cinematográfica.



Nessa matéria, nota-se o uso da serifa quadrada em contraste com a família do logotipo e o emprego de capitulares ilustradas como elemento gráfico. Fotografias sangradas ocupam páginas inteiras, causando um impacto.



Páginas da edição nº 67 (1971) de Realidade.
Fonte: Internet. Disponível em: <<https://sites.usp.br/fotografias/claudia-andujar/numero-especial-da-revista-realidade-dedicado-a-amazonia/>>



Capa de Realidade nº 118 (1976).
Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Grid bem estruturado com medianiz fina e discreta, a qual chega até a imagem. Esse layout já aparenta ter influência das escolas de design. O título na diagonal destaca-se, assim como as fotografias.

Nessa edição notam-se algumas mudanças, como a utilização da serifa quadrada e uma modificação no logotipo, com fonte sem serifa na altura x, mais arredondada que a anterior.

Ademais, também ao contrário das demais capas, esta é inteiramente tipográfica, sem a presença de imagens, carro-chefe da revista. Os elementos gráficos utilizados auxiliam na divisão do grid, como as linhas e as formas retangulares.



Páginas 40 e 41 da edição nº 118 (1976) de Realidade.
Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Aplicação do novo logotipo no cabeçalho e uso de um fio como suporte. Há um contraste entre a fonte do logo e a do título, serifada e condensada na vertical, em caixa alta. Observa-se que a revista se utiliza de três famílias bastante distintas, o que nos leva a crer que as regras e normas da escola modernista ainda não estavam bem definidas.

Além disso, as imagens da matéria são menores e encontram-se no meio da página, acompanhando o texto.

Em suma, percebe-se que o miolo da Realidade não possui intervenções grandiosas de design. O foco, mais uma vez, recai sobre a integração entre texto e fotografia.



Página 77 da edição nº 118 (1976) de Realidade. Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

1970-1972



Bondinho

Um dos destaques da imprensa alternativa nos anos 1970, *Bondinho* surgiu como uma revista vinculada à rede de supermercados Pão de Açúcar - daí a inspiração para o nome e o logotipo. Produzida pela Arte & Comunicação, uma empresa jornalística alternativa, ela era distribuída de forma gratuita aos clientes da empresa e redigia matérias leves, atuando como uma “espécie de crônica jornalística da cidade de São Paulo”, segundo Chico Homem de Melo (2011).

“(…) a veia crítica e contracultural dos integrantes da equipe foi pouco a pouco se manifestando, até tornar a revista desconfortável para uma empresa tão ligada à cultura doméstica da classe média. *Bondinho* então se tornou autônoma, passando a ser vendida em bancas de jornal. Com isso, tanto a pauta como a linguagem gráfica se radicalizaram.” (MELO, 2011, p. 504)

Sua equipe era majoritariamente composta pelo time de jornalistas e fotógrafos que haviam sido dispensados da revista *Realidade* após a decretação do AI-5, contando com nomes como Sérgio de Souza, Narciso Kalili, Roberto Freire, Hamilton Almeida, Carlito Maia, entre outros.

O projeto gráfico foi, novamente, assinado por Eduardo Barreto, tendo ainda Odiléa Toscano como editora de ilustração e George Love e Cláudia Andujar como editores de fotografia.

Em seus 3 anos de existência, Bondinho publicou pouco mais de 40 edições, chegando a cem mil exemplares na tiragem inicial e tendo sido mantida financeiramente pelo Pão de Açúcar apenas até dezembro de 1971. A partir daí, torna-se mais provocativa e dobra-se o número de páginas, que são recheadas de novas reportagens e entrevistas, além de sofrer influência do movimento contracultural em alta nos Estados Unidos e Europa (KUCINSKI, 2003, p. 240).

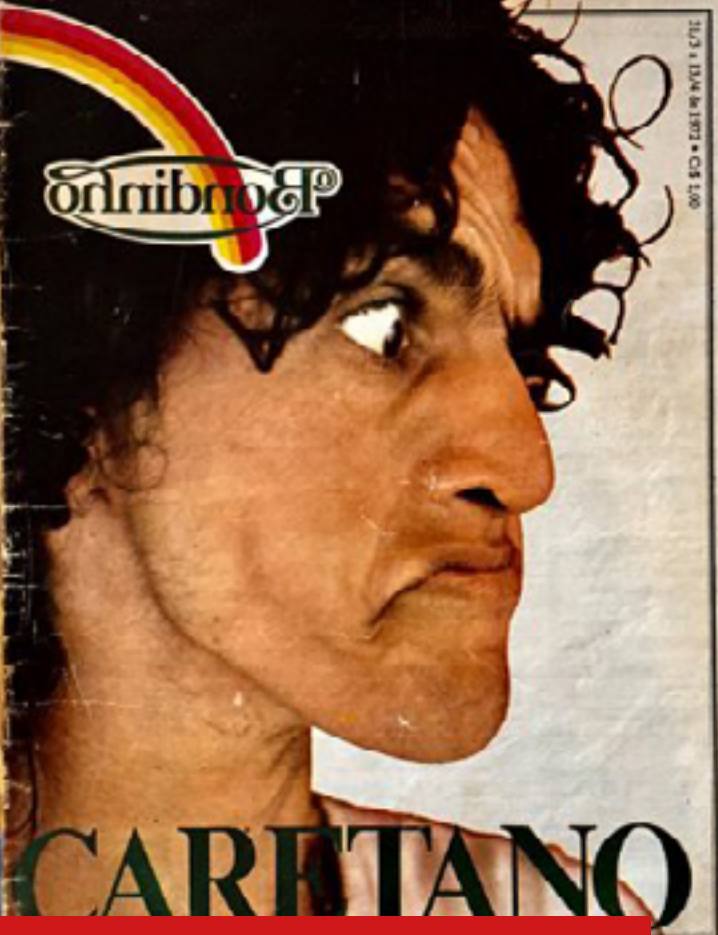
Entretanto, a nova Bondinho passa a enfrentar dificuldades financeiras e problemas com a distribuidora, perdendo anúncios e alcançando tiragens irregulares mês após mês. Kucinski (2003) esclarece: “A equipe angariadora de anúncios continuava batalhando o mercado, mas a nova Bondinho “foi reprovada pelas agências, primeiro pela irreverência, depois pela posição política e, principalmente, pela credibilidade ruim” [...] Na mitologia da imprensa alternativa, sua morte foi atribuída inclusive a apreensões da polícia, mas Bondinho nunca foi realmente apreendida, acabou por falta de dinheiro”.



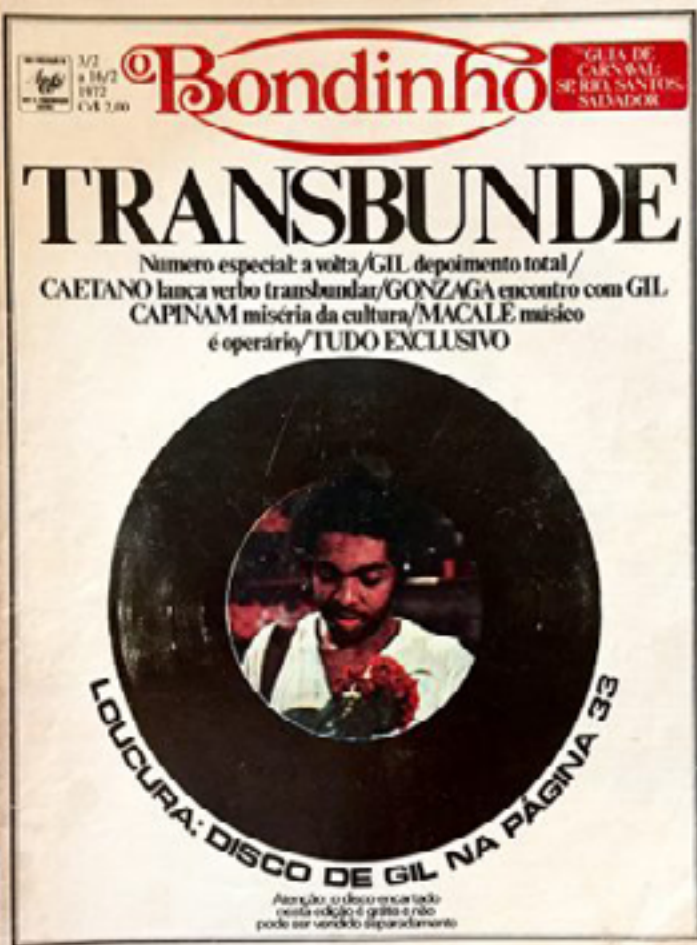
Capas de Bondinho (1972). Fonte: Internet. Disponível em: <<https://shorturl.at/yCRSY>> e <<https://albertovillas.com/2019/11/23/bondinho/>>, respectivamente.

Ainda não há a premissa das escolas modernistas, mas nota-se uma influência das composições literárias: fonte serifada contrastante, em destaque, e utilização de margem. O logotipo desenhado aparenta ter influência de famílias tipográficas da era do cartaz. Observa-se que, provavelmente, a família tipográfica foi alterada para o logotipo.

Utilização de fotografias nas capas, acompanhadas de molduras ou recortadas. Paleta de cores discreta, acompanha os tons das imagens.



Flexibilização do uso do logotipo de forma criativa, brincando com a sequência e com a interferência desse elemento gráfico. Verifica-se que as capas possuem um padrão editorial: a tipografia da era literária se repete e o logotipo sempre fica no início da página.



Capa e quarta capa de Bondinho nº 34 (1972). Fonte: Internet. Disponível em: <<https://www.iconica.com.br/site/a-experiencia-da-revista-bondinho/>>.

A imagem da esquerda foge à margem e integra-se ao logo e ao título tipográfico. Já na da direita, a imagem de Gilberto Gil encontra-se dentro de um disco de vinil, em formato de colagem. O título da matéria acompanha o formato circular do disco, formando uma composição interessante e moderna.

Há, ainda, um mix de tipografias: fonte serifada em duas colunas para o texto da matéria, sem serifa caligráfica para o título e variações entre regular e bold.

Dá-se seguimento ao padrão editorial, característica principal do layout da Bondinho. A fonte serifada utilizada no título provavelmente não é a mesma, é menos robusta. Há o uso da capitular no texto e a utilização das quatro colunas para contornar a imagem denotam uma técnica bastante vanguardista para a época. Medianiz mais delicada e mais fina.

