



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

CAPAS DE DISCO DO
ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 1980:
UMA ANÁLISE VISUAL, CULTURAL E HISTÓRICA

PAULO EDUARDO MORETTO

SÃO PAULO
ABRIL DE 2023

PAULO EDUARDO MORETTO

**CAPAS DE DISCO DO ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 1980:
UMA ANÁLISE VISUAL, CULTURAL E HISTÓRICA**

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências, no Programa de Pós-graduação em Design

Área de Concentração: Design
Linha de Pesquisa: Teoria e História do Design
Orientadora: Profa. Dra. Priscila Lena Farias

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e com anuência da orientadora. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na biblioteca da faculdade.

São Paulo, setembro de 2023

SÃO PAULO
ABRIL DE 2023

O conteúdo deste trabalho é publicado sob a licença CC BY-NC-ND 4.0
(Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License)

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Moretto, Paulo Eduardo

Capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980: uma análise visual, cultural e histórica / Paulo Eduardo Moretto; orientadora Priscila Lena Farias. - São Paulo, 2023.

150 p.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Design.

1. Design Gráfico. 2. Memória Gráfica. 3. Linguagem e Análise Visual. 4. Capas de Disco. 5. Rock. 6. Brasil Anos 1980. I. Farias, Priscila Lena, orient. II. Título.

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que possibilitaram a realização deste trabalho e, em especial, aos meus pais pelas oportunidades de estudo ao longo da vida. Agradeço à Profa. Priscila Lena Farias, pela orientação, e aos colegas Beatriz Dinelli, Carla Fernanda Fontana, Carol Grespan, Cristina Filgueira Dias, Didiana Prata, Diego Manzini Maldonado, Fábio Mariano e Laura Benseñor Lotufo, pelas conversas e colaborações no dia a dia da vida acadêmica. Meus agradecimentos também aos professores Cláudio Portugal, Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli, Daniela Kutschat Hanns, Francisco Inácio Homem de Melo, Giorgio Giorgi Junior e Marcos da Costa Braga, pelo apoio e contribuições inestimáveis. Agradeço aos amigos que sempre se fizeram presentes, especialmente Angela Célia Garcia, Carmen Garcez, Dênis Augusto Elias, Fernando Melillo Sauer, Gabriel Pires Miranda, Lídia Yogui, Marcos Vismona Gibrin, Nelson Posse Lago, Rogério Augusto e Sofia Harada. Agradeço a Vital Macedo Rocha e Edvaldo Mariano Silva, pela colaboração na formação do acervo de discos. Finalmente, não poderia deixar de agradecer aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-graduação da FAU-USP, particularmente a Roberta Uehara, pela atenção e prontidão. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Resumo

Paulo Eduardo Moretto. **Capas de discos do rock brasileiro dos anos 1980: uma análise visual, cultural e histórica**. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese apresenta um estudo sobre a linguagem visual com o objetivo de identificar características visuais recorrentes nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 (especialmente as de bandas de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília), descrevendo-as em termos históricos, culturais e estéticos, incluindo a relação entre sua linguagem visual e a cultura visual dessa década. Para tanto, procedeu-se à formação de um acervo de capas de disco, que resultou em um *corpus* com 155 itens, e ao desenvolvimento de um método de análise visual de grandes conjuntos de artefatos gráficos que, potencialmente, pode ser aplicado a outros conjuntos de peças gráficas. Com base nesse modelo de análise, o *corpus* foi analisado em quatro níveis, segundo as três dimensões da semiótica (sintática, semântica e pragmática). No primeiro nível foram observados separadamente os elementos pictóricos, os verbais e os esquemáticos, enquanto, no segundo nível, analisou-se a composição visual das peças gráficas, isto é, a combinação ou o arranjo visual conformado por esses elementos identificados anteriormente. Já no terceiro nível,

as capas foram examinadas enquanto objetos tridimensionais, isto é, considerando-se, além da capa, a contracapa e, até mesmo, o encarte e o selo aplicado ao disco de vinil, bem como seus aspectos materiais e de produção. Finalmente, no quarto nível, as capas foram estudadas enquanto partes de um conjunto, buscando-se identificar aspectos visuais recorrentes e conformadores de uma linguagem visual característica do todo do *corpus*. A identificação dessas características recorrentes ou plurais ajudou a compreender a linguagem visual desse conjunto de artefatos gráficos, destacando-se o uso de fotos das bandas repetidamente retratadas com seus músicos encarando a câmera e com certo desdém desafiador, assim como o uso de colagens, e a consequente fragmentação do campo gráfico e, ainda, a apropriação de imagens e estilos visuais do passado, como o *revival* dos anos 1950, características normalmente associadas ao pós-modernismo. Visando aprofundar as análises semânticas dessas características recorrentes, buscou-se outras fontes de dados, como filmes, almanaques e livros sobre o momento histórico e musical dos anos 1980, que propiciaram a compreensão desse contexto histórico, bem como a identificação de elementos e referências que constituíam a cultura visual da época, em especial do universo do rock, da cultura jovem e do próprio pós-modernismo.

Palavras-chave: Memória gráfica. Capas de disco. Análise visual. Rock brasileiro dos anos 1980. Pós-modernismo.

Abstract

Paulo Eduardo Moretto. **1980s Brazilian rock album covers: a visual, cultural and historical analysis.** Thesis (Doctorate). School of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis presents a study on visual language with the aim of identifying recurrent visual characteristics on Brazilian rock album covers from the 1980s (especially those of bands from São Paulo, Rio de Janeiro and Brasília), describing them in historical, cultural and aesthetic terms, including the relationship between its visual language and the visual culture of that decade. To this end, a collection of album covers was formed, resulting in a *corpus* with 155 items, and a method of visual analysis of large sets of graphic artefacts was developed, which potentially can be applied to other sets of graphic pieces. Based on this analysis model, the *corpus* was examined at four levels, according to the three dimensions of semiotics (syntactic, semantic and pragmatic). In the first level, the pictorial, verbal and schematic elements were observed separately, while in the second level, the visual composition of the graphic pieces was analysed, in other words, the combination or visual arrangement formed by these previously identified elements. In

the third level, the covers were observed as three-dimensional objects, considering, in addition to the cover, the back cover and even the booklet and the label applied to the vinyl record, as well as its material and production aspects. Finally, on the fourth level, the covers were studied as parts of a set, seeking to identify recurrent visual aspects that shape the visual language of the whole *corpus*. The identification of these recurring or plural characteristics helped to understand the visual language of this set of graphic artefacts, from which it is possible to highlight the use of bands photos repeatedly portrayed with musicians facing the camera with a certain defiant disdain, as well as the use of collages, and the consequent fragmentation of the graphic field or, furthermore, the appropriation of images and visual styles from the past, such as the 1950s revival, all characteristics normally associated with postmodernism. To deepen the semantic analysis of these recurrent characteristics, other sources of data were sought, such as films, almanacks and books about the 1980s historical and musical moment, which provided an understanding of this historical context, as well as the identification of elements and references that constituted the visual culture of the time, especially in the universe of rock, youth culture and post-modernism itself.

Keywords: Graphics memory. Album covers. Visual analysis. 1980s Brazilian rock. Post-modernism.

Sumário

Introdução	13
1 Pesquisas sobre capas de discos nacionais: uma revisão de literatura	17
1 PESQUISAS SOBRE CAPAS DE DISCO ENQUANTO ARTEFATOS GRÁFICOS	18
2 PESQUISAS SOBRE PEQUENOS CONJUNTOS DE CAPAS DE DISCO.	18
3 PESQUISAS SOBRE GRANDES CONJUNTOS DE CAPAS DE DISCO	20
4 CONSIDERAÇÕES GERAIS E OUTRAS REFERÊNCIAS.	22
2 Métodos e procedimentos	27
1 REFERENCIAL TEÓRICO PARA A ANÁLISE VISUAL.	27
2 FORMAÇÃO DO <i>CORPUS</i> E PRIMEIRAS ANÁLISES	29
3 ELABORAÇÃO DE UM MODELO DE ANÁLISE VISUAL	33
3.1 Detalhamento e possibilidades de aplicação do modelo de análise	34
3.2 Exemplo de aplicação do modelo	36
3 A década de 1980 – uma contextualização político-econômica e cultural	41
1 CONTEXTO POLÍTICO-ECONÔMICO.	43
2 PÓS-MODERNISMO	45
2.1 Pós-modernismo e design gráfico	46
2.2 Apropriações e nostalgia	48
3 CENA CULTURAL E CULTURA DE MASSA	51
4 ROCK NOS ANOS 1980	55
4 A linguagem visual das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980	63
1 OS DISCOS DE VINIL E SUAS EMBALAGENS	63
1.1 A materialidade das capas de disco	64
2 ANÁLISE VISUAL DAS CAPAS DE DISCO DE ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 1980	67
2.1 Estruturas visuais plurais e singulares.	68
2.2 Elementos pictóricos nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980	70
2.3 Elementos verbais nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980	86
2.4 Elementos esquemáticos nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980	104
Considerações finais	115
Referências	121
Cronologia das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980	129



Introdução

Ao longo do século XX, utensílios domésticos e impressos em geral, como embalagens de produtos, jornais, livros e revistas, ou cartazes e capas de disco, passaram a ser um aspecto importante do dia a dia da vida das pessoas (WOLLNER, 1983), principalmente nos centros urbanos, integrando seu repertório visual e colaborando com a formação do imaginário coletivo. Essa participação no cotidiano garantiu ao design a qualidade de refletir as necessidades e aspirações da sociedade que o produziu (MORETTO, 2004).

A década de 1980 presenciou importantes fatos políticos e econômicos que transformaram as sociedades ocidentais e suas culturas. A derrocada das grandes narrativas (LYOTARD, 1993), uma nova ordem geopolítica e o questionamento dos paradigmas socioculturais, por sua vez, possibilitaram novas experimentações estéticas, modificando a produção artística e abrindo espaço para o protagonismo dos jovens como nunca antes vivenciado. O punk, o pós-punk, a new wave e diversos outros subgêneros do rock fizeram-se presentes na cultura de massa e nas grandes cidades, enquanto suas capas de disco ficaram gravadas no imaginário coletivo dessa geração.

No Brasil, apesar do moroso processo de redemocratização do país e uma forte estagnação econômica, a indústria fonográfica nacional vivenciou um período de entusiasmo, com o surgimento de várias novas bandas e vendagens nunca antes alcançadas (VICENTE, 2002). A substituição do disco de vinil pelo *compact disc* (CD), no entanto, já se anunciava e o mercado, assim como a relação dos consumidores com a música (e seus suportes físicos), mudariam drasticamente em menos de quinze anos, com o declínio de vendas de discos de vinil (VICENTE, 2002) e, conseqüentemente, o desvanecimento de suas reverenciadas capas.

Na década de 1980, no entanto, as bandas de rock conquistaram os jovens, tornando-se um importante vetor cultural do país e encabeçaram mudanças comportamentais. Tradicionalmente, o design de capas de disco para a MPB exibia fotos dos(as) cantores(as), mas nas capas dessa década, nota-se a renovação da linguagem visual. Soluções, até então usuais, foram deixadas de lado, com a assimilação de novas referências visuais providas das capas de disco das bandas de rock inglesas e estadunidenses que serviam de referência musical para os músicos da nova geração. “O tom geral é dado por colagens informais de fragmentos fotográficos contrastados, aos quais são acrescentados grafismos variados; complexidade e vibração são componentes quase obrigatórios”. (HOMEM DE MELO; RAMOS, 2011).

A análise desses artefatos gráficos, seus conteúdos, técnicas e linguagens é uma das formas de estudar o design gráfico e de entender o processo cultural das sociedades que os produziram (BUCAILLE; PESEZ, 1989). O objetivo desta tese foi identificar características visuais recorrentes nas capas de disco do rock nacional da década de 1980 (em especial de grupos musicais de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília) e descrevê-las em termos históricos, culturais e estéticos, incluindo a relação entre a linguagem e a cultura visual da época, tendo por base a história e a teoria do design gráfico, bem como a observação direta do *corpus* selecionado e as análises sobre sua semântica, sua sintaxe, sua materialidade e seus aspectos produtivos.

A tese se divide em quatro capítulos. O primeiro traz um panorama das pesquisas acadêmicas brasileiras sobre o design de capas de disco nacionais conduzidas nas primeiras décadas do século XXI, elaborado com base na análise de artigos, teses e dissertações. Além de se observarem o objeto e o recorte de cada estudo, compararam-se, também, os objetivos, as aborda-

gens metodológicas e os resultados relatados, destacando-se as contribuições para esta tese.

No segundo capítulo, foram descritos os métodos e procedimentos adotados na pesquisa com o objetivo de localizar, organizar e analisar um grande conjunto representativo de capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980. Após os procedimentos para a conformação do *corpus* da pesquisa, foram apresentados o referencial teórico e as primeiras observações que serviram de base para o desenvolvimento de um modelo voltado para a análise visual de conjuntos numerosos de artefatos gráficos. Vale destacar a contribuição dos conceitos de plural e singular, elaborados por Isabella Aragão (ARAGÃO, 2011), que embasaram a formulação do modelo de análise e o entendimento da linguagem visual do *corpus*. Sucintamente descritos, os elementos plurais caracterizam padrões e os singulares as particularidades, como será explicado adiante.

No penúltimo capítulo, foram abordados alguns aspectos político-econômicos que marcaram os anos 1980 e seus desdobramentos históricos no Brasil e no mundo, incluindo algumas considerações a respeito do desenvolvimento da cultura de massa e do protagonismo dos jovens naquela década. Ressaltaram-se alguns aspectos da produção cultural e da evolução do rock no período, contribuindo para se estabelecerem relações entre o design das capas estudadas e o contexto no

qual elas foram produzidas. Também foram expostas algumas reflexões a respeito dos desdobramentos históricos do pós-modernismo no design gráfico e de algumas de suas principais características, como a apropriação de estilos e imagens do passado e a fragmentação do campo gráfico.

O quarto e último capítulo inicia-se com algumas considerações sobre a materialidade e os aspectos produtivos das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, seguidas da apresentação dos resultados da análise visual do conjunto de capas selecionado. São descritas e analisadas as características visuais plurais que configuram esses artefatos gráficos, com foco nos aspectos morfológico-sintáticos e semânticos dos elementos pictóricos, verbais e esquemáticos recorrentemente encontrados nas capas e em como essas características se relacionam com o contexto sociocultural e o repertório visual do rock e da juventude da época.

Nas *Considerações finais*, são retomadas algumas das estratégias adotadas para a formação do *corpus* e para a elaboração do modelo de análise visual de grandes conjuntos de artefatos gráficos que, ao lado da identificação de aspectos plurais que caracterizam a linguagem visual das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, apresentaram-se como as principais contribuições desta tese para o desenvolvimento e o aprofundamento de estudos no campo do design gráfico.



Pesquisas sobre capas de discos nacionais: uma revisão de literatura

O crescimento da pesquisa em design gráfico no início deste século no Brasil pode ser notado pelo aumento do número de programas de mestrado e de doutorado em design, bem como pela crescente disseminação da cultura investigativa no contexto do ensino de graduação nessa área (MORAES, 2014). Outro índice desse avanço do campo pode ser constatado por meio da existência de eventos qualificados para a difusão e debate relativos ao design que envolvem instituições, empresas, profissionais e acadêmicos, desde a iniciação científica até, e principalmente, a pós-graduação. Nas últimas duas décadas, ao menos dois congressos se consolidaram e ganharam relevância no cenário do design brasileiro: o *Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D Design)* e o *Congresso Internacional de Design da Informação (CIDI)*, ambos contando com várias áreas temáticas para apresentação de artigos completos e pôsteres, palestras e *workshops*.

Para esta tese sobre as capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, buscou-se traçar um breve panorama das pesquisas acadêmicas brasileiras sobre o design de capas de disco nacionais, elaborado, a princípio, com base na análise de artigos publicados nos anais de eventos acadêmicos da área do design no Brasil. Foram examinados, assim, anais de nove edições do *Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design* (do 4º ao 12º *P&D Design*) e sete edições do *Congresso Internacional de Design da Informação* (do 1º ao 7º *CIDI*), que ocorreram entre 2000 e 2017, período no qual ambos eventos, bienais, alternaram suas edições. A partir da busca

pelo termo “capa de disco” foram identificados alguns artigos que serão detalhados adiante.

Em um segundo momento, decidiu-se expandir essa primeira prospecção incluindo outros itens que tinham por tema o design de capas de disco no Brasil. Três dos principais periódicos acadêmicos nacionais da área, com rigorosos critérios de seleção de artigos, foram consultados: *Estudos em Design*, primeira publicação de natureza acadêmica e científica sobre design do Brasil; *InfoDesign*, publicação mantida pela Sociedade Brasileira de Design da Informação (SBDI); e a *Revista Educação Gráfica*, editada pelo Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Também foram consultados o Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e o Banco de Dados Bibliográficos da Universidade de São Paulo (USP), conhecido como Dedalus.

Esse procedimento adicionou ao panorama alguns outros artigos, teses e dissertações, ajudando a identificar a recorrência de pesquisas sobre determinados recortes (como a Bossa Nova ou a Tropicália), assim como abordagens e referências metodológicas adotadas, contribuindo para o direcionamento da pesquisa. Com base nos objetos de pesquisa desses estudos, foram identificados três subgrupos de referências: o primeiro traz pesquisas que abordam as capas de disco em geral, como artefatos culturais ou produtos da indústria fonográfica; o segundo foca em conjuntos reduzidos de capas de disco de vinil com re-

cortes baseados em diferentes critérios (por artista, por período cronológico, por gravadora ou pela combinação de dois desses critérios); e o terceiro analisa grandes conjuntos de capas de disco, normalmente relacionados a um gênero, estilo ou movimento musical. Além dos objetos de pesquisa e recortes de cada estudo, compararam-se, também, os objetivos, a abordagem metodológica e os resultados ou contribuições relatadas.

1 PESQUISAS SOBRE CAPAS DE DISCO ENQUANTO ARTEFATOS GRÁFICOS

Este primeiro subgrupo de estudos ajudou a compreender as capas de disco como artefatos gráficos culturais ou produtos da indústria fonográfica. O artigo *Memória Gráfica Brasileira – da memória ao efêmero: o caso das capas de discos de vinil* (REIS; LIMA; LIMA, 2015) traz os resultados das discussões e pesquisas da disciplina “Memória Gráfica Brasileira” no Programa de Pós-Graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Por meio de uma revisão bibliográfica a respeito da memória gráfica, os autores buscaram definir conceitos como memória gráfica brasileira, memória coletiva, gráfica efêmera etc. O artigo apresenta um arcabouço teórico que justifica o estudo das capas de disco de vinil como artefatos da memória gráfica brasileira.

O segundo desses artigos, *Do vinil ao mp3: análise evolutiva das embalagens de discos no Brasil* (SASTRE, 2016), foca nas mudanças dos suportes físicos e digitais de registro da música, bem como no desenvolvimento paralelo de suas embalagens. Apesar de trazer uma pequena biografia de importantes designers da indústria fonográfica (Elifas Andreato, César Villela e Rogério Duarte) e de contribuir com informações sobre a materialidade das capas dos discos de vinil, o artigo trata de questões correlatas e não da análise visual ou tipográfica.

No último desses artigos, *Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil* (GOMES et al., 2015), os autores buscam definir esses princípios com o intuito didático de propiciar um método analítico genérico para estudantes de

design. Inicialmente, são feitas considerações gerais relativas às capas, suas diferentes partes e formatos, bem como sobre a recorrente solução de se usarem retratos dos cantores e grupos musicais como principal elemento pictórico nesses artefatos gráficos. Segue-se, então, uma série de exemplos de análises gráficas, nas quais são elencados aspectos a serem observados, como os técnico-funcionais, os lógico-informacionais e os estético-formais. Com base nos conceitos apresentados em *Sintaxe da linguagem visual* (DONDIS, 1997), os autores elaboraram uma “tabela de polaridades duplas”, também usada para a análise das composições visuais das capas. São mencionadas, ainda, algumas teorias (como sintaxe visual, proporção áurea, etc.), mas nenhuma referência é feita a métodos ou textos sobre tipografia.

