

Design Visual em Experiências Revolucionárias

Visual Design and Revolutionary Experiences

QUEIROZ, André; mestre; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
usoandre@yahoo.com.br

PORTINARI, Denise; doutora; Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
denisep@puc-rio.br

Resumo

O design reflete e molda a cultura, influenciando a dinâmica social. Objetos incorporam relações sociais e significados produzidos coletivamente. A hegemonia é um processo em constante transformação; em tempos de crise, discursos alternativos ganham espaço. Embora o capitalismo tenha moldado a visão do design como formalista, suas bases incluem movimentos revolucionários. Este artigo destaca projetos e movimentos históricos que utilizaram o design para promover transformações sociais, promovendo direitos democráticos. Entre eles estão o Construtivismo e o Produtivismo russos, o Cartazismo Cubano, a tropicália/marginália de Rogério Duarte, o trabalho de Emory Douglas no *Black Panther Party*, e a produção visual dos movimentos de Maio de 68, os quais são abordados neste artigo.

Palavras Chave: design visual; experiências revolucionárias; socialismo.

Abstract

Design reflects and shapes culture, influencing social dynamics. Objects embody social relations and meanings collectively produced. Hegemony is a constantly evolving process; in times of crisis, alternative discourses gain ground. While capitalism has shaped the view of design as formalist, its foundations include revolutionary movements. This article highlights historical projects and movements that used design to promote social transformations, advancing democratic rights. These include Russian Constructivism and Productivism, Cuban Poster Art, the work of tropicalist Rogério Duarte, the Black Panther Party's visual output, and the visual production of the May 1968 movements, all discussed in this article.

Keywords: visual design; revolutionary experiences; socialism.

1 Design Visual, Hegemonia e Ruptura

O design produz cultura. O design visual possui ferramentas eficazes para construir as ideias dominantes, estando diretamente ligado à dinâmica social produzida pelo modo de produção vigente. Como observou André Villas-Boas (2019), os objetos guardam em si mesmos as relações sociais, pois não têm como ser reconhecidos sem uma atribuição de sentidos, os quais são produzidos socialmente.

O conceito de hegemonia de Gramsci evidencia-a como dinâmica, sempre em transformação, necessitando de atualização ininterrupta e sempre atenta à absorção de qualquer traço cultural emergente, principalmente os dissidentes. O *hegemon* está frequentemente em crise: quanto menor sua capacidade de legitimar o estabelecido, mais seus argumentos perdem sentido no contexto social. Os veículos de comunicação hegemônicos dispõem dos melhores recursos disponíveis e investem grande empenho para adaptar seu discurso continuamente.

Gramsci argumenta que a hegemonia é construída através de uma combinação de coerção e consenso. A classe dominante não apenas impõe suas vontades através de instituições coercitivas, mas também estabelece uma direção cultural, intelectual e moral que permeia toda a sociedade. Isso é feito por meio da disseminação de ideologias que justificam e naturalizam a ordem social existente, incorporando-as às práticas cotidianas das pessoas, tornando-as parte do senso comum.

Os discursos que buscam a construção de uma outra hegemonia, na disputa, encontram de alguma maneira brechas para tentar se disseminar. Muitos são facilmente absorvidos e transformados em mercadoria, mas há sempre margem para a manutenção da crítica. Quando a hegemonia está em crise, ou é colocada episodicamente em crise por outra força social simbólica, é quando os discursos periféricos encontram maior inserção social.

A partir da consolidação do funcionalismo como principal escola de design no século 20, o campo tem sido encarado socialmente como uma atividade essencialmente capitalista. No entanto, a historiografia recente indica que há núcleos distintos dos quais surgem as manifestações e teorias que dão origem ao design, como visto em Villas-Boas (1998), Lupton (2011), Matias (2014), Sontag (2010) etc. Parte significativa do pensamento sobre design originou-se de movimentos artísticos de vanguarda do fim do século 19 e início do 20, que tinham como fundamento a quebra de paradigmas artísticos e ideais revolucionários diante dos cenários sociais em que se encontravam.

De acordo com Stuart Hall (1997), as sociedades modernas caracterizam-se por mudanças constantes, rápidas e permanentes, em contraste com sociedades tradicionais, que apresentam uma mutabilidade quase nula. Nessa perspectiva, as sociedades modernas representam um rompimento contínuo com as condições anteriores, marcado por um processo contínuo de rupturas.

O Design é uma expressão da modernidade e deve de ser observado nesse contexto de mudança. Muitos grupos que fundaram as bases teóricas e práticas do campo o fizeram em função da ruptura com o *status-quo* artístico e cultural de suas épocas, geralmente situados em sociedades em crise (VILLAS-BOAS, 1998). Quando Luis Renato Martins (2003, p.69) descreve características da arte ligada aos movimentos em torno da Revolução Russa, observa que “não se trata (...) de modificar os produtos, aperfeiçoando a sua excelência, mas, sim, de exercer a ação transformadora sobre o processo de trabalho”.

É equivocado interpretar o design como uma ferramenta exclusivamente capitalista. Essa visão é um discurso socialmente aceito e naturalizado que acaba dando a entender que não há

design fora dessa lógica. Como sabemos, foi a partir das construções e sínteses teóricas da Bauhaus que se estabelece de maneira mais formalizada o campo do design. Porém enfatizamos que tal elaboração teórica e metodológica surge, principalmente, dos movimentos artísticos de vanguarda do fim do século 18 e início do 19: Cubismo, Dadá, Surrealismo, Suprematismo, De Stijl, Construtivismo etc. Movimentos artísticos que envolviam manifestações visuais de arte, de arquitetura, literatura, teatro, cinema, música e também na educação, na própria cultura, hábitos, concepções de mundo etc.

Ou seja, a história do design está associada à história dos movimentos modernistas, que surgiram com o intuito de transformação social, de dar acesso à arte, de tornar a vida mais preenchida de arte, de transgredir paradigmas não apenas visuais, mas também quanto ao trabalho individual e social envolvido. Porém, tais ideais têm sido suprimidos e esvaziados e apenas o paradigma funcionalista é evidenciado.

