

O que dizem as capas: análise gráfica de exemplares do jornal alternativo *De Fato* (1976–1978)

What the covers say: a graphic analysis of copies of the alternative newspaper De Fato (1976–1978)

André Matias Carneiro¹ 

RESUMO

Este artigo objetiva elucidar como o *design* gráfico-editorial das capas do jornal alternativo mineiro *De Fato* (1976–1978) comunicou mensagens de cunho sociopoliticamente engajado durante a ditadura civil-militar no Brasil por meio de elementos técnicos e estéticos. Dessa forma, o estudo se insere no campo da memória gráfica, que identifica os artefatos gráficos como importantes materiais na construção de uma história do *design*. A metodologia adotada segue os pressupostos de André Villas-Boas, que defende a prática crítica da análise gráfica de projetos de programação visual, considerando tanto a organização dos elementos no *layout* quanto a sua contextualização histórica. Na busca por conhecimentos mais aprofundados, também foram utilizados procedimentos da retórica visual-verbal de Gui Bonsiepe, aplicando os conceitos extraídos da semântica ao *design*. Os resultados mostram que o *design* das capas funcionou como tradução visual de discursos permeados por reivindicações sociais, impulsionados por estratégias compositivas que demarcam o lugar do *design* em disputas narrativas.

Palavras-chave: Análise gráfica. Imprensa alternativa. Memória gráfica. Retórica visual-verbal. *Jornal De Fato*.

ABSTRACT

This article aims to elucidate how the graphic-editorial design of the covers of the alternative newspaper De Fato (1976–1978) in Minas Gerais communicated socio-politically engaged messages during Brazil's civil-military dictatorship through technical and aesthetic elements. Thus, the study falls within the field of graphic memory, which identifies graphic artefacts as important materials in the construction of a history of design. The methodology adopted follows the assumptions of André Villas-Boas, who advocates the critical practice of graphic analysis of visual programming projects, considering both the organization of elements in the layout and the historical context. In the search for more in-depth knowledge, procedures from Gui Bonsiepe's visual-verbal rhetoric were also used, applying concepts drawn from semantics to design. The results show that the design of the covers functioned as a visual translation of discourses permeated by social demands, driven by compositional strategies that demarcate the place of design in narrative disputes.

Keywords: *Graphic analysis. Alternative press. Graphic memory. Visual-verbal rhetoric. De Fato newspaper.*

¹Universidade do Estado de Minas Gerais – Belo Horizonte (MG), Brasil. E-mail: deco.matias@gmail.com
Recebido em: 24/02/2025. Aceito em: 06/05/2025.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado que investiga características visuais da imprensa alternativa brasileira, entendendo este movimento como componente da resistência cultural à ditadura civil-militar instaurada no país de 1964 a 1985. Sob essa perspectiva, o objeto da pesquisa é o *design* gráfico-editorial de um jornal baiano e do jornal mineiro *De Fato*, escolhido para o presente estudo aqui apresentado. Ao compreender os artefatos gráficos como fontes documentais passíveis de apreciações por meio de análises específicas, a investigação se insere no campo da história do *design*, mais especificamente nos estudos em memória gráfica.

A conjuntura sociopolítica na qual o artefato estava inserido foi refletida “no *design* brasileiro, seja no sentido positivo, ligado à atmosfera estimulante da época, seja no negativo, ligado ao cerceamento da liberdade de expressão” (Melo, 2008, p. 36). Logo, recorre-se à memória gráfica no intuito de realizar análises dos artefatos comunicacionais e pictóricos produzidos no passado, com vistas a entender particularidades de um contexto sócio-histórico específico (Farias, 2017; Verissimo; Campello, 2019). Enfatiza-se que a “valorização das pesquisas que se debruçam sobre os mais variados artefatos que compõem a cultura material, produzidos em épocas e locais diferentes, são essenciais para a construção da identidade brasileira” (Fonseca, 2021, p. 13). Os jornais se enquadram nesta categoria, e passam a ser considerados lugares de memória, produtos da cultura material e, por conseguinte, representantes de práticas sociais, políticas, econômicas e tecnológicas vigentes em cada momento histórico (Fonseca, 2021).

Realizou-se a análise gráfica de duas capas do *De Fato*, com base em pressupostos de Villas-Boas (2009), que defende o exame crítico de projetos de programação visual no que se refere às soluções adotadas na organização de seus elementos visuais — ou seja, no seu *layout* —, conjuntamente com variáveis históricas. Sob outra perspectiva, ao compreender a abertura de sentidos no processo de fabricação e apreensão dos acontecimentos e notícias no meio jornalístico, é notório que os conteúdos discursivos dos jornais não são neutros nem imparciais (Tavares; Vaz, 2008). Portanto, para um melhor entendimento das mensagens transmitidas pelas capas, utilizaram-se conhecimentos da retórica visual-verbal, “caracterizada como um conjunto de técnicas empíricas sedutoras utilizadas para influenciar as emoções e sentimentos dos destinatários da mensagem” (Bonsiepe, 2011, p. 115).

A retórica, por agir dentro da lógica estrutural da peça gráfica em si, envolve-se com o campo semântico e promove abordagem reflexiva orientada pela manifestação da linguagem, de modo a abrir “caminho ao estudo de características que permitem reconhecer, em uma composição gráfica, a potência criativa, persuasiva e argumentativa do Design Gráfico: sua Retórica” (Almeida Junior; Nojima, 2010, p. 16).

Adicionalmente, observa-se que a opção por investigar as capas explica-se por elas permitirem a identificação imediata do periódico, e uma vez analisadas, viabilizam-se discussões para além do *design*, tocando em questões culturais, econômicas e, principalmente, sociais.

IMPrensa ALTERNATIVA BRASILEIRA E MINEIRA

A imprensa alternativa, também conhecida como “imprensa política”, “nanica”, “independente” e “*underground*”, é entendida enquanto movimento de resistência inserido no contexto da ditadura civil-militar brasileira (1964–1985), idealizado principalmente por profissionais “agrupados em cooperativas, com estruturas enxutas e à margem do esquema industrial” (Carvalho, 2013, p. 35). O segmento recebeu influências da contracultura norte-americana e do *new journalism* ao abordar questões comportamentais e sociais com um novo olhar, aberto às transformações ocorridas no mundo (Barros, 2005).

Os periódicos alternativos fizeram oposição à articulação da grande imprensa para com a ditadura, sugerindo que as condições políticas do período fomentaram as suas criações (José, 2015). Ressalta-se que a consolidação do segmento ocorreu justamente na fase mais aguda da repressão, quando se tornou visível o fracasso da luta armada. Conseqüentemente, foi por meio desses impressos que muitos jornalistas, intelectuais e ex-militantes tentaram construir um espaço legal de resistência política, além de uma frente de trabalho alternativa à imprensa comercial (Abreu, 2002).

Durante os anos em que a ditadura se fez presente, “nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar”, conforme narra Bernardo Kucinski (2018, p. 11) no livro *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, uma das principais obras sobre a imprensa neste período. Quanto ao contexto sócio-político-econômico da época, destaca-se que, ao mesmo tempo em que as liberdades civis foram duramente cerceadas, as “modernizações suscitadas pelo crescimento econômico acirram contradições expressivas entre as práticas de uma sociedade industrializada e urbana e um regime politicamente fechado” (Vilela *et al.*, 1996, p. 31). O jornal impresso foi uma das categorias afetadas pela modernização da economia, passando por reformulações em seus processos de produção, com transformações técnicas importantes na indústria jornalística, melhorias no parque gráfico e introdução do *offset*. Sob essas condições, os jornais nanicos, “com os recursos do *offset*, criaram livremente novos formatos de colunas e de manchetes, o que chamava atenção por seu caráter inovador e aumentava sua penetração entre intelectuais e artistas” (Teixeira, 2024, p. 263).