2 PESQUISAS SOBRE PEQUENOS CONJUNTOS DE CAPAS DE DISCO

O segundo subgrupo deste panorama reúne estudos que focam em pequenos conjuntos de capas, ou até mesmo em uma única capa, e colabora com exemplos de leituras visuais de artefatos gráficos e de diferentes abordagens dentro desse universo. Estes conjuntos foram delineados com base em diferentes critérios (por artista, por período cronológico, por gravadora ou pela combinação de dois desses critérios, “capas de disco de determinado artista em uma dada década”, por exemplo). No artigo *Sujeito estranho – um estudo sobre as primeiras capas de disco do cantor Ney Matogrosso* (RODRIGUES, 2004), o foco são as seis primeiras capas dos discos de vinil do cantor, lançados entre 1975 e 1980. O autor analisa, com base em teorias dos estudos culturais¹, como o design gráfico das capas desses discos serviu para a construção da

¹ Os estudos culturais surgiram nos anos 1960 no contexto do pós-modernismo e do multiculturalismo, mas não se configuram como uma disciplina distinta, e sim como um amplo campo de investigação interdisciplinar, que explora as formas de produção, criação e difusão de significados nas sociedades contemporâneas. Para tanto, combinam teorias da comunicação, sociologia, economia política, filosofia, antropologia cultural e outras disciplinas (JOHNSON, 2006).

identidade de mercado do artista, com especial atenção às questões de gênero e a sua ambiguidade sexual. As análises, muitas vezes subjetivas, mesclam fatos históricos e biográficos. A tipografia, quando mencionada, é analisada de maneira também subjetiva, buscando associar a forma das letras às qualidades do cantor ou de sua produção musical.

Objetivo semelhante tem a dissertação *A gente faz o que o coração dita: análise semiótica das capas de discos de Dorival Caymmi* (MARQUES FILHO, 2008), que, através de análises semióticas dos dez primeiros álbuns do compositor, verifica as possíveis relações de paridade entre as capas e o conteúdo musical dos discos. Já na dissertação *Luiz Gonzaga na cena do disco: um estudo de caso na formação do Nordeste* (MACÊDO, 2021), a proposta é mais ambiciosa e, por meio de uma investigação que passa por questões da canção popular, da literatura, das artes visuais, da tradição oral, do cinema e do design gráfico, a autora busca identificar as camadas que, sobrepostas, acabaram por conferir sentidos mais universais ao primeiro LP do sanfoneiro pernambucano, a coletânea *A história do Nordeste* (1955).

Já no artigo *Dupla Coração do Brasil: linguagem visual caipira em capas de disco da década de 1960* (ARDINGHI; FARIAS, 2015), a proposta foi investigar de que modo a cultura caipira era representada na década de 1960 através da análise de 21 capas da dupla Tônico e Tinoco. Para tanto, buscou-se relacionar aspectos plásticos, figurativos e simbólicos, com base nas teorias da sintaxe visual, apresentados em *Sintaxe da linguagem visual* (DONDIS, 1997), e da semiótica, encontrados em *Introdução à análise da imagem* (JOLY, 1996) e *Semiótica aplicada* (SANTAELLA, 2005), com aspectos socioculturais, especialmente os oriundos do universo da cultura caipira. A tipografia não é o foco principal e é analisada brevemente, sem citar modelos teóricos específicos.

Em outro estudo com recorte reduzido, *A tipografia nas capas de disco nas décadas de 50 e 60 na gravadora Elenco e Continental* (GENDUSO et al., 2006), os autores se propõem a analisar, de um ponto de vista histórico e tecnológico, os projetos gráficos e tipográficos de quatro capas de discos pro-

duzidos pelas gravadoras no período estudado. Uma breve contextualização a respeito das embalagens na indústria fonográfica e sobre a fundação das duas gravadoras é apresentada, permeada por fatos históricos, desenvolvimentos tecnológicos e dados biográficos de cantores e designers envolvidos. As análises focam nas tipografias usadas nas composições visuais, descrevendo detalhadamente os tipos e letreiramentos das capas estudadas. No entanto, nenhum método de análise tipográfica é explicitamente mencionado, apesar de textos teóricos relacionados à tipografia fazerem parte das referências bibliográficas apresentadas: *Tipografia digital* (FARIAS, 2001), *Sinais e símbolos* (FRUTIGER, 2001) e *A herança escultórica da tipografia* (GAUDÊNCIO JR, 2004).

A dissertação de mestrado *Anos fatais – A estética tropicalista e seu reflexo no design gráfico nos anos 70* (RODRIGUES, 2002), publicada posteriormente, em 2007, com o título *Anos fatais: design, música e Tropicalismo* pela editora 2AB, faz inicialmente um pequeno histórico das capas de disco no Brasil, contextualizando-as com a história política e social do país, revisando mais detalhadamente a década de 1960 e chegando aos anos do “desbunde” tropicalista dos anos 1970, como destaca o autor. O design gráfico é apresentado enquanto expressão cultural (em especial, da juventude), num texto que relaciona cultura de massas, cultura pop, psicodelia, contracultura, transgressão, experimentalismo e design não canônico. O trabalho se alinha metodologicamente aos estudos culturais e constrói sua narrativa pautada em referências históricas e teóricas, além de entrevistas semiestruturadas com designers gráficos atuantes na época, como Rogério Duarte e Luciano Figueiredo. São dissecadas 22 capas em análises que relacionam, principalmente, os elementos visuais ao contexto histórico-cultural, enriquecidas com dados biográficos dos cantores e designers, informações de bastidores e as próprias letras das músicas dos discos. O autor não explicita nenhum método para a análise da tipografia, que é mencionada de maneira descritiva ao longo do texto.

Outras três dissertações têm por objeto de estudo conjuntos de capas relacionadas à Tropicália: *O Design entre o audível*

e o visível de Tom Zé (LIMA, 2010), que investiga o processo projetual total (incluindo música, capas de disco, figurinos, cenários etc.) proposto pelo compositor, *O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970* (OLIVEIRA, 2014), que explora as influências sonoras e visuais da Tropicália em dez capas de discos posteriores ao movimento, e ainda *O lugar de Rogério Duarte sob o sol da Tropicália* (SANTOS, 2015), pesquisa que tem por tema a obra do designer, com as capas de disco analisadas dentro da produção visual de Duarte e de seu posicionamento sociopolítico. Um outro artigo também foca no trabalho de um único designer. Em *Um artista e três capas de disco – a consolidação de uma identidade* (NOGUCHI; SILVA; SAFAR, 2022), são analisadas três capas do designer Hécio Mário Noguchi (1938-2001) para discos do cantor Milton Nascimento, buscando evidenciar seus aspectos inovadores, como o uso de imagens inusitadas e recortes fotográficos diferenciados, entre outros.

Outros dois estudos trazem abordagens singulares. Em *Araçá azul: uma análise semiótica* (DIETRICH, 2003), o autor examina, principalmente, as canções presentes no álbum tropicalista *Araçá azul* (Caetano Veloso, 1973), mas também os diversos componentes de todo seu projeto gráfico, incluindo capa, contracapa e encartes, buscando evidenciar as estratégias utilizadas para a construção de sentido na obra a partir da combinação de todos esses elementos, visuais e musicais. Apesar de focar a obra de uma cantora francesa, a dissertação *As capas de discos de Édith Piaf: laicizando o sofrimento e a tristeza como mercadoria midiática* (FRAGOSO, 2022) chama atenção por analisar as capas de discos e imagens públicas da cantora com base nas imagens da “mater dolorosa” (Nossa Senhora das Dores, para os cristãos católicos), estabelecendo associações entre o sacro e o profano. Conceitos da semiótica (JOLY, 1996), entre outros, são usados para investigar a construção da *persona* midiática de Piaf.

Esse subgrupo de estudos com uma visão mais próxima do material colaborou com vários exemplos de análise de capas

de disco. Na sua maioria, essas análises foram pautadas em conceitos da semiótica, tendo, muitas vezes, os mesmos textos usados como referencial teórico, como será detalhado adiante. Por conta desses recortes menores, no entanto, os *corpora* desses estudos tendiam a uma certa uniformidade, o que, de alguma forma, facilitou a análise desses artefatos gráficos e o estabelecimento de relações entre eles e distanciando suas soluções de análise desta tese sobre as capas de disco do rock brasileiro. Apesar de analisar conjuntos maiores de capas, o terceiro subgrupo de estudos, apresentado a seguir, também se beneficia de uma certa uniformidade, ou similaridade, das soluções gráficas dadas aos conjuntos de artefatos gráficos estudados.

3 PESQUISAS SOBRE GRANDES CONJUNTOS DE CAPAS DE DISCO

O terceiro subgrupo de estudos se aproxima do objeto de pesquisa desta tese ao focar em conjuntos maiores de capas de disco, muitas vezes com recortes definidos por dois critérios: o gênero musical, ou a produção de uma determinada gravadora, e um determinado período de tempo. Na tese de doutorado *As capas de disco da gravadora Elenco (1963-1971)* (MONTORE, 2007), o autor estuda as capas dos 75 LPs lançados pela empresa em pouco menos de uma década, a grande maioria pertencente à Bossa Nova. Além de resgatar o momento histórico pelo qual passava a indústria gráfica e fonográfica brasileira no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, a tese apresenta também as mudanças profissionais ocorridas no campo do design gráfico na mesma época. Antes de analisar as capas, o autor menciona os modelos de análise que focam em questões formais e ressalta a falta de um modelo que possa dar conta de uma análise total dos artefatos gráficos. Acaba, então, optando por pautar suas análises nos estudos de Martine Joly, que segundo o autor, “baseada na retórica da imagem, apresenta um meio de analisar e compreender os signos gráficos e os mecanismos de produção de sentido da imagem” (MONTORE, 2007, p. 126). Quanto aos aspectos

tipográficos, não foi mencionado nenhum modelo específico para a análise das tipografias empregadas nas composições visuais das capas.

Na dissertação de mestrado *O desenho de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas: indicação da cultura brasileira num tempo (1958-1968)* (SANTANA, 2013), a autora se propõe a formular um conjunto de técnicas analíticas para a avaliação das capas de disco de vinil do período mencionado. O texto inicia descrevendo o desenvolvimento das embalagens, desde os fonogramas sem identificação até as capas com artes próprias, e segue com a contextualização sobre os dois movimentos musicais, finalizando com um estudo histórico-descritivo referente às capas da Bossa Nova e da Tropicália, no qual mencionam-se suas influências, como o Jazz e a psicodelia, e seus principais agentes. Em relação aos métodos de análise das capas de discos, a autora afirma pautar-se nas ideias de três referências: *Design consciente* (HOLSBACH, 2005), com sua análise sintática, semântica e pragmática; *Princípios universais do design* (LIDWELL, 2010), com base no diagrama de Gutenberg; e *Design retrô: 100 anos de design gráfico* (RAIMES; BHASKARAN, 2007), focando em movimentos e estilos históricos do design gráfico. Outra análise apresentada pela autora parte da coleta e tratamento de dados levantados em entrevistas semiestruturadas com radialistas, músicos, professores de música e pesquisadores musicais em Feira de Santana (BA). Nenhum método específico para a análise tipográfica das capas foi citado, apesar de a tipografia ser mencionada nas análises previamente descritas.

Já a dissertação *O frevo nos discos da Rozenblit: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural* (VALADARES, 2007), como explicita o título, estuda uma outra manifestação cultural e musical importante do nordeste brasileiro e sua materialidade concretizada nas capas da gravadora recifense que atuou entre 1954 e 1983. O texto inicia-se com algumas elucidações a respeito de cultura material, indústria cultural, regionalismo, globalização e questões afins,

seguidas de uma revisão histórica sobre o frevo, suas representações visuais, sua “espetacularização” e sua conversão em símbolo da cultura pernambucana. Tem-se, também, um pequeno apanhado histórico referente aos primeiros registros sonoros, seus envelopes genéricos, o surgimento das capas particularizadas e a chegada da indústria fonográfica no Brasil, finalizando com a criação da gravadora Rozenblit em Recife. Trata-se de uma pesquisa de caráter interdisciplinar pautada em teorias dos estudos culturais e do design, analisando 41 capas com base em um modelo desenvolvido pela autora fundamentado em conceitos da semiótica, apresentados em *Introdução à análise visual* (JOLY, 1996) e *Semiótica aplicada* (SANTAELLA, 2005), e de linguagem, encontrados em *Sintaxe da linguagem visual* (DONDIS, 1997). Parte do modelo, que apresenta tabelas descritivas para cada aspecto abordado, detém-se nas composições tipográficas das capas, que são tabuladas e analisadas com base em conceitos tipográficos (BRINGHURST, 2005).

A tese *Capas de disco: modos de ler* (BARAT, 2018) apresenta esses artefatos gráficos como chaves de leitura para compreender a relação entre a música e a cultura visual no século XX e início do XXI, assim como campo para a experimentação gráfica e suporte para o retrato, gênero pictórico secular. O foco principal do trabalho também recai sobre as capas da Bossa Nova e da Tropicália, ressaltando, principalmente, ao tratar dos álbuns tropicalistas, a importância do contexto no qual músicos, artistas gráficos e fotógrafos frequentavam os mesmos espaços culturais e como isso acabou por amplificar a experimentação e os projetos desenvolvidos coletivamente. Alguns *insights* do trabalho colaboraram na leitura das capas do rock brasileiro dos anos 1980. Um outro gênero musical foi abordado em *Da Lapa para a capa: estudo intersemiótico das capas de disco de samba vinculadas à imagem do malandro* (REZENDE, 2007), que analisa as capas enquanto documentos gráficos da cultura popular brasileira.

Todos esses estudos, apesar de focarem conjuntos maiores de capas, o que os aproxima desta tese – que, analisa um

corpus com 155 capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 –, têm por pano de fundo momentos históricos e gêneros musicais já muito estudados e consolidados, com suas características visuais conhecidas de antemão, e que, grosso modo, apresentam soluções visuais menos diversas para essas peças gráficas. Em muitos dos casos, as análises têm por ponto de partida essas características notórias e mais óbvias, e buscam relacioná-las com a música ou com o contexto cultural no qual esses artefatos gráficos foram produzidos. O *corpus* desta tese, além de maior, é mais diverso, por isso considera-se que as abordagens e estratégias apresentadas nesse subgrupo de estudos, ainda que tenham colaborado para a pesquisa aqui tratada, sejam insuficientes para compreender a linguagem visual das capas de disco estudadas.

4 CONSIDERAÇÕES GERAIS E OUTRAS REFERÊNCIAS

A revisão da literatura revelou alguns aspectos comuns e relevantes das pesquisas a respeito das capas de disco de vinil no Brasil. O primeiro deles foi que a maioria dos artigos, teses e dissertações analisados foca em grupos relativamente pequenos de capas e com recortes baseados em diferentes critérios: por artista, por período cronológico, por gravadora, por estilo e gênero musical ou ainda pela combinação de dois destes critérios. A título de curiosidade, apesar de alguns estudos apresentarem recortes enfocando as gravadoras e de que nelas, em alguns casos, trabalharam um ou mais designers relevantes para a história da profissão e a indústria fonográfica, apenas dois deles enfocam estrita e diretamente o trabalho de um único designer gráfico.

Outro aspecto observado foi a recorrência de pesquisas relativas à Bossa Nova e ao Tropicalismo, o que, especulativamente, poderia ser atribuído tanto à importância sociocultural desses movimentos musicais como ao impacto visual das capas de disco associadas a eles. Muitas dessas pesquisas recontam toda a história dos envelopes genéricos (usados como capas)

anteriores aos artefatos gráficos por elas estudados. Pode-se considerar que esse esforço tenha sido em geral redundante e desnecessário, dado que os projetos gráficos que particularizam as capas de disco já eram usuais na indústria fonográfica desde os anos 1940. Tal fato pode revelar, também, a ausência de estudos sobre esses artefatos, fazendo com que os pesquisadores, ao buscarem por referências e antecedentes históricos para caracterizar seus objetos de pesquisa, tenham recuado demasiadamente no tempo.

Os trabalhos que se propuseram a investigar grupos de capas de disco optaram, na sua maioria, por abordagens que mesclam teorias oriundas dos estudos culturais com análises pautadas na sintaxe visual e na semiótica. Nos estudos examinados, percebeu-se a prevalência de análises visuais focadas nos elementos pictóricos encontrados nas capas de disco. Apesar de os autores não justificarem tais escolhas, elas poderiam ser atribuídas ao impacto visual (cores, texturas e dimensões) desses elementos que, normalmente, dominam toda a área das composições visuais das capas, destacando-se, assim, dos elementos verbais e tornando-se foco dos estudos apresentados. A maioria das pesquisas que realizaram análises visuais das capas de discos fizeram observações a respeito dos tipos utilizados em suas composições visuais, mas sem necessariamente ou explicitamente alinhá-las a teorias ou métodos de análise tipográfica.

Poucos estudos propuseram-se a desenvolver métodos próprios para a análise visual das capas, com notável predomínio de análises visuais orientadas pelos princípios da semiótica. Dentre os autores usados como referencial teórico para essas análises, mencionados por vários estudos examinados, destacam-se: *Sintaxe da linguagem visual* (DONDIS, 1997), lançado, em 1973, com o título *A Primer of Visual Literacy; Introdução à análise da imagem* (JOLY, 1996), editado originalmente na França em 1993; e *Semiótica aplicada* (SANTAELLA, 2005). As três publicações apresentam os conceitos da semiótica e exemplificam suas aplicações em leituras práticas de imagens e objetos do cotidiano.

Para a análise das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, além desse referencial teórico acima mencionado, alguns outros autores contribuíram especificamente para a elaboração do método de análise visual para grandes conjuntos de peças gráficas, como no caso do *corpus* desta tese. Buscou-se também identificar autores e textos que, além de contribuir para o embasamento teórico das análises, não fossem as mesmas referências já mencionadas e utilizadas na maioria dos trabalhos acadêmicos encontrados ao longo desta pesquisa, possibilitando, assim, a inclusão de novos aspectos ao estudo. Tais autores e suas contribuições serão detalhados a seguir, no capítulo Métodos e procedimentos, mas destacam-se: o artigo *O plural e o singular nas composições visuais dos rótulos de bebidas* (ARAGÃO, 2011), fundamental para o entendimento da linguagem visual do vasto conjunto de artefatos gráficos pertencentes ao *corpus*, contribuindo com os conceitos plural e singular; a tese *Cidade, fotografia, tipografia* (HOMEM DE MELO, 1994), com suas considerações sobre o uso da tipografia e da fotografia no cotidiano dos designers; a tese de livre-docência *Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas* (FARIAS, 2016), que apresenta conceitos relevantes sobre tipografia e memória (tipo)gráfica; *Pensar com imagens* (JARDÍ, 2014), que traz um olhar renovado sobre a análise semiótica das imagens, e *Why fonts matter* (HYNDMAN, 2016), com seus estudos sobre a comunicação para além do conteúdo escrito transmitido pelas letras.

Por fim, um outro grupo de referências foi de importância basililar para a formação de repertório visual sobre capas de disco e, mais especificamente, sobre capas de disco de rock, usado para identificar referências visuais e compreender linguagens visuais correlatas à analisada nesta tese. A primeira delas, *1000 record covers* (OCHS, 2005), traz uma compilação com mil capas de discos de vinil pertencentes à coleção do autor, que, numa narrativa pessoal, apresenta uma seleção dentre mais de 10 mil exemplares adquiridos desde o início dos anos 1950. O foco da coleção é o rock'n'roll e gêneros afins, como o

rhythm and blues (R&B) e o hard rock, sobretudo de artistas e grupos estadunidenses. As imagens foram agrupadas por décadas e, para cada grupo, tem-se um texto de apresentação que mistura detalhes da vida do autor, fatos importantes da cena musical e outras informações da indústria fonográfica da época. A escolha das capas, apesar de sujeita à subjetividade do autor, é uma amostra expressiva dessa produção, que é apresentada sem análises visuais de qualquer espécie. Entre outros, encontram-se, também, *The art of the LP: classical album covers 1955-1995* (MORGAN; WARDLE, 2010), *Rock Covers* (BUSCH; KIRBY, 2014) e *Cover & Cover: grafica a 33 giri* (BERNI; GENTILE; TONTI, 1982), que apresentam grandes quantidades de capas de disco, especialmente de rock, acompanhadas de pequenos textos históricos com comentários e breves análises da visualidade desses artefatos gráficos. Já *Total Records: photography and the art of the album cover* (DENIS, 2016) conta com mais de 400 imagens de capas de diversos gêneros musicais. A publicação foca na obra de alguns fotógrafos e em selos ou gravadoras, como a brasileira Elenco, que inovaram e marcaram época usando a fotografia como principal elemento pictórico para a construção da visualidade das capas ou da expressão visual de artistas, gravadoras e gêneros musicais.