A Bauhaus foi mais diversa do que se costuma compreender. Suas diferentes fases e gestões geraram resultados estéticos e ideológicos heterogêneos. Boa parte de seus professores foram perseguidos por suas posições políticas e a escola foi fechada pelo nazismo. De acordo com Villas-Boas (1998) a sistematização bauhausiana foi tornada um cânone, e nesse processo de canonização, foram aparadas “as arestas mais radicais das propostas vanguardistas”. Os conceitos estéticos-formais das vanguardas modernistas acabaram por se tornar, paradoxalmente, uma tradição esvaziada de perspectiva crítica na prática de design.

Um dos núcleos de vanguarda que dão origem ao design enquanto campo específico encontra-se nos movimentos construtivista e produtivista russos, ocorridos nas primeiras décadas do século 20. O construtivismo surge num momento em que a Rússia, assim como grande parte dos países do ocidente, encontrava-se às voltas com a guerra e com revoluções políticas e tecnológicas. Diante da crise, a arte se tornou um meio de transformação coletiva. O produtivismo, considerado como um segundo movimento, posterior ao construtivismo, na Rússia, pregava radicalmente a ideia do desenvolvimento de objetos, vestuário, móveis e manifestações gráficas com fins de transformações artísticas, políticas, sociais e culturais. Diziam os produtivistas:

A arte, assim compreendida, é realmente capaz de mudar a vida, porque ela transforma o trabalho, base de nossa vida, tornando-o maestria, criação, alegria. A arte do futuro não será guloseima (quer dizer, um bem sólido) mas trabalho transformado (MARTINS, 2003, p.70).

Essa visão crítica que está intrínseca à história do design é colocada, a partir da cultura dominante, como ingênua ou utópica. O discurso da historiografia do design que o enfatiza como ferramenta de convencimento para o consumo é o discurso que, historicamente, tem sido o hegemônico (Matias, 2014). Trata-se de uma perspectiva que contribui para que os projetos se mantenham acrílicos e possam não evidenciar os interesses em jogo.

Quando Martins (2003, p.67) menciona a *autonomia da arte* desejada pelos construtivistas e produtivistas, refere-se à ideia de *superação da arte*, visando que ela possa conquistar “todas as esferas da existência social”, arte fora do cavalete e do museu, com objetivos práticos de colaboração coletiva.

Este artigo pretende dar relevo a experiências históricas revolucionárias para as quais o design visual foi ferramenta importante. Estão reunidos exemplos de projetos que se posicionaram de maneira evidente na batalha pela hegemonia, contra os discursos dominantes, em defesa de direitos democráticos, contra a opressão e violência, pela qualidade de vida, pela defesa de identidades culturais, bem como por novos paradigmas estéticos.

Estão reunidos trabalhos de design visual, na sua maioria cartazes ligados a movimentos

sociais e propaganda política, mas também capas de discos e de revistas, cartazes de cinema, ilustrações etc. Eles são citados por utilizarem as ferramentas do design para intervir na transformação social e dos sujeitos, e por serem expressões visuais preponderantemente bidimensionais e gráficas.

Quase toda mudança ocorrida na dinâmica social, aconteceu por intermédio de forças sociais que se mobilizaram coletivamente. Tais coletividades, muito frequentemente, formaram também movimentos artísticos que buscavam romper com as definições sobre a arte e a vida.

Seguindo uma sequência cronológica, após o construtivismo e o produtivismo, são destacados os cartazes cubanos, os quais tiveram seu momento mais enfático na Revolução Cubana, posteriormente, são evidenciados eventos que ocorreram mais ou menos simultaneamente: o Tropicalismo de Rogério Duarte; o trabalho de Emory Douglas para o *Black Panther Party for Self-Defense* (Partido dos Panteras Negras para Defesa Pessoal); e os cartazes das manifestações francesas, unificadas entre estudantes e trabalhadores, do Maio de 68. Os exemplos a seguir mantêm em comum a característica de estarem conscientes do poder de intervenção do design visual na cultura.

2 Design Visual em Experiências Revolucionárias

Construtivismo e Produtivismo

O construtivismo russo, está inserido no contexto das vanguardas modernistas do início do século 20. Começou a se desenvolver ainda no início dos anos 1910 e tomou maior impulso com a revolução de outubro de 1917. O projeto construtivista estava voltado para a discussão sobre a função da arte num ambiente de exploração do trabalho, de conflitos armados, de dominação cultural e pobreza em que se encontrava a Rússia. Os construtivistas enfrentaram, no meio do processo, a própria revolução bolchevique, a Primeira Guerra Mundial, entre muitas outras batalhas.

Para tal movimento, tornava-se indispensável discutir como a arte poderia colaborar para a transformação social e, conseqüentemente, para o bem-estar da população. A decisão se dá por romper com as formas tradicionais de arte, com suas técnicas e temas, e utilizar o potencial criativo dos artistas para uma produção material que dialogasse mais diretamente com a situação social em que estavam inseridos. Para isso, almejaram objetos funcionais, esteticamente fortes e acessíveis, tendo como desdobramento crucial a produção gráfica, numa comunicação direta com a população buscando a mobilização para a revolução, a qual, de fato, veio a ocorrer.

As teorias, técnicas e estética desenvolvidas pelo construtivismo podem ser observadas de maneira evidente em movimentos a ele contemporâneos, imediatamente posteriores, e mesmo hoje. Como cita Luiz Renato Martins (2003): o neoplasticismo holandês, o grupo Abstração-Criação na França, o manifesto Circle, na Inglaterra e, os mais pertinentes a esta pesquisa, as escolas Bauhaus e de Ulm. “É certo que todos esses grupos desdobraram-se, segundo graus variados, a partir de ecos do construtivismo russo, mas, a rigor, eles pouco têm a ver com os princípios e objetivos originais do construtivismo russo” (MARTINS, 2003, p.59).

O construtivismo e, posteriormente (e mais radicalmente), o produtivismo tinham uma posição muito definida em relação ao sistema capitalista, apesar de ainda precariamente desenvolvido na Rússia. Eles tinham como principal objetivo, sobretudo logo antes de 1917, o

convencimento da população para a organização social que levaria à revolução comunista. Por isso, grande parte da produção construtivista foi de cartazes, com mensagens ligadas à mobilização popular, relacionadas a questionamentos ideológicos e à tomada de consciência da situação de exploração e da necessidade de transformação política, econômica e social.

