
Comendo Deus e o Diabo Com As Mãos: A Antropofagia de Rogério Duarte¹

Vagner Gonzaga Sales TABOSA²

Gabriela Frota REINALDO³

Universidade Federal do Ceará, Ceará, CE

Resumo

Deus e o Diabo na Terra do Sol foi um marco na história do cinema brasileiro, sendo um dos principais filmes do Cinema Novo, dirigido pelo jovem cineasta Glauber Rocha. Contudo, muito além de uma obra prima do cinema, o filme trouxe em seu cartaz um dos maiores ícones do design brasileiro. O cartaz, criado pelo designer baiano Rogério Duarte, traz em sua simplicidade uma série de referências que fazem parte da trajetória artística de seu criador. Nenhum elemento está posto por acaso. Portanto, para entender melhor a obra que é o cartaz, precisamos descobrir quais referências Rogério devorou em seu banquete antropofágico, quais foram os estilos e pensamentos que nutriram o designer. Como base teórica, o artigo traz os conceitos de Antropofagia, de Oswald de Andrade juntamente com as noções de Iconofagia, desenvolvidas por Norval Baitello.

Palavras-chave: Design; Antropofagia; Iconofagia; Cinema Novo; Tropicália.

No Brasil do ano de 1964, marcado por um golpe militar e, em contrapartida, uma intensificação do Cinema Novo e diversas outras agitações culturais no seio nacional, estreava nas salas de cinemas, com distribuição da Copacabana Filmes, o filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, do jovem cineasta baiano Glauber Rocha. A obra que estava longe de parecer com as chanchadas que faziam sucesso nos idos dos anos 50, trazia um realismo e uma narrativa nova para o cinema brasileiro, diferenciando-se das produções nacionais que simulavam formatos norte-americanos e, consequentemente, do próprio cinema estrangeiro.

O filme foi um marco do Cinema Novo, que trazia sempre como tema um Brasil popular, com narrativas que fazem sobressair as crises políticas que cercavam o período de suas produções. Além de Glauber Rocha, também faziam parte do movimento

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa - Semiótica da Comunicação do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, PPGCOM-UFC, email: vlwvagner.com

³ Doutora em Comunicação e Semiótica, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará, PPGCOM-UFC, email: gabriela.reinaldo@ufc.br

Arnaldo Jabor, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, entre outros nomes. A obra em questão teve grande repercussão mundial, sendo indicada à *Palme d'Or* no Festival de Cannes no ano de seu lançamento, além de ter exibição em resolução 4K no mesmo festival neste ano de 2022⁴.

Além da obra audiovisual enquanto um marco e da figura criativa e explosiva de seu diretor Glauber Rocha, o longa teve também um importante papel na história do design gráfico brasileiro. Como em um filme, aqui entra em cena uma figura elementar para a criação de uma estética dos movimentos culturais que se formaram a partir dos anos 60, como o Cinema Novo, Cinema Marginal e o Movimento Tropicalista: o designer Rogério Duarte.

Baiano, assim como Glauber Rocha, nascido em Ubaíra, Rogério foi um grande parceiro do cineasta, criando posters para suas obras como os de Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Terra em Transe (1967) e A Idade da Terra (1980), além de atuar no filme Câncer (1972). A relação entre ambos era de longa data. O primeiro encontro se deu ainda na adolescência, quando ambos frequentavam o Colégio Central em Salvador. A conexão já era intensa, haja visto que eram parceiros nas "Jogralescas"⁵ (MARQUES, 2018), contrariando o ensino rígido da escola na época.

Assim como Rogério, Glauber também seguia a regra das boas notas, porém com um péssimo comportamento. Os dois também coincidiam em admiração pelos pensamentos e práticas de Lina Bo Bardi, assumiam-se marxistas e se identificavam com os debates da esquerda. Glauber também era explosivo e com uma "inteligência inquieta e pouco convencional" e várias vezes ligou para Rogério para que ele fizesse resumos rápidos de livros que ele não tinha paciência para ler na íntegra. Apenas confiava na capacidade lexical e argumentativa de Rogério Duarte. A amizade entre eles desenvolveu-se ao redor de uma admiração mútua. Assim como Rogério admirava o cinema de Glauber e suas ideias, Glauber admirava o design de Rogério (FUCHS, 2018, p. 59).