Multifacetada, a imprensa alternativa contou com publicações de natureza tanto nacional como regional, e uma significativa diversidade que tratava das questões culturais às de gênero, incluía a homossexualidade e as mulheres e, sobretudo, constituiu-se em um jornalismo de combate à ditadura (José, 2015). Nota-se que, além do caráter oposicionista adotado pelos jornais, estes também compartilhavam elementos estruturais semelhantes, tais como o formato tabloide e a preocupação com o tratamento gráfico das edições (Magalhães; Musse, 2016). Suas tiragens eram irregulares, e enquanto alguns eram vendidos em bancas, outros circulavam entre membros de partidos, movimentos de esquerda clandestinos, diretórios acadêmicos e movimento estudantil.

Sobre a perseguição a esses pequenos veículos, Magalhães e Musse (2016, p. 4) apontam que os alternativos sofriam forte repressão militar, “principalmente os mais populares e irreverentes, que chegavam a ser vistos como inimigos pelos órgãos censores (de vigilância), recebendo uma dose maior de censura”. Apesar de tolerados, esses periódicos foram mantidos sob severa vigilância e enfrentaram não apenas os rigores da censura, mas também o ataque de grupos de extrema-direita (Capelato, 1994). Consequentemente, poucos foram os jornais de linguagem crítica que tiveram trajetórias duradouras.

Segundo Kucinski (2018), por volta de 25 jornais intrinsecamente contrários ao modelo político da época tiveram histórias de até cinco anos de duração, e, ainda assim, apesar da grande variedade de propostas editoriais, soluções estéticas e diversidade temática, regional e ideológica, nenhum deles sobreviveu com seus traços originais ao regime autoritário. Ainda assim, a imprensa alternativa funcionou como espaço de reorganização política e ideológica “nas condições específicas do autoritarismo. Por isso, [...] adquire uma importância que extravasa sua aparência como conjunto de jornais ou como criação ideológico-cultural” (Kucinski, 2018, p. 15).

Com a delimitação territorial desta abordagem, adotou-se novamente a obra de Kucinski (2018) como principal fonte de busca por títulos difundidos no estado de Minas Gerais durante o período da ditadura. O levantamento inicial foi realizado com base em listagem presente no livro, onde são apresentadas publicações organizadas cronologicamente por ano de criação. Na lista, o autor considera sete fatores organizacionais que aparecem na parte superior do Quadro 1: ano de surgimento; título; cidade em que o periódico nasceu; formato do papel; frequência de publicação; editor(a); e classes em que se encaixam a linguagem jornalística e outras características, sujeitas a variações entre os seguintes códigos: (P) jornais predominantemente políticos; (R) reportagem; (H) humor; (C) culturais; (F) feministas; (A) anarquistas; (G) gay; (E) ecológicos; (n) nacionais; (r) regionais; e (e) efêmeros, para os que duraram menos de um ano; para os outros, o número de anos completo.

Além dos impressos listados por Kucinski (2018), foram acrescentadas outras publicações realizadas no estado encontradas em investigações paralelas, a exemplo da revista *Circus* (1973), referida em documento da Comissão da Verdade em Minas Gerais (COVEMG, 2017) e o jornal *Sete* (1970) de Juiz de Fora, investigado em texto das pesquisadoras Magalhães e Musse (2016). Ao final, chegou-se à lista apresentada no Quadro 1, ressaltando que alguns campos relacionados às características dos periódicos estão incompletos por falta de informações mais precisas.

Para este artigo, optou-se por definir a escolha de um dos jornais com base nos seguintes critérios:

- possibilidade de encontrar material imagético;
- disponibilidade de acesso a acervos físicos ou digitais passíveis de apreciação.

Por meio de buscas em bibliotecas, hemerotecas públicas, hemerotecas digitais e investigações em bancos de dados acadêmicos, chegou-se ao grupo de periódicos composto por *Binômio*, *Sete*, *Circus* e *De Fato*. Em seguida, na busca por

Quadro 1. Levantamento de impressos alternativos mineiros.

Ano	Título	Cidade	Formato	Freq.	Editor	Classif.
1952	Binômio	Belo Horizonte	Tabloide		Euro Luiz Arantes	P r 12
1958	Binômio	Juiz de Fora	Tabloide		Fernando Zerlottini	P r 6
1968	Piquete	Belo Horizonte				
1970	Sete	Juiz de Fora	Tabloide	Semanal	Ivanir Yazbeck	
1973	Vapor	Belo Horizonte	Tabloide	Mensal	Aloísio Moraes	P r e
1973	Circus	Belo Horizonte	Revista	Mensal	Aloísio Moraes	R r e
1974	Mantiqueira	Poços de Caldas	Standart	Semanal	Luís Nassif	R r e
1976	De Fato	Belo Horizonte	Tabloide	Quinzenal	Aloísio Moraes	P n 3
1976	Expansão	Uberaba		Quinzenal	Pedro C. de Oliveira	R r e
1976	Jornal dos Bairros	Belo Horizonte	Tabloide	Quinzenal	Edson Fernandes	R r 4
1976	Paca Tatu, Cotia Não	São Gotardo	Revista	Irregular	Júlio Prado	C r e
1977	Dois Pontos	Poços de Caldas		Semanal	Luís Nassif	R r e
1977	Mutirão	Patos de Minas		Mensal	Roberto Melo Maia	R e
1977	O Vagão	Belo Horizonte	Minitabloide	Mensal	Coletivo	C r e
1978	Geraes	Vale do Jequitinhonha	Tabloide	Mensal	Aurélio Silby	R r e
1979	Uai	Poços de Caldas	Tabloide	Mensal	Coletivo	P r e
1979	Cometa	Belo Horizonte	Tabloide	Mensal	Aloísio Moraes	P r 30

Fonte: adaptado de Magalhães e Musse (2016) e Kucinski (2018).

informações complementares — principalmente características visuais —, foram encontradas edições integralmente digitalizadas e em boa resolução do *De Fato*, disponíveis para consulta no site do Arquivo Central e Histórico da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Deste modo, diante da possibilidade de acesso ao material gráfico que se mostrou relevante quanto ao uso de elementos de *design*, optou-se pela definição do *De Fato* como objeto de estudo.

O JORNAL DE FATO (1976–1978)

O jornal *De Fato* foi fundado em janeiro de 1976 na cidade de Belo Horizonte, idealizado pelo jornalista Aloísio Moraes, também editor do periódico. Ao todo, foram publicados 27 números em dois anos e nove meses de existência, todos em formato tabloide, realizados pelo editor-chefe com apoio do corpo editorial, além de catorze

colaboradores fixos e outros que trabalharam em números específicos (Leão, 2015). Ao longo de “suas edições mensais, passaram mais de 100 pessoas: [...] alguns foram do início ao fim, mas a maioria teve uma presença rápida” (Carrato, 2022, p. 103).

O veículo nasceu num momento singular da ditadura civil-militar, quando a “sociedade civil mineira e brasileira já dava os primeiros sinais de que queria o retorno da democracia, dos direitos civis e a anistia aos presos políticos, exilados e banidos pelo regime” (Carrato, 2022, p. 100). Nesse cenário, o mote para a criação do *De Fato* foi o assassinato do diretor de jornalismo da TV Cultura de São Paulo, Wladimir Herzog, nas dependências do DOI-CODI¹ em outubro de 1975 (Carrato, 2022). Conforme Kucinski (2018, p. 100), a morte de Herzog provocou crises internas em diferentes redações, levando ao surgimento de jornais alternativos criados por jornalistas de prestígio em capitais fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo. O *De Fato* nasceu a partir da rebelião de jornalistas do *Jornal de Minas*, ocorrida após o seu editor Afonso Paulino defender a repressão em diferentes editoriais (Kucinski, 2018; Morais, 2018).