Tema mais específico é abordado em *The inventor of the modern album cover* (REAGAN, 2009), no qual a trajetória de Alex Steinweiss, inventor da capa de disco como a conhecemos hoje, é relatada pelo autor e em um ensaio de Steven Heller intitulado *Visualizing music*. O grande feito do designer foi transformar os envelopes padrão, confeccionados em papel pardo e usados pelas gravadoras até os anos 1940, em uma forma de arte gráfica, com a inclusão de ilustrações atraentes, o nome dos artistas e os títulos dos álbuns. Essa mudança fez com que as vendas aumentassem em mais de 800%, o que revolucionou o comércio desses produtos e garantiu um lugar de destaque para os discos no imaginário coletivo do século XX. Essa história das transformações das embalagens dos artefatos musicais é também explorada em *Da partitura ao CD* (HO-

MEM DE MELO, 2019), que explora o desenvolvimento dos envelopes (embalagens dos discos) e também a visualidade das imagens das capas brasileiras ao longo do século passado.

Todos esses estudos contribuíram para a construção de um repertório visual e a identificação de referências utilizadas no design das capas de disco de rock brasileiro nos anos 1980.



Você não precisa entender
– *Capital Inicial (detalhe)*

Métodos e procedimentos

Com o propósito de compreender a linguagem visual das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 e identificar as características estéticas, estilísticas e de linguagem mais recorrentes nesses artefatos gráficos, foi adotada uma série de condutas que tiveram por objetivo localizar, organizar e analisar um conjunto representativo dessas capas. A observação direta das peças gráficas em estudo e seu exame pautados em teorias do design gráfico, da história do design e de linguagem e análise visual nortearam os métodos e procedimentos seguidos.

Este capítulo divide-se, assim, em três partes. Na primeira, será apresentado o referencial teórico utilizado tanto para a elaboração de um modelo de análise quanto para a análise visual propriamente dita. Na segunda parte, serão descritos os procedimentos para a conformação dos *corpus* da pesquisa e as primeiras observações que serviram de partida para o desenvolvimento de um modelo de análise. Finalmente, na terceira e última parte, será apresentado o modelo proposto para a análise visual de um conjunto numeroso de peças gráficas, buscando uma compreensão mais aprofundada desses artefatos, de suas composições visuais, de seus conteúdos e de suas técnicas, incluindo a relação entre sua linguagem visual e a cultura visual do período no qual foram produzidos.

1 REFERENCIAL TEÓRICO PARA A ANÁLISE VISUAL

O desafio colocado por esta pesquisa era o de analisar a linguagem visual de um *corpus* com um grande número de artefatos gráficos, estabelecendo relações com o contexto sociocultural do momento histórico no qual eles foram criados. O primeiro passo para esse objetivo foi o de analisar as peças gráficas individualmente, buscando entender sua complexidade visual. Esse trabalho baseou-se em estudos sobre design gráfico e linguagem visual, que apresentavam princípios básicos e serviam para organizar um léxico comum para se pensar o design. Entre essas referências, destacou-se *Novos fundamentos do design* (LUPTON; PHILLIPS, 2008), no qual se apresentam as estruturas formais do design gráfico, os princípios de composição visual, bem como as relações que se estabelecem entre os elementos visuais. Outro estudo que embasou estas análises iniciais foi o texto *A Schema for the Study of Graphic Language* (TWYMAN, 1979), no qual o teórico inglês descreve os princípios da linguagem gráfica e apresenta seus elementos visuais constitutivos (elementos pictóricos, verbais e esquemáticos), bem como as relações que se estabelecem entre eles. A análise das capas de disco desta tese pautou-se nessas três classes de elementos visuais e na identificação de suas características recorrentes.

Em um segundo momento, para o entendimento da linguagem visual do conjunto de artefatos gráficos pertencentes ao *corpus*, a contribuição de *O plural e o singular nas composições visuais dos rótulos de bebidas* (ARAGÃO, 2011) foi primordial. Com base no estudo de Twyman, a autora analisou as etiquetas produzidas para garrafas de aguardente de cana, hidromel, vinho, jenipapo e outros, pertencentes ao acervo litográfico das Imagens Comerciais de Pernambuco (ICP), apresentando os conceitos de plural e singular. Elementos visuais plurais, de acordo com a autora, são recorrentemente usados na criação de peças gráficas de um dado lugar em uma determinada época; por outro lado, elementos singulares são únicos e individualizam algumas dessas peças. Os elementos plurais caracterizam padrões e os singulares as particularidades, e ambos ajudam a compreender a articulação da linguagem visual de um conjunto de artefatos gráficos. Estes conceitos viabilizaram o entendimento e a análise do conjunto de peças gráficas estudadas a partir da identificação de características recorrentemente encontradas em suas composições visuais.

Uma importante contribuição para o aprofundamento da análise visual dos elementos pictóricos foi o livro *Pensar com imagens* (JARDÍ, 2014), que se inicia com o autor afirmando que, apesar da importância e da naturalidade com que lidamos com a linguagem visual em nosso cotidiano, ela é pouco estudada, principalmente em comparação à linguagem verbal. “As imagens são tão fáceis de entender quanto difíceis de explicar. Além disso, em uma imagem que tenha certa complexidade, sempre há diferentes níveis de leitura e compreensão” (JARDÍ, 2014, p. 7).

O autor propõe, assim, analisar como as imagens se relacionam entre si, constatando que, ainda que as imagens sejam muitas vezes incertas ou imprecisas, elas podem proporcionar um entendimento imediato do que representam. Através de diversos exemplos de ilustrações criadas para jornais e revistas, ligadas à economia em sua maioria, ele detalha como os elementos visuais, através de recursos como a justaposição,

associação, repetição e outros, acabam por compor imagens que, dependendo da bagagem cultural do leitor, serão entendidas com maior ou menor nível de facilidade. “As imagens tornam-se interessantes quando exigem reflexão por parte do espectador” (JARDÍ, 2014, p. 35).

Em relação à análise dos elementos verbais, *Why Fonts Matter* (HYNDMAN, 2016) acrescentou às questões morfológicas usualmente abordadas na literatura sobre tipografia uma investigação de como os tipos de letra comunicam para além das palavras grafadas. Pautada em diversos estudos oriundos da psicologia cognitiva, assim como em enquetes online (muitas dessas disfarçadas de jogos que exploram o universo da tipografia), a autora se propõe a desvendar os inúmeros aspectos pelos quais os tipos transmitem informações supraliminarmente¹, colaborando para contextualizar e entender as palavras que com eles são escritas.

Para Hyndman, o desenho dos tipos está impregnado de associações históricas e culturais que são aprendidas ao longo da vida e que podem ser universais, isto é, compartilhadas socialmente, ou terem uma carga mais pessoal, envolvendo as experiências de vida de um determinado leitor ou grupo social. Sendo assim, essas associações tornam-se mutáveis ao longo do tempo, adquirindo novos significados conforme os usos que são dados aos tipos. Ela acredita que os designers podem tirar proveito dessas associações usuais para comunicar mensagens para além das palavras escritas, criando camadas de leitura que podem ou não reforçar o significado original dessas associações.

¹ A autora faz uma distinção entre informações subliminares e supraliminares. As primeiras são informações que são transmitidas aos observadores de maneira oculta, para que sejam absorvidas sem a consciência de sua existência. Já as informações supraliminares são explicitamente mostradas aos observadores que, distraídos com outras informações, acabam por não percebê-las. Por exemplo, ao se concentrarem no conteúdo de um dado texto, as pessoas não prestam atenção às características formais das letras desse mesmo texto (o desenho das letras) nem às conexões e aos significados a que essas características lhes remetem (HYNDMAN, 2016, p. 29-35).

A autora afirma que os tipos são como máquinas do tempo capazes de nos transportar para outros momentos de nossa vida, assim como quando vemos o logotipo de um doce ou de um brinquedo de nossa infância, ou, até mesmo, para um passado histórico que não vivenciamos, quando vemos, por exemplo, as formas curvilíneas dos tipos *art nouveau* tão característicos da Paris *fin-de-siècle*.

Neste mesmo sentido, na tese de doutorado *Cidade, fotografia, tipografia* (HOMEM DE MELO, 1994), o autor defende a ideia de que a palavra escrita, a partir do surgimento da metrôpole no século XIX, passou a fazer parte indissociável da nossa cultura visual, uma vez que deixou de ser vivenciada somente pelas elites letradas, que tinham acesso aos livros, e começou a integrar a paisagem urbana em letreiros comerciais, cartazes e placas de sinalização nas cidades. Essa onipresença dos tipos no cotidiano urbano seria um importante campo de aprendizado das associações e significados dos desenhos dos tipos. Segundo o autor, “não existe palavra grafada de maneira neutra, da mesma forma que não existe palavra falada de maneira neutra” (HOMEM DE MELO, 1994, p. 53), o que evidenciaria a iconicidade da palavra escrita, isto é, a característica que a grafia possui de interferir, muitas vezes despercebidamente, no significado codificado da palavra escrita, mesmo que, no senso comum, a palavra escrita seja um veículo neutro transportando um significado preestabelecido, um continente transparente a serviço de um conteúdo, como defendeu Beatrice Warde em sua histórica palestra na Typographers’ Guild na St Bride Library, em Londres, em 1930 (WARDE, 1956).

Finalmente, recorreu-se também à tese de doutorado *Tipografia pós-moderna nas bienais da Associação dos Designers Gráficos: 1992-2009* (MIGLIARI, 2010), que apresenta uma série de características pós-modernas encontradas em textos de autores como Steven Heller, Frederic Jameson e Linda Hutcheon. Entre essas características, destacam-se: tipografia eclética, justaposição de pesos e espacejamentos extremos, tipografia deteriorada, distorção, legibilidade difusa e referências vernaculares, várias dessas recorrente-

mente observadas nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980.

Esses estudos contribuíram, assim, para o aprofundamento das análises dos elementos visuais plurais identificados no *corpus* e que caracterizam a linguagem visual das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980. Dois outros estudos, pautados na teoria da semiótica e que consideram suas dimensões sintática, semântica e pragmática, auxiliaram na elaboração de um modelo de análise visual de conjuntos numerosos de artefatos gráficos e a relação que se estabelece entre esses e os contextos nos quais se inserem.

Em *Comprehensibility of illustration - an analytical model* (GOLDSMITH, 1980), a autora apresenta um modelo de análise de ilustrações que cruza as dimensões sintática, semântica e pragmática com quatro fatores visuais (unidade, espacialidade, ênfase e paralelismo com textos), resultando em doze aspectos (ou instâncias) a serem considerados na análise de uma ilustração. Já em *Semiótica e tipografia: apontamentos para um modelo de análise* (FARIAS, 2016), o modelo de análise tipográfica é elaborado, analogamente ao modelo descrito anteriormente, com base no cruzamento das mesmas três dimensões com cinco níveis de leitura (letra, palavra, texto, página e volume). Para cada uma das quinze intersecções possíveis, foram geradas listas de tópicos a serem observados ao se aplicar o modelo proposto. Uma estrutura semelhante foi adotada no modelo de análise visual proposto para esta pesquisa e descrito adiante.

2 FORMAÇÃO DO CORPUS E PRIMEIRAS ANÁLISES

Para a formação do *corpus* desta pesquisa, supôs-se que a melhor estratégia seria identificar uma coleção pública que abrigasse um número significativo desses artefatos, o que permitiria traçar um panorama da produção dessas capas e, posteriormente, identificar características visuais que as caracterizassem.

Com esse propósito, localizou-se a Discoteca Oneyda Alvarenga² no Centro Cultural São Paulo (CCSP). A pesquisa obtida nos bancos de dados da instituição foi realizada com duas palavras-chave, “rock” e “Brasil”, resultando em uma lista com 220 itens que cobriam toda a coleção de discos de 33 ½ rpm de rock brasileiro da discoteca até 2018, sendo 160 produzidos nos anos 1980 e pertencentes ao chamado BRock ou Brazilian Rock (Apêndice A). Por questões administrativas do CCSP, em uma segunda etapa do levantamento, o acesso e o registro fotográfico do acervo foram impossibilitados, determinando a busca por novas fontes para se obter um número expressivo desses artefatos gráficos.

Concomitantemente à iniciativa já descrita, haviam sido consultados colecionadores particulares de discos de vinil, em especial, DJs atuantes no período estudado. Essa iniciativa, no entanto, mostrou-se pouco proveitosa. Havia uma certa relutância por parte desses profissionais em permitir o acesso às suas coleções que, quando liberadas, revelaram-se repletas de discos de rock de bandas inglesas e estadunidenses, mas com um baixo número de discos de rock brasileiro dos anos 1980 e, em muitos casos, com itens já anteriormente localizados. O mesmo aconteceu com colecionadores amadores de discos.

Na tentativa de se agilizar a formação de um *corpus* preliminar, uma segunda estratégia foi adotada. A partir de levantamento prévio em publicações como *Almanaque anos 80* (ALZER; CLAUDINO, 2004) e *Almanaque do rock* (VINIL, 2008), assim como em outros livros sobre esse momento histórico e musical, como *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80* (ALEXANDRE, 2013) e *BRock: o rock brasileiro dos anos 80* (DAPIEVE, 1995), elaborou-se uma lista com várias das bandas que protagonizaram essa história, como Blitz, Barão Vermelho, Titãs e Ultraje a Rigor, e outras menos conhecidas, como Metrô, Magazine, Zero, DeFalla, Finis Africae, Violeta de Outono, Gueto, Nau e Mercenárias, entre tantas outras. Procedeu-se, então, à busca em sites oficiais das bandas e em outras fontes pelas imagens das capas dos discos lançados no período estudado.

Esse levantamento inicial resultou na formação de um conjunto com as imagens digitais de 83 capas que foram usadas para, além das análises iniciais mencionadas, criar um quadro cronológico que acabou por evidenciar, por exemplo, que grande parte dessa produção ocorreu nos anos de 1985 a 1987 (Quadro 2.1), fato mencionado no *Almanaque do rock* (VINIL, 2008). Apesar de esse conjunto preliminar ter possibilitado o andamento da pesquisa, ele apresentava a desvantagem, dada a baixa resolução das imagens encontradas, de não permitir o acesso a detalhes do desenho das capas, nem à verificação de seus aspectos produtivos e materiais ou de informações que constavam nas contracapas e nos encartes dos discos, como autor do projeto gráfico, ano de lançamento etc.

Em paralelo à formação desse acervo digital, decidiu-se pela formação de um acervo físico com a busca em sebos e feiras especializadas em discos de vinil, que se multiplicaram nos últimos anos na cidade de São Paulo. Essa iniciativa rendeu, ao final de mais de quatro anos de buscas, um conjunto de 155 discos, produzidos entre 1979 e 1994, por 60 bandas, muitas delas do chamado “mainstream”, e normalmente associadas ao subgênero musical BRock, como Legião Urbana e Os Paralamas do Sucesso, e outras menos conhecidas, mas ainda com algum reconhecimento, mesmo que regional ou local, como Hanói Hanói e Esquadilha da Fumaça, lançadas por gravadoras e selos independentes ou selos de menor expressão de grandes gravadoras. Mais de vinte gravadoras e/ou selos estão representados nesta seleção, sendo que a WEA (Warner Music Group ou Warner) foi responsável por 39 dos álbuns selecionados, seguida pela EMI (Electric and Musical Industries), com 26 dos álbuns, e a RCA (RCA Victor ou RCA Records, controlada pela Radio Corporation of America), com 21.

² Criada em 1935, por Mário de Andrade, então chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, a antiga Discoteca Pública Municipal, hoje Discoteca Oneyda Alvarenga, é um centro de informação especializado em música que, depois de passar por várias sedes, foi transferida para o CCSP em 1982. Seu acervo conta com itens como discos de 78 rpm e 33 ½ rpm, CDs, partituras, periódicos e livros de música popular, folclórica e erudita, nacional e estrangeira, disponíveis para consulta e audição.



Quadro 2.1 Conjunto preliminar de capas de disco do BRock classificadas cronologicamente. Fonte: Elaborado pelo autor com base no levantamento realizado.

ano	banda	álbum	E	N	T	EV (elemento verbal principal)				
						N/T	Ho/He	C	CT	LMD
1983	Blitz	<i>Radioatividade</i>	S	2	D	N	Ho	CA	-	SS
1983	Os Paralamas do Sucesso	<i>Cinema mudo</i>	P+	2	I	N	Ho	CA	SS	-
1984	Os Paralamas do Sucesso	<i>O passo do lui</i>	S	2	I	N	Ho	CA	SS	-
1984	Ritchie	<i>... e a vida continua</i>	P	2	D	N	Ho	CA	-	G
1985	Camisa de Vênus	<i>Batalhões de estranhos</i>	P	2	D	N	Ho	Cab	SS	-
1985	Kid Abelha e os Abóboras Selvagens	<i>Educação sentimental</i>	P	2	D	N	He	CA	SS	-
1985	Legião Urbana	<i>Legião Urbana</i>	P+	3	D	N	Ho	CA	S	-
1985	Leo Jaime	<i>Sessão da tarde</i>	P	2	D	N	Ho	CAb	-	C
1985	Plebe Rude	<i>O concreto já rachou</i>	P+	2	I	N	Ho	CA	S	-
1985	RPM	<i>Revoluções por minuto</i>	P	2	D	N	Ho	CA	-	G

Apesar de possibilitar o acesso físico e constante aos artefatos gráficos estudados, essa estratégia implicou investimento de recursos financeiros e tempo, tanto para localizar os itens em bom estado entre os vários vendedores atuantes no mercado, quanto para proceder à higienização, acondicionamento e catalogação das peças gráficas. Os dois acervos (digital e físico) foram complementares. O primeiro agilizou o início da pesquisa, permitindo identificar caminhos a seguir. O segundo possibilitou, com o acesso constante aos artefatos gráficos, a observação mais acurada e análises mais detalhadas.

Na coletânea *Dez ensaios sobre memória gráfica* (FARIAS; BRAGA, 2018), essa necessidade de se constituir acervos de artefatos gráficos, ou de reorganizar acervos já existentes (segundo novos critérios de catalogação), para a condução de pesquisas no campo da memória gráfica é apresentada como uma das principais características dessa linha de estudos, mesmo que compartilhada por campos afins como, por exemplo, a cultura material ou a cultura da impressão. “Em algumas ocasiões, pode até ser essa própria constituição a finalidade de um estudo de memória gráfica”, afirmam os organizadores do volume (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 23).

A partir da formação do acervo digital, dados referentes aos aspectos morfológicos e aos elementos visuais constituintes das peças gráficas puderam ser coletados, tabulados e analisados. Esta análise inicial considerou os princípios de composição (LUPTON; PHILLIPS, 2008) e de linguagem visual (TWYMAN, 1986), analisados de acordo com os conceitos de “plural” e “singular” (ARAGÃO, 2011), o que possibilitou a identificação de características recorrentes no conjunto de artefatos gráficos coletados.

Na Tabela 2.1, pode-se observar um detalhe da planilha, na qual cada linha corresponde a uma capa de disco, e as colunas apresentam valores ou siglas que descrevem a Estrutura (E), que pode ser Plural (P), Plural com pequenas alterações (P+) ou Singular (S); o Número de elementos verbais na capa (N, valor numérico); o Tratamento dado aos elementos verbais (T), que pode ser Igual (I) ou Diferente (D); e o Elemento Verbal Principal (EV). Neste último conjunto de colunas, observa-se se o elemento verbal principal é o Nome da Banda ou o Título do álbum (N/T), se seu tratamento é homogêneo ou heterogêneo (Ho/He) e, por fim, indica-se, na coluna Caixa (C), se as letras estão em Caixa-alta (CA), Caixa-baixa (cb), Caixa-alta e baixa (CAb) ou Versalete (Vv). Nas colunas Caracteres

Tabela 2.1 Detalhe de planilha com tabulação do levantamento dos elementos pictóricos e verbais principais das capas de disco em estudo.