Uso de linhas para definir a margem. As imagens encontram-se dentro do espaço designado, sendo uma ilustração parecida às de encartes de vinil, muito corriqueiras na época, e uma fotografia recortada, contornada pelo texto.



Páginas de Bondinho nº 34 (1972). Fonte: Internet. Disponível em: <<https://caetano-endetalle.blogspot.com/2022/03/1972-revista-o-bondinho-depoimento.html>>.



Páginas de Bondinho nº 34 (1972). Fonte: Internet. Disponível em: <<https://caetanoendetalle.blogspot.com/2022/03/1972-revista-o-bondinho-depoimento.html>>.

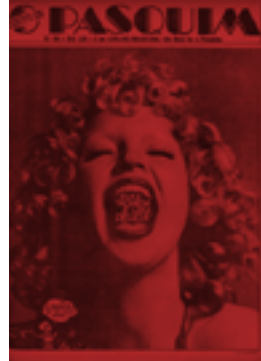
Para a análise, observou-se a utilização recorrente de quatro colunas no layout. Na página à esquerda há um ruído, proporcionado pelo espaço vazio abaixo da imagem, que pode ser um erro de composição. Na página à direita, percebe-se um encarte colado à revista.

Percebe-se uma perda da padronização anterior. Com o passar do tempo, a Bondinho começa a ter mais cara de revista; o logotipo não combina com o novo estilo. As imagens ficam maiores, obtendo mais ênfase na composição. Algumas chegam a se integrar com os textos e os espaços vazios diminuem.



Capas de Bondinho. Fonte: Internet. Disponível em: <<https://www.iconica.com.br/site/a-experiencia-da-revista-bondinho/>>.

1969-1991



O Pasquim

O Pasquim é, até hoje, um dos maiores exemplos quando se fala em imprensa alternativa no Brasil. Com seu caráter debochado e humorístico, aproximava-se da linguagem crua dos periódicos de apelo popular, desafiando o governo através de sátiras inteligentes e subversivas.

“No tumultuado campo da imprensa alternativa, *O Pasquim* fica na fronteira entre o comportamental e o político. Irreverência, deboche e humor eram seus traços mais marcantes. O teor político vem das sátiras aos poderosos, que acabaram rendendo ao jornal problemas frequentes com a censura.”
(MELO, 2011, p. 507)

Em junho de 1969 era lançada sua primeira edição. Idealizado, inicialmente, por Tarso de Castro, Jaguar, Sérgio Cabral, Claudius e Carlos Prósperi — sendo este o responsável pelo projeto gráfico —, a publicação era para ser um jornal do bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro.

Uma das turmas d'O Pasquim.
Fonte: Folha de S. Paulo.



Entretanto, tornou-se muito maior do que o bairro, a cidade ou mesmo o estado, atingindo cerca de 200 mil exemplares semanais na primeira metade da década de 1970. Durante os anos, outros artistas e comunicólogos de destaque fizeram parte da equipe (a qual foi carinhosamente apelidada de “patota”), tais como Millôr Fernandes, Ziraldo e Henfil.

“O Pasquim não nasceu para fazer jornalismo político, O Pasquim procurou, através de um jornalismo de humor, criticar o comportamento da classe média brasileira a partir da moral e dos bons costumes, que eram defendidas pelos militares. Sendo assim, O Pasquim começou a despertar a atenção por parte dos militares e por órgãos responsáveis pela censura.” (VAUCHER, 2014)

Através do grande número de profissionais qualificados e contrários ao governo ditatorial, junto à indignação pelo cerceamento da liberdade de expressão, O Pasquim se expandiu e conquistou leitores no país inteiro. Além de revolucionar a linguagem do jornalismo nacional, o periódico devolveu a voz a diversos brasileiros exilados e todos aqueles que discordavam do regime militar.

Após anos de luta, censura e centenas de edições insurgentes, O Pasquim chega ao fim em 1991, tornando-se símbolo de resistência através da comunicação e da arte.





Capa de O Pasquim edição nº 1 (1969). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Logotipo com influência de famílias tipográficas da época e do estilo art déco. Nota-se um exagero dos traços elegantes da art déco no logo, deixando-os mais descontraídos, achatados e condensados horizontalmente; aparenta ser um pastiche do desenho dessas famílias tipográficas.

Assim como o logo, o layout também se assemelha a um pastiche do layout tradicional das revistas dos anos 1920, como “A Maçã”. Essa estratégia combina com o apelo popular e irônico da revista, que fugia de tudo que pudesse ser considerado elegante ou sofisticado, e o conceito de pastiche já estava aplicado à arte e ao design na época.

Há uma utilização tanto de ilustrações em estilo cartoon quanto de fotografias para compor as matérias. As imagens são em preto e branco e emolduradas por fios.

O miolo possui referências dos anos 1930, 1940 e 1950. Apesar da postura disruptiva do jornal, chega a ser uma composição conservadora. Há uma aplicação do design em cima do pastiche.

Nota-se uma sequência de fotografias dividindo a matéria em duas partes. As imagens abrangem a folha dupla quase inteiramente. Nesse caso, a moldura engloba apenas o texto da matéria.



Páginas 2 e 3 de O Pasquim edição nº 1 (1969). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Página 9 de O Pasquim edição nº 1 (1969). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca.

Título da charge com tipografia desenhada, característica de cartoons. Abaixo, os textos encontram-se dentro de um balão de fala, escritos com uma fonte serifada regular e itálica no título.

A página possui uma charge e uma fotografia recortada abaixo, de onde sai o balão. O layout é composto por um grid de 4 colunas.



Páginas 10 e 11 de O Pasquim edição nº 1 (1969). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

O recurso de utilizar elementos em páginas duplas segue sendo explorado, dessa vez com o título no meio das páginas, além das ilustrações abaixo. É utilizada uma fonte sem serifa robusta e em caixa alta para o título, o qual se encontra entre fios e ao lado de um numeral e uma imagem pequena. O texto foi redigido com a fonte serifada tradicional do jornal. As páginas, compostas por um grid de 3 colunas, mesclam ilustrações e texto utilizando fios e quadros como divisórias, recursos recorrentes do periódico.

Aqui é empregado um recurso de colagem, dando formatos diferentes e inusitados às fotografias, que se mesclam à ilustração.

Na página à direita, a fotografia mistura-se ao texto e o layout, composto por um grid de 4 colunas, utiliza de espaços vazios para garantir a harmonia da composição.

O logotipo é separado do restante do layout por um fio abaixo dele. A justaposição do logo ao título em fonte condensada causa um ruído, atrapalhando a hierarquia da página.



Páginas 16 e 20 de O Pasquim edição nº 1 (1969). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Tipografia irregular sem serifa integrada à imagem da capa. Utilização de um recorte que sobressai à moldura. A capa demonstra como algumas mídias da imprensa alternativa, apesar da abordagem progressista, deixavam a desejar na maneira como retratavam mulheres e outras minorias.



Capa de O Pasquim edição nº 287 (1975). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Páginas 2 e 5 de O Pasquim edição nº 287 (1975).
Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Observa-se o uso de algumas fontes diferentes, como a cursiva em “Cartas” e a desenhada em forma de cartoon em “...E bate o bumbo”. Os títulos das matérias em destaque seguem na fonte bold sem serifa, enquanto os textos se apresentam em fonte serifada.

O miolo conta com grids de 4 e 5 colunas, sempre utilizando linhas para dividir temas e molduras para enquadrar elementos específicos. Observa-se aqui uma clara referência à composição de jornais da época.



Capa de O Pasquim edição nº 571 (1980). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Página 5 de O Pasquim edição nº 571 (1980). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

A partir do final dos anos 1970, começa-se a utilizar cores na impressão do jornal e o logotipo sofre uma alteração, perdendo o artigo "O". A tipografia característica do logo passar a ser utilizada em alguns títulos dentro do periódico também. As ilustrações começam a ter traços mais limpos, sem perder o aspecto de cartoon.



Páginas 10 e 11 de O Pasquim edição nº 571 (1980). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Algumas matérias mais complexas contam com ilustrações mais elaboradas, com elementos ilustrativos distintos, de página dupla ou integradas ao texto, formando uma composição mais completa e que acompanha o tema do artigo.

A primeira ilustração possui um caráter mais artístico, utilizando de técnicas como luz e sombra, perspectiva e volume; já na segunda, nota-se uma brincadeira com as palavras e a utilização de traços orgânicos.



Página 23 de O Pasquim edição nº 571 (1980). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Capa de O Pasquim edição nº 1068 (1991). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Nesta edição dos anos 1990, os títulos e textos utilizam tipografia sem serifa mais clean e mais finas do que as utilizadas anteriormente. Há uma aplicação de cor suave em contraste ao preto e branco e a ilustração em formato de recorte sobressai levemente ao texto.

A disposição das chamadas, soltas em torno de um título, e o destaque aos colunistas faz com que a capa se assemelhe a layouts de revistas populares da época.



Páginas 3 e 4 de O Pasquim edição nº 1068 (1991).
Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Dentro do jornal, as fontes dos títulos também se alteram para uma família sem serifa mais fina. Apesar de algumas mudanças sutis, o caráter jornalístico do layout se mantém. Os textos seguem em fonte serifada, assim como alguns títulos específicos.

O elemento linha segue sendo utilizado para emoldurar imagens e caixas de texto, além de separar seções. Com um grid de 5 colunas, algumas páginas possuem uma única coluna em destaque, dando ênfase a uma seção diferente.

Determinadas páginas possuem projetos gráficos diferenciados, como a da esquerda, com fundo totalmente preto e textos em branco. Há, ainda, uma nova separação entre os parágrafos, com espaçamento maior e caixas de texto homogêneas. À direita, percebemos, ainda, o elemento linha tornando-se mais espesso.



Páginas 5 e 15 de O Pasquim edição nº 1068 (1991).
Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Capa de O Pasquim edição nº 131 (1972). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Repetição do logotipo, tratado como um elemento gráfico de forma muito interessante e inovadora. A repetição ocupa grande parte da folha, dividindo espaço com uma fotografia manipulada abaixo, com elementos de cartoon.

Há, ainda, a presença das linhas emoldurando os dois elementos.

Esta capa também mescla fotografia, ilustração e tipografia, mas de forma mais “bagunçada”, menos harmoniosa.