Foi assim que Aloísio Morais, então correspondente do jornal *O Globo*, juntamente com jornalistas do *Jornal de Minas* e estudantes de comunicação e psicologia, concebeu um novo alternativo regido pelo princípio da “autonomia jornalística”. Lançado sem administração nem capital de giro, o *De Fato* foi produzido na residência de Morais em momentos iniciais; a vendagem de uma edição, da ordem de sete mil exemplares, pagava a produção da próxima, e era comumente a própria equipe do jornal que o vendia de forma avulsa em bares, portas de cinemas e teatros (Kucinski, 2018; Carrato, 2022).

Sua estrutura enquanto veículo comunicacional era formada por editorial, seção de cartas enviadas por leitores (onde eram publicados comentários sobre assuntos versados em edições anteriores e denúncias de cunho socialmente engajado), matérias jornalísticas, reportagens, artigos de opinião, seção de humor (intitulada “Humordaz”), pequenas inserções publicitárias de empresas locais, muitas imagens e contos. As edições possuíam em média 20 páginas cada, passando a 24 páginas a partir da 17ª edição, sendo que nos últimos impressos o número de páginas foi ainda maior (Leão; Torre, 2016).

Quanto a sua identidade jornalística, a publicação esteve “comprometida com a proteção do exercício dos direitos dos cidadãos contra uma ditadura que restringia a liberdade” (Leão, 2015, p. 65). Desse modo, mesmo inserido no fenômeno cultural e político da resistência à ditadura, o jornal não esteve sob o crivo da censura direta da Divisão de Censura do Ministério da Justiça — o que não impediu as constantes ameaças feitas pelos agentes da repressão aos seus jornalistas.

Na tentativa de conscientizar os seus leitores, o *De Fato* abordou assuntos que não eram discutidos pela sociedade conservadora, transformando-se em espaço preferencial para a comunicação de proposições ideológicas, com a produção e intervenção social dos jovens jornalistas que atuaram no projeto (Lemos; Duarte, 2021). Em seus primeiros números, foram abordadas temáticas relacionadas ao feminismo,

¹ Destacamento de Operações de Informações (DOI) – Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), organismos encarregados da execução da repressão.

homossexualidade e cultura popular, além de discussões sobre cinema, teatro e literatura (Lemos; Duarte, 2021; Carrato, 2022).

Não obstante, o seu principal foco foi debater questões de caráter local, sobretudo no que diz respeito às mazelas da população mais carente. Na visão de Lemos e Duarte (2021, p. 194), o jornalismo praticado pelo alternativo mineiro era “uma intervenção, no sentido de contar, mostrar, analisar e denunciar a vida social e política localizada na urbanidade dos anos 1970, na capital do estado de Minas Gerais”. Segundo Leão e Torre (2016), o tabloide veiculou matérias que abordavam tensões internas da sociedade, de modo a denunciar a falta de infraestrutura em diversos bairros da cidade, bem como a precariedade do transporte coletivo e a questão da moradia e desapropriação.

Por fim, a história do jornal foi interrompida em outubro de 1978, não pelas forças de repressão em si, mas por motivos relacionados a ela, tais como a invasão à sua redação por vândalos, e a busca por formas mais eficientes de combater o autoritarismo em termos jornalísticos (Morais, 2018; Carrato, 2022). Todavia, tendo sido o *De Fato* um meio de comunicação combativo contra a ditadura, infere-se que os elementos constitutivos das suas capas funcionaram como pistas na elucidação acerca da sua “função de resistir à censura e ao silenciamento da grande imprensa dominante” (Leão, 2015, p. 66).

O DESIGN DA CAPA NO JORNAL IMPRESSO E A RETÓRICA VISUAL-VERBAL

Segundo Caldwell e Zappaterra (2014), o *design* editorial possui diversas funções, tais como promover expressão e personalidade ao conteúdo, atrair e fidelizar leitores e estruturar os elementos com clareza. Conforme as autoras, estas funções têm de coexistir e trabalhar de forma contínua para entregar algo que seja agradável, útil ou informativo — geralmente uma combinação dos três fatores. Nesse sentido, compreende-se a importância de “envolver os leitores por meio da apresentação visual, a fim de promover o interesse pela leitura” (Damasceno, 2013, p. 8).

A respeito do *design* editorial a serviço do jornalismo, Gruszynski e Damasceno (2014) apontam que, da relação entre os campos, desenvolvem-se formas gráficas que intentam ser a expressão visual do conteúdo. Assim, diferentes nomenclaturas são utilizadas para abordar o conjunto de elementos e processos responsável por criar identidade e dar forma visual ao discurso jornalístico — *design* de jornais, *design* de imprensa, jornalismo visual, *design* jornalístico e *design* de notícias são algumas formas de denominar tal conjunto, notadamente encontradas em estudos específicos da área (Gruszynski, 2012; Travassos, 2012; Damasceno, 2013; Caldwell; Zappaterra, 2014; Moraes, 2015).

Ao estudar características visuais dos jornais impressos, percebe-se que o *design* está diretamente relacionado ao projeto editorial do veículo e corresponde, em última análise, a um tipo especial de projeto de identidade visual (Moraes, 2015). O *design* editorial de um jornal estabelece como e onde cada tema será apresentado, isto é, o projeto gráfico define o formato, a mancha (margens), as colunas e seus espaçamentos, a tipografia, as cores e os elementos iconográficos que consolidam um conceito de publicação (Gruszynski, 2012).

Nessa conjuntura, a capa é elemento crucial na consolidação da identidade de um jornal, funcionando como reflexo da sua postura jornalística, sendo o espaço onde os elementos são sintetizados e mais facilmente assimilados pelos receptores. Os conceitos de marketing e publicidade difundidos entre 1950 e 1990 — período no qual se insere o jornal *De Fato* — promoveram significativa conscientização gráfico-visual, consequência da lógica econômico-industrial que levou os proprietários dos jornais a entenderem o impresso como produto e a sua capa como embalagem (Travassos, 2012). Diante disso, ao funcionar como expressão imagética que primeiro impacta o leitor, a capa é onde as notícias são expostas para chamar atenção e consumir o potencial do jornal (Ferreira Junior, 2003; Damasceno, 2013).

Na intersecção entre *design* e jornalismo, existem abordagens distintas quanto às capas, mas, em termos gerais, elas podem ser classificadas em três categorias: figurativas, abstratas e dedicadas ao texto verbal (Caldwell; Zappaterra, 2014). Todavia, ressalta-se que dentre a “gama de diferenciações que o *layout* de um jornal deve promover, existe uma que talvez possa ser [...] a mais evidente para o leitor: a diferença entre a aparência das capas e a aparência das páginas internas” (Damasceno, 2013, p. 30).

Ao projetar uma capa de jornal, o profissional deve estar atento às funções comunicacionais e informativas desse artefato gráfico, além de considerar as demandas por síntese e persuasão. Por conseguinte, tais características o aproximam do campo da retórica, uma vez que, como indica Bonsiepe (2010), “informação sem retórica é uma ilusão”. Conforme o autor, imbuído da criação de um objeto a ser comunicado, o *designer* inevitavelmente coloca em ação mecanismos retóricos, ou seja, “a informação ‘pura’ só existe em uma abstração estéril. Assim que ele começa a lhe dar uma forma concreta, a retórica inicia seu processo de infiltração” (Bonsiepe, 2010, p. 180).