Estrutura visual (Plural, Plural com variações, Singular)	Fotografia	Retrato da banda	Fundo neutro	
			Cenário	
			Intervenções gráficas	
	Elementos pictóricos	Outras fotos		Associação direta
				Associação indireta
				Associação livre
	Ilustração	Colagem		
		Apropriação de imagens		
	Elementos verbais	Elemento verbal principal	Apropriação de estilos e linguagens visuais	
			Nome da banda ou título do álbum	
Posição: topo, centro ou base				
Elemento verbal secundário		Conjunto homogêneo ou heterogêneo de caracteres		
		Caixa-alta, caixa-baixa ou caixa alta e baixa		
		Caracteres preexistentes, manuscritos ou desenhados		
Elementos esquemáticos	Características pós-modernas			
	Semelhanças e/ou dessemelhanças com o elemento verbal principal			
		Fios ou filetes, tarjas, quadros, selos, vinhetas e grafismos		

Tabela 2.2 Aspectos analisados nas capas de disco em estudo.

Tipográficos (CT) e Letras Manuscritas ou Desenhadas (LMD), utilizam-se as seguintes siglas para descrever os estilos de letra: Serifadas (S), Sem Serifa (SS), Geométrica (G), Cursiva (C), Tridimensional (T) ou Variada (V).

Os grupos de capas com características comuns passaram, então, a ser analisados em maior profundidade, buscando-se identificar subgrupos com atributos em comum. No caso das capas com fotos de bandas, por exemplo, foram identificados três subgrupos: capas com retratos das bandas em fundo neutro, capas com retratos das bandas em um cenário e capas com retratos das bandas com intervenções gráficas. Uma síntese dos aspectos analisados pode ser observada no quadro sinótico (Tabela 2.2).

Foi analisada também a maneira como tais características plurais se relacionam com seus potenciais comunicacionais, assim como com suas referências visuais e culturais, incorporando à análise aspectos relativos às dimensões semântica e pragmática desses artefatos gráficos. No exemplo das

capas que apresentam fotos de bandas como principal elemento pictórico, verificou-se a referência dessas a capas criadas para bandas de rock pertencentes ao pós-punk e à new wave estadunidense e britânica, bem como uma recorrência na postura e no enquadramento dos integrantes das bandas retratados nas fotos.

3 ELABORAÇÃO DE UM MODELO DE ANÁLISE VISUAL

Após as análises iniciais descritas anteriormente, concebeu-se um modelo de análise visual para conjuntos numerosos de artefatos gráficos que, idealmente, poderia ser aplicado não só às capas de disco em estudo, mas também a uma série de livros ou cartazes, por exemplo. Nesse modelo, tais conjuntos de artefatos seriam analisados em quatro níveis, com base nas três dimensões da semiótica (sintática, semântica e pragmática). No primeiro nível seriam analisados os

elementos pictóricos, os verbais e os esquemáticos, observados separadamente. No segundo, a composição visual das peças gráficas, isto é, a combinação ou o arranjo visual dos elementos identificados no nível anterior. No terceiro nível, elas seriam observadas enquanto objetos tridimensionais, isto é, considerando-se, no caso das capas de disco, a primeira capa, a contracapa e, até mesmo, o encarte e o selo aplicado ao disco de vinil. Já no quarto nível, as peças gráficas seriam estudadas enquanto partes de um conjunto, buscando-se identificar aspectos recorrentes e conformadores de uma linguagem visual característica do todo dessa coleção de artefatos gráficos. A Tabela 2.3 sintetiza as doze possibilidades (ou instâncias, numeradas de 1.1 a 4.3) de análise dessas peças gráficas.

Assim como afirma Farias (2016) em seus apontamentos para um modelo de análise semiótica para a tipografia, é importante observar que nem sempre é possível, ou necessário, realizar análises que levem em consideração a totalidade das dimensões (sintática, semântica e pragmática) em todos níveis de análise descritos. Devem ser determinadas, então, quais das doze instâncias, decorrentes do cruzamento das três dimensões com os quatro níveis de leitura propostos, são pertinentes aos objetivos estabelecidos para o entendimento da linguagem visual de um determinado *corpus*.

O modelo permite que se identifiquem e descrevam elementos e aspectos visuais (dimensão morfológica e sintática) para que seus potenciais comunicacionais em uma determinada sociedade e cultura (dimensão semântica) e sua efetividade comunicacional (dimensão pragmática) sejam analisados com base na visão de historiadores, teóricos do design gráfico e do próprio pesquisador. A intenção é que as análises parciais desses grupos e subgrupos de artefatos gráficos que apresentem características comuns colaborem para o entendimento da linguagem visual do conjunto total. Pretende-se, assim, uma compreensão mais aprofundada das peças gráficas, seus conteúdos e suas técnicas, incluindo a relação entre sua linguagem visual e a cultura visual do período.

3.1 Detalhamento e possibilidades de aplicação do modelo de análise

Para aprofundar a compreensão do modelo, apresenta-se o detalhamento de algumas das instâncias descritas (Tabela 3), bem como exemplos de possíveis aplicações das análises propostas. Buscando um encadeamento mais lógico do raciocínio, serão focadas as instâncias 1.1, 2.1, 3.1 e 4.1 (que compõem a dimensão sintática da análise), bem como as instâncias 4.2 e 4.3, que conformam, respectivamente, as análises semântica e pragmática da linguagem visual de conjuntos de artefatos gráficos, instâncias estas que se mostraram pertinentes para a análise proposta para esta pesquisa sobre as capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980.

A instância 1.1 do modelo envolve a análise morfológica da peça gráfica, observando seus elementos visuais constitutivos que, segundo o teórico britânico Michael Twyman (1986), dividem-se em pictóricos, verbais e esquemáticos. Nesta análise, pode-se notar, por exemplo, a presença, ou não, de elementos verbais nas peças gráficas e suas características intrínsecas, como o desenho das letras, o uso de caixa-alta e caixa-baixa, seus pesos e espaçamentos ou a aplicação de texturas e efeitos como distorção e deterioração. Nesta instância, os elementos visuais constitutivos são observados isoladamente.

Na instância 2.1, que é diretamente correlata à instância 1.1, aprofunda-se a análise sintática e examina-se a relação dos elementos constitutivos dentro da composição visual da peça gráfica. O foco recai, então, sobre o enquadramento, o equilíbrio ou a hierarquia que se estabelece entre os elementos pictóricos, verbais e esquemáticos como, por exemplo, a relação entre dois elementos verbais com diferentes funções dentro de uma composição visual (o título de um cartaz e o endereço do local do evento anunciado, ou o nome de uma banda e o título do álbum na capa de um disco).

Na instância 3.1 do modelo, propõe-se que sejam observadas as partes constituintes dos artefatos gráficos, como, por exemplo, capa, miolo, lombada e quarta capa de um livro ou

	1º nível	2º nível	3º nível	4º nível
	Elementos visuais constitutivos	Composição visual	Peça gráfica (objeto tridimensional)	Conjunto de peças gráficas
Dimensão sintática	1.1 Elementos pictóricos, verbais e esquemáticos, observados de modo isolado quanto a suas formas, tamanhos e tratamento gráfico (morfologia)	2.1 Articulação de elementos: equilíbrio, peso, alinhamento, hierarquia, homogeneidade ou heterogeneidade de tratamento (sintaxe)	3.1 Articulação visual das soluções formais entre as diversas partes do artefato gráfico (como capa, contracapa, encarte, selo), lógica produtiva (impressão e distribuição)	4.1 Recorrência de formas, composições e demais características observadas nos níveis anteriores (características plurais ou singulares)
Dimensão semântica	1.2 Expressividade, impressões causadas, significados e relações estabelecidas pelos elementos visuais	2.2 Expressividade, impressões causadas, significados e relações estabelecidas pela articulação de elementos	3.2 Expressividade, impressões causadas, significados e relações estabelecidas pela peça gráfica e valores atribuídos aos materiais	4.2 Expressividade, impressões causadas e relações estabelecidas pelo conjunto de peças estudadas e com o contexto
Dimensão pragmática	1.3 Leiturabilidade, efetividade da comunicação de cada elemento	2.3 Leiturabilidade, efetividade da comunicação da composição	3.3 Leiturabilidade, efetividade da comunicação da peça gráfica	4.3 Efetividade de entendimento do conjunto de peças gráficas

Tabela 2.3 *Instâncias de análise visual de conjuntos de artefatos gráficos.*

capa, contracapa, encarte e rótulo de um disco de vinil. Mais do que suas características individuais, procura-se averiguar as relações que estas partes estabelecem entre si, constatando se existe coerência formal ou da linguagem gráfica adotada em cada uma delas com o todo. No caso de artefatos gráficos essencialmente bidimensionais, como um cartaz ou um cartão de visita, o foco, nesta instância, pode ser a coerência produtiva da peça, observando-se, entre outras características, a técnica de impressão e o suporte adotado. Estas características também podem ser examinadas nas partes de um livro, de uma capa de disco e em outras peças tridimensionais.

Na instância 4.1, considera-se o conjunto de artefatos gráficos pertencentes ao *corpus* da pesquisa, buscando-se identificar e analisar características recorrentes comuns a subconjuntos das peças gráficas em estudo, ou singularidades que permitam identificar inovações. A identificação dessas características plurais e singulares ajuda a compreender a linguagem visual de um determinado conjunto de artefatos gráficos produzidos por um designer ou por uma comunidade em um determinado período de tempo (ARAGÃO, 2011). Isso pode

se manifestar, por exemplo, na repetição de uma paleta de cores em um conjunto de rótulos de uma bebida, ou no enquadramento adotado ao fotografar diferentes bandas de rock para capas de discos. Esta instância de análise decorre das três instâncias anteriores, mas tende, também, a retroalimentar as primeiras à medida que características plurais podem, graças à sua recorrência, despertar a atenção do pesquisador para aspectos subvalorizados que merecem ser reavaliados. A busca por características plurais no conjunto de artefatos gráficos estudados acaba por determinar os aspectos pelos quais esses artefatos serão analisados e as subcategorias pelas quais eles serão reorganizados.

Em pesquisas que demandam a análise de um grande volume de artefatos gráficos, o foco dos estudos tende a recair sobre as instâncias do quarto nível (4.1, 4.2 e 4.3), podendo-se utilizar as análises pontuais de peças gráficas individuais, propostas nas instâncias dos demais níveis, para embasar o exame e o entendimento das características da linguagem visual do conjunto analisado. Uma vez identificadas as características visuais plurais e singulares no *corpus* (instância 4.1),



propõe-se que, na instância 4.2, essas sejam analisadas em suas dimensões semânticas, buscando-se entender seus potenciais comunicacionais e suas relações com referentes *extra corpus* e, na instância 4.3, suas dimensões pragmáticas, verificando, se possível, sua efetividade comunicacional e os impactos sociais, culturais, estéticos etc. na sociedade que produziu tais peças gráficas, e na qual elas circulam ou circularam.

A análise semântica das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 buscou entender a relação dessas capas com as capas criadas para bandas de rock pertencentes ao pós-punk e à new wave estadunidense e britânica, que influenciaram musicalmente as bandas brasileiras. Outros aspectos comunicacionais em comum com as capas estrangeiras mencionadas, e identificados nesta instância, foram o enquadramento e a postura dos integrantes das bandas retratados com certo ar de desdém desafiador, um pouco rebelde, e sempre encarando a câmera. A ressonância dessas características entre o público jovem nos anos 1980, manifestada no sucesso das bandas e nas vendas desses discos, bem como o fato de terem se tornado símbolos de uma geração, podem direcionar a análise e o entendimento de seus aspectos pragmáticos.

3.2 Exemplo de aplicação do modelo

A capa do disco de vinil *Revoluções por minuto* da banda RPM (Figura 2.1, esquerda), de 1985, pode exemplificar a

aplicação do modelo proposto. Considerando-se a instância 1.1 do modelo, observam-se três elementos constitutivos na peça gráfica estudada: um pictórico e dois verbais. O elemento pictórico ocupa todo o campo gráfico: trata-se de uma fotografia em alto-contraste, reproduzida em preto e vermelho sobre fundo amarelo, com detalhes que revelam o branco do papel na contracapa, na qual foram retratados três dos quatro integrantes da banda. Complementado a imagem, notam-se intervenções lineares com cerca de 5 cm de comprimento nas cores verde e azul, que, no conjunto, acabam por formar um padrão que ocupa quase toda a área da capa, deixando resguardados os rostos dos músicos. O nome da banda encontra-se junto à borda superior da capa, grafado em caixa-alta e na cor azul, com letras geométricas desenhadas sem contraformas, medindo cerca de 5 cm de altura. O título do álbum encontra-se junto à borda inferior da capa, grafado em caixa-baixa, em preto, com uma fonte tipográfica sem serifa, com cerca de 2 cm de altura.

Quando consideradas as relações que se estabelecem entre os elementos constitutivos da composição visual da capa (instância 2.1), percebe-se que o nome da banda, dado o seu posicionamento, tamanho, cor e o contraste com o fundo, é o elemento verbal principal, enquanto o título do álbum, com menor destaque, é o elemento verbal secundário. Os dois elementos verbais encontram-se sobre o elemento pictórico, que lhes serve de fundo.

Figura 2.1 Capa, contracapa e página do encarte do disco *Revoluções por minuto/RPM* (criação de Alex Flemming, fotos de Rui Mendes, direção de arte de Geraldo Alves Pinto e Ricardo Leite, 1985/Brasil).

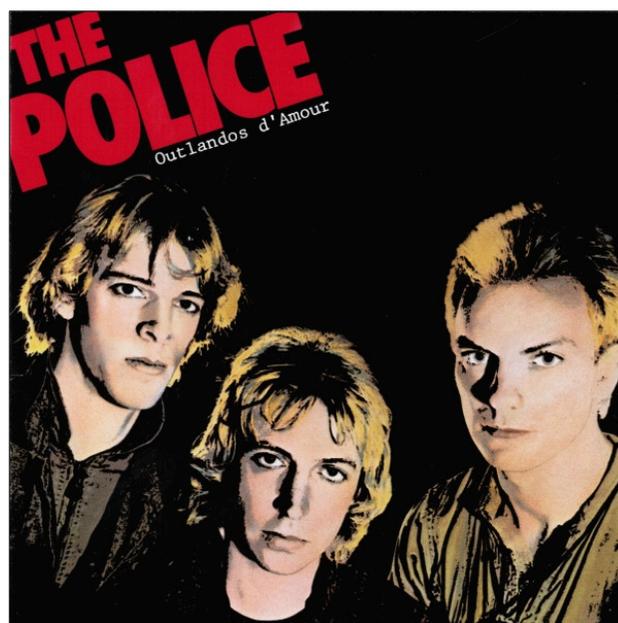


Figura 2.2 Capa dos discos Outlandos d'Amour/The Police (Michael Ross, 1978/Inglaterra) e Soda Stereo/Soda Stereo (designer desconhecido, 1984/Argentina).

Já na instância 3.1, observa-se a relação da capa com a contracapa ou o encarte (Figura 2.1, centro e direita) e, até mesmo, o rótulo circular que foi aplicado sobre o disco de vinil. Percebe-se, assim, que uma outra fotografia da banda com o mesmo tratamento gráfico foi utilizada como elemento pictórico na contracapa, servindo de fundo para a disposição de um selo com o nome da banda, o logo da gravadora e dois grupos de elementos verbais, contendo dados técnicos e lista de músicas, compostos com fonte tipográfica sem serifa, em corpos pequenos, na cor preta, na parte inferior da composição. Há forte coerência visual entre a linguagem gráfica da capa e da contracapa. O encarte, por sua vez, é formado por uma única lâmina, sem dobras, que apresenta fotografias da banda em preto e branco nos dois lados. Sobre as fotos estão dispostas, de um lado, as letras das músicas, e, do outro, informações sobre os integrantes da banda, instrumentos utilizados e ficha técnica da produção do disco. Apesar de as fotos usadas no encarte e na capa aparentarem ter sido feitas durante uma mesma sessão, a ausência de tratamento gráfico no encarte prejudica a identidade entre as partes. O rótulo aplicado ao disco de vinil parece ser um rótulo padrão, dispondo o logo da gravadora e a lista de músicas de cada um dos lados, e não tem relação visual com as demais peças do conjunto.

Quanto aos aspectos produtivos, que também podem ser observados na instância 3.1, observa-se que toda a embalagem

foi impressa em *offset*, tendo por suporte um papel cartão, na capa/contracapa, e um papel não revestido de baixa gramatura, no encarte interno. Na observação de um conjunto maior de capas, nota-se que estas soluções produtivas eram o padrão da indústria fonográfica no período estudado.

O nível 4 de análises (instâncias 4.1, 4.2 e 4.3) pressupõe um conjunto de artefatos gráficos a serem analisados a fim de constatar se os aspectos observados em instâncias iniciais, na análise individual das peças gráficas, encontram ressonância em um *corpus*. A análise baseada na instância 4.1, aplicada às capas de disco em estudo, revelou algumas características plurais, também presentes na capa aqui analisada, entre elas, o uso de foto da banda como elemento pictórico ocupando grande parte da área da capa, intervenções gráficas na foto da banda, nome da banda como principal elemento pictórico localizado no topo da composição, e o título do álbum como elemento verbal secundário disposto na parte inferior da capa.

Em relação aos aspectos semânticos do conjunto de peças gráficas (instância 4.2) do qual a capa de *Revoluções por minuto* (Figura 2.1, esquerda) faz parte, buscou-se verificar se os elementos visuais plurais identificados no conjunto remetem a referências socioculturais do contexto no qual foram criados ou, até mesmo, a outras peças gráficas criadas em outros contextos sociais, ligados ao universo do rock dos anos 1980 de outros países. No caso específico da capa aqui ana-

lisada, foram encontradas duas capas de disco do mesmo período (Figura 2.2) com linguagem visual semelhante (fotografias com enquadramentos e intervenções gráficas similares), evidenciando recorrência estética e de espírito da época, que possivelmente buscava traduzir visualmente aspectos como modernidade e juventude. A identificação de recorrências como esta traz indícios de que os artefatos gráficos do *corpus* estudado mantêm relações com outros artefatos gráficos produzidos pela indústria gráfica em contextos semelhantes (mesma

época, mesmo gênero musical), evidenciando, também, as intenções projetuais de seus designers.

Na instância 4.3, o foco da análise seriam os impactos dessas formas plurais, observadas em diversos artefatos do *corpus* (e *extra corpus*), e como as pessoas os percebem, ressaltando seus aspectos pragmáticos. Esta é uma análise que implica certo grau de subjetividade, variando de acordo com os grupos sociais por onde esses artefatos circularam e ainda circulam, com suas referências culturais e com o tempo.



Sessão da tarde – *Leo Jaime*
(*detalhe*)

A década de 1980 – uma contextualização político-econômica e cultural

A década de 1980 presenciou grandes mudanças que acabariam por reconfigurar o mundo, principalmente em termos políticos e sociais¹. No Brasil, esse processo ganhou peso ainda maior com o fim da ditadura militar, a redemocratização do país e uma forte estagnação econômica. A crescente importância dada aos jovens nas culturas ocidentais desde o fim da Segunda Guerra Mundial garantiu a estes importância nunca antes experimentada. Tal situação fez com que a indústria e o comércio direcionassem seus esforços de produção e venda, principalmente em momentos de crise, a esse público-alvo. A cena cultural e musical apresentou, então, seus novos protagonistas, com destaque para as bandas de pop rock², politizadas, mas menos panfletárias, mais sarcásticas e comerciais. A indústria fonográfica³ viveu um ápice, que antecederia a crise das décadas seguintes. As capas dos discos de vinil⁴, em razão de sua visibilidade e sua visualidade, ganharam espaço especial no imaginário coletivo sobre aquela época.

Neste capítulo, serão abordados alguns aspectos daquele momento histórico que ajudam a contextualizar a criação das capas de disco de rock brasileiro dos anos 1980. Inicialmente, será apresentado um panorama da situação político-econômica mundial e nacional, seguindo-se de reflexões a respeito dos desdobramentos históricos do pós-modernismo no design gráfico e de uma de suas principais características: a apropriação de estilos e ima-

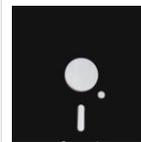
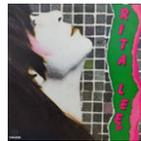
gens do passado. Algumas considerações a respeito do desenvolvimento da cultura de massa, do protagonismo dos jovens, bem como alguns destaques da produção cultural da década e da evolução do rock nos anos 1980 finalizam essa contextualização.