Nota-se a utilização do logotipo em outra posição, no meio da página, o que não acontece com tanta frequência nessa publicação.

Capa de O Pasquim edição nº 13 (1969). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.





Capa de O Pasquim edição nº 550 (1980). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Tipografia serifada descontraída, com aspecto de cartoon. Utiliza-se de tamanhos diferentes e das cores preto e branco para trazer dinamicidade ao texto e diferenciar os tópicos.

Nessa capa, a moldura é substituída por um fundo de cor azul, que estabelece o espaço onde o conteúdo deve ser distribuído.

A imagem escolhida de Zezé Mota possui um ângulo diferente, disposta na diagonal, trazendo movimento e um aspecto descontraído à composição.

Capa de O Pasquim edição nº 569 (1980). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Tipografia sem serifa e bold. O título grande em cor vermelha dá ainda mais ênfase à matéria. Utiliza-se a mesma família em toda a capa, com nomes dos jornalistas em itálico e diferenciando os textos através da cor e do tamanho das fontes.

Uma das poucas capas d'O Pasquim com mais de uma cor em sua composição. A moldura em linha fica mais espessa e ganha a cor verde. O layout assemelha-se a cartazes antigos.



1966-2012



Jornal da Tarde

Era 4 de janeiro de 1966 quando saiu a primeira edição do *Jornal da Tarde*, publicação elaborada pelo jornalista Mino Carta, seu primeiro editor, e que pertencia ao grupo O Estado de São Paulo. O JT circulou até 2012 e foi um dos representantes da modernização da imprensa em sua época. Seu objetivo era alcançar um público mais jovem, trazendo linguagem e visual inovadores e transmitindo as mudanças culturais do período.

Segundo Melo (2011), o Jornal da Tarde foi criado “com o propósito de renovar as linguagens editorial e gráfica dos diários brasileiros”, chegando a apresentar algumas características de revista semanal.

“Como anuncia o nome, o jornal efetivamente chegava mais tarde nas bancas; isso reduzia seu compromisso com a última notícia, e abria espaço para o comentário, a crônica, o roteiro da cidade- e abria espaço também para uma linguagem jornalística mais arejada, que combinava inovação editorial e gráfica.” (MELO, 2011, p. 518)

Entre os anos 1970 e 1980, foi considerado a principal referência brasileira no campo de design de jornais. Pode-se dizer que foi o diário mais inovador já produzido no Brasil.



“O jornal nasceu com clara orientação de mercado. Em seu projeto, evidenciava-se a preocupação de desenvolver um jornal moderno, com um projeto gráfico diferente, tendo como objetivo oferecer um produto novo para o leitor, o que tornava a feitura do JT diversa da feitura de OESP. Justamente por buscar um público-leitor diferente de seu irmão mais velho, o JT possuía análises mais “leves”, com uma linguagem menos rebuscada, para atingir o consumidor que procurava informações mais rápidas (...)” (GAZZOTTI, 2004, p. 12)

Apesar de ter tecido críticas ao governo e à censura, o Jornal da Tarde seguia o posicionamento político liberalista d'O Estado de São Paulo, chegando até mesmo a buscar justificativas para o golpe e a defender o fim de movimentos de oposição ao regime. Tudo isso visando manter uma estrutura social que não poderia ser questionada pelos trabalhadores, evitando causar problemas aos proprietários e burgueses.

“A liberdade que permite a manifestação das massas para criticar a estrutura social em nome de uma maior igualdade para que haja uma verdadeira democracia só era aceita pela grande imprensa até o momento em que esta crítica não ameaçasse a estrutura de poder.” (GAZZOTTI, 2004, p. 14)

Gazzotti (2004) explica, ainda, que um dos intuitos do jornal era a formação de jovens com uma postura liberal, visto que “neste período, muitos estudantes assumiram uma posição crítica em relação ao regime ditatorial e se engajaram em movimentos de esquerda”.

O JT foi um jornal caracterizado por seu aspecto inovador tanto nas reportagens quanto na fotografia e na produção gráfica em geral. Contudo, dialogava com um público jovem ao mesmo tempo em que defendia os interesses dos grupos no poder.



jornal da tarde

Cr\$ 40,00

O ESTADO DE S. PAULO

Sexta-feira, 2 de março de 1982. Número 4.981. Ano 17

Flagrante: nosso governador mentiu outra vez.

Maluf montou um esquema teatral para dar a impressão de que não teve culpa pela proposta anterior de reajuste do funcionalismo: apresentou-se como vítima de um plano maquiavélico de seu ex-secretário do Planejamento, Rubens Vas da Costa. Segundo seus assessores, o governador nem mesmo teve conhecimento dos números divulgados na segunda-feira, mas na verdade eles foram decididos pelo próprio Maluf, que os apresentou como "um aumento excepcional". Ontem, o incoerente Pinheiro, buscou-se passar por vítima dos tecnocratas e beneficiar dos funcionários, anunciou novos índices. Página 6 e editorial na página 4.



Utilização de família diferente, humanista, para a chamada da matéria. A serifa quadrada, meio grotesca e exagerada briga com a fonte do logotipo, causando um ruído na capa. A caixa de texto encontra-se encostada na ilustração e no título.

A caricatura ultrapassa o limite estabelecido pela moldura e caixas de texto menores, ao lado da ilustração, formam uma composição geométrica por si só.

Jornal da Tarde caderno especial (1970). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/brasil/jt/jornal-da-tarde-uma-pagina-em-branco-para-os-novos-tempos/>>



Esta edição exemplifica bem a exploração do vazio como elemento gráfico nas primeiras páginas do jornal, algo inovador na época. Com o Jornal da Tarde, as capas passam a ficar mais “arejadas”, e esse campo mais amplo fortalece o impacto visual da peça. Isso também pode ser considerado uma estratégia de venda: como não era um jornal de assinatura, projetavam-se capas semelhantes a cartazes para atrair a atenção do público nas bancas.

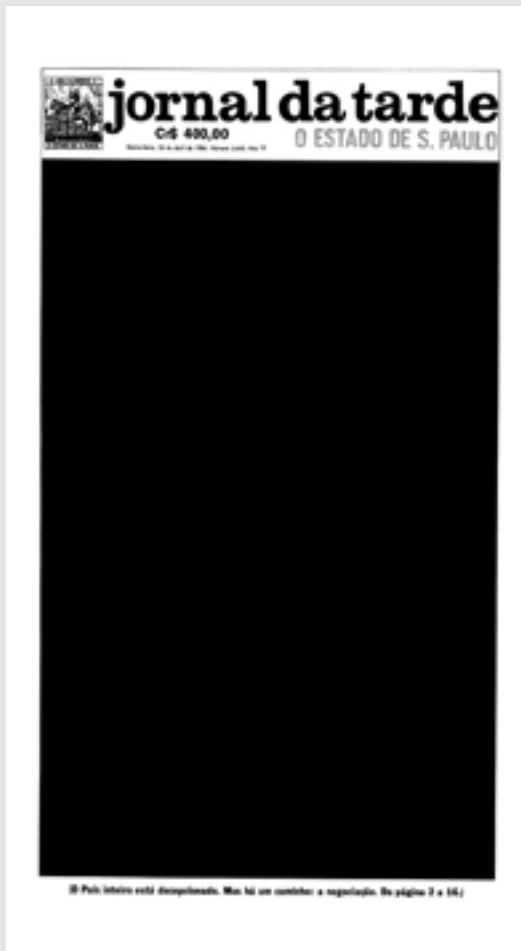
“O que diferencia o JT de quaisquer outros jornais é que essas páginas excepcionais não foram feitas apenas em ocasiões excepcionais, mas dia após dia, ao longo das décadas de 1970 e 1980.” (MELO, 2011, p. 518)



Jornal da Tarde edições nº 5500 (1983) e nº 1362 (1970). Fonte: internet. Disponível em: <<http://netleland.net/capasjt/capas%20ST.html>>

Utilização de fonte condensada sem serifa, em caixa alta, na edição da direita, dos anos 1970. Na edição à esquerda, dos anos 1980, a fonte utilizada é serifada e bold, tendo destaque igual ou maior que a fotografia. Ainda nessa capa, observa-se a criação de caixas de texto menores abaixo da imagem principal.

Há uma valorização da fotografia nas capas, sendo a da esquerda integrada ao texto e a da direita formando uma montagem sequencial. Na capa dos anos 1970, há a utilização do vazio para manter o equilíbrio entre os elementos.



Jornal da Tarde edições nº 5645 (1984) e 5569 (1984). Fonte: internet. Disponível em: <<http://netleland.net/capasjt/capas%20ST.html>>

A capa em preto protesta contra a rejeição da emenda das eleições diretas. Ambas as composições denotam a urgência e a relevância dos acontecimentos recentes, possuindo um caráter de protesto. Utiliza-se uma fonte grotesca na edição à direita, chamando atenção.



Mais exemplos de capas inovadoras do Jornal da Tarde. À esquerda, a fonte condensada, sem serifa e em caixa alta forma um quebra-cabeça com os demais textos e imagens, gerando uma composição muito interessante. À direita, a manchete verticalizada ao lado da imagem em destaque garante um layout diferenciado.

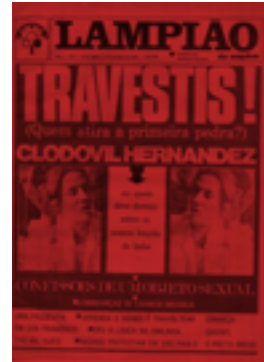
Ao longo das edições, é possível perceber a utilização de diferentes fontes entre títulos e textos, gerando composições inovadoras. Além disso, é muito comum a utilização de molduras em estilo passe partout, que auxiliam na valorização do vazio e das fotografias.



Capas de Jornal da Tarde. Fonte: HOMEM DE MELO, 2011, p. 522.

“Com o tempo, principalmente depois da década de 1970, os textos e fotografia, o estilo e o projeto editorial do jornal mudaram completamente e ficaram semelhantes aos demais periódicos paulistanos.” (OLIVEIRA, 2017)

1978-1981



O Lampião da Esquina

O Lampião da Esquina foi a primeira publicação LGBTQIA+ do Brasil, a qual circulou entre 1978 e 1981, uma época em que esta sigla sequer era utilizada. O projeto foi encabeçado por artistas e jornalistas como Aguinaldo Silva, João Silvério Trevisan, Darcy Penteado, Adão Costa, Gasparino Damata, entre outros.