Reconhecida como a arte clássica da persuasão, o “objetivo da retórica é, fundamentalmente, moldar opiniões, determinar a atitude de outras pessoas ou influenciar suas ações” (Bonsiepe, 2010, p. 177). Assim, aqui propõe-se o emprego da retórica como instrumental analítico-descritivo, favorecendo o aperfeiçoamento das análises quanto às relações entre o conteúdo verbal e não verbal das composições gráficas estudadas, e as consequências destas no público leitor. Para tanto, tem-se na retórica visual-verbal a ferramenta mais adequada aos objetivos propostos.

Com o passar do tempo, a retórica clássica, verbal e estritamente relacionada à linguagem, abriu caminho para a retórica visual por não mais conseguir “descrever e analisar os fenômenos em que signos verbais e *visuais*, ou seja, palavra e imagem, estão associados” (Bonsiepe, 2010, p. 178). Pôsteres, anúncios, filmes, jornais, revistas e comerciais são apenas alguns exemplos de artefatos que suscitam combinações imagem-palavra, em que os signos são independentes, mas interagem intimamente. Logo, entende-se que, assim como tais combinações, existem diferentes relações de signos e figuras de retórica visuais-verbais nesses artefatos (Bonsiepe, 2010).

Na retórica visual-verbal, portanto, as figuras retóricas são combinações de dois tipos de signos (linguísticos e visuais), “cuja eficácia comunicativa depende da

tensão entre suas características semânticas. Os signos deixam de simplesmente se somar, passando a atuar, mais propriamente, em relações recíprocas cumulativas” (Bonsiepe, 2010, p. 181).

ANÁLISE GRÁFICA DAS CAPAS DO JORNAL DE FATO

A seleção das capas para análise se deu em razão da disponibilidade de acesso ao acervo digitalizado de edições do *De Fato*, disponível no Arquivo Central e Histórico da UFV, referentes aos números 9, 17, 20, 21 e 22 do jornal. A Figura 1 apresenta as capas de forma cronológica. Diante dos cinco exemplares, verificou-se que as capas referentes aos números 20 e 21 se destacavam quanto aos aspectos gráfico-visuais. Dessa forma, consideraram-se como principais parâmetros de escolha: a notável utilização de cor no fundo das composições e a inusitada disposição do conteúdo (verbal e visual) nos projetos gráficos, características que chamam atenção e diferenciam as capas em questão. Além disso, notou-se que as capas escolhidas abordavam temas fundamentais à postura jornalística do *De Fato*, sobretudo no que tange questões sociais da época, tendo sido publicadas na fase mais politizada do jornal (Carrato, 2022).



Fonte: Arquivo Central e Histórico da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Figura 1. Capas dos números 9, 17, 20, 21 e 22 do jornal *De Fato*, respectivamente.

Aqui faz-se interessante apontar que os profissionais responsáveis pela diagramação e montagem da edição 20 do *De Fato* foram Edson Ricardo Teixeira de Melo e Dione Maria Dutra, enquanto o número 21 foi diagramado somente por Edson, como consta nos expedientes (De Fato, 1977). Ademais, o método de análise gráfica aplicado foi proposto por Villas-Boas (2009) no artigo “Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um *design* crítico”.

Por outro ângulo, ao concordar com Tavares e Vaz (2008) que o jornal é um veículo de comunicação dotado de estratégias comunicativas expressas na copresença texto-imagem, as discussões acompanham proposições acerca dos *patterns* retóricos visuais-verbais propostos por Bonsiepe (2010; 2011). As intenções comunicativas se revelam, sobretudo, “em forma de *patterns* retóricos definidos como ‘a arte de dizer algo em nova forma’ e ‘a transformação semântica das palavras e o empenho para dar maior força de convicção e vitalidade ao discurso’”, conforme Bonsiepe (2011, p. 117).

O método proposto por Villas-Boas (2009) considera a análise gráfica como sendo prática crítico-analítica dos elementos técnico-formais e estético-formais,

como mostra o Quadro 2. Os elementos técnico-formais (ou técnicos) são aqueles que o observador comum não vê (ou tende a ignorar), enquanto os elementos estéticos-formais (ou estéticos) se referem ao que o observador efetivamente vê no *layout* (imagens, letras, cores, etc.). Ou seja, os elementos técnicos se referem à organização geral dos elementos estéticos na superfície do projeto, mas não a estes em si (Villas-Boas, 2009).

Quadro 2. Síntese dos elementos estéticos e técnicos.

Layout	Elementos técnicos	Dispositivos de composição	Mancha gráfica Estrutura Centramento Eixo
		Princípios projetuais	Unidade Harmonia Síntese Balanceamento Movimento Hierarquia
	Elementos estéticos	Componentes textuais	Antetítulo Título Subtítulo Entretítulo Massa de texto Capitular Legenda Olho Unidade recorrente (etc.)
			Componentes não textuais
		Componentes mistos	Gráfico Logotipo Tabela ilustrada Infográfico (etc.)

Fonte: adaptado de Villas-Boas (2009).

A análise inicia-se com o reconhecimento do formato da área projetual e suas medidas. O *De Fato* adotou o formato tabloide, no qual cada capa, página e contracapa medem aproximadamente 27 cm de largura por 32 cm de altura (Moraes, 2015). Com base nessa informação, segue-se para a identificação e descrição dos elementos técnicos que estruturam o *layout* — a começar pela edição de número 20 (Figura 2).

Os elementos técnicos são divididos em dois grupos: dispositivos de composição e princípios projetuais. Os dispositivos de composição são técnicas instrumentais de projeção para localizar os elementos estético-formais na superfície do projeto (Villas-Boas, 2009). O mais básico deles é a mancha gráfica, que permite definir margens e noções de sangramento. Na capa em questão, os elementos



Figura 2. Capa e *layout* do número 20 do *De Fato*, dez. 1977.

estéticos que indicam os vértices da mancha gráfica são a logo do jornal e o componente textual alocado na base inferior do *layout* (Figura 3). Moraes (2015) corrobora que a mancha gráfica do tabloide tem, comumente, 24,7 cm de largura por 30 cm de altura.

A estrutura do *layout* é um dispositivo que organiza o posicionamento e a dimensão dos elementos estético-formais na superfície do projeto por meio da divisão da mancha em módulos preferencialmente homogêneos (Villas-Boas, 2009). Esses módulos são deduzidos recorrendo-se ao diagrama estrutural, formado por linhas horizontais e verticais. Na composição aqui analisada, a distância entre as linhas verticais foi definida pela largura do cabeçalho — disposto abaixo do logo —, e para as linhas horizontais, definiu-se o próprio título do jornal como elemento guia, determinando os módulos com base em sua altura.

O centramento visa orientar o *layout* quanto a dois referenciais compositivos: o centro geométrico euclidiano e o centro ótico. O seu uso decorre da eficiência em organizar o *layout* e incrementar a pregnância almejada para certos elementos estético-formais. Na capa número 20 do *De Fato*, o traçado dos centros no *layout* implica em forte conexão com a fotografia, que ocupa lugar estratégico de visualização (Villas-Boas, 2009). Nota-se que o centro ótico é definido quase que exatamente no olho do fotografado, Charles Chaplin (1889-1977).

Os princípios projetuais, diferente dos dispositivos de composição, não representam disposições ou prescrições: eles são referências, determinadas historicamente (Villas-Boas, 2009). Logo, os mais notáveis na composição são a síntese e a hierarquia. Com poucos elementos, tanto verbais quanto visuais, a capa sintetiza informações importantes, de modo a impulsionar a comunicação. Alcança-se complexidade pela combinação de elementos simples, sendo a síntese um princípio projetual capaz de organizar uma “riqueza de significado e forma numa estrutura total que define claramente o lugar e a função de cada detalhe no conjunto” (Arnheim, 2011, p. 52).