Além de designer gráfico, Rogério era também ator, multiinstrumentista, bem como um intelectual importante para a consolidação do Movimento Tropicalista. Sua formação a partir de diversas linguagens foi um dos fatores que contribuiu para que o

⁴ Disponível em:

<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2022/05/02/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-volta-ao-festival-de-cannes-com-copia-restaurada-em-4k.ghtml>

⁵ Declamações de poesias modernas dos jovens da escola.

designer contribuisse de maneira única para a conceituação do movimento. Rogério foi como um estandarte de uma geração, a identidade visual do tropicalismo.

Perguntado sobre o que foi a Tropicália, Rogério a definiu: "Foi um modo de ser da produção brasileira; é um sotaque nosso, brasileiro de fazer as coisas, que se estende até os dias de hoje" (...) Ele disse, em depoimento: eu participei de uma revolução como militante dos mais atuantes, assim como, por exemplo, Maiakóvski na Revolução Russa. Eu era o "porta-voz visual" autorizado de toda a produção tropicalista e do Cinema Novo" (MELO, 2006, p.195, 196).\

Rogério Duarte, bem como Glauber Rocha (além dos respectivos movimentos Tropicália e Cinema Novo) são grandes entusiastas do movimento antropofágico. Sem a antropofagia, ou sem a Semana de 22, é provável que não existiria Deus e o Diabo na Terra do Sol (ou pelo menos não nos mesmos moldes que conhecemos hoje). O filme tem como protagonista o casal formado por Manoel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães). Explorado e humilhado por seu padrão-coronel, Manoel acaba por assassiná-lo e assim começa a saga do casal fugindo de sua miséria no semi-árido nordestino, unindo-se ao grupo do Beato Sebastião (Lídio Silva), figura análoga à Antônio Conselheiro, que luta contra os grandes fazendeiros de sua região. A desventura é atravessada ainda por dois personagens emblemáticos: Antônio das Mortes (Maurício do Vale), uma espécie de pistoleiro, matador de aluguel, encarregado por dizimar Sebastião e seus fiéis à mando da Igreja e dos Latifundiários, e Corisco (Othon Bastos), líder do que sobrou do cangaço após a morte de Lampião e Maria Bonita. O casal protagonista vive então no meio do conflito de Antônio das Mortes e Corisco, entre a cruz e a espada, tendo suas vidas em risco durante quase toda as duas horas de duração do longa. Em seu filme, Glauber Rocha faz um grande banquete, onde come tanto do cordel e do canção popular nordestino (a notar-se principalmente com a narração em forma de repente, na voz do músico Sérgio Ricardo) bem como do "*spaghetti western*" e suas aventura "bang-bang".

De fato, o filme de Glauber explicita, em vários momentos, sua relação com a produção italiana cujo apogeu se deu exatamente na segunda metade da década de 60. Em *Deus e o diabo* havia referências ao western clássico. Em seguida, no cruzamento de empréstimos, a retomada e transformação do gênero na Itália acabou por industrializar uma iconografia do herói bastante afinada ao perfil que Antônio das Mortes tinha desde 1963 (XAVIER, 2012, p. 300).

Se a obra audiovisual é um verdadeiro banquete antropofágico, embebedando-se de diversas fontes, a obra gráfica que a enuncia não fica para trás. O cartaz criado para o longa é um marco do design gráfico brasileiro, sempre citado como um grande divisor de águas na história do design nacional. Em uma primeira leitura de rápida análise, pode aparentar uma simplicidade de construção, com poucos elementos de composição e apenas uma forma gráfica central simbolizando o sol. Porém, sua concisão disfarça uma complexidade de escolhas de símbolos que fazem parte do repertório de Rogério Duarte. Portanto, vamos analisar os elementos da obra e também como era o banquete no qual o designer se nutriu.