¹ No Quadro 3.1, pode-se ver uma linha do tempo com os principais eventos da década.

² O rock and roll (rock'n'roll, rock & roll ou, simplesmente, rock - roque, em português) é um termo que define um gênero de música popular surgido nos Estados Unidos ao final dos anos 1940 e início dos anos 1950 (VINIL, 2008). O termo pop rock é usado aqui para ressaltar que as capas de disco em estudo pertencem ao universo do rock brasileiro que, de alguma forma, alcançou o gosto de um grande número de pessoas, tornando-se popular e fazendo parte da cultura de massa no Brasil dos anos 1980.

³ A indústria fonográfica é o conjunto de empresas da indústria da música especializadas em gravação, edição e distribuição de mídia sonora, seja em formato de CD, fita cassete, disco de vinil ou em formatos de som digital como o MP3. Embora não exclusivamente, a maioria dos sons gravados e comercializados por essas empresas é de músicas. As três maiores gravadoras do mundo são, respectivamente, por grau de dimensão: a Universal Music, a Sony Music e a Warner Music. No Brasil, além da presença dessas três gravadoras multinacionais, destacam-se também a Disney Music e a EMI, entre outras.

⁴ O disco de vinil, ou *long-play* (LP), é um suporte desenvolvido no final da década de 1940 para a reprodução musical, que usa um material plástico denominado vinil que registra informações de áudio codificadas em pequenas ranhuras. O vinil é um tipo de plástico delicado e qualquer arranhão pode comprometer sua qualidade de reprodução. Os discos são, portanto, tradicionalmente, protegidos por uma embalagem com diversas funções, como: acondicionamento, transporte, proteção, manuseio e comunicação visual. Essas embalagens são, geralmente, confeccionadas em papel cartão, em formato de envelope quadrado (31 cm x 31 cm), com um dos lados aberto para a inserção do disco.

											
Walkman (original azul e prateado, modelo TPS-L2) é colocado à venda no Japão (1º jul.) The Wall, ópera rock do Pink Floyd, é lançado (30 nov.)	Morre John Lennon (8 dez.) Lançamento do filme O Iluminado, de Stanley Kubrick Publicação do romance O nome da rosa, de Umberto Eco	A Aids é observada clinicamente pela primeira vez Casamento do príncipe Charles e Lady Di (29 jul.) Lançamento do filme Os caçadores da arca perdida, de Steven Spielberg	Thriller, de Michael Jackson, é o álbum mais vendido da história Lançados os filmes Blade Runner, de Ridley Scott, e E.T. – O extraterrestre, de Steven Spielberg O compact disc (CD) é lançado no Japão (out.)	New Order lança Blue Monday, single de 12" mais vendido de todos os tempos (7 mar.) Processador de texto Word, que se tornaria o Microsoft Word, é lançado (25 out.) Sally Ride se tornou a primeira mulher estadunidense no espaço (18 jun.)	Apple lança o primeiro computador com uma interface gráfica amigável (Macintosh), usando ícones, janelas e mouse (24 jan.) Lançado o filme Amadeus, de Milos Forman	O megashow Live Aid acontece simultaneamente em Londres e na Filadélfia (13 jul.) Grupo USA For Africa grava a canção We Are the World (28 jan.) Lançados os filmes De volta para o futuro (Spielberg), O clube dos cinco (John Hughes) e Os Goonies (Richard Donner)	Myke Tyson torna-se campeão mundial de pesos pesados aos 20 anos (22 nov.) Mir: primeira estação espacial modular russa é lançada ao espaço (20 fev.)	Cantor inglês Sting viaja pela Amazônia, conhece o cacique Raoni e defende a causa ecológica Lançamento do filme Atração fatal (Adrian Lyne) O desenho animado The Simpsons aparece pela primeira vez como série de curtas (19 abr.)	Lançados os filmes Mississippi em chamas (Alan Parker), Rain man (Barry Levinson) e A última tentação de Cristo (Martin Scorsese) Ligação permanente entre os EUA e a Europa pela Internet. O conceito de World Wide Web foi ventilado pela primeira vez por cientistas europeus	Lançados os filmes Nascido em 4 de Julho (Oliver Stone), Faça a coisa certa (Spike Lee) e Batman (Tim Burton) Napster: plataforma online de download de músicas (1º jun.) Hours (David Bowie) é o primeiro disco disponibilizado online antes do lançamento físico (21 set.)	Lançado o telescópio espacial Hubble (24 abr.) Lançado o projeto Genoma Humano com o objetivo de determinar os pares de bases que compõem o DNA humano
Margaret Thatcher é empossada primeira-ministra britânica (4 maio) Início da Guerra do Afeganistão Madre Teresa de Calcutá recebe o Prêmio Nobel da Paz	Guerras do Líbano, Irã-Iraque, em El Salvador (1980-1982) e na Nicarágua XXII Jogos Olímpicos de Moscou (boicote e o mascote Misha)	Ronald Reagan é empossado presidente dos EUA (20 jan.) Papa João Paulo II sofre atentado (13 maio)	Guerra das Malvinas (1º abr.-20 jun.) Lech Wałęsa, então líder do movimento Solidariedade, recebe o Prêmio Nobel da Paz	Margaret Thatcher, a Dama de Ferro, é reeleita (9 jun.) Primeira-ministra indiana Indira Gandhi é assassinada por dois de seus seguranças (31 out.) Vazamento de gás tóxico em Bhopal, Índia, mata mais de 3,7 mil pessoas (2-3 dez.)	Ronald Reagan é empossado para o segundo mandato Nintendo é lançado nos EUA e revitaliza a indústria estadunidense de games (18 out.)	Pior desastre nuclear da história ocorre em Chernobyl, na atual Ucrânia (26 abr.) Challenger: ônibus espacial se desintegra após o lançamento, matando seus sete astronautas (28 jan.)	Margaret Thatcher é reeleita para o terceiro mandato (11 jun.) Ronald Reagan (EUA) faz discurso sugerindo que o líder soviético Mikhail Gorbachev derrube o Muro de Berlim (12 jun.)	A Cortina de Ferro começa a se desintegrar com a Hungria permitindo viagens mais livres para o Ocidente	Queda do Muro de Berlim (9 nov.) Petroleiro Exxon Valdez causa acidente ambiental na Alasca (24 mar.) Columbine: massacre na escola (20 abr.)	Reunificação da Alemanha (3 out.) Fim do apartheid na África do Sul	
1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
Empossado o último presidente da ditadura militar no Brasil, João Figueiredo (15 mar. 1979- 15 mar. 1985) A Lei da Anistia é sancionada (28 ago.) Eunice Michiles torna-se a primeira mulher a ocupar um lugar no Senado Federal (11 maio)	Congresso Nacional aprova a emenda constitucional que restabelece as eleições diretas para os governadores dos estados e do Distrito Federal (13 nov.) Fundação do Partido dos Trabalhadores Papa João Paulo II chega ao Brasil para sua primeira visita ao país (30 jun.)	Bombas explodem em show comemorativo do Dia do Trabalhador, matando um sargento e um capitão do Exército brasileiro, no chamado Atentado do Riocentro (30 abr.) Inaugurado o SBT – Sistema Brasileiro de Televisão (19 ago.) Memorial JK é inaugurado em Brasília (12 set.)	Inaugurada a maior usina hidrelétrica do mundo, Itaipu (5 nov.) Eleições diretas para governadores, senadores, prefeitos, deputados federais e deputados estaduais (15 nov.) Presos 91 membros do Partido Comunista Brasileiro, participantes em congresso do partido (13 dez.)	Movimento Diretas Já (1983-1984) Posse dos primeiros 22 governadores eleitos diretamente após o golpe militar de 1964 (15 mar.) Criação da CUT – Central Única dos Trabalhadores (28 ago.)	A Emenda Dante de Oliveira, que previa as eleições diretas para presidente da República, é rejeitada pela Câmara dos Deputados do Brasil após receber 298 votos a favor e 65 contra (25 abr.) Lançado o primeiro satélite artificial brasileiro, o Brasilsat A1 (8 fev.)	Eleição indireta de Tancredo Neves, que morre antes de assumir. Toma posse o vice-presidente José Sarney. Fim da ditadura militar. Lançado o primeiro satélite artificial brasileiro, o Brasilsat A1 (8 fev.)	Plano Cruzado estabelece uma nova moeda e congela os preços (28 fev.) Realizadas as eleições gerais diretas para governadores, senadores, deputados federais e estaduais (15 nov.) Lançado o segundo satélite brasileiro de comunicações, o Brasilsat A2 (28 mar.)	Instalada a Assembleia Nacional Constituinte (1º fev.) Lançado o Plano Bresser, que congela os aluguéis e os salários (12 jun.) Acidente radioativo em Goiânia (13 set.) Brasília é declarada Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco (7 dez.)	Assembleia Nacional Constituinte aprova o fim da censura e da tortura no país (3 ago.) Promulgação da atual Constituição Brasileira (5 out.) Assassinato do seringueiro e sindicalista Chico Mendes (22 dez.)	Plano Verão lança, entre outras medidas, uma nova moeda no país, o cruzado novo (15 jan.) São realizadas as primeiras eleições presidenciais diretas desde 1960 e Fernando Collor de Mello é eleito o 32º presidente do Brasil (17 dez.)	Novo plano econômico: Plano Collor (3 abr.) Sancionados o Estatuto da Criança e do Adolescente (13 jul.), a Lei dos Crimes Hediondos (25 jul.) e o Código de Defesa do Consumidor (11 set.) Inaugurado o primeiro sistema de telefonia móvel do país (30 nov.)
A novela Estúpido cupido é reprisada (1976/1979) revivendo mais uma vez os anos 1950 e 1960, com jovens fãs de rock, twist e lambretas, e tendo a música de Celly Campello de mesmo título (1959) como tema. A trilha vendeu quase 1 milhão de cópias	Banda Queen se apresenta no Estádio do Morumbi em São Paulo (20 e 21 mar.) para 110 mil pessoas Xuxa posa para mais de 80 capas de revista	Lançamento do filme Pixote, de Hector Babenco Fim da banda Aborto Elétrico, surgida em 1978, dando origem à Legião Urbana e ao Capital Inicial	Inauguração em São Paulo do Sesc Pompeia, projeto de Lina Bo Bardi, e do Centro Cultural São Paulo, de Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, e, no Rio de Janeiro, do Circo Voador Morre a cantora Elis Regina (19 jan.)	Xuxa estreia no Clube da Criança (TV Manchete, 1983-1986) Nelson Piquet torna-se bicampeão mundial de F1 (15 out.) Morre a cantora Clara Nunes (2 abr.) Joaquim Cruz ganha a medalha de ouro nos Jogos Olímpicos de Los Angeles (6 ago.)	Lançado o filme Bete Balção, de Lael Rodrigues Inaugurado o Sambódromo na cidade do Rio de Janeiro (2 mar.) Joaquim Cruz ganha a medalha de ouro nos Jogos Olímpicos de Los Angeles (6 ago.)	Primeiro Rock'n'Rio Lançamento dos filmes Rock Estrela, de Lael Rodrigues, e O beijo da mulher-aranha, de Hector Babenco Armação Ilimitada, seriado (1985-1988)	Início do Xou da Xuxa (1986-1992) Sancionada a Lei de Incentivo à Cultura pelo presidente José Sarney (2 jul.) O Fusca deixa de ser produzido após 3 décadas e 23 anos de liderança no mercado brasileiro (31 out.)	Estreia Rádio Pirata, de Lael Rodrigues Brasil vence os EUA no basquete nos Jogos Pan-americanos (23 ago.) Nelson Piquet torna-se tricampeão mundial de F1 (30 out.)	Primeira edição oficial do Hollywood Rock no Rio de Janeiro e em São Paulo (6-16 jan.) TV Pirata, programa de humor (1988-1992) Morre o cartunista Henfil (4 jan.)	Inaugurado em São Paulo o Memorial da América Latina, projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e projeto cultural do antropólogo Darcy Ribeiro (18 mar.) Morrem os cantores Luiz Gonzaga (2 ago.) e Raul Seixas (21 ago.)	Criada a MTV Brasil (20 out.) Ayrton Senna vence dois títulos mundiais de Fórmula 1 (90/91) Morre o cantor Cazuza aos 32 anos (7 jul.)
											

Quadro 3.1 Linha do tempo com principais eventos da década de 1980. Nas linhas superiores (em tons de azul), fatos internacionais; nas inferiores (em tons de verde), nacionais.



Figura 3.1 Greve de alunos ingleses contra o recrutamento do Youth Training Scheme [Esquema de Treinamento Juvenil] (Dave Sinclair, 1985).

1 CONTEXTO POLÍTICO-ECONÔMICO

Os anos 1980 foram marcados por relevantes eventos políticos e econômicos com fortes impactos sobre a cultura e as sociedades. Inúmeras foram as guerras e os conflitos armados espalhados pelos continentes, como a Guerra Afegã-Soviética (1979-1989), a Guerra Irã-Iraque (1980-1988) e a Guerra das Malvinas (1982), muitas delas tendo como pano de fundo a Guerra Fria (1945-1991). A disputa política, econômica e armamentista entre os Estados Unidos e a então União Soviética, buscando evitar um confronto direto que envolveria necessariamente armas nucleares, passou ao plano ideológico-estratégico, com interferências em todo o mundo.

Todos esses conflitos, junto a uma forte recessão econômica, aos altos índices de desemprego e ao medo cultivado da ascensão comunista, viabilizaram a eleição e a permanência de governos conservadores em diversos países e, principalmente, em duas das maiores potências ocidentais: Ronald Reagan, presidente dos Estados Unidos (de 1981 a 1989), e Margaret Thatcher, primeira-ministra do Reino Unido (de 1979 a 1990). Apesar de ambos terem sido reeleitos, tinham grande rejeição e eram alvos de constantes protestos por parte de trabalhadores, jovens e alas mais progressistas de seus países e mesmo fora deles (Figura 3.1).

Na América Latina, assolada por várias ditaduras militares, a década de 1980 ficou conhecida como “a década perdida”

e marcou um momento de forte estagnação econômica em toda a região, com retração da produção industrial e crescimento insignificante da economia como um todo. Para a maioria dos países latino-americanos, foram anos de dificuldades, acompanhados por altos níveis de desemprego, elevadíssimos índices de inflação, grande perda de poder de compra das populações e aumento das dívidas externas nacionais (MARANGONI, 2012).

No Brasil, foram anos caracterizados pelo fim do ciclo de expansão das décadas anteriores, o chamado “milagre econômico brasileiro”. Houve várias tentativas de reforma monetária e alguns planos econômicos foram propostos, como os Planos Cruzado I e II (1986), o Plano Bresser (1987) e o Plano Verão (1989). Todos, no entanto, revelaram-se incapazes de garantir a estabilidade econômica, que viria apenas na década seguinte nos governos dos presidentes Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso (REGO; MARQUES, 2005).

Pode-se dizer que os anos 1980, no que tange à economia, marcam o fim de um longo ciclo desenvolvimentista, que tivera início na década de 1930. Em cinco décadas, o país passara de uma economia agroexportadora e importadora de produtos manufaturados a uma sociedade industrial, moderna, mais urbana, mas com grandes diferenças sociais e, conseqüentemente, mais violenta. Tudo isso graças à ação direta do Estado, que agiu como indutor e planejador econômico. No final deste ciclo, o Brasil se encontrava inserido no processo de



globalização, porém como um país periférico de renda média e grandes desigualdades sociais (MARANGONI, 2012).

Nesse contexto econômico, no campo político pressões contra o regime militar e por eleições ganharam força com o movimento Diretas Já (1983-1984), que envolveu vários setores da sociedade brasileira contando com a participação de intelectuais, artistas, pessoas ligadas à Igreja Católica e outras religiões, partidos políticos (em formação, como PT, PMDB e PSDB), entre outros. A bandeira do movimento era incitar o processo de redemocratização do país, defendendo a participação da sociedade civil na escolha de seus governantes.

Não obstante ter levado às ruas milhares de pessoas em manifestações históricas⁵ (Figura 3.2), o movimento não obteve o resultado esperado. O Congresso, ainda influenciado pelo governo militar, retardou as eleições diretas para o final da década (1989), mas possibilitou a eleição indireta de um presidente civil (Tancredo Neves, que faleceu antes de tomar posse), a instalação da Assembleia Nacional Constituinte e a promulgação de uma nova Constituição (1988), considerada moderna e mais democrática.

No dia 15 de janeiro de 1985, na primeira edição do Rock in Rio, Cazuzza, então líder da banda de rock carioca Barão Vermelho (Figura 3.3), acrescenta aos versos do *hit Pro dia nascer feliz*, que encerraria a participação da banda naquela noite, algumas palavras de ordem clamando por um Brasil

novo e feliz. O show, televisionado em horário nobre pela Rede Globo⁶, aconteceu no mesmo dia da eleição indireta de Tancredo Neves à presidência do país e exemplifica esse novo engajamento – mais brando e menos panfletário, mas ainda contundente – do rock nacional e da geração dos anos 1980 em questões políticas⁷.

Todo o cenário mundial sofreria acentuadas mudanças políticas ao longo da década que acabariam ocasionando a queda do Muro de Berlim em 1989 (Figura 3.4) e o fim da Guerra Fria dois anos mais tarde, implicando uma nova ordem geopolítica, agora sob os auspícios da integração econômica, social, cultural e política mundial, a globalização. A derrocada das

Figura 3.2 *Diretas Já: manifestação pelas eleições diretas na Praça da Sé, São Paulo (Rolando Freitas, 1984).*

⁵ Inúmeras foram as passeatas por todo o país. A maior delas aconteceu em São Paulo, no dia 16 de abril de 1984, e saiu da Praça da Sé, dirigindo-se ao Vale do Anhangabaú, onde ocorreu um comício. Foi a segunda maior manifestação pública da história do Brasil, superada somente pela manifestação do dia 13 de março de 2016, em prol do *impeachment* de Dilma Rousseff. (“Protesto na Av. Paulista é o maior ato político já registrado em São Paulo”. *Folha de S.Paulo*. 13 mar. 2016. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/poder/2016/03/1749528-protesto-na-av-paulista-e-o-maior-ato-politico-ja-registrado-em-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 20 mar. 2023.)

⁶ Consulte, por exemplo, <https://natelinha.uol.com.br/noticias/2017/09/24/primeira-edicao-do-rock-in-rio-teve-exibicao-em-horario-nobre-mas-sem-shows-ao-vivo-110814.php>. Acesso em: 20 mar. 2023.

⁷ Essa é uma percepção propiciada pelo distanciamento histórico, uma vez que, na época, não se tinha o entendimento de que a atuação desses jovens era um posicionamento político ou consciente, principalmente quando comparado à atuação dos jovens da geração anterior (1970), que era muito mais programática e militante.



Figura 3.3 Primeiro Rock in Rio: shows das bandas Queen (à esq.) e Barão Vermelho (autores não identificados, 1985).



grandes narrativas⁸ (LYOTARD, 1993), por sua vez, influenciou a produção artística, abrindo portas para o pós-modernismo e outras possibilidades criativas, com margem para novas experimentações estéticas.

2 PÓS-MODERNISMO

Já nos anos 1970 havia um sentimento de mudança cultural que permeava os mais diferentes campos do pensamento ocidental, da política às artes, com o questionamento da legitimidade das instituições tradicionais, de preceitos e normas

Figura 3.4 Berlinenses celebram a queda do Muro de Berlim (autor não identificado, 1989).



culturais e de comportamentos constituídos, principalmente, nos trinta anos anteriores, desde o final da Segunda Guerra Mundial. “Pontos de vista estabelecidos eram desafiados por aqueles que buscavam corrigir a parcialidade e a distorção no registro histórico. A consciência social, econômica e ambiental do período levou muitos a acreditar que a estética moderna não era mais relevante na emergente sociedade pós-industrial”, constata Philip Meggs em *História do design gráfico* (MEGGS, 2009, p. 600).