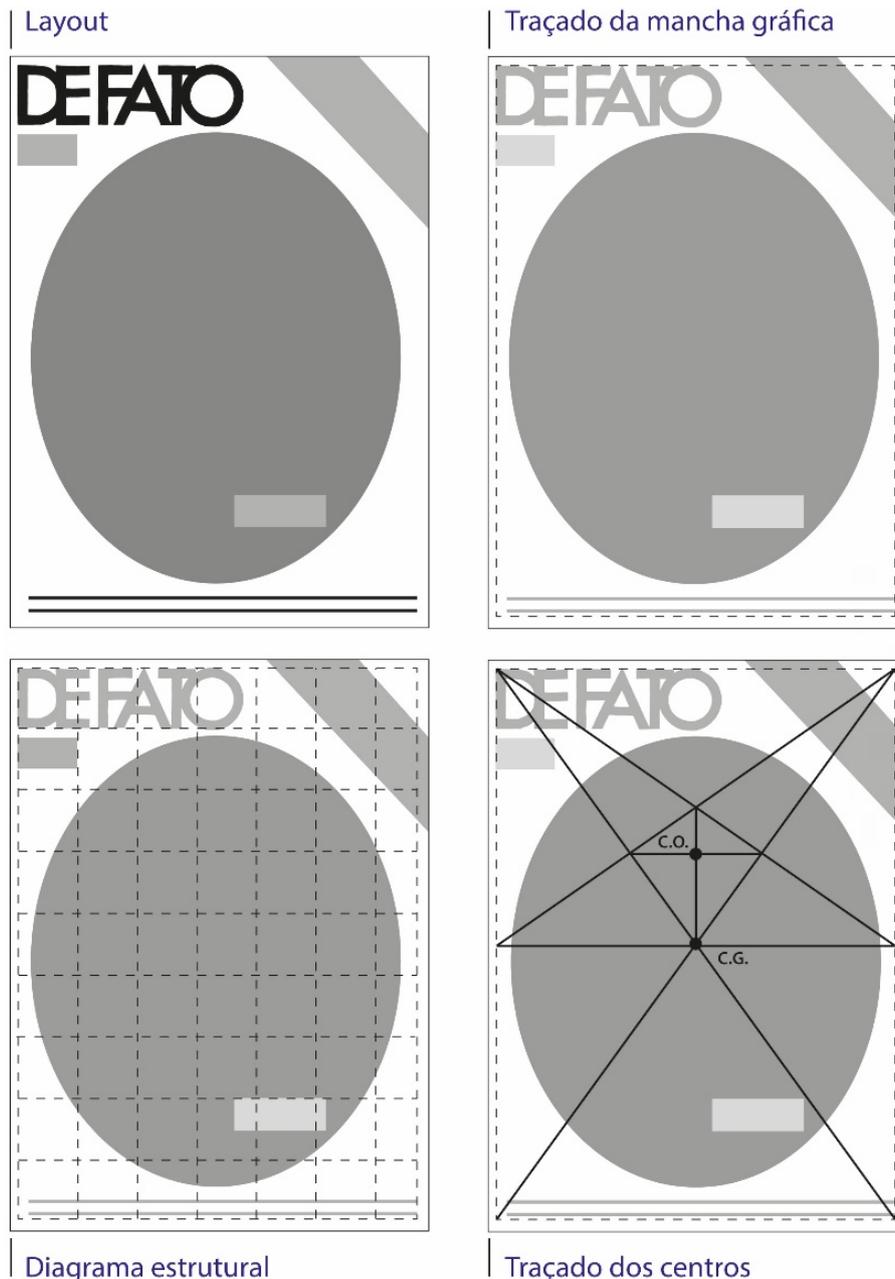


Figura 3. *Layout* e especificações dos dispositivos de composição.

A hierarquia visual é alcançada por meio do posicionamento e escalas dos elementos estéticos na capa, organizados a fim de guiar a leitura do observador conforme a importância atribuída a cada um deles (Villas-Boas, 2009). Identifica-se maior pregnância à fotografia em relação aos demais elementos estéticos, uma vez que ela ocupa parte importante da composição, além de estar centralizada. Isso traz maior relevância para a mensagem atrelada a ela, criando uma marca de separação que influencia o modo de navegação/leitura (Lupton; Phillips, 2008).

Por conseguinte, nota-se que o exame dos princípios projetuais aproxima a análise dos elementos estéticos presentes na composição, e, deste modo, segue-se para o reconhecimento e discussão desses elementos, indicados na Figura 4.



Figura 4. Identificação dos elementos estéticos.

Quanto aos componentes textuais, numa diagonal em destaque (grafismo em preto) no canto superior direito, lê-se a seguinte chamada de matéria: “A POLÍTICA BRASILEIRA EM 1978: O QUE SERÁ, QUE SERÁ?”, em referência à canção *O Que Será*, de Chico Buarque, lançada em 1976. O jornal, imerso num contexto autoritário, evoca questionamentos sobre o futuro, apresentados de forma análoga pelo semblante de dúvida e apreensão, bem como no ato ansioso de Charles Chaplin, ao “roer unhas” na fotografia. Logo, percebe-se a utilização do *pattern* retórico da analogia visual/verbal, quando “uma comparação verbal é transferida ao campo visual por meio de sinais semânticos equivalentes” (Bonsiepe, 2011, p. 118), ou ainda, quando “um referente expresso verbalmente é confrontado com um referente semelhante expresso visualmente” (Bonsiepe, 2010, p. 181).

Outro elemento verbo-textual está na base inferior do *layout*, onde se lê especificações sobre o tema central da edição: “ESPECIAL, 20 PÁGINAS: OS TRABALHADORES EM OITENTA ANOS DA HISTÓRIA DE BEAGÁ”. Aqui faz-se interessante ressaltar que foi a partir do número 20 que o *De Fato* passou a discutir o movimento operário mais intensamente, transformando-se em sua tônica com a publicação de entrevistas e matérias que trataram da luta política do operariado (Leão; Torre, 2016).

Por outro lado, mesmo a principal manchete da edição não foi representada de forma evidente na composição gráfica da capa. Os profissionais responsáveis pelo projeto aplicaram estratégias semânticas como o *pattern* retórico da transferência associativa visual/verbal. Tal aceção é notória ao compreender que Charles Chaplin era (e ainda é) reconhecido por retratar, em suas obras cinematográficas, a difícil realidade dos operários. Carlitos, como também era chamado, “realizou 61 filmes mudos e uma dezena de sonoros, a maioria deles de conteúdo crítico em relação aos problemas sociais de seu tempo” (De Fato, 1977, p. 3).

Dessa forma, ao tecer relações entre o texto verbal e a fotografia, entende-se que a imagem do artista foi utilizada como signo das temáticas trabalhistas, sintetizadas no significante verbal “trabalhadores em oitenta anos de história”. A transferência associativa ocorre quando “o significado de um significante verbal é visualizado oferecendo para outro elemento associar-se com este significado. Através da justaposição sintática, busca-se uma transferência semântica (um empréstimo semântico)” (Bonsiepe, 2011, p. 118). Ou seja, a luta dos trabalhadores contra o autoritarismo é associada enquanto temática à Charles Chaplin, personalidade comumente relacionada às pautas trabalhistas. Há, portanto, a transferência (empréstimo) de significado, quando um possível leitor, ao observar a capa, associa a fotografia de Chaplin à postura jornalística do periódico, presumindo que a edição discutirá problemáticas do operariado.

Por fim, tem-se o componente textual de legibilidade comprometida pela justaposição à fotografia, no qual lê-se: “CARLITOS, FORA DO PALCO DA VIDA”. A frase, de caráter metafórico, faz referência à morte do célebre cineasta britânico, ocorrida em 25 de dezembro de 1977, dois dias antes da publicação do jornal. A foto, nesta situação, “não é só imagem da notícia. Ela também é notícia” (Tavares; Vaz, 2008, p. 131). Isto posto, no que tange a relação texto/imagem, percebe-se o emprego de dois *patterns* retóricos: o paralelismo visual/verbal e a inversão metafórica (ou re-metáfora).