A ideia surgiu após uma visita do editor da revista estadunidense “Gay Sunshine” ao Brasil. A proposta do jornal era retirar a comunidade gay da marginalidade e dar voz a minorias como os negros, os indígenas e as mulheres. De acordo com Parisotto (2018), embora as mídias alternativas tratassem de questões políticas, elas também acabavam por excluir debates tão importantes quanto, como questões de gênero, raciais e LGBTs.

“O que nos interessa é destruir a imagem padrão que se faz do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara sua preferência sexual como uma espécie de maldição, que é dada aos ademanos e que sempre esbarra, em qualquer tentativa de se realizar mais amplamente enquanto ser humano, neste fator capital: seu sexo não é aquele que se desejaria ter. Para acabar com essa imagem-padrão, LAMPIÃO não pretende soluçar a opressão nossa de cada dia, nem pressionar válvulas de escape. Apenas lembrará que uma parte estatisticamente definível da população brasileira, por carregar nas costas o estigma da não reprodutividade numa sociedade petrificada na mitologia hebraico-cristã, deve ser caracterizada como uma minoria oprimida. E uma minoria, é elementar nos dias de hoje, precisa de voz.” (Lampião da Esquina, abril de 1978:2).



Na época em que circulou, a ditadura já passava pelo período de abertura política, no qual a censura havia se abrandado em comparação aos anos anteriores e as visitas prévias realizadas pelos censores nos grandes jornais começaram a ser suspensas. Nesse período, “os movimentos estudantis e operários, que mais tarde seriam a base para as Diretas Já em 1983, um dos maiores movimentos populares brasileiro, começam a se organizar (...)” (FERREIRA, 2012)

3. TREVISAN, JOÃO SILVÉRIO. CNN NO PLURAL+: QUEBRANDO AS PORTAS DO ARMÁRIO. [ENTREVISTA CONCEDIDA A] RAFAEL CÂMARA. CNN, SÃO PAULO, ABRIL, 2022. DISPONÍVEL EM: <[HTTPS://WWW.CNNBRASIL.COM.BR/NACIONAL/CNN-NO-PLURAL-QUEBRANDO-AS-PORTAS-DO-ARMARIO/](https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/cnn-no-plural-quebrando-as-portas-do-armario/)>

Ainda conforme Ferreira (2012), “o subsídio para a publicação veio através da criação de uma editora também chamada de Lampião e de colaboradores que doaram algumas quantias em moeda”. Eles não possuíam muitos recursos e algumas pessoas da equipe chegavam a entregar exemplares da publicação por conta própria em São Paulo. O simples ato de compra do jornal já era difícil para os leitores. Apesar disso, a primeira edição obteve uma tiragem de cerca de 10 mil, enquanto a segunda chegou a 15 mil cópias.

“Nós tínhamos que ir para as bancas para verificar se os jornais estavam sendo distribuídos a contento. A primeira distribuidora às vésperas de iniciar o jornal desistiu quando percebeu do que se tratavam.”³

Em um período onde o que fugia ao padrão da família tradicional brasileira era visto como uma infração digna de punição e censura, O Lampião da Esquina exerceu um papel substancial ao devolver a voz a comunidades exaustas de terem suas liberdades cerceadas pelo governo e pela sociedade.



Logotipo composto por símbolo e tipografia serifada, estilo slab. O espaçamento dos caracteres é estreito, quase inexistente, formando um grande bloco no nome Lampião, o qual muda de cor de acordo com a composição da capa.

A capa é composta por uma fonte serifada e outra sem serifa, regular e condensada. Os textos possuem alinhamentos diferentes.

Com um grid de 5 colunas, o destaque da capa são as imagens e textos sobre o fundo vermelho.

Capa de O Lampião da Esquina nº 0 (1978). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.



Páginas 2 e 3 de O Lampião da Esquina nº 0 (1978). Fonte: internet.
Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.

O miolo segue o padrão dos jornais típicos. Com um grid de 4 colunas bem espaçadas, tipografia serifada nos títulos e textos, e capitulares em determinados artigos.

Há ainda, a presença de linhas tanto no cabeçalho quanto em divisórias e molduras de caixas de texto e imagens. O título da seção também é composto por uma fonte serifada em caixa alta, inserido dentro de um retângulo de bordas arredondadas no canto superior esquerdo das páginas.

Não há uso de cor no miolo.

Em determinadas edições, há a utilização do vazio como elemento gráfico, além de explorar linhas e formas retangulares.

Páginas 6 e 13 de O Lâmpião da Esquina nº 0 (1978). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.

REPORTAGEM

Demissão, processo, perseguições. Mas qual é o crime de Celso Cúri?

Caluúnia não foi o crime de Celso Cúri, responsável desde pelo aumento de vendas do jornal. Celso Cúri, o chefe da "Central da Esquina" foi demitido em novembro de 1977 após o processo de "combate ao desvio". A demissão, na verdade, não apenas não era válida de direito, como o processo de "combate ao desvio" também não. Por isso, após a demissão do jornalista não foi, 17 de maio de 1978, o jornal "O Lâmpião da Esquina" voltou a ser publicado, sob o nome de "O Lâmpião da Esquina", e o processo de "combate ao desvio" não foi mais mencionado.

"O País foi que o processo. De outro lado estou eu". Celso Cúri

A 11 de fevereiro de 1978, começou a ser desenvolvido um projeto de jornal político. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política.

... e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política.



... e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política.

TENDÊNCIAS

Uma exposição muito louca...
 ... e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política.

a peça

A volta de Edward Albee...
 ... e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política.

a exposição
 Uma exposição muito louca

Uma exposição muito louca...
 ... e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política.

Três vezes Darcy Penteado

Três vezes Darcy Penteado...
 ... e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política. O projeto era baseado em duas premissas: a primeira, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política, e a segunda, a de que o jornal deveria ser um veículo de expressão política.

Capa de O Lâmpião da Esquina Extra 01 (1979). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.



Em algumas edições, o logotipo é utilizado sem o símbolo. Predominância da imagem na capa: uma ilustração, com traços semelhantes a hachuras, dos objetos das principais matérias da edição. O desenho conta com formas que englobam textos em diferentes tipografias, alguns chegando a ultrapassar o espaço proposto e deixando a arte mais interessante.

Utilização novamente da cor vermelha em contraste com o preto e branco.





Capa de O Lampião da Esquina nº 4 (1978). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.

Predominância da tipografia. A chamada principal conta uma fonte sem serifa condensada e em caixa alta. Essas características e a presença da exclamação são suficientes para chamar a atenção.

Há, ainda, uma fonte serifada que é utilizada tanto em caixa alta quanto caixa baixa ou normal. Outra fonte sem serifa é utilizada na composição, sendo bold e com espaçamento estreito entre os caracteres.

Quanto às imagens, há uma única imagem espelhada na composição e, no meio, uma caixa de texto branca com um elemento de seta. Além disso, nota-se a presença de pequenos círculos e quadrados.



Capa de O Lampião da Esquina nº 9 (1979). Fonte: internet. Disponível em:
<<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.



Capa de O Lampião da Esquina nº 11 (1979). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.



Capa de O Lampião da Esquina nº 13 (1979). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.

As capas passam a seguir um padrão: preto, branco e uma cor vibrante em destaque, geralmente ao fundo. As fontes das chamadas ficam maiores, assemelhando-se a cartazes e atraindo a atenção do público.

Passa-se a utilizar molduras nas imagens e a criar montagens mais interessantes com as mesmas. Os elementos gráficos utilizados ainda são linhas e planos.



Páginas 11 e 20 de O Lampião da Esquina nº 13 (1979).
Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.

Em várias páginas, é trabalhada a ênfase sobre as imagens, seja através de montagens tradicionais ou colagens em formatos diferenciados, como as estrelas da página à direita.

Sobreposição do fundo azul sobre a ilustração, produzindo um efeito inovador que não era tão comum na época.



Capa de O Lâmpião da Esquina nº 14 (1979). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.



Páginas 8 e 20 de O Lâmpião da Esquina nº 14 (1979) e 13 e 20 do nº 37 (1981) , respectivamente. Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.

Mistura de famílias tipográficas na capa, enriquecendo a composição. Tratamento dos textos como elementos gráficos, modificando posicionamento, espaçamento e alinhamento.

Capas de O Lampião da Esquina n°s 15 e 18 (1979). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.



NEGROS: QUAL É O LUGAR DELES?



ABDIAS NASCIMENTO

'Democracia-racial é o governo da minoria branca'

- 1º JOGADOR DE FUTEBOL E MADRINHA DO VIME
- 2º O JOGO DO SÉCULO: CANS E O POLICIA
- 3º QUEM TEM MEIO DE SIDNEY HAZALL?



De bicha, crioulo e louco, todos nós temos um pouco



Povo Gay já pode falar

JUSTIÇA ARQUIA INQUERTO CONTRA LAMPIÃO

FERNANDO GABEIRA abre a década de 80:

Não Se pode esperar 70 anos pra ter um orgasmo

EXCLUSIVO: MEY MATO

GROSSO tira A ROUPA

CARTAS: MAFIOSAS, MARIDOS, LIBERTARIAS, etc.

nas chafés de FORTALEZA?



Nos anos 1980, as capas ficam um pouco mais simples, com menos elementos. A ênfase continua nos textos e no uso inovador da tipografia. As cores ficam menos vibrantes.

Capas de O Lâmpião da Esquina n°s 19 (1979) e 27 (1980). Fonte: internet. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/projetos/lampiao-da-esquina/>>.



1972-1977



Opinião

Em 1972, num contexto em que focos de luta armada e frentes de oposição viam-se derrotados pela repressão e organizações legais precisavam voltar-se à clandestinidade, surge o *Opinião*, um semanário de oposição legalizado e de firma aberta.

Fundado no Rio de Janeiro pelo empresário Fernando Gasparian, o jornal tinha uma equipe de jornalistas e intelectuais experientes, muitos oriundos de outras vivências em grandes jornais e/ou no nicho de imprensa alternativa. Tendo Raimundo Rodrigues Pereira como editor, o grupo contou, ainda, com nomes como Celso Furtado, Luciano Martins, Fernando Henrique Cardoso, Plínio de Arruda Sampaio, Roberto Garcia e Paulo Francis. Para o design, Elifas Andreato foi o nome de destaque, tendo atuado como desenhista e produzido o projeto gráfico de diversas capas.