Diante do discurso do construtivismo é possível compreender o que Martins (2003, p.59) aponta sobre os movimentos que, embora diretamente influenciados por ele, não seguiram seus princípios originais, absorveram a estética, mas não a ideologia. Ao contrário, em boa parte deles está a comunhão com a lógica liberal capitalista. Segundo o autor, existem três características construtivistas principais:

1) a vinculação direta e de primeira hora com o movimento revolucionário de outubro de 1917, fundamental para o design construtivista de mudar não só as artes, mas a vida social, como um todo; 2) o internacionalismo [em oposição a movimentos regionalistas tradicionalistas] (...); 3) a forte interação entre teoria e prática, e a correlata ambição interdisciplinar (...), sobre diversos campos da linguagem: a escultura-construção, a propaganda-agitação, as artes gráficas, a arquitetura, o design, a fotomontagem, etc. (MARTINS, 2003, p.59-60).

O uso dos elementos estilísticos do construtivismo não surge de um interesse decorativo ou somente estético, mas com objetivos de alcançar as populações menos (ou nada) alfabetizadas, e convencê-las da importância da luta por uma nova sociedade, mais igualitária. Segundo Villas-Boas (1998, p.67), são características formais do construtivismo o uso da tipografia em grandes corpos e como elementos pictóricos, a organicidade entre texto e layout, a recusa da harmonia clássica, uma dinâmica imprescindível na composição, a estética da máquina e da técnica, os ângulos visuais surpreendentes, as experimentações com fotografia e uma linguagem sintética, com a função de identificar as pessoas com a “utopia da nova humanidade”. “É através especialmente da propaganda política que o Construtivismo irá compor seu papel histórico para o design” (idem, p.64).

Martins (2013) defende que há uma “confusão histórica” causada pela ambiguidade entre construtivismo e produtivismo. Ele procura distinguir esse segundo movimento da interpretação equivocada de que seria uma segunda fase do primeiro, ou uma fração do mesmo, ou um “construtivismo utilitarista”. Segundo Martins, o que ocorreu foi uma cisão do grupo construtivista, com uma camada seguindo as teses produtivistas, assumindo o caráter mais utilitário do movimento e intensificando o compromisso revolucionário. Muitos dos artistas que não seguiram esse segundo caminho mais radical acabaram se tornando dissidentes. Alguns apenas deixaram o movimento, enquanto outros emigraram, como Kandinsky, que não abandonou sua visão mais espiritual e subjetiva da arte.

O produtivismo é o período mais utilitarista da vanguarda russa. Outra característica produtivista é a radicalização da ideia recorrente nas vanguardas da morte da arte, ou melhor, o fim da arte como atividade “especial”. Não queriam o desaparecimento da arte, mas a sua dissolução na vida prática, e o fim da prática artística de caráter liberal, numa “reestruturação não apenas funcional, mas radical das práticas artísticas, inclusive, de sua inserção nas estruturas econômico-sociais” (MARTINS, 2003, p.62).

Os adeptos do construtivismo procuraram atuar numa forte e rigorosa interação entre teoria e prática, em diferentes veículos (pintura, poesia, literatura, artes gráficas, escultura, vestuário, produção de móveis). Integraram o movimento nomes como Vladimir Tatlin, Wassily

Kandinsky, os irmãos Naum Gabo e Antoine Pevsner, Kazimir Malevich, os quais não seguiram os passos do produtivismo. Entre os que mais se aproximaram do utilitarismo produtivista estão Rodchenko, Varvara Stepanova, Maiakóvskii e El Lissitzky, além de teóricos como Nikolay Tarabukin, Ossip Brik e Boris Arvatov, hoje pouco conhecidos (MARTINS, 2003).

Cartazismo Socialista Cubano

Os construtivistas russos no fim da década de 1910 foram os primeiros, segundo Suzan Sontag (2010), a usar com maior eficácia o cartaz como veículo de mensagens revolucionárias e de transformação social para o interesse das populações mais pobres, que sempre formaram maioria. Daí houve uma expansão internacional de cartazes com mensagens questionadoras de diversas situações emergenciais.

A partir dos anos 1910, governantes voltaram-se para o potencial e a eficácia comunicativa dos cartazes. Consolidavam a exploração intensiva de românticas mensagens de patriotismo e estimulavam o amor pela pátria (principalmente), por meio da construção da imagem de terríveis inimigos a serem combatidos. O principal objetivo era o de convocar os homens ao alistamento militar para a Primeira Guerra Mundial.

“Foi em consequência da Primeira Guerra Mundial que o pôster político passou a constituir uma ramificação valiosa da arte do pôster” (SONTAG, 2010, p. 216). Segundo a autora, a ocorrência de cartazes politizados geralmente indica uma sociedade em situação de emergência e, por mais que se deem em distintos contextos, possuem o objetivo em comum da mobilização ideológica, em maior ou menor escala, contra a conjuntura oficial predominante.

Segundo a autora, os cartazes cubanos se inserem na busca por uma sociedade revolucionária e, por isso, se tornou necessário “redefinir e limitar a arte do pôster”, assim, a produção deveria ocorrer “de maneira seletiva e controlada”, de modo que as representações fossem realmente consequentes em relação aos objetivos da revolução. Os temas dos cartazes cubanos, que, segundo a autora, os relaciona aos construtivistas, são a batalha contra o domínio ideológico e econômico, a glorificação do trabalho camponês, a personificação dos ideais políticos por meio da imagem de líderes, a ideia da construção de um novo sujeito para um novo mundo de igualdade social, o desenvolvimento do individual em direção ao coletivo e daí ao universal.

(...) diferentemente da maioria das obras do gênero, o objetivo do pôster político cubano não é simplesmente levantar o moral. É despertar e tornar complexa a consciência – o propósito mais elevado da própria revolução (SONTAG, 2010, p.220).

Havia os cartazes voltados diretamente à mobilização para a revolução, mas havia também uma produção para divulgação de eventos culturais sem fins lucrativos. Os cartazes cubanos foram revolucionários na preocupação com a mensagem que proferiam, e em relação à forma, sendo contra-hegemônicos na própria composição estética, propondo soluções particulares.

Entre os valores reivindicados e representados nos cartazes cubanos estão o internacionalismo (com referências ao movimento negro nos Estados Unidos e às situações opressivas vividas também em Moçambique e no Vietnã, por exemplo); a defesa por diversidade e

ecletismo; um compromisso rigoroso tanto com a produção gráfica quanto com a significação dos elementos visuais escolhidos; e uma forte demanda por autonomia projetual.