Desde meados dos anos 1970, os cânones do modernismo, como simplicidade das formas, hierarquização dos elementos visuais, relação forma/função, entre outros, passam a ser mais questionados, não só no design gráfico, mas também, e ainda mais veementemente, na arquitetura, nas artes visuais e no design de produtos (mobiliário, em especial). A incorporação do aleatório, do complexo, do contraditório e de referências de estilos e características de outros períodos da história, bem como de referências vernaculares, conformam uma nova forma de expressão nas artes, e no design, passando a ser cada vez mais frequentes na produção visual do último quarto do século XX.

Outro ponto que se coloca é “o contínuo debate sobre a natureza ou até mesmo a existência do pós-modernismo.

⁸ Para falar em derrocada das grandes narrativas, seria necessário ir mais a fundo no sentido ideológico da Guerra Fria e na ideia de que esse estado de coisas esvaziou de sentido a utopia socialista (ou qualquer utopia não capitalista), daí a derrocada das narrativas. Também a “felicidade” do pós-guerra se perdeu por conta da Guerra Fria. O punk, que tem um viés “anarquista/nihilista”, deriva, de certa forma, dessa desilusão com o projeto socialista.



De certo modo, o pós-modernismo é, ao mesmo tempo, uma rejeição ao modernismo e um prolongamento dele” (DEMPSEY, 2003, p. 269-273).

2.1 Pós-modernismo e design gráfico

“Introduções críticas ao pós-modernismo e às artes geralmente lidam com literatura, arquitetura, belas-artes, fotografia, música pop, moda, cinema e televisão, mas parecem sequer perceber e muito menos tentar ‘teorizar’ qualquer forma de design, apesar da posição obviamente central que [este] ocupa como moderador da vida contemporânea”, afirma Rick Poyner em *Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo* (POYNOR, 2010, p. 10). Vale lembrar que o próprio termo “pós-moderno” sempre foi difícil de definir e muitas vezes negado por grande parte dos teóricos do design e designers, enquanto outros acreditam se tratar da continuidade do movimento moderno e apresentam, alternativamente, termos como “alto modernismo” e “maneirismo” (MEGGS, 2009).

De qualquer forma, ambos os autores, Poyner e Meggs, concordam que, no campo do design gráfico, o pós-modernismo implicava o questionamento dos preceitos modernistas, dominantes desde a Bauhaus, que acabaram por definir e constituir o próprio campo do design gráfico e sua prática, como consta-

tu também André Villas-Boas em *Utopia e disciplina* (VILLAS-BOAS, 1998). Se, ainda na década de 1960, os primeiros questionamentos vinham de designers (principalmente ligados à escola de Basel, na Suíça) que operavam dentro da lógica modernista, respeitando os princípios da boa forma e do bom design, mas concomitantemente, tensionando as fronteiras do design e da tipografia, “nos anos 1970, esse desdobramento foi seguido por uma ruptura, à medida que profissionais e professores formados no Estilo Tipográfico Internacional procuravam reinventar o design tipográfico” (MEGGS, 2009, p. 605).

Esse novo modo, rotulado de “Tipografia New Wave”, teve o designer Wolfgang Weingart, também professor em Basel Allgemeine Gewerbeschule, como uma figura central e responsável pela intensificação do questionamento do modernismo (BOMENY, 2012), que, a seu ver, entrara em uma fase ortodoxa, saturada e academicista. Aliás, esse afã por liberdade e espaço para a criatividade promoveu a difusão da Tipografia New Wave, e, cada vez mais, designers (muitos ex-alunos seus, entre eles estadunidenses como Dan Friedman, April Greiman e Will Kunz) que operavam dentro do Estilo Tipográfico Internacional começaram a experimentar mais radicalmente, fazendo-se valer de técnicas dadaístas de montagem ou definindo *grids* para serem posteriormente violados.

Figura 3.5 Cartazes de exposições criados pelo designer alemão Wolfgang Weingart (1977, 1979, 1984).

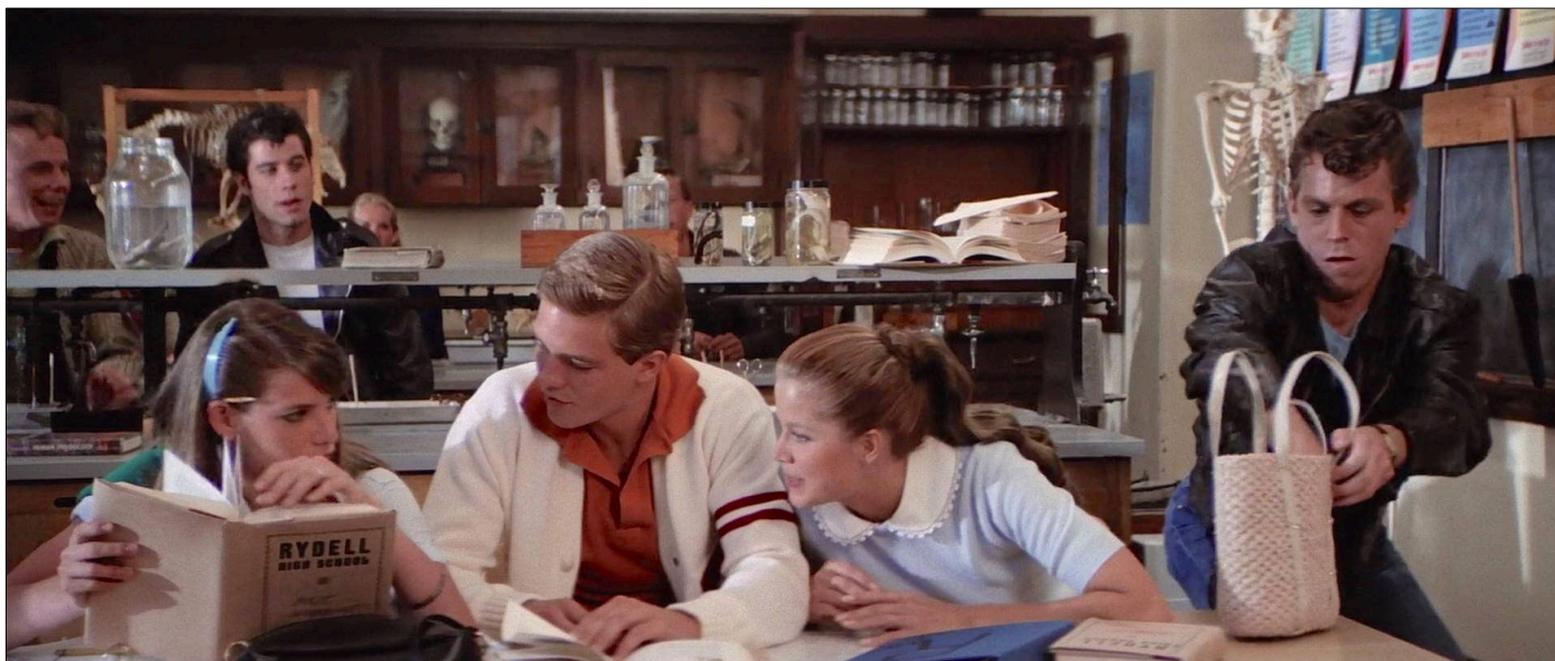
Figura 3.6 Na página oposta, páginas duplas de revistas criadas pelo designer inglês Neville Brody: revista *The Face* (1982) e propaganda para a Nike (1988).



O trabalho de Weingart (Figura 3.5) envolvia, inicialmente, experimentações com tipos móveis, mas alcançou seu auge quando ele passou a explorar o *offset*, manipulando a tipografia e imagens, interferindo diretamente sobre o fotolito, criando colagens com sobreposições de retículas e incorporando o *moiré* resultante delas. Ideias de design investigadas por ele e seus alunos envolviam “tipos sem serifa espacejados, fios grossos escalonados em degraus, linhas pautadas pontuando e animando o espaço, tipos diagonais, introdução de tipos itálicos e/ou mudanças de peso dentro das palavras e tipos negativados em uma série de barras” (MEGGS, 2009, p. 609).

Já nos anos 1980, as chamadas escolas de Memphis (de Milão) e San Francisco promoviam o uso exagerado de texturas, padrões, grandes superfícies de cor e uma renovação da geometria (MEGGS, 2009, p. 613). Paralelamente, na Grã-Bretanha designers ligados ao universo da música jovem, como Neville Brody e Peter Saville, sem a preocupação de fazer do design algo universal, como pretendia a vertente modernista, começaram a criar capas de discos e revistas que circulavam no âmbito das subculturas urbanas, principalmente do punk rock e da new wave musical (Figura 3.6). Apesar de terem trilhado caminhos diferentes, esses jovens designers também trabalhavam com citações historicistas, com resultados que exploravam a estranheza e o maneirismo nas composições visuais (POYNOR, 2010, p. 33-37).

Resumidamente, pode-se dizer que o design gráfico pós-moderno se manifestou em algumas direções importantes: os primeiros questionamentos do Estilo Tipográfico Internacional, feitos pelos designers suíços, buscando flexibilizar as regras do design modernista; a Tipografia New Wave, surgida nos anos 1970, a partir do ensino e da pesquisa de Wolfgang Weingart e seus discípulos; o maneirismo do início dos anos 1980, do grupo Memphis, em Milão, e de designers de São Francisco; o retrô, muito ligado às subculturas urbanas, com a apropriação de modelos anteriores, particularmente do design europeu vernacular e moderno da primeira metade do século XX; e a revolução eletrônica, promovida pelo



computador Macintosh, que se valeu de todas as investidas anteriores (MEGGS, 2009, p. 601), mas que, no Brasil, só foi incorporado aos escritórios de design de maneira significativa na década de 1990.

2.2 Apropriações e nostalgia

No universo das capas de disco do rock dos anos 1980, tanto no Brasil quanto no exterior, a apropriação de imagens e estilos do passado foi recorrentemente utilizada, em especial com referências advindas dos anos 1950. Desde meados dos anos 1970, havia nos Estados Unidos um certo movimento de nostalgia ou *revival* dos anos dourados. No período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, a expressão *American way of life* era aplicada para definir um estilo de vida que funcionava como referência de autoimagem para a maioria dos estadunidenses, congregando sentimentos de democracia, esperança, livre iniciativa e, até mesmo, qualidade de vida. Duas décadas mais tarde, em um momento de crise e questionamentos sociais e culturais (em relação à Guerra do Vietnã, ao recrudescimento do conservadorismo etc.), um olhar nostálgico e crítico foi lançado sobre os anos 1950, período em que as pessoas se sentiam mais esperançosas.

Um dos momentos marcantes desse movimento foi, sem dúvida, o lançamento do filme *Grease*, em 1978 – uma comé-



Figura 3.7 O revival dos anos 1950: em sentido horário, os atores John Travolta, Michael Biehn, Jeff Conaway, Susan Buckner e Kelly Ward em cena do filme *Grease* (1978) (autor da foto não identificado, 1978); Nicolas Cage em cena do filme *Peggy Sue, seu passado a espera* (autor da foto não identificado, 1986) e capa da trilha sonora da novela *Estúpido cupido* (autor da foto não identificado, 1976). Fontes: imdb.com (filmes correspondentes), acessos em 17 fev. 2023.

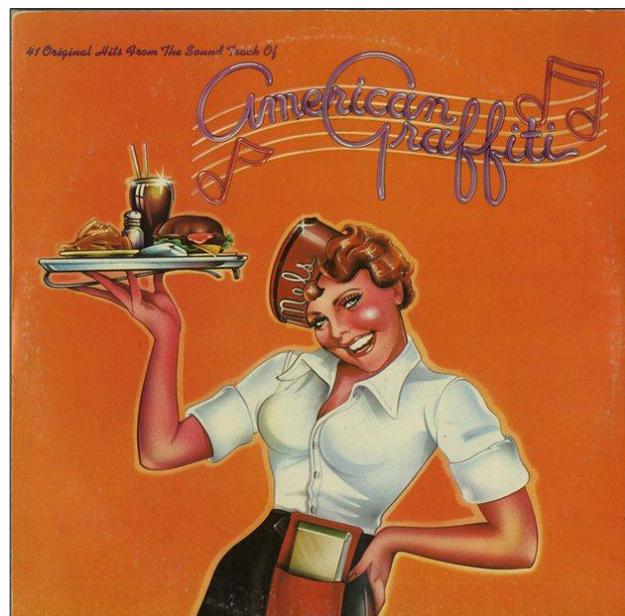


Figura 3.8 Capa da trilha sonora do filme American Graffiti (autor não identificado, 1973) e do álbum Breakfast in America / Supertramp (Mike Doud e Mick Haggerty, 1979).

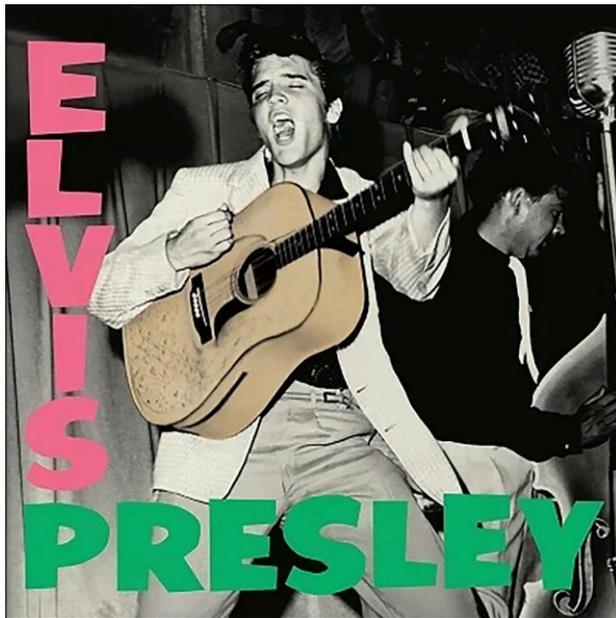
dia romântica baseada em musical homônimo, dirigida por Randal Kleiser. O filme retrata o cotidiano de uma *high school* norte-americana onde o *greaser* Danny Zuko (John Travolta) e a intercambista australiana Sandy Olsson (Olivia Newton-John) se reencontram após uma paixão de verão. A película foi sucesso de crítica e de público, tornando-se o filme musical de maior bilheteria até então. Sua trilha sonora foi o segundo álbum mais vendido daquele ano nos Estados Unidos.

Outros filmes, lançados ao longo dos anos 1980, também retratam de forma nostálgica a década de 1950 nos EUA. Entre eles, encontram-se *De volta para o futuro I e II* (1985 e 1989, respectivamente), que explicitam esse movimento de retorno ao passado, além de *Conta comigo* (1986), *Peggy Sue, seu passado a espera* (1986), *La bamba* (1987) e *A fera do rock* (*Great Balls of Fire!*, 1989). Vários desses são ambientados em *high schools* e retratam dilemas amorosos ou existenciais e conflitos entre jovens de diferentes classes sociais. Muitos de seus personagens são membros de gangues, trajando calças jeans, camisetas brancas, moletoms com as insígnias de seus colégios ou casacos de couro, tênis e vestidos sem manga, blusas e saias rodadas em cores pastel ou com estampas geométricas. Os homens mais velhos são tipicamente retratados de terno, às vezes *sweater*, gravata e chapéu. Os grupos musicais são recorrentemente vistos uniformizados em ternos com lapelas largas e detalhes brilhantes. Algumas dessas referências visuais podem ser vistas na Figura 3.7.



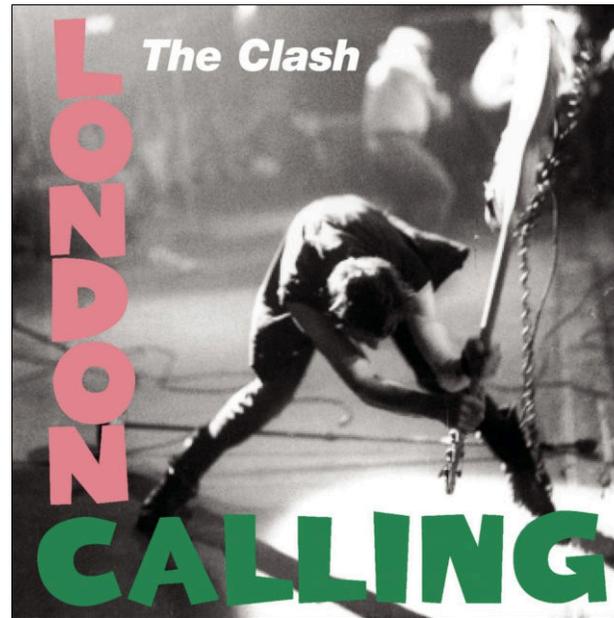
No Brasil, esse *revival* pode ser visto, por exemplo, em *Estúpido cupido*, uma telenovela exibida pela Rede Globo de agosto de 1976 a fevereiro de 1977, em 160 capítulos, e reprisada entre maio de 1979 e janeiro de 1980. A história, que se passa no início dos anos 1960, era ambientada na fictícia cidade de Albuquerque, onde jovens secundaristas curtiam os acordes do rock e do twist, seguiam os modismos estadunidenses e se exibiam em suas lambretas e motocicletas pelas ruas da cidade. O tema musical de abertura era a faixa-título de mesmo nome (ver capa da trilha sonora na Figura 3.7), lançada pela cantora Celly Campello no ano de 1959, uma versão da canção *Stupid cupid*, de Connie Francis, de 1958. Além de ter sido o primeiro álbum da cantora brasileira, também é considerado por alguns como o primeiro *long-play* de rock nacional. Já a trilha sonora da novela vendeu quase 1 milhão de cópias na época.

Todas essas referências visuais foram exploradas em várias capas de disco do rock internacional e brasileiro dos anos 1980, algumas vezes de forma incidental, mas muitas outras de maneira a construir esse imaginário nostálgico, evocando um passado idílico. O sexto álbum da banda de rock inglesa Supertramp foi lançado em 1979 (Figura 3.8, direita). Sua capa foi criada por Mike Doud e Mick Haggerty e apresenta uma garçonete imitando a pose da Estátua da Liberdade, com um copo de suco de laranja em uma mão e um cardápio com os dizeres "Breakfast in America" na outra, tendo a cidade de



Nova York (feita de caixas de cereais, cinzeiros, talheres, caixas de ovos e garrafas de *ketchup*, todos pintados de branco) como fundo, e tudo isso visto da janela de um avião. A composição é uma paródia da capa da trilha sonora do filme *American Graffiti* (Figura 3.8, esquerda), de 1973, uma comédia dramática dirigida por George Lucas, com produção de Francis Ford Coppola e estrelada por Richard Dreyfuss e Harrison Ford, entre outros. O filme se passa em 1962 e é composto por uma série de pequenos esquetes que narram as desventuras de um grupo de recém-formados do ensino médio em Modesto, Califórnia, podendo ser considerado um ensaio sobre as primeiras subculturas do rock'n'roll.

Esse jogo de memória e citações de outras peças gráficas do passado é algo recorrente no design gráfico pós-moderno e, especialmente, nas capas de disco de então. The Clash, uma das mais importantes bandas do punk rock britânico, foi formada em 1976 e contribuiu também para os movimentos pós-punk e new wave que surgiram na sequência, empregando elementos de diversos gêneros musicais, incluindo reggae, dub, funk, ska e rockabilly. Seu terceiro disco, *London calling* (Figura 3.9, direita), de 1979, traz na capa uma foto de Paul Simonon quebrando seu baixo no palco do Palladium, em Nova York. A capa tem design de Ray Lowry, foto de Pennie Smith, e é considerada uma homenagem ao design do álbum de estreia de Elvis Presley (Figura 3.9, esquerda), lançado em 1956, primeiro álbum de rock'n'roll a chegar ao topo das



paradas americanas e que trazia uma foto do cantor feita por William V. Robertson.

Em *The age of plunder* [A era da pilhagem] (SAVAGE, 1983), o autor denuncia um certo fetiche nostálgico, que ele acredita caracterizar a sociedade britânica do início dos anos 1980, e como a apropriação, no seu entender, pode ser desrespeitosa com o passado; por isso, a trata de pilhagem. “As referências que haviam sido um instrumento para alcançar um fim tornam-se um fim em si mesmas. Em vez de rejeitar o passado, a música pop começou a celebrá-lo – atitude impensável em um meio tão sórdido e efêmero. A Era do Roubo tinha começado: tantas capas para preencher, tantas imagens para construir – nada melhor do que ir buscá-las no rico passado do próprio pop” (SAVAGE, 1983, p. 176). O autor cita, entre outras, a capa do disco do The Clash, ressaltando que a apropriação do design original traz também a narrativa implícita de colocar a banda punk dentro da “grande tradição do rock'n'roll”.