“Uma vez retornado ao Brasil em 1972, Gasparian acabaria por se tornar, ao longo da década de 1970, o principal editor da oposição à ditadura. Além do semanário, lançou as revistas *Argumento* e *Cadernos/Ensaios de Opinião*, comprou a Editora Paz e Terra e inaugurou a Livraria *Argumento* em São Paulo e no Rio de Janeiro.” (CANDIDO, 2021, p. 2)



Fernando Gasparian, fundador do jornal "Opinião". Fonte: O Explorador.

Entre algumas desavenças e discordâncias, o jornal nasceu como um híbrido entre as ideias de Gasparian e Raimundo. Baseado no semanário inglês The Guardian Weekly, o grande diferencial do Opinião eram as pautas de assuntos internacionais, “com seu encarte de quatro páginas com artigos selecionados do Le Monde, constituindo a edição brasileira do jornal francês, além de outros convênios com publicações de prestígio (...)” (CANDIDO, 2021). Isso deu ainda mais credibilidade ao periódico.

“Um jornal que não defende interesses pessoais, não pertence a nenhum partido, não é porta-voz de qualquer ideologia e se recusa a aceitar um volume de publicidade que ultrapasse a 20 por cento de sua receita” (UM NOVO SEMANÁRIO NACIONAL, 1972, p. 1).

Candido (2021) afirma que o jornal “atraiu o apoio de jornalistas já reconhecidos e revelou novos nomes, com reportagens que abordavam temas ignorados pela grande imprensa. E ao mesmo tempo em que fazia a crítica à ditadura, trazia aos leitores brasileiros o que de mais relevante acontecia no mundo.” E as vendas não deixaram a desejar, com edições chegando ao número de 38 mil tiragens.

A partir da nona edição, a censura volta seus olhares para o Opinião, cuja liberdade de expressão passa, então, a sofrer graves golpes, incluindo prisões, ameaças, violência e até mesmo atentado à bomba. Como o jornal não utilizava o humor como ferramenta de contestação, seu conteúdo editorial mais direto e explícito era vetado com maior recorrência, com os censores chegando a proibir metade do material produzido ao longo de toda sua existência. Tônico Ferreira, um dos membros da equipe na época, conta em entrevista ao portal de notícias Opera Mundi:

“Certa vez, eles tinham cortado todas as matérias do jornal, deviam estar com raiva, pois não deixaram passar nada. Então o coronel de lá me disse, ‘agora, acho que vocês terão que fechar o jornal e pegar em armas, e nós iremos caçar vocês na clandestinidade’. Eu respondi: ‘não, senhor. Estou indo buscar mais matéria na redação para vocês censurarem’, pois era essa a nossa luta.”⁴

Além de tudo isso, a relação conflituosa entre a equipe e o dono enfraqueceu internamente o jornal, e essas crises acabaram levando ao seu fim.



4. FERREIRA, TONICO. JORNAL OPINIÃO: OPINIÃO À DITADURA DENTRO DA LEGALIDADE. [ENTREVISTA CONCEDIDA A] LUCAS ESTANISLAU. OPERA MUNDI, SÃO PAULO, ABRIL, 2018. DISPONÍVEL EM: <HTTPS://OPERAMUNDI.UOL.COM.BR/ME-MORIA/49222/JORNAL-OPINIAO-OPOSICAO-A-DITADURA-DENTRO-DA-LEGALIDADE>



Capas de Opinião n.ºs 60 (1973) e 66 (1974). Fontes: HOMEM DE MELO, 2011, p. 418 e BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

Tipografia aplicada ao logotipo: fonte serifada robusta, em caixa baixa, com pouco espaçamento entre as letras e na cor vermelha. As informações de data e número da edição encontram-se acima do logo em fonte sem serifa, e a marca da Le Monde complementam o cabeçalho.

Essas capas representam bem os projetos gráficos da Opinião — mais minimalistas e com ênfase em imagens assertivas. O único ponto de cor é o logotipo, contrastando com o preto e branco do restante da página.



Capa de Opinião nº 0 (1972). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Capa de Opinião nº 63 (1974). Fonte: Empório Elifas Andreato.

Em algumas edições, muda-se o posicionamento e/ou alinhamento do logotipo. A capa à esquerda pode ser lida com o “padrão F”, muito utilizado atualmente para páginas web. O logo e a caricatura chamam a atenção e, logo depois, os textos hierarquicamente dispostos.

À direita, aplica-se a cor vermelha em contraste com o preto e branco, formando uma capa diferenciada e artística e destacando as imagens e os elementos gráficos.



Capa de Opinião nº 65 (1974). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Capa de Opinião nº 84 (1974). Fonte: internet. Disponível em: <<https://shorturl.at/cdkIQ>>



Capa de Opinião nº 226 (1977). Fonte: internet. Disponível em: <<https://shorturl.at/czIKO>>

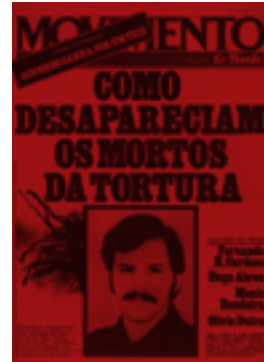


Página de Opinião nº 231 (1977). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.



Página de Opinião nº 231 (1977). Fonte: BNDigital - Fundação Biblioteca Nacional.

1975-1981



Movimento

Com 334 edições semanais publicadas, o jornal *Movimento* consagrou-se como um dos principais nomes da imprensa alternativa de sua época, abraçando como sua principal campanha o movimento pela anistia a exilados e presos políticos. Sousa (2012) explica que o periódico era de

frente ampla, pois “abrigava diversas correntes e orientações políticas democráticas e de esquerda”.

“Movimento surge com o consenso de que era possível fazer um novo jornal, um jornal sem patrão, como os idealizadores diziam, um “Jornal dos Jornalistas”, assim

propondo uma maior aproximação com movimentos populares em uma frente ampla contra a ditadura naquele momento (...)” (CASTRO e OLIVEIRA, 2016, p. 2)

Fernando Marsiglia e o ex-editor do jornal Opinião, Raimundo Rodrigues Pereira, foram os idealizadores deste projeto, que contou, ainda, com

figuras célebres dos movimentos populares nacionais em seu conselho editorial, como Chico Buarque, Fernando Henrique Cardoso, Orlando Vilas Boas e o designer Elifas Andreato.

Diferente do Opinião, Movimento foi alvo de censura desde a primeira edição, enfrentando desde processo até ataques terroristas a bancas de jornal. Os cortes constantes foram considerados até mesmo um “desastre estético” (KUCINSKI, 2003:354). Esses obstáculos, além da debilidade financeira, contribuíram para o encerramento de suas atividades em 1981. De acordo com Kucinski (2003), “em sua fase final, Movimento estava reduzido a jornal de seita, em linguagem e em público, vendendo apenas entre quatro e cinco mil exemplares a seus próprios adeptos”.

“Em 1978, quando a censura prévia foi suspensa, o jornal calculava que tinham sido cortados, até aquela data, nada menos que 3.093 artigos e 3.162 ilustrações. E não era à toa: o jornal centralizava sua atuação na luta pelas liberdades democráticas, na denúncia do imperialismo e em questões sociais como os direitos da mulher e do trabalhador. Publicava também matérias do Le Monde francês.”
(Arquivo Público do Estado de São Paulo)



Capa de Movimento nº 56. Fonte: internet. Disponível em: <<http://tresvozes.blogspot.com/2013/08/jornal-movimento.html>>.

A capa da edição 56 da Movimento assemelha-se a um pôster de filme. A ênfase na manchete, em vermelho, com uma tipografia sem serifa robusta, chama atenção para a matéria. A fotografia em preto e branco complementa a composição quase cinematográfica.

Os títulos das outras matérias em fonte serifada bem menor acima da manchete auxiliam na harmonização do projeto gráfico.

O logotipo tipográfico segue a mesma fórmula de outros periódicos já vistos: fonte serifada, em caixa alta, com espaçamento estreito entre os caracteres, formando um bloco. Nessa família tipográfica, as serifas são retas e agudas, trazendo uma seriedade à marca.

A Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. II da Mulher II

Desde que os brasileiros tiveram a oportunidade de fazer parte da comunidade científica, a mulher tem se destacado. O fato de ter participado em igualdade de condições com os homens, a mulher brasileira tem se destacado em várias áreas da ciência. A Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em sua 11ª reunião anual, realizada em São Paulo, em 1978, teve a participação de 1.200 cientistas, sendo que 400 eram mulheres. A presença feminina foi de 33%.

O Brasil investe 100 milhões de dólares no exterior. Quem investe I

Investimentos e Brasil tem se destacado no exterior. Segundo dados da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), o Brasil investiu 100 milhões de dólares no exterior em 1978. Isso representa um aumento de 20% em relação ao ano anterior.

INFINITO MARCOS

Politicagem, vexame e agressão (coisas das cartolas no futebol)

Politicagem, vexame e agressão (coisas das cartolas no futebol). O futebol brasileiro vive um momento de crise. A politicagem, o vexame e a agressão são os principais problemas que afetam o esporte.

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

70	14	32	36,8
71	1	24	32,4
72	18	29	31,6

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

O liberal Célso Borja e a durabilidade das Constituições

O presidente da Câmara dos Deputados fala sobre a durabilidade das Constituições.

O liberal Célso Borja, presidente da Câmara dos Deputados, defendeu a durabilidade das Constituições. Ele afirmou que a Constituição de 1964 foi uma obra-prima da democracia brasileira.

PUNHO MARCOS

Politicagem, vexame e agressão (coisas das cartolas no futebol)

Politicagem, vexame e agressão (coisas das cartolas no futebol). O futebol brasileiro vive um momento de crise. A politicagem, o vexame e a agressão são os principais problemas que afetam o esporte.

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

70	14	32	36,8
71	1	24	32,4
72	18	29	31,6

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

A morte do computador nacional I

A morte do computador nacional. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

A morte do computador nacional. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

Os pobres de terra

Os pobres de terra. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

Investimentos nos exportadores

Investimentos nos exportadores. O Brasil tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

A recuperação da imagem externa de Israel



A recuperação da imagem externa de Israel. O país tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

A recuperação da imagem externa de Israel. O país tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.