Os cartazes cubanos ganharam notabilidade e legitimidade depois do Primeiro Salão Nacional de Cartazes, em 1969, desde quando passaram a ser um meio de comunicação eficaz e de baixo custo para a propaganda política da Revolução Cubana, inclusive em nível internacional.

Em sua descrição dos pôsteres cubanos, Castro (2006, p.54) destaca que a maioria deles é composta de ilustrações, raro o uso de fotografia e predominam técnicas de impressão em silk screen e offset. Acrescenta ainda que, diante da crise enfrentada no país nos anos 1990, lojas passaram a comercializar os pôsteres cubanos, o discurso revolucionário passou a ser mais abrandado, causando, inclusive um “branqueamento de imagens e recursos que antes eram empregados na cor vermelha”.

Sontag (2010, p.220-221) ressalta que talvez um dos aspectos mais avançados dos pôsteres políticos cubanos é o gosto pela descrição verbal e visual, ora dizendo muito, ora quase nada. De acordo com a autora, os cartazes cubanos mantêm geralmente tom sóbrio e procuram comunicar-se de forma mais indireta e emocional, contam com artistas talentosos e trabalho técnico cuidadoso, papel de qualidade (apesar das carências econômicas, a exemplo da revista Tricontinental). Principalmente os cartazes para eventos culturais e filmes teriam buscado representar formas extravagantes e dramáticas, tipografia descontraída, com elaborados recursos, os quais se tornavam às vezes peças de arte e não anúncios no sentido habitual (por se darem num ambiente socialista).

Alguns nomes que estão relacionados à produção dos cartazes cubanos são: Eduardo Muñoz Bachs, Félix Beltrán, Raúl Martínez, Alfredo Rostgaard, Alberto Blanco, René Mederos Pazos. Castro (2006, p.57) destaca os nomes de artistas mulheres como Berta Abelenda, Gladys Acosta, Estela Díaz, Clara García, Daysi García e Jane Norling.

Rogério Duarte e o Design Visual: Base Tropicalista

Eu não sei porque vocês estão aí discutindo arte, pintura. Todo mundo aqui é um pouco cego. Obra de arte? Você não precisa ir ao museu para ver, não. Vai até o túnel novo, e veja lá um grande anúncio de alistamento militar que um cara passou e jogou uma lata de tinta vermelha em cima (DUARTE, in: LIMA, 2015).

A Tropicália não se resume a um movimento da música brasileira. Nele encontra-se uma ampla e potente manifestação visual, tendo em sua fundamentação teórica, inclusive, textos relacionados diretamente ao design visual, escritos pelo designer Rogério Duarte. Relegado historicamente, ou intencionalmente, ao papel restrito de autor de capas de discos, Duarte foi um efetivo mentor do movimento tropicalista, com uma participação muito maior do que se costuma falar. Foi um dos principais elaboradores da teoria, iniciou a prática e pagou um alto preço por defender os ideais transformadores presentes na gênese tropicalista.

Em sua tese de doutorado em filosofia, Narlan Matos Teixeira (2012) desenvolve a ideia de que as bases do tropicalismo surgem da elaboração teórica e da prática projetual de Duarte, que antecedem a explosão midiática do grupo, que ocorreria no último terço da década de 1960. Elas já aparecem em 1962, na revista Movimento, e em 1965, com o artigo Notas Sobre Desenho

Industrial, publicado na Revista Civilização Brasileira, e que tornam evidente a relação de proximidade da Tropicália com o design. O design visual se mostra assim um meio de discussão da modernidade e da comunicação e produção para o grande público, numa relação arte e vida prática que se aproxima do ideário vanguardista, tal como observado anteriormente. Teixeira (2012) chama atenção para o modo como, em geral, a crítica analisa o tropicalismo: restringindo-o à sua fração musical e transformando-o em cânone, que, explorado pela mídia e absorvido pela indústria cultural, teria enxugado o conteúdo revolucionário latente em sua gênese, como já vimos ocorrer com outros movimentos.

Corroborando com esse pensamento, Isabela Fuchs (2018, p.84), em sua dissertação de mestrado em história pela UFPR, ressalta que, para Rogério Duarte,

(...) muito mais interessante do que criar uma obra de arte acessível a poucas pessoas, era fazer um produto que fosse ao supermercado, ao centro da cidade, para o espaço público, onde todo mundo pudesse ver o que foi produzido (...), se o artista se refugia na sua pequena ordem interior, quem criará as grandes formas culturais?" (DUARTE, 1965 apud FUCHS, idem, p.85).

Voltando a Teixeira (2012), ele destaca falas de diversos personagens tropicalistas marcantes, que reforçam a importância de Duarte para a sua construção teórica do movimento, assim como a influência do designer sobre cada um deles: Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Glauber Rocha, Gilberto Gil, os membros do Tropicalismo Underground, todos reconhecem que o tiveram como um verdadeiro mentor, na sua teoria, ideologia e estética (MATOS, 2012).

De acordo com o autor, Duarte, tal qual construtivistas, via no design uma maneira de romper com a arte de galeria, ou de cavalete, vista como burguesa. O design representava a possibilidade de comunicar-se com o grande público, numa tentativa de democratização da arte. Duarte se utilizou do funcionalismo como uma ferramenta de ação social, no seu sentido original, de facilitar a legibilidade para alcançar públicos de diferentes classes, porém, ao mesmo tempo pretendia a superação dos cânones europeus. Ele buscava também uma transformação das influências estrangeiras para a elaboração de uma linguagem própria para um design brasileiro, de acordo com a situação de projeto.

Além de subverter a estética europeia, ele subvertia também o próprio uso do maquinário; e este passa a ser elemento essencial na concepção de sua linguagem brasileira de artes gráficas (TEIXEIRA, 2012, p.43).

O designer passou então a formular e aplicar os princípios que começava a desenvolver no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e depois como diretor de arte da editora Vozes, que era então a maior do Brasil. Um marco inicial na trajetória do designer, no qual materializa-se de maneira mais completa suas teorias e que viria a ser a base estética do movimento tropicalista como um todo, foi a já citada revista Movimento, editada pelo CPC e da qual ele participou desde o primeiro número, em março de 1962. "Estava ali, presente, um antidogmatismo estético forte em que a hierarquia dos valores estéticos tão presentes nas artes visuais da época era questionada" (TEIXEIRA, 2012, p.43).