O paralelismo visual/verbal ocorre quando “os significantes verbais e visuais se referem ao mesmo significado” (Bonsiepe, 2011, p. 118). No caso analisado, o significante verbal “Carlitos” representa o próprio referente visual, constituído pelo retrato de Charles Chaplin. Já o restante do componente textual, “fora do palco da vida”, remete a uma inversão metafórica, pois a fotografia de Chaplin foi utilizada justamente para anunciar a sua morte, noticiada metaforicamente com a referida frase. Ocorre, portanto, a reversão de sentidos entre os elementos verbais e visuais. No *pattern* da inversão metafórica, faz-se uso da tensão entre significado primário e secundário (transferido) de modo que os significantes visuais ilustram ou revertem o significado primário (Bonsiepe, 2011).

Complementarmente, objetivando aprimorar a análise, retoma-se a discussão acerca do uso de elementos estéticos específicos. Sobre a presença marcante da fotografia, Barthes (2012) salienta que este tipo de imagem tem o poder de olhar o observador diretamente nos olhos, ação notória na composição, ressaltada por elementos técnicos como o centramento. Apesar do teor nostálgico da imagem,

observa-se que a fotografia, ainda que não rememore o passado, atesta que o exposto na composição de fato existiu, fundamentando a importância indubitável de Carlitos (Barthes, 2012). Sontag (2004) corrobora que a fotografia confere ao evento ou ao indivíduo fotografado uma espécie de imortalidade (e de importância), que de outro modo, ele jamais desfrutaria.

Diante da presença acentuada de cores na capa, considera-se que este é um elemento capaz de produzir efeitos e reações emocionais, sentimentais e afetivas, além de transmitir significados associados, de modo que o verde suscita pensamentos restauradores, além de ser associado às noções de crescimento, esperança, saúde e segurança (Dondis, 1997; Arnheim, 2011; Lupton; Phillips, 2018). Ao correlacionar os elementos (verbais e não verbais) com a presença do verde, depreende-se que o *De Fato*, ainda que cercado por ações censórias e pela dura realidade vivida pelos trabalhadores, reforçou o sentimento de esperança naqueles que lutavam por dias melhores, assim como fez Charlie Chaplin por meio da sua arte.

Deste ponto, segue-se para a identificação e descrição dos elementos técnicos que estruturam o *layout* da capa número 21 do *De Fato*, apresentado na Figura 5.



Figura 5. Capa e *layout* do número 21 do jornal *De Fato*, jan. 1978.

Nesta capa, a começar pelos dispositivos de composição, os elementos estéticos que indicam os vértices da mancha gráfica são a logo do jornal, a ilustração à esquerda e o componente verbal alocado na parte inferior da composição (Figura 6). Sobre a estrutura do *layout*, assim como ocorre no número 20, a distância entre as linhas verticais foi estabelecida pela largura do cabeçalho — disposto abaixo do logo —, e para as linhas horizontais, estipulou-se o título do jornal como elemento norteador, definindo os módulos segundo a sua altura. Esse procedimento “embute a noção de malha gráfica, presente em projetos gráficos de jornais, livros, revistas e outros impressos paginados” (Villas-Boas, 2009, p. 13).

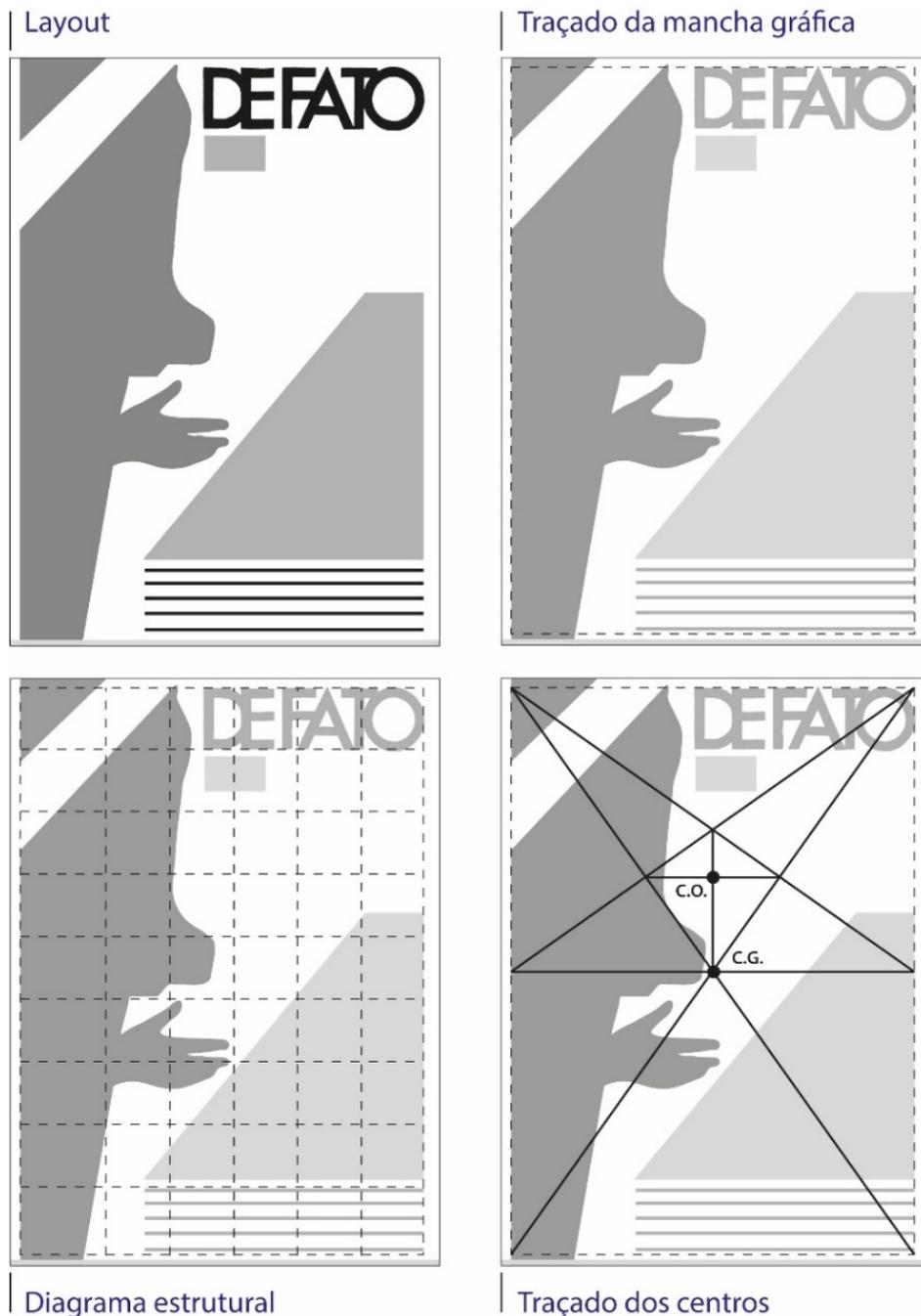


Figura 6. *Layout* e especificações dos dispositivos de composição.

Em relação ao centramento, observa-se que com a definição dos centros referenciais — geométrico euclidiano e ótico —, faz-se notória a sensação de profundidade apresentada na composição. Na capa número 21 do *De Fato*, o traçado dos centros no *layout* implica em uma nítida conexão entre os elementos verbais e não verbais, os quais chegam a quase se justapor, denotando complementariedade.