O Banquete de Rogério Duarte

O cartaz do filme traz como figura principal o personagem Corisco (Othon Bastos) segurando sua espada pela lâmina. O vermelho é o tema da obra, preenchendo quase que completamente todo o espaço do cartaz. Ao centro, no entanto, temos a imagem de Othon Bastos completamente nítida, vazando o vermelho. Ao redor de sua imagem em preto e branco, diversos raios em amarelo e magenta. É possível notar também que somente a ponta da empunhadura da espada se sobressai por sobre o círculo solar. Na parte superior temos o nome da produtora e do elenco principal alinhados à direita no lado esquerdo, e o nome do filme, do diretor e do produtor alinhados à esquerda no lado direito. O layout em questão é conciso, com uma fotografia recortada sem plano de fundo, juntamente com o elemento solar, ambos centralizados. Porém, é preciso um olhar mais atento e com maior contexto sobre a confecção de seu desenho.



Imagem 4: Cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" criado por Rogério Duarte.

A começar pelo vermelho. Com a tecnologia que possuímos hoje conseguimos alcançar essa cor facilmente, principalmente com o uso do padrão Pantone ou impressão digital. Rogério utilizou-se dos recursos presentes na época (e que ainda é utilizado atualmente), neste caso do *offset*. A tonalidade de vermelho que o designer queria alcançar não era algo simples de se produzir na época. A simples automação da máquina de impressão poderia resultar em um vermelho desbotado, pouco vibrante. Para isso, Duarte precisou estudar minuciosamente como conseguir alcançar de forma certa o seu vermelho ideal, a partir da mistura de certa porcentagem de amarelo e magenta. Não por acaso, os raios que formam o sol inscrito no centro da peça tem como

suas cores o amarelo e o magenta. Dessa forma entendemos que o sol "sangra", não apenas por sobre Corisco, mas por tudo que o circunda, por todo sobre o sertão.

Por exemplo, no cartaz do Deus e o Diabo, era o vermelho que assustava. Para dar mais colorido, conseguir uma cor mais forte, possibilitar que o espectador sinta a tinta, eu formei o vermelho com seus componentes, utilizando a teoria da cor moderna. Misturei o magenta com o amarelo, que são os componentes em termos de pigmento para formar o vermelho. E aquilo causou um efeito muito forte. O que era a concretização de toda minha pesquisa sobre design. (DUARTE *apud* FUCHS, 2018, p.72).

Para entender melhor suas decisões na construção do trabalho, é preciso entender antes de tudo a sua formação. Rogério Duarte, nascido em 1939, tem sua formação em artes no Rio de Janeiro, por volta do início dos anos 60, onde estuda na Escola de Belas Artes, na Escolinha de Artes do Brasil e no Museu de Arte Moderna (MELO, 2006). Sua formação se dá na efervescência da chegada dos cursos de Design, com as metodologias técnicas da Escola de Bauhaus e da Escola de Ulm. Contextualizando, Bauhaus foi uma escola que era formada tanto pelo ensino de Artes e Ofícios (haja visto que antes de se tornar Bauhaus ela era conhecida por Escola de Artes e Ofícios de Weimar) e o ensino de Belas-Artes, com direção inicial de Walter Gropius (MEGGS, PURVIS, 2009). Em seu corpo docente haviam diversos artistas de vanguardas europeias, do Expressionismo ao De Stijl, como o próprio Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lászlo Moholy-Nagy, entre outros.



Imagem 5: Kandinsky 60 anos - Herbert Bayer (1927)

A Escola trouxe uma preocupação com a produção industrial em grande escala e assim trouxe uma metodologia de criação que compreendia o estudo de formas, cores e elementos físicos (como vidro, madeira, aço e plástico) para a formação de peças de mobiliário e arquitetura. Além disso, trouxe uma preocupação com o grid e layout para composição de cartazes e demais materiais gráficos. A influência de tal formação fica clara nos trabalhos de Jan Tschichold e Herbert Bayer.