Esse questionamento sobre as apropriações foi especialmente mais crítico em relação a essas peças gráficas que se aproveitavam de maneira mais integral de outras composições visuais do passado, gerando novas peças gráficas extremamente semelhantes às que lhes serviram de referência e suscitando questões sobre autoria e plágio no design. A capa do disco *Movement* (Figura 3.10, direita), da banda inglesa New Order, traz uma composição geométrica com letras sem serifa totalmente baseada em uma peça gráfica futurista criada

Figura 3.9 Capa do disco Elvis Presley / Elvis Presley (autor não identificado, 1956) homenageada na capa de London calling / The Clash (Ray Lowry, 1976).

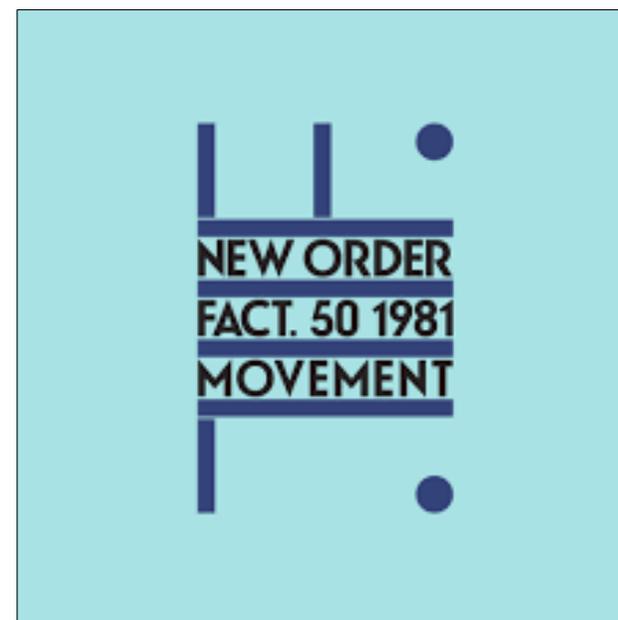


Figura 3.10 Peça gráfica futurista (Fortunato Depero, 1932) que inspirou a capa do disco Movement / New Order (Peter Saville, 1981).

por Fortunato Depero, em 1932 (Figura 3.10, esquerda). Peter Saville, renomado designer da Factory Records, constantemente se apropriava de imagens do passado para a criação das capas de bandas do famoso selo musical de Manchester, muitas vezes sem dar o crédito do trabalho original. Ele e outros designers da época, como a estadunidense Paula Scher, ficaram notórios por essas apropriações literais, o que, no contexto anglo-americano, levaria a uma saturação desse tipo de solução visual, angariando o repúdio por parte da comunidade, como o manifesto proferido em 1990, e publicado mais tarde, do renomado designer estadunidense Tibor Kalman, criticando o uso abusivo e direto de referências do passado no design pós-moderno da década de 1980 (KALMAN; ABBOT MILLER; JACOBS, 1991).

3 CENA CULTURAL E CULTURA DE MASSA

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a subsequente explosão demográfica, cresce a importância conferida aos jovens nas culturas ocidentais, garantido-lhes certo protagonismo desde os anos 1950 e, principalmente, nos Estados Unidos dos anos 1960. Esse fenômeno adquiriu novos contornos na década de 1980, especialmente em termos de cultura de massa. Tal situação levou a que a indústria (de bens de consumo e cultural) e o comércio focassem seus esforços de produção e venda, em meio a uma crise, nesse público-alvo.



A Guerra Fria havia dividido o mundo entre as duas maiores potências econômicas e políticas da época, com duas ideologias conflitantes: o capitalismo e o socialismo. Ambos os lados usavam de todos os recursos e estratégias para cooptar e manter sob seus domínios outros países e seus povos. A propaganda político-cultural assumiu papel central nesse momento e o Brasil, filiado ao *American way of life*⁹, passou a importar valores e produtos culturais estadunidenses de toda sorte e qualidade.

Uma prolixa produção hollywoodiana nos anos 1980 ajudava na divulgação da cultura, e muitas vezes dos valores morais, dos EUA nos países sob sua influência. Os gêneros eram variados, mas destacam-se filmes hoje já clássicos como *O iluminado* (Stanley Kubrick, 1980), *Touro indomável* (Martin Scorsese, 1980), *Carruagens de fogo* (Hugh Hudson, 1981), *Scarface* (Brian De Palma, 1983), *Amadeus* (Milos Forman, 1984), *A cor púrpura* (Steven Spielberg, 1985), *A rosa púrpura do Cairo* (Woody Allen, 1985), *O último imperador* (Bernardo Bertolucci, 1987), *Atração fatal* (Adrian Lyne, 1987), *Mississippi em chamas* (Alan Parker, 1988) e *A última tentação de Cristo* (Martin Scorsese, 1988).

Uma série de filmes passa a retratar e a rever as guerras, especialmente a do Vietnã, como *Nascido para matar* (Stanley Kubrick, 1987), *Platoon* (1986) e *Nascido em 4 de Julho*

⁹ Durante a Guerra Fria, a expressão era utilizada para mostrar as diferenças da qualidade de vida entre as populações dos blocos capitalista e socialista.

(1989), ambos dirigidos por Oliver Stone, ou mesmo a controversa sequência *Rambo* (1982/1985/1988/2008/2019), todos protagonizados por Sylvester Stallone como o soldado de boina verde ex-combatente da Guerra do Vietnã. De certa forma, muitos desses filmes revivem o conflito e tentam, mesmo que idealmente, mudar seu fim trágico e vexaminoso. É nessa década também que os gêneros aventura e ficção científica ganharam bilheterias milionárias e foram explorados em várias sequências, como os filmes das séries *Star Wars* (George Lucas, 1977, Irvin Kershner, 1980, e Richard Marquand, 1983), *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981/1984/1989), *Superman* (Richard Lester, 1980/1983 e Sidney J. Furie, 1987) ou *De volta para o futuro* (Robert Zemeckis, 1985/1989/1990).

Os filmes *cult*¹⁰, apesar de alternativos, também ajudaram a moldar o imaginário coletivo e a linguagem audiovisual ocidental. Entre eles, poderiam ser citados *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brazil - O filme* (Terry Gilliam, 1985), *Veludo*

azul (David Lynch, 1986), *Asas do desejo* (Wim Wenders, 1987), *Sexo, mentiras e videotape* (Steven Soderbergh, 1989) e *Faça a coisa certa* (Spike Lee, 1989).

Outro gênero muito cultuado nos anos 1980 foi o de filmes que tratavam do universo juvenil. Fossem comédias ou dramas, muitos deles passaram a ditar modas e comportamentos entre os adolescentes do mundo. Vale mencionar *E.T. - O extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), *Vidas sem Rumo* (Francis Ford Coppola, 1983), *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983), *Footloose* (Herbert Ross, 1984), *Os Goonies* (Richard Donner, 1985), *O clube dos cinco* (John Hughes, 1985), *Curtindo a vida adoçado* (John Hughes, 1986), *Conta comigo* (Rob Reiner, 1986), *Peggy Sue - Seu passado a espera* (Francis Ford Coppola, 1986), *A garota de rosa shocking* (Howard Deutch, 1986), *Os garo-*

¹⁰ Termo coloquial usado para descrever filmes evitados pela cultura de massa e considerados alternativos, *underground*, obscuros ou, até mesmo, fracassos de bilheteria que acabam caindo no gosto de fãs que idolatram e desenvolvem uma cultura em torno dessas produções.

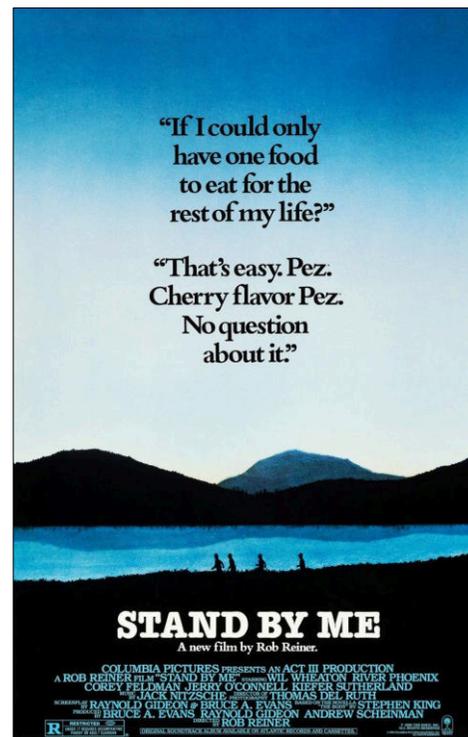
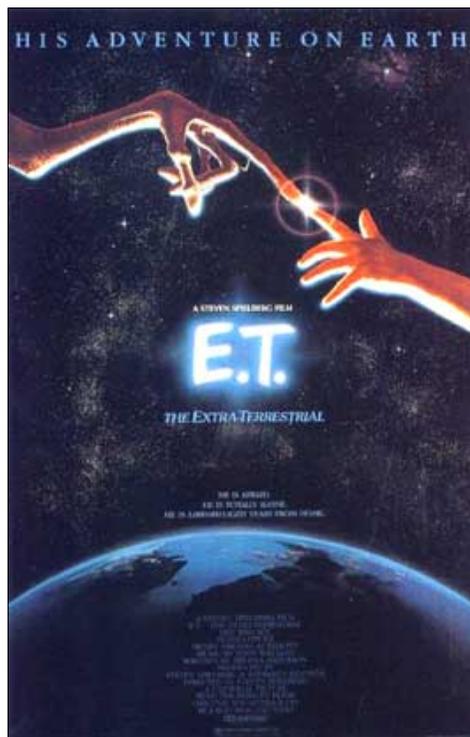


Figura 3.11 Cartazes de filmes estadunidenses dos anos 1980 com temática juvenil: *E.T. - O extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), *Stand by me* [Conta comigo] (Rob Reiner, 1986) e *The lost boys* [Os garotos perdidos] (Joel Schumacher, 1987).

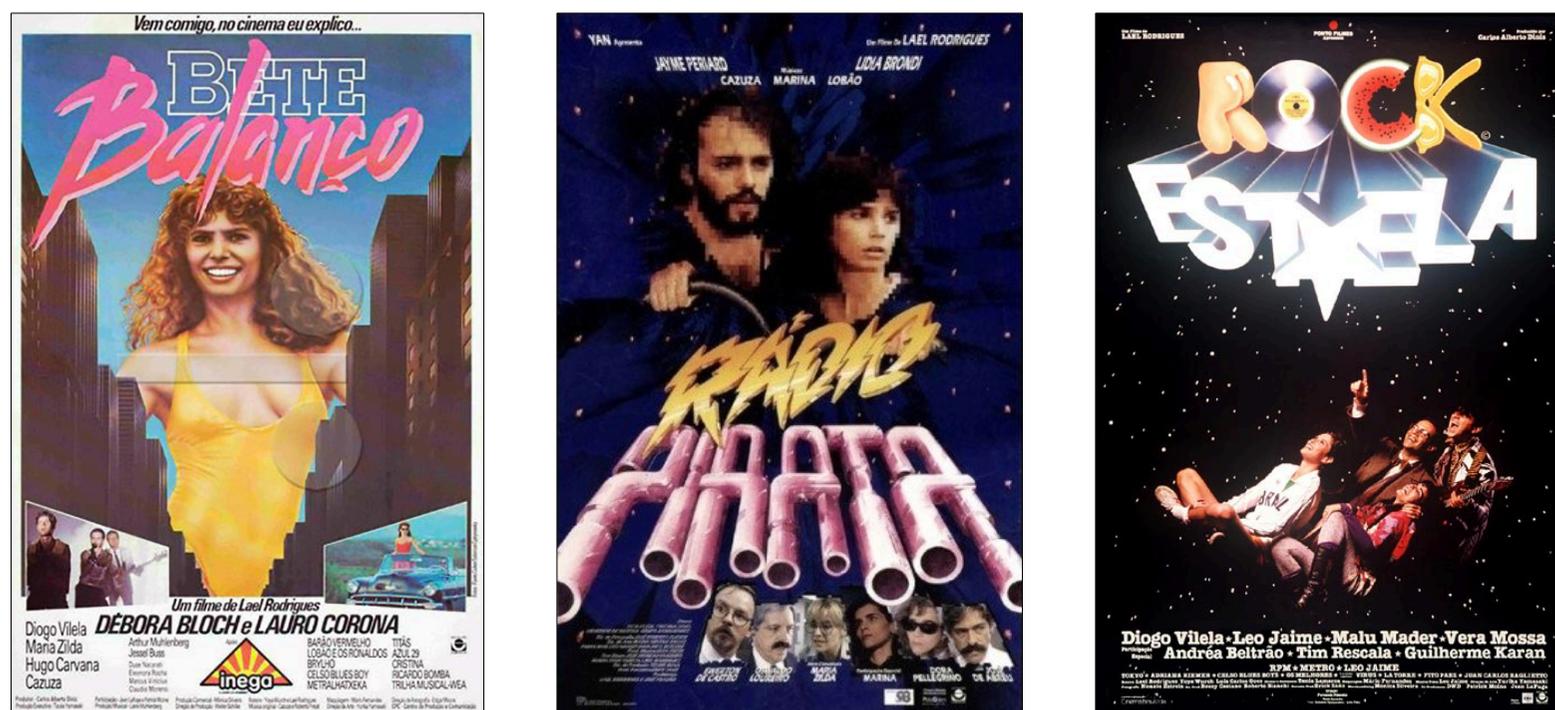


Figura 3.12 Cartazes de filmes da trilogia juvenil do diretor Lael Rodrigues: Bete Balanço (1984), Rock estrela (1985) e Rádio pirata (1987).

tos perdidos (Joel Schumacher, 1987), *Dirty dancing* (Emile Ardolino, 1987) e *Sociedade dos poetas mortos* (Peter Weir, 1989). Quase todos traziam, em suas trilhas sonoras, sucessos de bandas de rock daquela década ou de décadas anteriores. A Figura 3.11 apresenta cartazes de alguns desses filmes.

Com a crise econômica e a censura mais acirrada imposta pela ditadura militar brasileira nos anos 1970, os “anos de chumbo”, a produção cinematográfica no Brasil foi seriamente comprometida. A criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme, 1969) deveria incentivar a produção e a distribuição de filmes nacionais, com dinheiro vindo de impostos sobre a exibição de filmes estrangeiros no país, mas acaba por fracassar ao, entre outras coisas, privilegiar e patrocinar alguns poucos diretores. Toda uma geração de cineastas brasileiros passa a produzir filmes para festivais de cinema ou de curta-metragem que, devido à “Lei do Curta” (de 1975 e de 1984), têm sua veiculação assegurada antes dos filmes estrangeiros, garantindo-lhes acesso ao mercado, incentivando novos cineastas e fazendo dos curtas brasileiros merecedores de vários prêmios internacionais.

A Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) divulgou, em 2015, uma lista¹¹ com os 100 melhores filmes nacionais de todos os tempos e, entre as produções da década de 1980, destacam-se: *O homem que virou suco* (João Batista

de Andrade, 1980), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981), *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984), *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985), *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), *O beijo da mulher-aranha* (Hector Babenco, 1985), *Anjos do arrabalde* (Carlos Reichenbach, 1987) e o documentário *A Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989).

Nos anos 1980, as salas de cinema sobrevivem, essencialmente, graças aos filmes estadunidenses, às pornochanchadas¹² e aos filmes do grupo de humoristas Os Trapalhães, que dominam as bilheterias das salas de projeção que ainda se mantinham abertas. Fora esses, *Menino do Rio* (Antônio Calmon, 1982) é uma das poucas produções nacionais que conseguiram mais de 2 milhões de espectadores. O filme

¹¹ Consulte <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Acesso em: 2 abr. 2023

¹² O termo chanchada designa filmes brasileiros produzidos a partir dos anos 1930 caracterizados por apresentarem caricaturas de produções estadunidenses adicionadas de temas do cotidiano nacional, com anedotas tipicamente cariocas e um jeito malandro de falar e de se comportar estereotipado do brasileiro. Tais produções lotaram as salas de cinema por um longo período. Com a liberação dos costumes, no início dos anos 1970, começaram a ser produzidas as pornochanchadas, inspiradas em comédias italianas e filmes eróticos europeus.

mostrava os encontros e desencontros de um grupo de jovens frequentadores da praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, e tinha em sua trilha sonora, além da música tema de Caetano Veloso, canções do cantor Lulu Santos, do crítico Nelson Motta e do produtor musical Guto Graça Mello.

O sucesso do filme e da mistura de juventude, drama, aventura e música motivou algumas outras produções nacionais como *Garota dourada* (1984), também dirigida por Antônio Calmon, e a trilogia *Bete balanço* (1984), *Rock estrela* (1985) e *Rádio pirata* (1987), dirigidos por Lael Rodrigues, todos estrelados por jovens atores conhecidos do público por atuarem na televisão e com participação de músicos e bandas de pop rock (Figura 3.12). O filme foi também a inspiração para a criação da série televisiva *Armação Ilimitada* (1985-1988) pela Rede Globo. Com autoria de Antônio Calmon e Nelson Motta, entre outros, e direção de Guel Arraes, o programa inovou ao se apropriar da linguagem dos videoclipes e das histórias em quadrinhos, apresentando, em ritmo acelerado, um texto contemporâneo, fragmentado e repleto de referências à cultura pop e ao universo jovem carioca.

Logo após encerrar a produção de *Armação Ilimitada*, a emissora lançou a *TV Pirata* (1988-1990/1992), também do núcleo criativo de Guel Arraes, diretor que experimentava novas possibilidades narrativas na televisão. O programa contava com a redação de escritores como Luis Fernando Verissimo, dramaturgos do “besteirol”, como Pedro Cardoso, e humoristas da *Casseta Popular* e do *Planeta Diário*¹³. O programa era inovador para os telespectadores brasileiros, com um humor mais sofisticado, inspirado nos ingleses do *Monty Python* (1969) e nos estadunidenses do *Saturday Night Live* (1975). Assim como nesses programas humorísticos estrangeiros, a *TV Pirata*, de forma metalinguística, satirizava a própria programação televisiva e, indiretamente, a realidade e a sociedade brasileiras, seus costumes e temas como a violência nas cidades, o crime organizado e a situação nos presídios.

Outra emissora de televisão que investiu em uma programação voltada ao público jovem nessa década foi a TV Cultura,

na época RTC (Rádio e Televisão Cultura). *Qual é o grilo?* (1980), *Som pop* (1981), *É proibido colar* (1982), *Quem sabe, sabe* (1982), *Super grilo* (1982), *Vestibulando* (1985) e *Matéria-prima* (1990) foram alguns dos programas, muitos deles de auditório, que trouxeram inovações à linguagem televisiva. Dessa programação, destacam-se *Boca livre* (1987-1989), apresentado pelo músico Kid Vinil e dedicado às bandas de garagem que surgiam na capital paulista, e *Fábrica do som* (1983-1984), apresentado pelo videomaker Tadeu Jungle e que trazia uma mistura quase anárquica de *graffiti*, poesia e rock, com bandas tocando ao vivo no Sesc Pompeia, em São Paulo (LIMA, 2008).

Perdidos na noite foi um outro programa que agradou aos jovens nos anos 1980. Estreou na TV Gazeta, em 1984, mas logo se mudou para a TV Record e, em 1986, passou a ser exibido em rede nacional pela Bandeirantes. Tinha, inicialmente, uma produção bastante precária, mas passou a despertar a atenção exatamente por se utilizar de maneira criativa dessa precariedade. A atração se distinguia pela irreverência e pelo humor de baixo calão e politicamente incorreto de Fausto Silva, apresentador que falava palavrões no ar ou mesmo tratava rispidamente seus convidados, as bandas que se apresentavam e os membros da plateia, que participavam empolgadamente das gravações (ALZER; CLAUDINO, 2004).