Como o coronel Bar Lev ajudou a Idi Amin 'forjar' seu regime

Como o coronel Bar Lev ajudou a Idi Amin 'forjar' seu regime. O país tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

Como o coronel Bar Lev ajudou a Idi Amin 'forjar' seu regime. O país tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

A defesa de Idi Amin, a contragosto

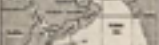


O bizarro resgate e a 'autodefesa'

O bizarro resgate e a 'autodefesa'. O país tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

A militarização do Oceano Índico

A militarização do Oceano Índico. O país tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.



A frota israelense, sem rival

A frota israelense, sem rival. O país tem investido cada vez mais no exterior, especialmente em setores de alta tecnologia.

As páginas do miolo possuem grids de 4, 3 e 6 colunas, com bons espaçamentos entre elas. A ênfase cai sobre os textos, mas as fotografias e diagramas posicionados entre os parágrafos ajudam a ilustrar as matérias.

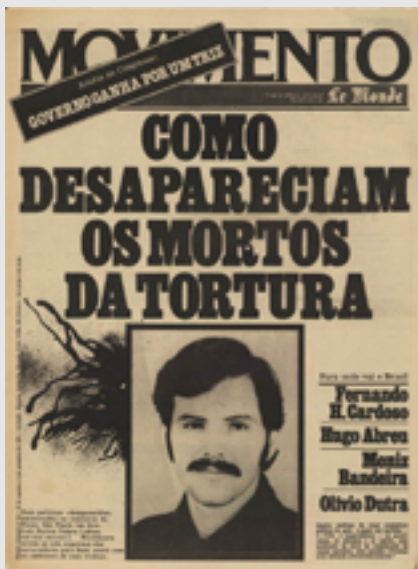
Observa-se a utilização de fontes sem serifa para nomes de seções e alguns títulos, e serifadas para o restante dos textos. O tamanho dos textos é a principal forma de hierarquização destes. Há a presença de capitulares em determinadas matérias.

Há, ainda, a utilização de linhas e formas retangulares para divisões e molduras.





As capas da Movimento sempre contam com tipografias fortes e assertivas, muitas em caráter de protesto, sejam serifadas ou não. Em algumas, observa-se a ênfase maior nas imagens, nas quais o texto serve como apoio à fotografia ou ilustração principal. Em outras, o contrário acontece.



Há, ainda, o elemento da faixa retangular diagonal, que confere um aspecto mais informal ao projeto.

Assim como outros periódicos, observa-se a aplicação de uma cor principal em algumas edições, em contraste com o preto e branco.

Capas de Movimento n°s 132 (1978), 138 (1978), 204 (1979) e 217 (1979). Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Título em fonte serifada em caixa alta, alinhado à esquerda. Os outros títulos utilizam a mesma família, porém de forma regular e centralizada. Algumas matérias utilizam capitulares em um tipo gótico.

Grid de 4 colunas, o espaçamento entre elas é marcado por uma linha fina, assim como a moldura das margens. No cabeçalho, nota-se uma faixa cinza acima do nome da seção.



Páginas 3 e 7 de Movimento nº 132 (1978). Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.



Página de Movimento nº 132 (1978).
 Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.



Página de Movimento nº 132 (1978).
 Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.



Página de Movimento nº 132 (1978).
 Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.



Página de Movimento nº 132 (1978).
 Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.



Página de Movimento nº 138 (1978).
 Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Utilização de caixas de texto com moldura de linha, sendo algumas com bordas arredondadas. Essa organização se dá tanto nas páginas com grids de 3 colunas quanto nas de 4.

Alguns títulos utilizam fontes sem serifa ao invés da tradicional serifada.



Páginas de Movimento n°s 138 (1978) e 204 (1979), respectivamente. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Título com fonte serifada bold e arredondada. Citações no meio dos textos, separadas por linhas, trazem dinamicidade à matéria e utilizam o vazio como um respiro para o leitor.



Páginas de Movimento n° 204 (1979). Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Imagens trabalhadas em páginas duplas dão a impressão de continuidade.

Em conclusão, percebe-se que tanto Movimento quanto Opinião seguem os padrões do jornalismo clássico em seu layout.

1975-1980



Brasil Mulher

Brasil Mulher foi um jornal feminista de esquerda cujo público-alvo eram mulheres da classe trabalhadora, especificamente negras, operárias e periféricas. Seu propósito era ampliar a consciência feminista e atuar como resistência ao governo.

No contexto do seu surgimento, o país já passava pelo processo de abertura política e, junto às reivindicações por democracia e direitos humanos e trabalhistas, também estavam em voga pautas feministas como “participação política, condições melhores e igualitárias de trabalho, autonomia em relação ao próprio corpo e combate à violência” (COSTA, L. S. F.; COSTA, V. S., 2021).

“O jornal Brasil Mulher foi a primeira experiência de jornalismo feminista Pós-Golpe Militar de 1964. O tabloide de 16 páginas, construído e dirigido por

mulheres militantes com experiência em partidos de esquerda, muitos deles clandestinos naquele período, circulou em diversos estados brasileiros até o ano de 1980, totalizando 20 edições, com periodicidade de dois meses ou mais.” (COSTA, L. S. F.; COSTA, V. S., 2021, p. 2)

O jornal, primeiro periódico de imprensa feminista no Brasil, foi arquitetado por duas militantes: Therezinha Zerbini e Joana Lopes. Além delas, a equipe também contava com Rosalina Santa Cruz Leite e Maria Amélia de Almeida Teles, entre outras mulheres da militância e da luta armada.

“O Brasil Mulher, assim como outros jornais feministas da época, reunia em sua equipe mulheres de esquerda, muitas egressas de prisões políticas. Pode-se dizer que o jornal era uma ferramenta de trabalho de base com as mulheres e de divulgação do feminismo, uma vez que grande parte da distribuição era realizada nas periferias.” (COSTA, L. S. F.; COSTA, V. S., 2021, p. 6)

Brasil Mulher englobava quatro editorias principais, as quais abordavam a condição das mulheres na sociedade, a campanha pela anistia a presos e perseguidos políticos, questões conjunturais de interesse das mulheres e do movimento feminista, e acontecimentos internacionais.

Segundo Costa, L. S. F. e Costa, V. S. (2021), os temas mais comuns eram relacionados ao sindicalismo, ao trabalho doméstico, à maternidade e aos direitos sexuais, reprodutivos e trabalhistas. Algumas edições chegaram a atingir 10 mil exemplares e o Brasil Mulher era distribuído em diversos estados voluntariamente pelas próprias autoras dos textos e por militantes que apoiavam a iniciativa.

“O Brasil Mulher, assim como outras publicações da imprensa alternativa, não possuía patrocínio ou publicidade, o que causou uma situação financeira precária durante toda a sua existência. A manutenção da publicação dependia da contribuição mensal das mulheres que faziam parte da equipe. Em várias edições, havia um apelo aos leitores para que também contribuíssem financeiramente e divulgassem o jornal.” (COSTA, L. S. F.; COSTA, V. S., 2021, p. 6)

Apesar disso, o termo “feminismo” causava contradições dentro do jornal. Em entrevista para o Opera Mundi, Amélia explica: “Era um termo pejorativo, ridicularizado e amedrontador também. Muitas mulheres tinham medo de se declararem feministas e serem mal vistas até pelos homens de esquerda, porque havia uma rejeição enorme”.

Mesmo a imprensa alternativa, caracterizada por suas pautas disruptivas e progressistas, muitas

vezes reproduziam conteúdo machista e ignoravam as vozes de minorias. Ainda na entrevista para o Opera Mundi, Rosalina relata: “sempre [existiu] uma posição subalternizada, de reprodução da sociabilidade que elas tinham, de cuidar da casa, fazer a comida, participar da mesa como secretária e não como protagonista”.

Brasil Mulher publicou 20 edições até o seu fim. Devido à subestimação da luta das mulheres pela ditadura, o jornal não foi incomodado pela censura tanto quanto outros veículos alternativos.



Capas de Brasil Mulher n°s 2 e 3 (1976). Fonte: Centro Sérgio Buarque de Holanda – CSBH/FPA.

As primeiras edições do Brasil Mulher possuíam capas bem padronizadas, dando ênfase às imagens, geralmente fotografias de mulheres e acontecimentos sociais.

O logotipo é tipográfico, com uma fonte serifada em itálico entre duas linhas finas, sempre posicionado no cabeçalho da folha.

Os títulos das matérias e textos aparentam ser da mesma família da fonte do logotipo.

Capa de Brasil Mulher nº 4 (1976). Fonte: Centro Sérgio Buarque de Holanda – CSBH/FPA.



Assim como outras publicações analisadas anteriormente, percebe-se o uso de linhas nas divisões e margens da página.

O jornal possuía um compromisso com o movimento popular e com a periferia, tendo como um dos objetivos gerar visibilidade para mulheres negras.

A fonte do logotipo é trocada por uma sem serifa, mas o estilo itálico continua. Algumas capas começam a apresentar outros elementos gráficos além das imagens, como quadros de texto.

Capas de Brasil Mulher nºs 5 (1976) e 10 (1977). Fonte: Centro Sérgio Buarque de Holanda – CSBH/FPA.





O logotipo volta para a fonte serifada, porém em caixa baixa e com espaçamento quase nulo, tornando-se um bloco. Começa-se a dar mais destaque ao número da edição.

brasil
mulher 13

Cr\$ 8,00
Julho de 78 Ano 3



Capas de Brasil Mulher n°s 12 e 13 (1978). Fonte: Centro Sérgio Buarque de Holanda – CSBH/FPA.

Algumas edições também passam a apresentar elementos coloridos em contraste com o preto e branco, como ocorrido em diversas outras publicações.



Capa de Brasil Mulher nº 14 (1978). Fonte: Centro Sérgio Buarque de Holanda – CSBH/FPA.



Capa de Brasil Mulher nº 15 (1979). Fonte: Centro Sérgio Buarque de Holanda – CSBH/FPA.

O layout da capa, antes padronizado, segue passando por mudanças até as últimas edições: as imagens deixam de ocupar quase a totalidade da página e passam a ser apresentadas em formatos diferentes.

Há, ainda, a presença de novas famílias tipográficas e elementos gráficos.



Elifas Andreato. Fonte: internet. Disponível em: <<https://shorturl.at/cenR5>>.