Quanto aos princípios projetuais sugeridos por Villas-Boas (2009), tidos como pretensões consensuais, nota-se que o de maior destaque na composição é o movimento. Ainda que seja uma imagem estática, a capa sugere movimento ao utilizar dois fatores: a supracitada ideia de profundidade, suscitada pela forma e disposição dos elementos, e a alusão ao pedido de súplica (ação em movimento)

representada pelas mãos dos prisioneiros na ilustração. De acordo com Dondis (1997, p. 80), a alusão ao movimento nas “manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida”.

Complementarmente, Arnheim (2011, p. 365) indica que o “movimento é a atração visual mais intensa da atenção”. Segundo o autor, numa imagem estática, a maneira mais sincera de conseguir o efeito de movimento é afirmar que, do processo de movimento, o profissional criador “escolhe um aspecto momentâneo, uma estrutura única, como se fosse tirada de um filme representando a sequência na dimensão temporal” (Arnheim, 2011, p. 415). Dessa forma, na composição em questão, dentre diferentes possibilidades, o profissional responsável optou por retratar o movimento das mãos em ação de inconformidade e clamor, criando uma espécie de tensão ao traduzir a “agonia dos presos políticos”.

Ademais, a análise se encaminha para o reconhecimento e discussão dos elementos estéticos presentes na capa, indicados na Figura 7.

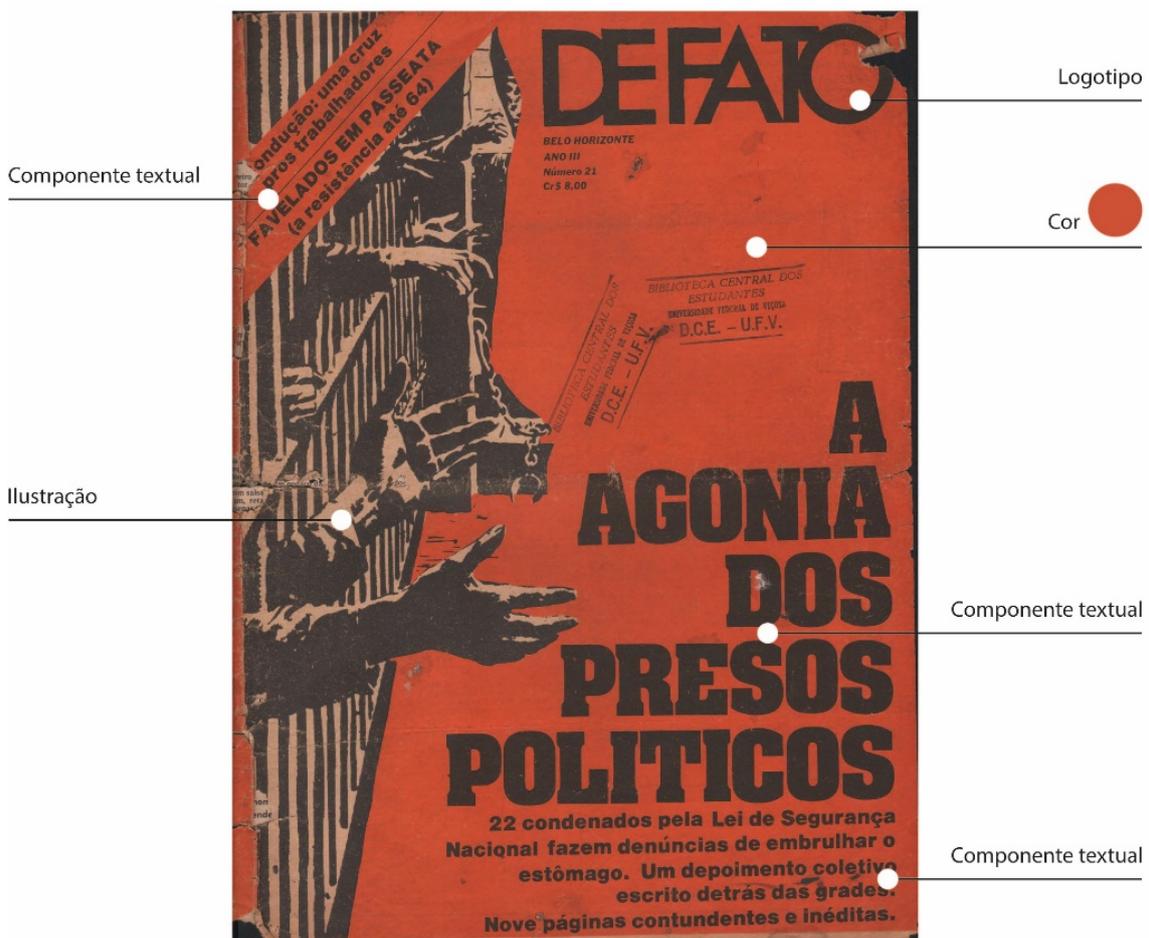


Figura 7. Identificação dos elementos estéticos.

Sobre os componentes textuais, o mais significativo na apreensão dos significados contidos na capa é, justamente, a manchete em destaque: “A AGONIA DOS

PRESOS POLÍTICOS". Novamente, o *De Fato* se mantém firme na postura jornalística de oposição à ditadura civil-militar, publicando 22 depoimentos de condenados pela Lei de Segurança Nacional, ao longo de nove páginas.

No que concerne a relação texto-imagem, Tavares e Vaz (2008, p. 134) apontam que, quando de posse de um jornal, o "leitor que fizer uma leitura rápida, [...] certamente terá sua atenção atraída [...] por suas manchetes e imagens. Daí a importância da relação entre elas. Há uma complementariedade de informações, um diálogo entre ambas". Por conseguinte, no projeto gráfico em questão, percebe-se o uso de dois *patterns* retóricos como recursos dessa complementariedade, sendo eles: sinédoque e paralelismo visual/verbal.

A sinédoque visual/verbal ocorre quando uma parte representa o todo, e, no caso aqui estudado, o referente verbal "presos políticos" é visualizado não literalmente por imagens de indivíduos presos, mas por mãos atrás de grades (Bonsiepe, 2010; 2011). Já o paralelismo é perceptível quando os "signos visuais e verbais representam o mesmo referente" (Bonsiepe, 2010, p. 183). Dessa forma, não há dúvidas de que a ilustração (significante visual) se refere à agonia vivenciada por presos (significado), em conformidade com os significantes verbais da manchete (Bonsiepe, 2011).

Com vistas a otimizar a análise, faz-se importante retomar a discussão sobre elementos estéticos significativos, tais como a ilustração e as cores. Desse modo, no que tange o uso da ilustração, entende-se que o objetivo básico deste tipo de imagem é referencial. Logo, trata-se, sobretudo, "de levar uma informação visual a um determinado público, informação que em geral significa a expansão de uma mensagem verbal" (Dondis, 1997, p. 205). Como explícito no decorrer da análise, a capa apresenta uma correlação entre a ilustração e a mensagem verbal. Concorda-se com Oliveira (2008) ao compreender a ilustração como fenômeno comunicacional, dotado de funções informacionais e persuasivas para tornar perceptíveis os objetos, mas sem dar formas acabadas a eles, representando-os com uma espécie de membrana de ilusão que suscita o pensamento reflexivo nos observadores.