Isabela Fuchs (2018) faz um panorama bastante pertinente sobre a prática projetual de Rogério Duarte. Em relação à revista Movimento, a autora sublinha que ela foi uma das principais

referências para a elaboração da estética tropicalista. O objetivo era o de se tornar acessível a um público amplo, atingindo o leitor universitário e o leitor de pouco letramento; o de ser uma expressão que se propunha a despertar uma certa consciência popular.

Objeto emblemático para se entender e questionar as discussões pertinentes no âmbito da arte, cultura e política, sobretudo quanto às culturas populares e a distribuição de arte, a “Movimento” também é peça-chave para a compreensão do design moderno que estava a se instalar no Brasil (FUCHS, 2018, p.23-24).

O fato de a revista usar o repertório formal funcionalista como solução, enquanto o autor do projeto gráfico, ao mesmo tempo, fazia críticas aos cânones do design modernista, é explicado por uma adequação à situação de projeto, que deveria possuir uma linguagem clara e de fácil leitura e compreensão. “A proposta inicial da revista era, acima de tudo, ser acessível. Faria sentido que a ideia de universalidade, de uma ‘clareza inequívoca e total legibilidade’ fosse adotada por Rogério Duarte na ‘Movimento’” (FUCHS, idem, p.29).

A emblemática edição número 1 abordou temas como o panamericanismo, a crítica ao imperialismo e a vida na Cuba pós-revolução de 1959, uma então recente experiência prática do socialismo em terras latino-americanas. Fuchs (2018) ressalta que escreveram para essa primeira edição Paulo de Castro, Arnaldo Jabor, Cesar Guimarães, Augusto Boal e Edgar Morin, que desenvolviam ali as principais questões da modernidade tanto no plano internacional quanto no universo dos países periféricos, como o Brasil e seus vizinhos da América Latina.

Uma característica importante da teoria de Duarte é a aproximação com a linguagem da cultura de massa, com a relação entre arte e indústria e o modo como estas eram reproduzidas no Brasil. O designer cita particularmente a estética dos quadrinhos e da fotonovela que, apesar de considerada expressão de uma cultura inferior e de mau gosto, se relaciona justamente com os veículos de comunicação de massa. A influência desse pensamento de Duarte pode ser notada em toda a estética do tropicalismo: na produção visual plástica, gráfica e de cinema, figurinos, cenários, e inclusive nas letras de músicas.

A música foi a expressão mais difundida e referenciada da Tropicália. Como destaca Teixeira (2012), quase toda análise e crítica que se fez enfocou exclusivamente a expressão musical e o figurino dos músicos, ofuscando o alcance da influência de Rogério Duarte. No entanto, esta influência é encontrada nas próprias letras das canções. Em Parque Industrial (1968), de Tom Zé, diz o refrão (em tom irônico): “O avanço industrial / Vem trazer nossa redenção”. Já na primeira estrofe da música, é patente a ambientação no universo urbano e industrial e da cultura de massa:

Tem garotas propaganda
Aeromoças e ternura no cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeentar e usar (2x)
O que é made, made, made
Made in Brazil (2x)

(TOM ZÉ, Parque Industrial, 1968).

A ambientação urbana e industrial pode ser notada pela referência ao design visual, objetificada na referência a um cartaz, e no modo como este é capaz de gerar identificação e significação para o público. O trecho destaca ainda a reprodutibilidade e a artificialidade da produção moderna, inclusive no “Brazil” (com “z”, mostrando submissão ao imperialismo estadunidense).

O célebre artigo Notas Sobre Desenho Industrial nasceu de um pedido de Ferreira Gullar, feito em 1964, quando Duarte aplicava suas teorias na revista Movimento. O texto, publicado em 1965 pela influente Revista Civilização Brasileira, configura uma sofisticada elaboração teórica sobre o pensamento moderno e os caminhos da arte e do design diante da realidade do sistema produtivo e de difusão em larga escala que explodia no Brasil da época. O artigo discute ainda a distinção entre “alta” e “baixa” cultura e entre o belo e feio (Teixeira, 2012). Trata-se de uma construção teórica que visa abordar o modo como a cultura brasileira estaria se relacionando com as ideias das vanguardas internacionais:

(...) um grande apanhado histórico do design e seus aspectos epistemológicos e metodológicos sobre as relações entre arte e técnica. Seu artigo percorre as problemáticas da Revolução Industrial, os exageros das Feiras Mundiais, os múltiplos fazeres do artesanato, chegando por fim à televisão e à mídia de massa, fazendo diversas pontuações sobre as experiências de design na Europa – a Bauhaus, a Ulm, a Art Nouveau, o Arts and Crafts – até chegar ao design brasileiro e aos aspectos culturais e materiais que norteiam a prática do design e da arte e de suas articulações entre função e uso (FUCHS, 2018, p.83-84).

Como desdobramento das teorias elaboradas na revista Movimento e em Notas Sobre Desenho Industrial, Duarte criou, junto com Hélio Oiticica, obras inaugurais da estética tropicalista. Teixeira (2012) apresenta dois eventos que funcionaram como uma expansão para o movimento: primeiro, o debate Amostragem da Cultura/Loucura Brasileira, ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com diversos intelectuais e artistas como Ligia Pape, Caetano Veloso, Hélio Oiticica e o próprio Rogério Duarte, com objetivo de encontrar um discurso brasileiro a partir de uma síntese do popular e do erudito, entre o bom e o mau gosto, entre outras dicotomias. Fortalecia-se ali a cartilha estética tropicalista, tornando-a mais agressiva e de maior alcance; segundo, a exposição coletiva, e *happening* (termo que se tornaria comum à época), Apocalipopótese, nela, ocorrida no Aterro do Flamengo, Oiticica apresentava suas “capas” e Lígia Clark, seus “ovos”, Manuel Antônio as “urnas quentes”. Junto à bateria da Mangueira. Duarte realizou uma performance usando cães adestrados com os quais havia se deparado horas antes, a caminho do evento, ressaltando a importância da vivência, do instante, das possibilidades oferecidas pelas circunstâncias.

A música foi o veículo pelo qual os ideais tropicalistas encontraram sua maior disseminação e, como observado, representa uma fração do movimento, que abarcou o cinema, as artes plásticas, o teatro, o design, tendo influências ainda na estética da televisão, do jornalismo e da publicidade. Foram os próprios artistas da fração musical do movimento, levados pela repressão da ditadura militar e por interesses de empresários, que sugeriram o fim do tropicalismo (em pleno 1968), isto, junto ao exílio de Caetano e Gil, fez submergir o discurso contra-hegemônico e promoveu o seguimento de carreiras individuais, contrapondo-se ao ideal de criação coletiva.