Essas propriedades são claramente visíveis no cartaz de Bayer para a exposição dos sessenta anos de Kandinski. Uma hierarquia visual se desenvolveu de uma análise minuciosa de conteúdo, permitindo uma sequência funcional de informações. Cuidadosos alinhamentos horizontais e verticais foram feitos, girando depois o conteúdo inteiro diagonalmente para alcançar uma estrutura arquitetônica dinâmica, porém equilibrada. Com o texto encaixado em um grid de sete colunas, o cartaz de Bayer para uma exposição de artes e ofícios europeus em 1927 é ainda mais arquitetônico em sua organização. (MEGGS, PURVIS, 2009, p. 412)

A Escola de Ulm é uma influência ainda mais direta para Duarte. Décadas depois do fechamento de Bauhaus em 1933, foi fundada a nova Escola, em 1953, pelo ex-bauhausiano Max Bill. Fundada na cidade de Ulm, a escola também alemã trazia um rigor metodológico e produtivo ainda mais intenso. Segundo o próprio Rogério, "em Ulm critica-se aquilo que na Bauhaus havia de místico" (DUARTE, 1965, p. 243). Não apenas para Rogério Duarte, mas Ulm teve uma influência fundamental para todo o ensino de design no Brasil. A fundação da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial) em 1962, a primeira instituição de ensino superior em design no Brasil, teve forte influência da metodologia ulmiana e seu "estilo internacional". O "conceito Ulm" ou "estilo Braun", como falava Tomás Maldonado (MELO, 2005), um dos pensadores à frente da Escola de Ulm, encontrou campo fértil no Brasil, dominando o estilo gráfico até os dias de hoje.

É importante ressaltar como a estrutura de ensino adotada pela Escola de Ulm foi extensamente repetida no cenário brasileiro. Entramos no século XXI com a cópia mal operada da estrutura de ensino adotada no pós-guerra, carregando ainda parte da prática pedagógica dos anos 20, e, sobretudo, seguindo a matriz do design europeu de origem alemã, portanto oriunda de uma realidade muito distante da nossa. Essa matriz alemã, na impossibilidade de desenvolver-se em territórios afeitos a outros modelos, encontrou na América Latina o território particularmente fértil para sua expansão. (MELO, 2005, p.277)

Rogério é transpassado por todo o racionalismo moderno das escolas européias de design, tendo parcerias com outros grandes nomes do design nacional da época,

como Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner. Chegou a ser professor no Museu de Arte Moderna onde fora aluno anteriormente, e teve bastante influência na ESDI, bem como também criticou a influência ulmiana na formação, apesar de nunca ter sido de fato professor. Contudo, Duarte nunca deixou se levar somente pelo "centro", em termos de Lotman, do design. Ele estava muito mais próximo de suas fronteiras: "la frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversal" (LOTMAN, 1996, p. 13,14). Mesmo com todo teor formal e preciso em sua formação, o designer acreditava muito mais em uma antropofagia do conhecimento do que em sua mera reprodução.

No cartaz de Deus e Diabo, percebemos a forte contribuição que o design de tradição alemã tem sobre a obra. Como já citado anteriormente, a composição dos textos traz uma divisão com diferentes alinhamentos, com a utilização da tipografia Helvetica. A tipografia projetada em 1961 por Edouard Hoffman e Max Miedinger, se tornou uma das mais utilizadas no mundo a partir dos anos 60, popular até os dias de hoje, dando nome a marcas como Jeep, Microsoft, FedEx, entre outras mundialmente reconhecidas. No trabalho de Rogério, a tipografia traz a modernidade de um design então novo no cenário internacional, comendo a Escola de Ulm como em um banquete antropofágico, necessitando nutrir-se dela para criar o novo.

Por uso entendemos um contato operatório entre sujeito e objeto. Poderíamos dizer também, em vez de contato operatório, relação consumatória ou mesmo *antropofágica* para usar a expressão de Oswald de Andrade. Tal relação ou contato pressupõe necessidade e especificidade do objeto. A relação consumatória não é ociosa, lúdica, define-se por ser necessária, com nitidez. (DUARTE, 1965, p. 231).

Logo abaixo do título temos uma figura principal no cartaz: o personagem Corisco. Contudo, deve-se atentar aqui para a escolha do designer. No filme temos como personagens principais o casal Manoel e Rosa. enquanto o cangaceiro só aparece após a primeira hora do longa. Porque, então, é Corisco que se torna figura central no cartaz de Rogério Duarte? Assim como o filme se inspira na narrativa do cancionista popular e do cordel, Duarte também insere a mesma referência em seu cartaz. Mesmo com protagonistas diferentes, o designer coloca a figura do cangaceiro como destaque, assim como nas capas dos cordeis, que comumente trazem uma figura do cangaço, principalmente Lampião como tema principal da história e das figuras.