Por fim, tem-se na cor vermelha um elemento de considerável importância na imagem analisada. O vermelho pode ser associado à raiva, mas também à paixão, é utilizado em bandeiras que se agitam para irritar os touros, ao mesmo tempo em que é visto em bandeiras de partidos comunistas (Dondis, 1997). No caso estudado, o vibrante e provocador vermelho abre caminho para diversas associações, como a relação com o sangue derramado dos indivíduos torturados, aos estandartes de partidos de esquerda, à raiva, perigo e outras sensações acaloradas. De todo modo, deve-se ter em mente que a cor "é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual" (Dondis, 1997, p. 69).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutiu-se neste artigo a relação de artefatos da memória gráfica — no caso dos jornais alternativos — com o *design* gráfico-editorial. Em meio aos cerceamentos

praticados durante a ditadura, os novos recursos técnicos à época permitiram maior espaço para experiências criativas, aproveitado com êxito pela imprensa alternativa. A análise gráfica das capas do jornal *De Fato* confirmou que o uso marcante de fotografias e outros tipos de imagens, bem como as cores, tornava a sua apresentação mais dinâmica, instigante, de modo a convidar o receptor à leitura e reflexão. Ademais, evidenciou-se que a identidade jornalística do veículo — notória em seu conteúdo verbal — esteve intrinsecamente relacionada aos seus aspectos visuais.

Diante dos resultados, o método de análise aplicado, fundamentado em proposições de André Villas-Boas em comunhão com princípios da retórica visual-verbal de Gui Bonsiepe, mostrou-se eficaz na apreensão dos significados engendrados nas composições imagéticas das capas. Portanto, tal acepção reafirma o papel do *design* na construção de narrativas, especialmente as de teor socialmente engajado, mostrando que os profissionais responsáveis se utilizam de estratégias compositivas e de persuasão a fim de alcançar a função comunicacional/informativa.

Sob outra perspectiva, os conhecimentos apreendidos abrem caminhos para novos alicerces visuais da imprensa alternativa brasileira e o uso da linguagem visual na transmissão de mensagens antiautoritárias, levando em conta não somente as soluções adotadas na organização dos elementos estéticos no *layout*, mas também seus significados e contextualização histórica.

Isto posto, ao ter-se em conta os estudos da Memória Gráfica Brasileira, considera-se a importância destes como parte de uma política de valorização e divulgação do patrimônio cultural nacional. Ao analisar as capas de um jornal alternativo concebido durante a ditadura civil-militar, este artigo reconhece que tais manifestações gráficas fizeram parte de discursos permeados de reivindicações sociais, ligados a uma parcela da população que discordava do regime. Apesar de ter sido aplicado somente em duas capas, em razão da limitação textual do artigo, pode-se concluir que a análise comparativa de casos similares e dissonantes são possibilidades também significativas para futuras aplicações.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALMEIDA JUNIOR, Licínio; NOJIMA, Vera Lúcia. **Retórica do design gráfico: da prática à teoria**. São Paulo: Blucher, 2010.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 1, n. 1, p. 78-85, mar. 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BONSIEPE, Gui. Retórica visual/verbal. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (Org.). **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 177-183.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

CALDWELL, Cath; ZAPPATERRA, Yolanda. **Editorial design: digital and print**. Londres: Laurence King, 2014.

- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **A imprensa na história do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto / Edusp, 1994.
- CARRATO, Ângela. Um outro olhar sobre Belo Horizonte: os jornais *Binômio* e *De Fato*. In: MENESES, José Newton Coelho; STARLING, Heloisa M.; FURTADO, Júnia Ferreira (Org.). **A cidade capital e a vila colonial: Belo Horizonte 120 anos - São José do Rio das Mortes/Tiradentes 300 anos**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022. p. 93-108.
- CARVALHO, Ricardo (Org.). **As capas desta história**. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013.
- COMISSÃO DA VERDADE EM MINAS GERAIS (COVEMG). **Relatório da Comissão da Verdade em Minas Gerais**. Belo Horizonte. Covemg, 2017.
- DAMASCENO, Patrícia Lopes. *Design de jornais: projeto gráfico, diagramação e seus elementos*. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, Universidade Beira Interior, Portugal, v. 1, n. 1, p. 1-40, 2013.
- DE FATO**. Belo Horizonte, 27 dez. 1977.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FARIAS, Priscila Lena. Acerca del concepto de memoria gráfica. **Bitácora Urbano Territorial**, Bogotá, v. 27, n. 4, p. 61-65, 1 dez. 2017.
- FERREIRA JUNIOR, José. **Capas de jornal: a primeira imagem e o espaço gráfico-visual**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.
- FONSECA, Leticia Pedruzzi. Memória gráfica brasileira. **Chapon: Cadernos de Design / Centro de Artes / UFPEL**, Pelotas, v. 2, n. 1, p. 6-24, mar. 2021.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. Entre palavras, imagens e diagramas: o lugar do design gráfico na formação do jornalista cultural. **Comunicação Midiática**, Bauru, v. 7, n. 3, p. 146-159, set. 2012.
- GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; DAMASCENO, Patrícia Lopes. *Design de jornais: processos, rotinas e produto: um estudo do segundo caderno, suplemento cultural de Zero Hora*. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 10, n. 1, p. 108-127, 25 jun. 2014.
- JOSÉ, Emiliano. **Intervenção da imprensa na política brasileira (1954-2014)**. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- LEÃO, Lilian Machado. **Cuestiones sociales y la prensa alternativa: un análisis del periódico jornal De Fato**. 135f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidad Nacional de La Matanza, Buenos Aires, 2015.
- LEÃO, Lilian Machado; TORRE, Michele. A instauração de uma esfera pública pelo jornal *De Fato* nos tempos da ditadura. **Igualitária**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 1-16, jun. 2016.
- LEMOS, Cândida Emília Borges; DUARTE, Raphael Resende. O feminismo na década de 1970 na narrativa do alternativo *De Fato* sobre o assassinato de Ângela Diniz. In: SANTANA, Letícia; MOREIRA, Renata; COUTINHO, Samara (Org.). **Cartografias da edição independente**. Belo Horizonte: Led, 2021. p. 192-207.
- LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MAGALHÃES, Priscila Gonçalves; MUSSE, Christina Ferraz. O "Sete": humor como forma de resistência: análise de um jornal alternativo da cidade de Juiz de Fora. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2016.
- MELO, Chico Homem de. Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60. In: MELO, Chico Homem de (Org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 28-57.
- MORAES, Ary. **Design de notícias: a acessibilidade do cotidiano**. São Paulo: Blucher, 2015.
- MORAIS, Aloísio. De como o JM originou a criação do "*De Fato*". In: ZUBA, Fernando Horta (Org.). **Jornal de Minas: histórias que ninguém leu**. Belo Horizonte: Páginas, 2018. p. 36-40.

O que dizem as capas: análise gráfica de exemplares do jornal alternativo *De Fato* (1976–1978)

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAVARES, Frederico de M. Brandão; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. Fotografia jornalística e mídia impressa: formas de apreensão. **Famecos**, Porto Alegre, v. 12, n. 27, p. 125-138, 13 abr. 2008. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2005.27.3329>

TEIXEIRA, Heloisa. **Rebeldes e marginais**: cultura nos anos de chumbo, 1960-1970. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

TRAVASSOS, Tarcísia. Gênero capa de jornal: do prelo manual a era da informática. **Hipertextus**, Recife, n. 9, p. 1-15, dez. 2012.

VERISSIMO, Bruno Pereira; CAMPELLO, Silvio Romero Botelho. Memória gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do *design* da informação. *In*: CIDI, 9., 2019. **Anais** [...]. São Paulo: Blucher, 2019. p. 2375-2385.

VILELA, Gileide *et al.* **Os baianos que rugem**: a imprensa alternativa na Bahia. Salvador: EDUFBA, 1996.

VILLAS-BOAS, André. Sobre análise gráfica, ou algumas estratégias didáticas para a difusão de um *design* crítico. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 2-17, dez. 2009.

Sobre o autor

André Matias Carneiro: doutorando em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Integrante do Grupo de Pesquisa Centro de Estudos em Teoria, Cultura e Pesquisa em Design. Mantém projeto pessoal de artes visuais intitulado Pexafema, com marca registrada no Instituto Nacional da Propriedade Industrial.

Conflito de interesses: nada a declarar – **Fonte de financiamento**: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (001).