Segundo Teixeira (2012), esta foi a primeira fase do tropicalismo. O autor divide a Tropicália em duas fases, denominadas *mass media* e *underground*.

O movimento continuou por meio de outras expressões. “A Marginália de Duarte e Oitica foi uma resposta direta – e mesmo uma saída – ao individualismo ao qual a Tropicália em sua estética havia sido atirada” (TEIXEIRA, 2012, p.57). Nesta, reagrupam-se personagens como o piauiense Torquato Neto, o paulista José Agripino de Paula e o carioca Hélio Oitica, os quais são considerados, pelo autor, como deserdados da primeira fase, “órfãos do próprio movimento que ajudaram a plantar”.

Em abril de 1968, no mesmo dia em que ocorria missa pelo estudante Edson Luís (assassinado pela polícia da ditadura militar numa manifestação pela qualidade da comida num refeitório de estudantes secundaristas), ocorriam também protestos para o questionamento deste caso, nos quais estavam Rogério Duarte e seu irmão, o cineasta Ronaldo Duarte. Ambos foram presos e passaram 14 dias sob interrogatórios e torturas físicas. Duarte viria a desenvolver esquizofrenia e passar por três internações em decorrência dessa experiência. Logo quando o tropicalismo ganhava maior notoriedade, no ano em que a Tropicália ganhava maior visibilidade e penetração cultural, com Caetano, Gil, Gal, Nara, Mutantes, Tom Zé etc., Duarte é impelido ao anonimato, devido às torturas a que foi submetido quando foi preso justamente por ser uma das peças-chave na elaboração do movimento (Teixeira, 2012).

Entretanto, as ideias do designer reverberavam junto a diferentes grupos tropicalistas. Ele militava naquele momento por um tropicalismo *underground*, por uma segunda vanguarda, momento denominado de Marginália. Um dos principais meios de expressão desse momento foi a revista Flor do Mal.

A Flor do Mal foi o documento em que estes postulados da estética marginal foram eternizados e, a mesma é tão importante para esta fase quanto a Revista Movimento fora para a fase anterior. (...) [A publicação] buscava aprimorar os equívocos cometidos pela primeira fase em que a preocupação extrema com o público e o comprometimento exacerbado com a cultura de massa havia resultado na negação do propósito (TEIXEIRA, 2012, p.60).

Apesar dos trabalhos contra-hegemônicos produzidos, a Tropicália foi socialmente compreendida sob a perspectiva midiática. Mesmo análises críticas acabaram voltando seus olhares apenas para a fração musical do movimento. “Foi desta forma que ocorreu a formação do cânone tropicalista por parte da crítica. Com a formação deste cânone, há a consequente exclusão que [o] olhar crítico opera (...)” (TEIXEIRA, 2012, p.63). O autor enfatiza ainda a importância de resgatar o “legado perdido” da Tropicália. Teixeira salienta que a capa de Tropicália ou Panis et circenses (1968), de Duarte, se torna o grande marco visual, quase o único que a crítica tem conseguido enxergar.

Depois de ser preso e torturado pela ditadura, e de um período de reclusão, Duarte, com participação de Oitica, desenvolve a Marginália, marco da segunda fase do movimento tropicalista, a fase mais crítica e “radical”.

Além da própria prisão dos irmãos Duarte, Teixeira (2012) destaca que, outros marcos políticos foram importantes para esse segundo momento, como a promulgação do AI-5 e o exílio de Caetano e Gil em Londres. Em 1969, quase imediatamente após sua saída da prisão, Duarte projeta a capa do disco Cérebro Eletrônico, que Gilberto Gil lançaria antes do exílio. Este trabalho é um exemplo radical da estética proposta pela nova fase do tropicalismo.

O tropicalismo, depois de toda elaboração teórica e estética, ocorrida desde a revista Movimento, depois vista em Notas Sobre Desenho Industrial, brota em 1968 junto à expansão da cultura midiática, e especialmente televisiva, no Brasil. Porém, apesar de a relação com a chamada *mass media* estar na gênese tropicalista, já em 1969, sentindo os efeitos da cooptação da indústria cultural e do domínio empresarial, muitos dos seus membros procuraram uma expressão artística contra-hegemônica.

Emory Douglas e o jornal The Black Panther

Emory Douglas foi o responsável por parte significativa da produção visual do *Black Panther Party for Self Defense* (Partido Pantera Negra para Defesa Pessoal). Originária de Oakland, na Califórnia, em meados da década de 1960, a organização se opunha inicialmente à violência policial cometida contra a população afroamericana, e por isso seu título é autoexplicativo.

The Black Panther foi uma publicação periódica do chamado Partido dos Panteras Negras, que tinha em Emory Douglas seu principal criador, organizador e ilustrador. A publicação, que chegou a ser semanal, circulou por mais de uma década, desde o final dos anos 1960, com o objetivo de transmitir os ideais e realizações do movimento e construir um vocabulário visual de representatividade para a tomada de consciência da situação social pelas camadas populares e para a organização de uma mobilização coletiva efetiva.

Rodrigo Bento Magalhães (2018, p.29) ressalta que, no auge da produção, a tiragem chegou a alcançar 139 mil exemplares (segundo estimativas do F.B.I.) ou 400 mil (conforme seus realizadores). Douglas usava a última página do jornal para divulgar pôsteres com temáticas como racismo, violência policial, negligência do estado e fome, entre os quais reúnem-se algumas de suas imagens mais conhecidas e representativas.

Douglas representava em suas criações as condições de vida das comunidades afroamericanas e buscava elevar a autoestima da população pobre, oferecendo um conteúdo distinto do que era veiculado em meios de comunicação tradicionais, e inclusive criticando esses meios. Havia nesse processo uma tentativa de intervenção cultural, mostrando, por meio da publicação, atitudes, perspectivas, frases, imagens que pudessem contribuir para a transformação daquela sociedade num ambiente mais democrático.

Douglas se filia ao partido em 1967, após uma reunião da qual resultaria a parceria para a publicação, ele quem criou o conhecido símbolo da pantera, característico do movimento. Magalhães (2018) ressalta ainda que o artista foi influenciado de maneira significativa por produções artísticas de Cuba, China e Vietnã. Os panteras eram marxistas-leninistas-maoistas.