Tão importante quanto a figura de Corisco empunhando sua espada é o próprio movimento que ele sugere com a arma. A posição do punhal se configura no centro do quadro, assim como o espaço criado entre os textos. Em suas próprias palavras, Duarte sugere que o movimento reparte os blocos em dois, dando a ideia de rasgo em seu cartaz. Rogério traz os elementos de um design "puro", formal e uniformizante para em seguida parti-lo ao meio com a figura do homem nordestino.

Duarte não seguiu a linguagem funcionalista da tipografia que adotou para produzir o cartaz, apesar da ordenação dos elementos. Todavia, adotou um procedimento de colagem e fotomontagem de elementos. E suas escolhas para o cartaz, Rogério Duarte quis colocar "um vigor que era o que o Brasil representava (...) Uma reapropriação do mundo e uma síntese. E a volta da linguagem popular." (FUCHS, 2018, p.76)

O antagonismo que o filme propõe desde seu título, com deus e diabo ocupando o mesmo espaço (em minúsculo), trazendo o diabo loiro e o deus negro⁶ em sua película, parece se fazer presente também no cartaz. A dualidade entre o sagrado e o profano, entre os crimes que os personagens cometem e sua luta por santificação, tornam-se presentes da forma do sol. Além de ser a representação gráfica da grande estrela, o diabo loiro, como também é conhecido Corisco, segura em suas mãos um ostensório, formato pelo sol desenhado e por sua espada. O ostensório por sua vez, foi uma forma dos fiéis "burlarem", de certo modo, uma iconoclastia cristã do final da idade média. A grande profusão de imagens e símbolos do período, se tornou uma preocupação para a Igreja por um medo de superstição e idolatria às imagens. O ostensório tornou-se então uma das poucas formas de adoração validada.

(...) a necessidade de venerar o Senhor de forma visível logo encontrou uma forma lícita: o ostensório, que expunha a própria hóstia como objeto de adoração. No lugar do formato de torre, (...), o ostensório logo passou ao formato de sol radiante, símbolo do amor divino. Também nesse caso a Igreja manifestou certas reservas; de início, o uso do ostensório era apenas permitido durante a semana da celebração do *Corpus Domini*. (HUIZINGA, 2010, p. 333)

Duarte transita entre diversas referências para compor uma peça única para uma das maiores obras do cinema nacional. O cartaz só se tornou único por apresentar em sua falsa simplicidade, a complexidade antropofágica de seu designer. Rogério Duarte é, por tanto, um dos responsáveis por resgatar e inflamar o movimento antropofágico dentro do movimento que compunha: a Tropicália.

⁶ Na França o título do filme se adaptou para "Le Dieu noir et le Diable blond", traduzindo-se para "O deus negro e o diabo loiro".

Movimento Antropofágico e Tropicália

No início do século XX a arte brasileira vivia alguns dos seus grandes movimentos de vanguarda, que iriam reverberar fortemente em diversos outros movimentos dali em diante. Um dos principais foi o Modernismo, com seu estandarte levantado na Semana de Arte Moderna de 1922. Um movimento que buscou a todo custo criar um estilo brasileiro, uma vanguarda que se diferencia-se das demais europeias e de outros países da América Latina.

Mas, rigorosamente, foi o movimento modernista o primeiro momento em que um grupo de intelectuais e artistas planejou a criação de uma arte brasileira. Isto implicava não se limitar apenas ao nível da temática, mas atingir os elementos pictóricos, elaborando uma imagem cujo ineditismo fosse resultado da sua identidade com a cultura brasileira. O Modernismo elimina o complexo de inferioridade da arte brasileira, transformando-o em virtude. (ZILIO, 2009, p. 117.)