Aqui faremos um tributo ao designer gráfico e ilustrador brasileiro Elifas Andreato. Sua contribuição nos campos político e cultural do nosso país foi primordial.

Elifás Andreato, um dos maiores artistas gráficos do nosso país, nasceu em Rolândia (PR), em 1946. De família humilde, começou a trabalhar desde criança, tanto na roça quanto na cidade, após se mudar para São Paulo. Filho mais velho de 6 irmãos, conseguiu seu primeiro emprego formal como torneiro mecânico na Fiat Lux aos 14 anos. Na fábrica, começou a exercer seu talento desenhando charges para jornais operários e pintando painéis que decoravam o salão de festas da empresa.

“É espantoso como nessa idade a gente sonha... Havia um obstáculo imenso, porque além de não ter escola, mal sabia ler... o mundo aqui era muito maior, era gigantesco o mundo em São Paulo. [...] Na fábrica, sabia que como operário não conseguiria. Como meu pai era alcoólatra, via naqueles mecânicos o mesmo fim. Eles não tinham mais entusiasmo nenhum: trabalhavam e no fim do dia iam para o bar... era assim todos os dias. Ficava assustado. De certa maneira, sonhei fazer alguma coisa para escapar daquela espécie de caldeira do inferno. Precisava dar um jeito de escapar, mas com quê? Foi o desenho que me salvou! É curioso como a vida é.”⁵

Após trabalhar por um tempo em pequenos estúdios e agências, entrou como estagiário na Editora Abril, onde atuou nas revistas *Cláudia*, *Manequim*, *Quatro Rodas* e *Realidade*, chegando a se tornar diretor de arte do grupo feminino na *Abril Cultural*.



Capa do jornal Opinião (1970). Fonte: Empório Elifas Andreato.

5. ANDREATO, ELIFAS. A ARTE DE ELIFAS ANDREATO. [ENTREVISTA CONCEDIDA A] ROSELI FIGARO. COMUNICAÇÃO & EDUCAÇÃO, SÃO PAULO, V.11, N.2, P.1-15, AGOSTO, 2006.

“Eu fazia aquelas revistas, mas sentia certa vergonha, porque já tinha uma consciência social, queria estar fazendo outra coisa. Achava aquele trabalho muito pequeno para um país que precisava se livrar da ditadura.”⁵

Ativista, sua atuação durante o regime militar foi de extrema relevância, fundando órgãos da imprensa alternativa como Opinião, Argumento, Placar e Movimento, além de colaborar em quase todas as outras publicações do mesmo nicho.

Na mesma época, começou a trabalhar no teatro como programador visual e cenógrafo, chegando a dirigir alguns espetáculos. Um de seus empreendimentos de destaque na dramaturgia foi o espetáculo Cores do Brasil, realizado em Paris, o qual dirigiu e desenvolveu

os cenários; o projeto contou com as participações de Chico Buarque, Maria Bethânia, Gal Costa, Fafá de Belém, Gilberto Gil, Luiz Gonzaga, entre outros grandes nomes da música brasileira.

Além disso, durante os anos 1970 e 1980, destacou-se desenvolvendo capas de discos de sucesso da MPB, tendo como clientes Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Toquinho, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, entre outros.



Capa do disco 'Batuque na Cozinha', de Martinho da Vila (1972). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Capa do disco 'Terreiro, Sala e Salão', de Martinho da Vila (1981). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Capa do disco 'Nervos de Aço', de Paulinho da Viola (1973). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Capa do disco 'Almanaque', de Chico Buarque (1982). Fonte: Empório Elifas Andreato.



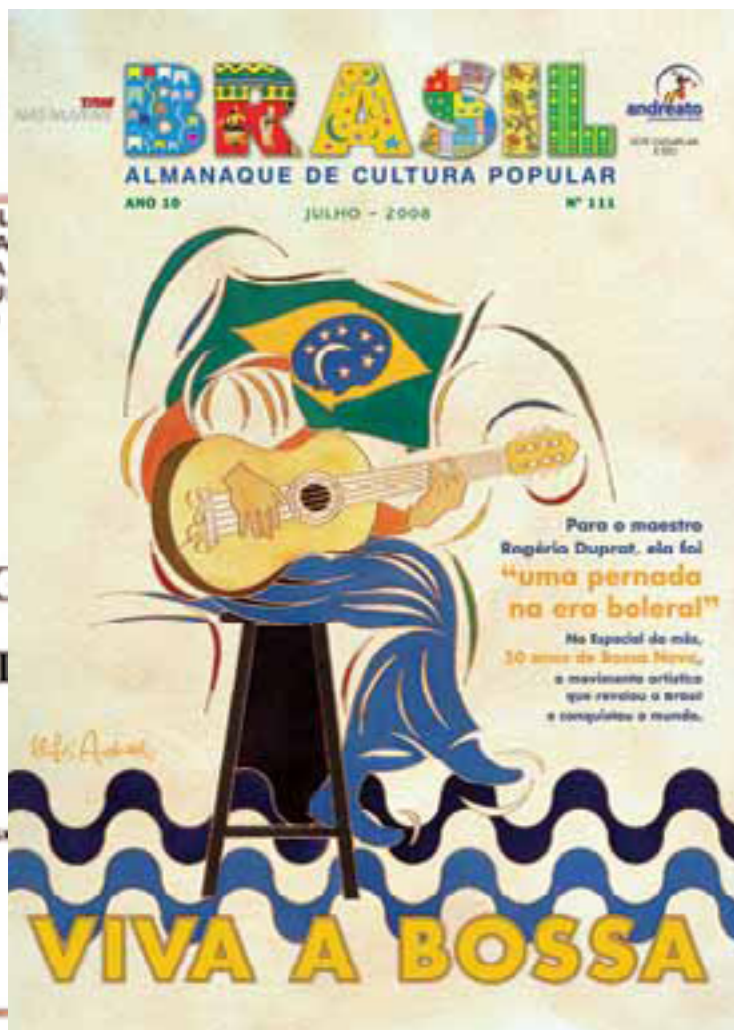
Capa do disco 'Nação', de Clara Nunes (1979). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Capa do disco 'Um pouco de ilusão', de Toquinho & Vinícius (1974). Fonte: Empório Elifas Andreato.

A partir da década de 1990, passa a desenvolver também projetos editoriais, tais quais as coleções “MPB Compositores” e “História do Samba”, lançadas pela Editora Globo; e a revista “Almanaque Brasil de Cultura Popular”, lançada em 1999 com o objetivo de circular nos voos da TAM divulgando aspectos da cultura e da história do Brasil.

Capas da revista Argumento nº 1 (1970) e do Almanaque Brasil nº 111 (2008).
Fonte: Empório Elifas Andreato.



Em 2011, Elifas Andreato recebe o Prêmio Especial Vladimir Herzog por seu destaque na defesa da democracia e dos direitos humanos em nosso país.

Cartaz Semana de Arte Moderna de 1972 e capa da revista Veja n° 318 (1974).
Fonte: Empório Elifas Andreato.



Após mais de 40 anos de carreira, 362 capas de discos, inúmeros espetáculos teatrais e de TV, diversas peças artísticas e projetos de design reconhecidos internacionalmente, Elifas Andreato morre em 29 de março de 2022, em São Paulo, aos 76 anos. Ao longo de sua admirável trajetória sempre buscou promover a cultura brasileira, defender a democracia e lutar contra as desigualdades do nosso país, tornando-se um dos maiores nomes da arte e do design no Brasil.

“Sempre fui preocupado com as liberdades básicas de cada pessoa, com os direitos humanos, independente de siglas partidárias. Minha vocação é a militância, a esperança, a brasilidade. Nunca deixei de lado as estrelas, que são o emblema da esperança, sempre trabalhei para que o futuro seja mais generoso, principalmente com as crianças.”⁵



Capa do livro 'A Legião Estrangeira', de Clarice Lispector (1979). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Evolução de uma miopia

Se era inteligente, não sabia. Ser ou não inteligente dependia da instabilidade dos olhos. Ao verer e que ele dizia descobria de repente aos adultos um olhar confuso e astuto. Bastava, por possuírem em si o fato de acharem-no inteligente e não o contrário; astuto, por participarem mais do que ele próprio daquilo que ele dizia. Assim, pois, quando era considerado inteligente, tinha ao mesmo tempo a ligeira sensação de incompreensão: alguma coisa lhe havia escapado. A chave de sua inteligência também lhe escapava. Pois às vezes, procurando ler a si mesmo, dizia coisas que irritam fortemente porque de novo o rápido movimento no tubérculo do dente, pois era esta a impressão de movimento automático que ele tinha dos membros de sua família: ao dizer alguma coisa inteligente, cada adulto olhava rapidamente o outro, com um sorriso claramente suprimido dos lábios, um sorriso apenas indicado com os olhos, "como nós sorríamos apenas, se não fôssemos homens alucinados" — e, como numa quadrilha de dança de filme de low-cost, cada um teria de algum modo trocado de par e lugar. Era assim, eles se enroscavam, os membros de sua família, e entendiam-se à sua custa. Fora de si entendendo à sua custa, desentendiam-se permanentemente, mas como nova forma de dançar uma quadrilha: mesmo quando se desentendiam, sentia

71

Conto 'Evolução de uma miopia', de Clarice Lispector (1979). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Cartaz 'Domingo Zeppelin' (1975). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Cartaz '7 Dias de Agonia' (1983).
Fonte: Empório Elifas Andreato.

Cartaz 'Calabar' (1980). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Cartaz 'Murro em Ponta de Faca' (1978). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Cartaz 'Mortos sem Sepultura' (1975). Fonte: Empório Elifas Andreato.



Cartaz 'Longa Jornada Noite Adentro' (1977). Fonte: Empório Elifas Andreato.



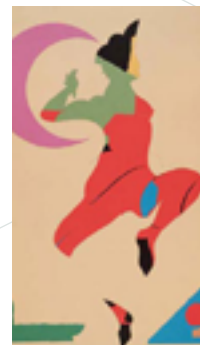
Cartaz 'Infelizmente' (1983).
Fonte: Empório Elifas Andreato.

Cartaz 'A Morte de um Caixeiro-Viajante' (1984). Fonte: Empório Elifas Andreato.