Fundado em 1966, o Partido dos Panteras Negras tinha como pauta inicial principal a defesa pessoal contra a violência policial, que crescia conforme o próprio crescimento da população. A segregação racial no país havia, por lei, terminado há apenas dois anos, devido à grande pressão das manifestações políticas lideradas principalmente por Malcolm X e Martin Luther King.

Magalhães (idem, p.25) apresenta o chamado Programa dos Dez Pontos dos Panteras Negras, escrito pelos fundadores, Huey Newton e Bobby Seale, onde estão listadas as principais pautas do movimento, ligadas diretamente às necessidades das populações afroamericanas. Reivindicam, por exemplo: o poder para determinar seus próprios destinos; emprego; moradia

adequada; uma educação crítica sobre a história, com uma revisão sobre o papel e importância das populações afrodescendentes na sociedade; fim imediato da violência policial; acesso a boa alimentação e vestuário; justiça; paz; julgamentos imparciais etc.

Em entrevista à agência de jornalismo brasileira Alma Preta¹, em abril de 2017, é possível ver o próprio Emory Douglas falando sobre sua prática projetual e as circunstâncias que a envolveram. Ele cita as suas influências principais, como os já citados cartazes cubanos e os cartazes de solidariedade internacional, principalmente os relacionados à Ospaal – Organization of solidarity of the People of Asia, Africa e Latin America, a qual possui, inclusive, atualmente, um acervo online disponível no seu site. Douglas declara que foi muito influenciado por concepções marxistas e socialistas e pela própria comunidade onde vivia. No seu trabalho com o The Black Panther, ele buscou fazer uma interpretação artística das questões locais e abordar temas ligados a processos de mudança para superar problemas sociais. À altura dos 3min17seg do vídeo da entrevista, ele declara que um dos seus objetivos principais é o de “mostrar para as pessoas as contradições entre o que deveria estar acontecendo e o que não está sendo feito”.

Cartazes Revolucionários do Maio de 68

(...) o Maio Francês provocou uma transformação política, social e cultural que deixaria marcas no mundo até agora, como parte daquilo que foi o processo mundial de 68 (FUENTES, 2018).

A sociedade francesa na década de 1960 se encontrava em contexto de certa forma semelhante aos momentos históricos que deflagraram as manifestações sociais e de design exemplificadas até aqui. Havia um sentimento de opressão, exploração e tentativa de controle social, apesar do desenvolvimento econômico e tecnológico que se estabelecia. As manifestações de 1968 em Paris seguiam e realimentavam um movimento global de mobilização em defesa de direitos humanos e justiça social, diante do arrefecimento das questões da nova sociedade capitalista pós-guerra. Os cartazes foram o principal veículo de comunicação para tais manifestações, produzidos num contexto de escassez de recursos e necessidade de produção em larga escala, para comunicar-se com a população de um modo abrangente.

Ao longo do mês de maio de 1968, os ateliês da Escola Nacional de Belas Artes de Paris realizam uma intensa e multifacetada produção de cartazes políticos. O movimento gera o cartaz, o cartaz gera o movimento, numa rapidez que compete com os outros meios de comunicação presentes na sociedade de massa emergente (SZANIECKI, 2015, p.67).

Os cartazes procuravam representar os questionamentos e anseios dos estudantes e trabalhadores. As composições surgiam a partir do movimento social, suas demandas e limitações (materiais e ideológicas), ao mesmo tempo, sugeriam e determinavam o próprio movimento. Barbara Peccei Szaniecki, em sua dissertação de mestrado em design, aponta que a mobilização para as manifestações sociais é proposta visualmente nos cartazes do Maio de 68, e que “a escolha de uma temática política influencia sua forma estética, e vice-versa” (idem, p.68).

1<<https://almapreta.com.br/sessao/videos/video-a-arte-de-emory-douglas-visita-o-brasil/>>. Acesso em: 17/07/2024.

De acordo com a autora, num ambiente de disciplinamento e normalização operando em todos os campos sociais, os cartazes reivindicavam a necessidade de enfrentamento, contestavam as relações opressivas de poder, a submissão do Estado ao capital, a validade do voto, as condições de trabalho, a subordinação dos saberes (especialmente na universidade).

Iniciados no meio estudantil e estendidos em seguida à sociedade como um todo, os movimentos de maio de 68 geraram um importante questionamento sobre as instituições de ensino, sobre o próprio saber enquanto instrumento de poder, assim como sobre o próprio papel do estudante na sociedade (SZANIECKI, 2015, p.71).

Stefany Garbin (2017), na sua de dissertação de mestrado em Letras, faz uma análise do que foi o Maio de 68 a partir da interpretação de um dos cartazes que, segundo ela, ajuda a pensar as “duas pontas” da conjuntura em que se deu o movimento. Na imagem, os instrumentos de trabalho de estudantes e trabalhadores se unem numa só ferramenta, que sintetiza o ideário presente neste movimento que buscava agregar os diversos grupos sociais em causas de interesse mútuo. Os cartazes fazem convocações de mobilização específica para outros grupos periféricos como imigrantes e camponeses.

Partindo das universidades, e com o discurso declarado de mobilização popular e união das classes subalternas, o movimento se estendeu aos demais grupos sociais, contando com a efetiva adesão dos trabalhadores junto aos estudantes. “Nas ruas, cartazes e pichações expressam o desejo de alinhamento entre a luta de estudantes e operários” (GARBIN, 2017, p.42). Desse modo, as manifestações ganharam grandes proporções. As mobilizações do Maio de 68 surgiram, como defende Garbin (2017, p.42), na Universidade de Nanterre, a partir de manifestações contra as reformas realizadas pelo Estado no setor educacional. Os problemas confrontados pelo Maio de 68 se tratavam mais de uma crise ideológica do que econômica – os movimentos se colocaram, basicamente, contra o controle cultural em função da lógica capitalista.

De acordo com Garbin (2018, p.03), a França, apesar de sofrer domínio político e econômico dos EUA, de estar sob ameaça nuclear (devido à Guerra Fria), vivia um momento de prosperidade, de desenvolvimento tecnológico e oferta de empregos, de aumento da expectativa de vida e da produção de alimentos. Expande-se com uma força nunca vista o mercado de massa e a disseminação do consumo. A autora (idem, p.04) ressalta que, junto à tecnologia surge a demanda por profissionais de nível superior, gerando uma ampliação do ensino universitário – o que viria possibilitar, justamente, a consolidação dessa força social e política que, em 1968, ajudou a mobilizar e unir grande parte da população em prol de questões de benefício mútuo, culminando na maior greve geral da história, a qual envolveu quase 10 milhões de pessoas representando a classe trabalhadora. Os movimentos foram duramente reprimidos pelas forças policiais, gerando enfrentamentos nas ruas de Paris.