Mário de Andrade, Anita Mafaloti, Di Cavalcanti e Oswald de Andrade são apenas alguns dos nomes participantes da Semana. Oswald é o responsável por encabeçar o então recente Movimento Antropofágico. Em ambos os Manifesto Pau-Brasil e Manifesto Antropófago, o escritor deixa claro a necessidade latente de uma identidade que traga a efervescência dos movimentos modernos europeus, sem perder os traços de brasilidade nas obras.

A luta entre o que se chamaria Incruido e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.e. (ANDRADE In: TELES, 1976.)

Rogério Duarte, traz no cartaz de Deus e o Diabo traz não uma caricatura do cangaço, tampouco do cordel ou mesmo do homem nordestino. Ao contrário, quebra os moldes do design universal com uma figura regional que não é o personagem principal do filme. A leitura do cartaz evoca um eterno vir-a-ser: ora cordel, ora bauhaus, ora divino, ora pagão. Rogério fez, em seu cartaz, um retorno ao interior do Brasil, ao interior de nossas imagens a partir de um banquete que comportava o mundo, um

retorno a "todas as revoltas eficazes na direção do homem" (ANDRADE In: TELES, 1976).

Iconofagia e Antropofagia no Design de Duarte

Todo movimento provém da absorção de uma ação anterior. O aprendizado humano consiste, basicamente, na apropriação de gestos precedentes. A boca apreende a saciedade e sobrevivência desde nossas primeiras horas de vida por sermos mamíferos. Apreendemos pelo órgão nossas necessidades básicas e constituímos símbolos a partir desses movimentos, como o beijo, "sinalizador de alimentação, de amamentação, de acasalamento, presente em algumas espécies de primatas, tanto como em algumas aves e também em espécies de peixes, ainda que não chamemos de "beijo" o contato bico a bico ou boca a boca nessas espécies" (BAITELLO, 2014, p.89).

Assim também ocorre com nossas imagens, símbolos que transformamos e adaptamos para contextos diversos, que podem ser deslocados de sua concepção original. Como afirma Norval Baitello 2014, "a força de uma imagem provém de seu lastro de referências a outras tantas imagens." Para o autor, a ideia de uma iconofagia aproxima-se da antropofagia de Oswald de Andrade no sentido em que as imagens devoram outras imagens para que se produzam imagens novas, trazendo a pulsão das matrizes. No entanto, distancia-se quando percebe-se que as imagens não fazem um rompimento iconoclasta de suas inspirações anteriores, como pretendia Oswald ao deglutir do estrangeiro e superá-lo. Para Norval,

As formas de apropriação (simbólicas ou não) como manifestações da antropofagia são ainda muitas outras; a apropriação do espaço e seus recursos, a apropriação do tempo e seus atributos, a apropriação das mentes e suas imagens nem sempre passam pela relação direta de apropriação entre dois corpos, sofrendo nesses casos um processo de mediação pelas imagens. É então que teremos o surgimento da iconofagia. (BAITELLO, 2014, p. 89,90)

Ao contrário de um acontecimento atual, onde as imagens nos devoram pela sua produção e exibição em larga escala, a apropriação de Rogério Duarte acontece de forma consciente, onde o designer escolhe aquilo que irá nutrir seu pensamento, suas imagens interiores, para que dali surjam novas imagens potentes, e não meras reproduções automatizadas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BAITELLO, Norval. **Podem as imagens devorar os corpos?** In: *Sala Preta*, 7, 77-82. 2007.

_____. **A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura** — São Paulo: Paulus, 2014.

DUARTE, Rogério. **Notas sobre o desenho industrial**. Revista Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 4 set, 1965.

FUCHS, Isabela Marques. **Design gráfico e resistência cultural em Rogério Duarte (1962 – 1971)** / Isabela Marques Fuchs – Curitiba, 2018.

LIMA, André Luis Dias de. **A ruptura da tradição moderna do design gráfico brasileiro: a contribuição da obra de Rogério Duarte** / André Luis Dias de Lima – 2013.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

MELO, Chico Homem de. (org). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MELO, Chico Homem de. (org). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. 2a edição. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MEGGS, Phillip B. PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZILIO, Carlos. **Da Antropofagia à Tropicália**. In: Revista Artes & Ensaios, Rio de Janeiro, v. 18, n.18. p. 115 - 147, 2009.