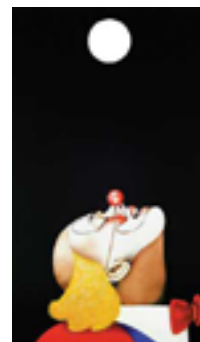


Cartaz 'Drácula' (1988). Fonte: Empório Elifas Andreato.

Cartaz para o Festival de Ballet de Joinville (2013).
Fonte: Empório Elifas Andreato.



Cartaz 'Viva Elis' (1983). Fonte: Empório Elifas Andreato.



CONCLUSÃO

O presente trabalho propôs-se a revisitar um dos momentos históricos mais importantes do nosso país a fim de analisar a contribuição sociocultural do Design Editorial nesse contexto. Ao longo de toda a etapa de pesquisa, o conceito de subversão foi muito recorrente, devido ao contexto histórico retratado e ao ângulo escolhido para abordar o tema. Fez sentido, então, trazer tal conceito para o projeto gráfico e editorial do livro. Contudo, perguntávamos: como subverter o design atual, em uma época na qual tudo já foi criado, testado e contestado, muitas vezes simultaneamente?

A fim de buscar respostas, definimos que seria trabalhado o conceito de subversão em contraponto ao excesso de pós-modernismo (ainda recorrente) e à prática da imagem pela imagem, tão habitual na contemporaneidade - consequência da hiper informação, em que somos

levados, muitas das vezes, a um bombardeamento de imagens, vídeos e áudios produzidos por milhões de usuários da internet diariamente.

Diante dessa perspectiva, foi definido que o caminho mais subversivo a ser seguido seria o mais simples: o do silêncio. Silêncio esse que pode ser observado em todo o projeto, desde a escolha das cores, até os espaços vazios das páginas.

Em relação ao conteúdo organizado, optamos por fazer um registro pautado em análise, já que, além de registrar o contexto político em que o design era produzido naquele momento, buscamos demonstrar as características projetuais da época, o que enfatiza nossa preocupação em colaborar com a pesquisa de memória gráfica nacional.

REFERÊNCIAS

bibliográficas

- MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. Linha do tempo do design gráfico no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MELO, Chico Homem de. O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BRAGA, Marcos da Costa. O papel social do design gráfico: história, conceitos e atuação profissional. São Paulo: SENAC-SP, 2011.
- GASPARI, Elo. A Ditadura Envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. Imagem. São Paulo: ARTMED EDITORA S.A., 2009.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. Grids. São Paulo: ARTMED EDITORA S.A., 2009.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. Layout. São Paulo: ARTMED EDITORA S.A., 2009.
- KUCINSKI, B. Jornalistas e revolucionários. Nos tempos da imprensa alternativa. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Sobre o autoritarismo brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FONSECA, Leticia Peduzzi. Memória gráfica brasileira. CHAPON. Pelotas, v. 2, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/CDD/article/view/21260>.
- MATIAS CARNEIRO, A.; ÁLVARES CORREIA DIAS, M. R.; DAS GRAÇAS DE ALMEIDA, M. Um olhar sobre o papel social do design gráfico durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). albuquerque: revista de história, v. 14, n. 27, p. 85-104, 30 jun. 2022.
- PARISOTTO, Samantha Sartor. “Mas afinal, o que é a liberdade?": o surgimento da Revista Pif-Paf no pós golpe de 1964. Orientador: Enrique Serra Padrós. 2018. 55 f. TCC (Graduação) – Curso de História: Licenciatura, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/194505>. Acesso em: 07 jan. 2023.
- CARRION, Raul. A ditadura não foi uma criação de “homens maus”. In: PADRÓS, Enrique Serra et al. A Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964 – 1985): história e memória.. Porto Alegre: Corag, 2010 – v. 2, p. 49 – 64. p. 58.
- FILHO, Jonas Migotto. Revista “Realidade” e ditadura civil-militar: análise dos perfis de Luiz Fernando Mercadante sobre os líderes do governo ditatorial (1966-1970). Orientador: José Martinho Rodrigues Remedi. 2020. 140 f. Dissertação de mestrado (Pós-graduação) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/23362>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- MILTÃO, Bruno. Revista “Realidade” marcou época na história da imprensa nacional. Jornal da USP, 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/revista-realidade-marcou-epoca-na-historia-da-imprensa-nacional/> Acesso em: 13 jan. 2023.
- Ferreira, C. (2012). Imprensa Homossexual: surge o Lâmpião da Esquina. Revista Alterjor, 1(1), 1-13. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/88195>
- CANDIDO, Jeferson. Opinião (1972-1977) e os limites da frente ampla. Caderno de Letras: revistas culturais latino-americanas dos séculos XX-XXI: teoria, circulação e suportes, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/20176> Acesso em 18 jan. 2023.
- NEVES, Flávia de Barros. Contestação gráfica: engajamento político-social por meio do design gráfico. In: BRAGA, M. C. (Org.). O papel

social do design gráfico. História, conceitos & atuação profissional. São Paulo: Senac. 2011.

CASTRO, L. G. S.; OLIVEIRA, A. J. B. D. *Jornal Movimento: Uma análise na memória social, discurso político e midiático, imprensa alternativa e informação*. Rio de Janeiro: Revista Conhecimento em Ação, v.1, n.1, 2016.

GAZZOTTI, Juliana. *Jornal da Tarde (1966-75): ideologia liberal e ditadura militar*. Orientador: João Roberto Martins Filho. 2004. 183 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/1413>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

SOUSA, Inara Bezerra Ferreira. *A imprensa alternativa no Brasil: a experiência do jornal Movimento*, 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/134074677_ARQUIVO_>

Fíguro, R. (2006). *A arte de Elifas Andreato*. *Comunicação & Educação*, 11(2), 233-247. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v11i2p233-247>

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *Pif-Paf de Millôr renova o humor e a crítica*. 2015. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/pif-paf-de-millor-renova-o-humor-e-a-critica/>>. Acesso em: 07 jan. 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Pif-Paf de Millôr Fernandes*. 2014. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/pif-paf-de-millor-fernandes/>>. Acesso em: 07 jan. 2023.

JUNIOR, Rubens Fernandes. *A experiência da Revista Bondinho*. *Iconica*, 2017. Disponível em: <<https://www.iconica.com.br/site/a-experiencia-da-revista-bondinho/>> Acesso em: 15 jan. 2023.

JT - O jornal prodígio da imprensa brasileira. Marcos Faerman, 2016. Disponível em: <<http://www.marcosfaerman.jor.br/JT.html>> Acesso em: 16 jan. 2023.

TREVISAN, João Silvério. *CNN No Plural+ : Quebrando as portas do armário*. [Entrevista concedida a] Rafael Câmara. CNN, São Paulo, abril, 2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/cnn-no-plural-quebrando-as-portas-do-armario/>>

FERREIRA, Tônico. *Jornal Opinião: oposição à ditadura dentro da legalidade*. [Entrevista concedida a] Lucas Estanislau. *Opera Mundi*, São Paulo, abril, 2018. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/memoria/49222/jornal-opinio-aposicao-a-ditadura-dentro>>

da-legalidade>

LEITE, Rosalina Santa Cruz. *Brasil Mulher: luta feminista por liberdade e anistia*. [Entrevista concedida a] Lucas Estanislau e Tiago Angelo. *Opera Mundi*, São Paulo, dezembro, 2017. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/memoria/48445/brasil-mulher-luta-feminista-por-liberdade-e-anistia>>

Movimento: resistência contra a ditadura. Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_00/movimento.php> Acesso em: 18 jan. 2023.

OLIVEIRA, I. D. DE. *Jornal da Tarde, um jornal diário literário*. Disponível em: <<https://livro-reportagem.com.br/jornal-da-tarde-um-jornal-diario-literario/>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

Elifas Andreato, 50 anos. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 15 abr. 2016. Disponível em: <<https://vladimirherzog.org/elifas-andreato-50-anos/>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

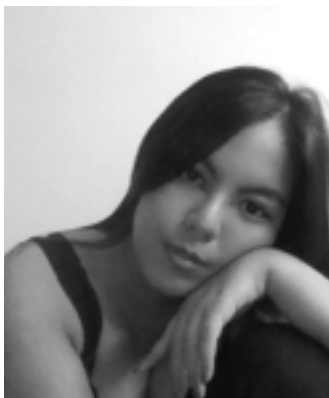
Artista gráfico Elifas Andreato morre em SP aos 76 anos. G1, São Paulo, 29 mar. 2022. G1 SP e TV Globo. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/03/29/artista-grafico-elifas-andreato-morre-em-sp-aos-76-anos.ghtml>>. Acesso em: 1 fev. 2023.

COSTA, Larissa Shayanna Ferreira; COSTA, Verônica Soares da. *A trabalhadora no Brasil Mulher: análise das capas do 8 de março*. Em *Pauta: Movimento de Mulheres, feminismos e estudos de gênero*, UERJ, v. 19, ed. 47, 2021. DOI <https://doi.org/10.12957/rep.2021.56074>. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/view/56074>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *‘Opinião’, um jornal mutilado pela censura*. 2022. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/opinio-um-jornal-mutilado-pela-censura/>>. Acesso em: 18 jan. 2023. *A imprensa alternativa no Brasil: a experiência do jornal Movimento*

BRAGA, Marcos da Costa; FARIAS, P. L. (Org.) . *Dez ensaios sobre Memória Gráfica*. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2018. v. 1. 256p

As autoras



Anna Karla Ogoshi Vieira é formada em Design pela Universidade Federal de Uberlândia e cofundadora do escritório de design Maginna Studio. Atualmente trabalha com design, marketing e estratégia de marca. Seu amor pelas palavras a levou no caminho do mercado editorial, pois acredita que a comunicação e a educação são ferramentas valiosas de transformação da sociedade.



Cristiane Alcântara é designer, com experiência em design gráfico e ênfase na ilustração e no design editorial. Em 2009 iniciou suas atividades como Professora Efetiva na Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia, em que ministra aulas na área de Projeto em Design. Em seu doutorado pesquisou a relação entre o design editorial, a autoria e o tema do analógico/digital, voltados à produção do livro, pesquisa que originou a concepção de “O livro por vir”.

ESTE LIVRO FOI DIAGRAMADO POR ANNA KARLA OGOSHI PARA O TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO EM DESIGN PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA UTILIZANDO AS FONTES UNIVERS E LIBRE CASLON TEXT.