Mas porque um processo revolucionário? Primeiro, para os jovens filhos de operários o ensino superior não representava uma recompensa em si. As universidades mudaram (...), aumentaram significativamente, mas continuavam a ensinar à maneira clássica e vertical. Havia um ressentimento contra o autoritarismo e contra a universidade em si que, para esses jovens, já não era uma garantia para nada (GARBIN, 2018, p.03).

Embora haja críticas e reservas quanto às efetivas conquistas do movimento, é consensual que os estudantes tinham consciência da sua incapacidade de modificar toda a dinâmica social. O mais importante seria a luta em si, a união entre as classes, a demonstração de que uma mobilização popular pode colocar em cheque o poder dominante. Em entrevista a um jornalista da época² (aos 2min10s do vídeo), Daniel Cohn Bendit, um dos líderes entre os estudantes, relata que eles sabiam que as manifestações não terminariam como queriam (baseada num conselho de trabalhadores), que tinham consciência que o momento não permitiria isso. Segundo ele, o principal foi “que as pessoas aprenderam que podem mudar alguma coisa se forem para as ruas ou para as fábricas, isso é importante”.

Pedro Fuentes (2018, p.23), sintetiza três características do Maio de 68: (1) anti-imperialista, com influências de lutas no Vietnã e na América Latina – cujo ápice foi a Revolução Cubana (como visto no item 4.4.2); (2) anticapitalista, questionando o horizonte para o qual apontava o desenvolvimento; e (3) antiburocrático, levado por movimentos na China e na Tchecoslováquia. Segundo o autor (idem, p.27), o Maio Francês está entre as grandes revoluções do século 20, junto à Reforma Universitária de Córdoba (1918) e os protestos na Praça Tianamen na China (1989), entre outras.

A Universidade de Sorbonne tem destaque nesse processo. Em seu campus ocorreu uma investida violenta da polícia francesa. Esta repressão gerou grande visibilidade para o movimento estudantil e provocou a união de grupos distintos. A Sorbonne também ficou marcada nessa história porque foi nos ateliês da sua Escola de Belas Artes que funcionou o *Atelier Populaire*, o principal centro de criação e produção dos cartazes, faixas e demais publicações naquele momento. De acordo com Szaniecki (2015, p.67), no Atelier a produção se dava de modo coletivo e horizontal, com objetivos de criar composições visuais para o convencimento da maioria, para distintos grupos, para os “cidadãos e seus dirigentes”: estudantes, professores, trabalhadores das fábricas, camponeses, patrões. A autora (idem, p.67-8) ainda destaca que o material (papeis de baixo custo), os traços rudimentares e cores não padronizadas produzem um efeito plástico específico nos cartazes do Maio Francês. Além disso, as técnicas empregadas (serigrafia, litografia, carimbos etc.) eram definidas de acordo com as condições disponíveis e com a necessidade de uma produção rápida e em larga escala.

3 Considerações Finais

De acordo com Terry Eagleton (1990, p.25) “Na raiz mesma das relações sociais encontra-se a estética, fonte de toda coesão humana”. O autor ressalta ainda que a subjetividade é o que a ordem social precisa atingir, mas é também o que ela mais deve temer. “Se a estética é um espaço ambíguo e perigoso, é porque (...) há alguma coisa no corpo que pode revoltar-se com o poder que a inscreve (...)”.

Sabemos que o design visual tem sofisticadas ferramentas projetuais que lhe garantem uma grande capacidade de denotar discursos, um poder comunicacional eficaz na disseminação e concretização de ideias. O campo do design se fundamenta em bases revolucionárias, as quais foram cooptadas pelo sistema capitalista, que tratou de construir e difundir a sua própria versão sobre os casos, apagando a ligação do campo com seus ideais originais de transformação democrática.

2<<https://www.youtube.com/watch?v=Cy3y23zvEGg&t=47s>>. Acesso em: 17/07/2024.

4 Referências

- CASTRO, C. G. de. **Imagens da Revolução Cubana: os cartazes de propaganda política do Estado socialista**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- EAGLETON, T. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FUENTES, P. As Revoluções de 68: os cinquenta anos do Maio francês, como os cem anos da Revolução Russa, estão muito longe de serem meras comemorações. **Movimento**. Porto Alegre, v.1, n.9, p. 21-40, abr/jun. 2018.
- FUCHS, I. M. **Design gráfico e resistência cultural em Rogério Duarte (1962 - 1971)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- GARBIN, S. R. A dialética não tem duas pontas: o maio de 1968 e a Análise de Discurso francesa. In: MITTMANN, S.; CAMPOS, L. J. de (Orgs.). **Fios do discurso: entre cerzaduras e descosturas** [recurso eletrônico]. 1. ed. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 2018.
- HUBERMAN, L. **História da Riqueza do Homem**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- LUPTON, E.; MILLER, A. **Design, Escrita, Pesquisa: a escrita no design gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- MAGALHÃES, R. B. **Gato Preto: publicação independente**. Projeto de conclusão de curso em Comunicação Visual Design. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.
- MARTINS, L. R. **O Debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin**. ARS, São Paulo, p.57-71, mai. 2011.
- MATIAS, I. **Projeto e Revolução**. Florianópolis: Editora em Debate/UFSC, 2014.
- SONTAG, S. **Pôster: anúncio, arte, artefato político, mercadoria**. 1970. In: BIERUT, M.; et al. **Textos Clássicos do Design Gráfico**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SZANIECKI, B. P. **O Cartaz Político: Poder e Potência**. Dissertação (Mestrado em Design). Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005. 161 f.
- TEIXEIRA, N. M. **Inventário do caos: Rogério Duarte, Tropicália e Pós-modernidade**. Dissertação. University of Illinois, Urbana-Champaign, 2012.
- VILLAS-BOAS, A. A complexidade da inserção do design visual na dinâmica da cultura. **Arquivos da Escola de Belas Artes**, Rio de Janeiro, n.30, 2019.
- VILLAS-BOAS, A. **Utopia e Disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.