Ao longo da década, os jovens foram conquistando cada vez mais espaço nos meios de comunicação de massa e o rock tornando-se cada vez mais pop e *mainstream*¹⁴, com a

¹³ Nos anos 1980, o jornal *O Planeta Diário* (feito por Hubert e Reinaldo, mais Cláudio Paiva, que saiu do grupo) e a revista *Casseta Popular* (produzida por Beto Silva, Bussunda, Claudio Manoel, Hélio de la Peña e Marcelo Madureira) revolucionaram o humor nacional. *O Planeta Diário* começou em 1984 e teve oitenta edições, com uma tiragem que superava os 100 mil exemplares. Já a *Casseta Popular* nasceu como um fanzine na Faculdade de Engenharia da UFRJ em 1978. Nos anos 1990, juntos no *Casseta* e *Planeta*, foram o carro-chefe dos programas humorísticos da Rede Globo.

¹⁴ A corrente dominante, também designada pelo anglicismo *mainstream*, é a corrente de pensamento mais comum no contexto cultural. Tal corrente inclui a cultura popular e a cultura de massa, difundidas pelos meios de comunicação de massa. O termo é muitas vezes utilizado em oposição a subcultura, contracultura ou *underground*. É, por vezes, usado de forma pejorativa por subculturas que consideram a corrente dominante inferior em termos estéticos e artísticos.

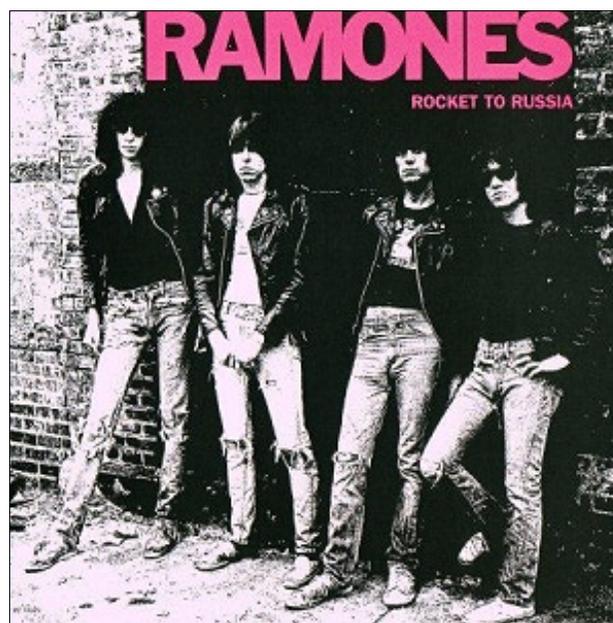
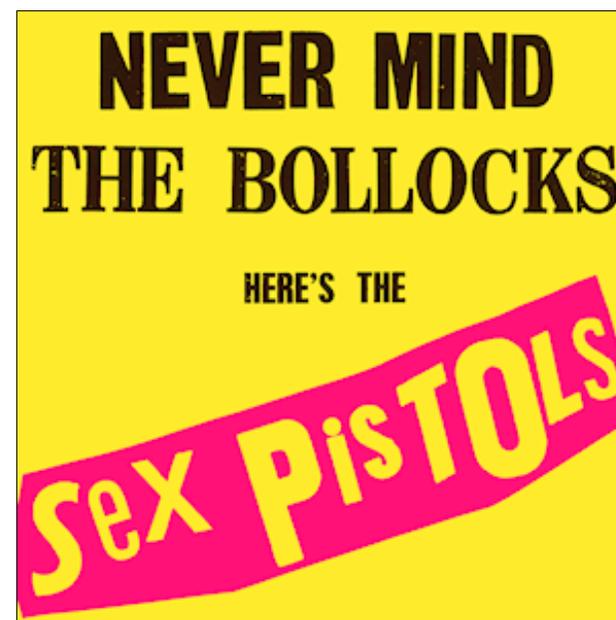


Figura 3.13 Capas de discos de bandas do punk rock: Rocket to Russia / Ramones (John Gillespie, 1977) e Never mind the bollocks / Sex Pistols (Jamie Reid, 1977).

constante presença de bandas em programas de TV (como no *Chacrinha* e nos videoclipes do *Fantástico*, ambos da Rede Globo) ou nas trilhas sonoras das novelas e de filmes, rompendo, assim, uma certa hegemonia da MPB mais tradicional. Parte fundamental desse processo, e talvez as grandes responsáveis pela entrada e permanência das bandas de rock neste circuito, foram as rádios FM.

No começo de 1982, a Fluminense FM iniciava uma proposta audaciosa: tocar somente rock. A rádio tinha um time quase que exclusivamente feminino de locutoras e apresentava, além de clássicos do gênero, bandas então desconhecidas do público brasileiro, como U2 e The Cure. A rádio niteroiense não foi a primeira a mirar em um público jovem, tocando pop rock (a Cidade FM já fazia isso e outras seguiriam essa tendência), mas foi pioneira ao dar espaço a bandas nacionais totalmente novas, como Paralamas do Sucesso ou Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, divulgando suas fitas demo¹⁵. *Você não soube me amar*, música semifalada e divertida da desconhecida Blitz, foi ouvida pela primeira vez na “maldita”, como era conhecida a rádio (ALZER; CLAUDINO, 2004).

Alguns anos mais tarde, em 1985, a 89 FM, de São Paulo, também investiu nos jovens para impulsionar seus índices de audiência e se autodenominou “a rádio rock”. Sua programação contava com clássicos do gênero mas também com muitas bandas alternativas, além de um grupo de apresentadores que se tornaram referência entre os roqueiros nacionais, como

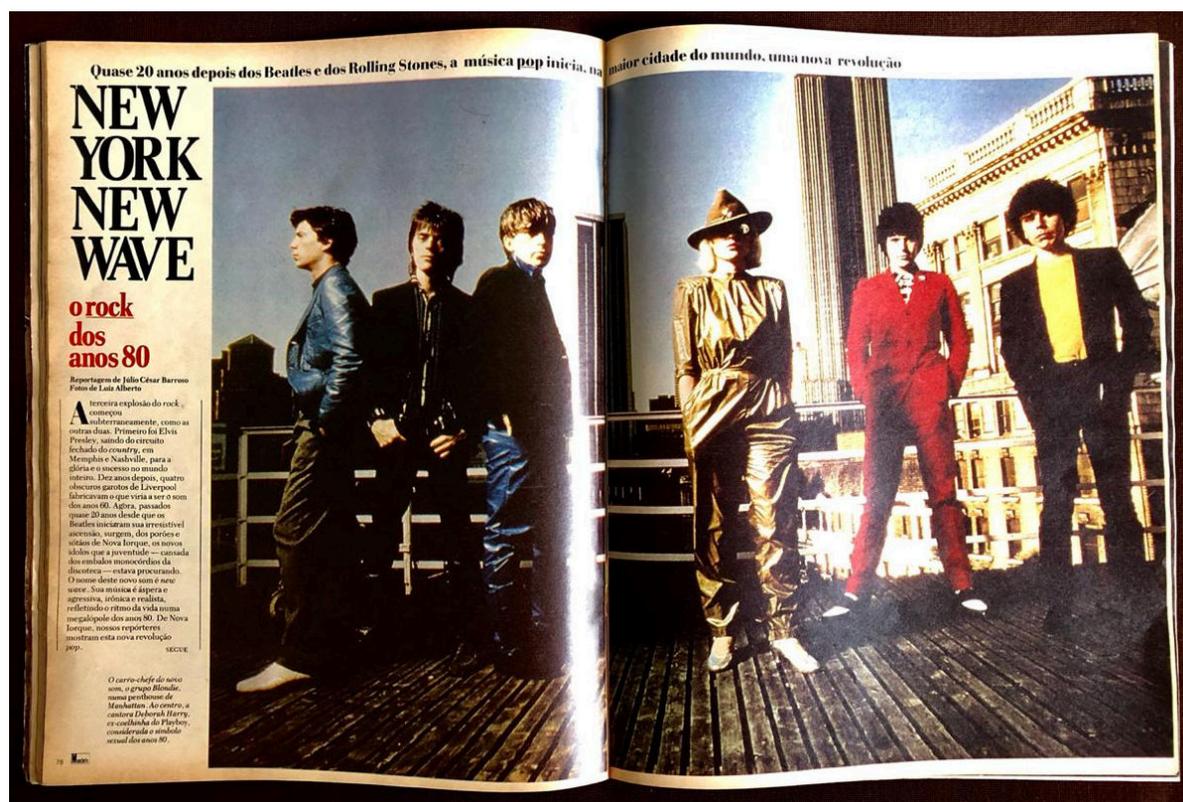


Fábio Massari e Kid Vinil. Outras rádios, como A Transamérica, a 97 FM, a Brasil 2000 e a Jovem Pan, apostaram nessa fórmula em algum momento de suas histórias, apresentando programações totalmente ou fortemente dominadas pelo rock (ALZER; CLAUDINO, 2004).

4 ROCK NOS ANOS 1980

No final dos anos 1970, o punk rock levou o rock'n'roll de volta para o básico – três acordes e uma melodia simples –, só que mais alto, mais rápido e mais agressivo do que no passado. Embora houvesse várias bandas flertando com o que se tornaria conhecido como punk rock desde os anos 1960, foi somente na segunda metade da década seguinte que este acabou reconhecido como um gênero autônomo. Em ambos os lados do Atlântico, as bandas jovens começaram a abandonar os excessos sonoros que caracterizavam o hard rock ou o virtuosismo do rock psicodélico e despojaram a música até o essencial. Surge, em Nova York, a considerada primeira banda punk, os Ramones (1974), e, em Londres, os Sex Pistols (1975) (VINIL, 2008). A Figura 3.13 apresenta capas de discos das duas bandas.

¹⁵ Gravação musical amadora que, nos anos 1980, era normalmente gravada em fita cassete, em estúdio ou com equipamento caseiro, para fim de demonstração e divulgação de músicas de um cantor ou grupo musical em rádios e gravadoras.



Embora as duas bandas tivessem propostas e sons diferentes, a abordagem direta de ambas revolucionou a música nos dois países. Nos Estados Unidos, o punk permaneceu alternativo, *underground*, mas, no Reino Unido, foi um fenômeno de grande escala, com implicações sócio-político-culturais, como a cultura do “faça você mesmo” (o “*do it yourself*”). Os Sex Pistols causavam desconforto ao governo de Margaret Thatcher, bem como à monarquia inglesa, mas, acima de tudo, provocaram a formação de inúmeras outras bandas. Gradativamente, o punk derivou, em termos macroscópicos, em três vertentes: o pós-punk, que era mais experimental e mais conceitual do que o punk; a new wave, que era mais pop, mais dançante, performática e fazia uso abusivo de sintetizadores; e o hardcore, que simplesmente tornava o punk mais pesado, mais rápido e ainda mais agressivo¹⁶.

A revista *Manchete* de 24 de maio de 1980 trazia, entre matérias sobre as viagens do papa João Paulo II, as cavalgadas do presidente militar João Figueiredo e os reféns da embaixada norte-americana em Teerã, uma reportagem de cinco páginas sobre a cena rock nova-iorquina (Figura 3.14). Intitulada “New York New Wave”, a matéria traçava um panorama do movimento, referindo-se a ele como a terceira onda do rock (após

Elvis Presley, nos anos 1950, e a “invasão inglesa”, com os Beatles, nos anos 1960). O semanário fazia também um relato didático e histórico de como jovens passaram do anonimato dos clubes noturnos, como o CBGB¹⁷, para o estrelato musical mundial, mencionando o caso de Debbie Harry (e sua banda, Blondie) e outros sucessos como The B-52’s, Nina Hagen, The Pretenders e The Police.

No Brasil, apesar de toda a dificuldade na época para se ter acesso à produção musical estrangeira, os jovens dos grandes centros urbanos estavam atentos à cena sociocultural internacional, principalmente a londrina e a nova-iorquina. Discos de vinil, ou cópias em fitas cassetes, de bandas como Sex Pistols, The Clash, The Police ou Ramones, New York Dolls, Talking Heads e The B-52’s, trazidas pelos que podiam viajar

¹⁶ Vale ressaltar que, durante algum tempo, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, new wave era um termo genérico e controverso para designar a música que derivou diretamente do punk rock e, muitas vezes, por questões mercadológicas, englobava também o próprio punk e o pós-punk.

¹⁷ CBGB & OMFUG (1973-2006), ou Country, Bluegrass, Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers (numa tradução livre: Country, Bluegrass, Blues e Outras Músicas para Colocar os Gordos para Suar), foi um clube de música nova-iorquina, localizado no bairro East Village. É tido como o berço de diversas bandas de renome, principalmente relacionadas ao punk rock.

Figura 3.14 Páginas da revista *Manchete* de 24 de maio de 1980 com matéria sobre a cena rock nova-iorquina, intitulada “New York New Wave”.

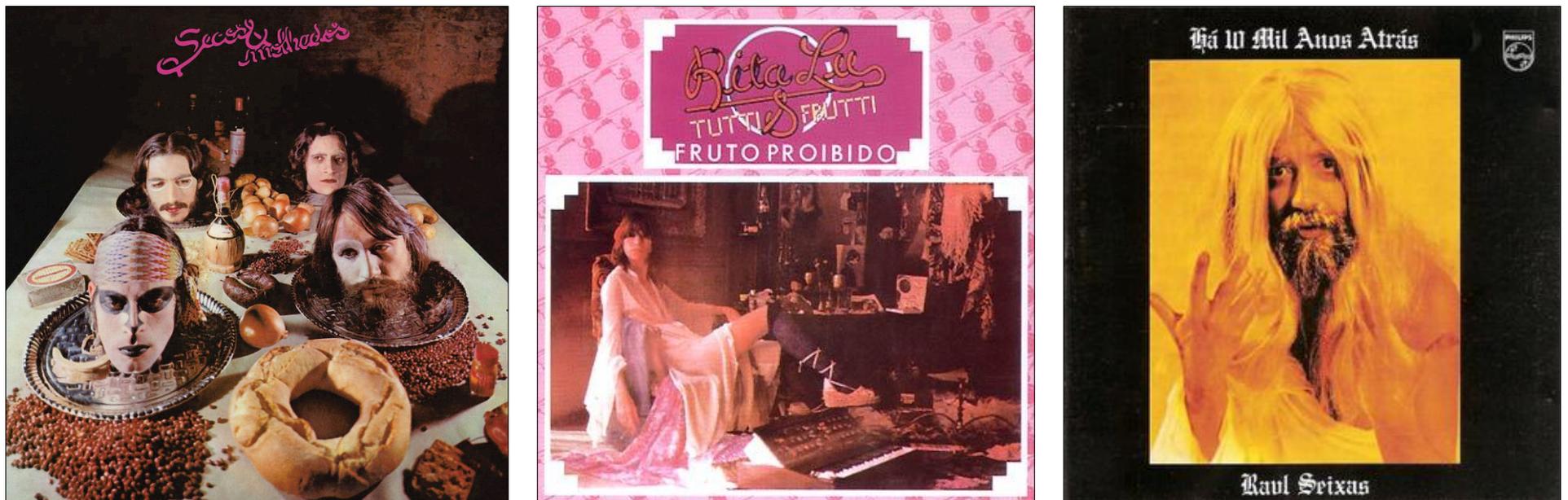


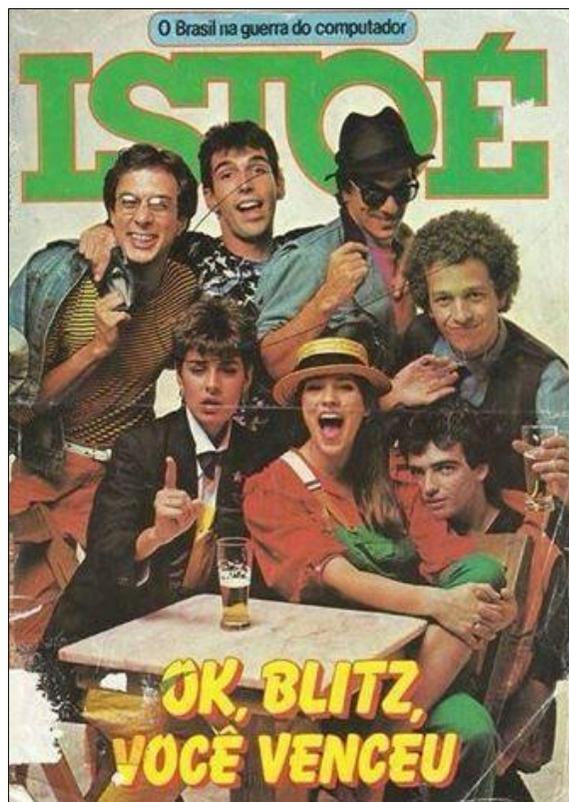
Figura 3.15 Capas de disco do rock brasileiro dos anos 1970: Secos & Molhados / Secos & Molhados (Antonio Carlos Rodrigues, 1973), Fruto proibido / Rita Lee & Tutti Frutti (autor não identificado, 1975) e Há 10 mil anos atrás / Raul Seixas (autor não identificado, 1976).

ou visitantes, circulavam entre as casas, as salas de aula ou as festas de diferentes classes sociais e também provocaram, em terras brasileiras, o surgimento de bandas de rock formadas por jovens cansados do domínio musical imposto pela Bossa Nova, pela MPB e, até mesmo, pela Tropicália nas décadas anteriores (1960 e 1970) (ALEXANDRE, 2013).

Depois da Jovem Guarda e da Tropicália, o rock brasileiro, influenciado pelo psicodelismo, passou boa parte dos anos 1970 restrito às comunidades alternativas interior adentro. Alguns poucos roqueiros mantiveram-se na mídia; foi o caso de Raul Seixas, dos Secos e Molhados (Figura 3.15, direita e esquerda) e da banda de rock progressivo rural O Terço. A grande exceção foi Rita Lee, que após deixar sua banda original, Os Mutantes (1966-1972), passou a integrar o Tutti Frutti (1973-1978) e, depois, em carreira solo, manteve-se sempre sob os holofotes. Com sua nova banda, lançou, entre outros, o álbum *Fruto proibido* (Figura 3.15, centro), tido como um marco fundamental na história do rock brasileiro e que trazia a canção *Esse tal de roque enrow*. Na letra da música, uma conversa hipotética entre uma mãe e um médico, o gênero musical é tratado como se fosse um garoto que tem saído com sua filha e exercido uma má influência sobre ela. Em meio à lamúria, preconiza o que aconteceria na próxima década: “Ela não fala comigo, doutor, quando ele está por perto / É um menino tão sabido, doutor, ele quer modificar o mundo / Esse tal de Roque Enrow, Roque Enrow”.

No final da década, artistas como Lulu Santos, Lobão, Ritchie e Marina Lima já tinham alguma atuação mas só seriam realmente notados pela mídia e público na década seguinte, junto à nova onda do rock brasileiro. A nova geração tinha pouca relação estética com o rock nacional dos anos 1970 e espelhava-se nas bandas e artistas da cena internacional (EUA e Inglaterra, principalmente). As primeiras bandas de pop rock a fazer sucesso nos anos 1980 foram a paulistana Gang 90 e as Absurdettes, com o *hit Perdidos na selva* (inscrita no festival MPB Shell 81) e liderados pelo jornalista Júlio Barroso, e a carioca Blitz, formada a partir do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone e que se tornou um fenômeno através do sucesso *Você não soube me amar* (Figura 3.16) (DAPIEVE, 1995).

A indústria fonográfica, em meio à crise econômica brasileira, viu nas novas bandas de rock um potencial de negócios mais lucráveis, uma vez que a produção de um disco da MPB, com suas composições mais sofisticadas e que envolviam vários músicos e arranjadores com altos cachês e muitos dias de gravação, encareciam demais seus produtos. Seus diretores musicais passaram a procurar novos talentos e várias foram as bandas de rock que tiveram um único disco lançado, ou, até mesmo, um único sucesso (*hit*), e depois devolvidas ao anonimato. Por questões estratégicas, jovens de São Paulo e do Rio de Janeiro acabavam tendo maiores chances de realizar o sonho de ter o primeiro álbum de suas bandas prensado e lançado.



No Rio de Janeiro, surgiram a já citada Blitz, o Barão Vermelho, Os Paralamas do Sucesso, o Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, o Biquini Cavado e o João Penca e seus Miquinhos Amestrados (com Leo Jaime), entre outras. O Circo Voador foi o palco do rock carioca e muitas bandas fizeram seus primeiros shows no local. Em São Paulo, além dos Titãs, surgiram o Ultraje a Rigor, o RPM e o Ira!. O movimento punk paulistano revelou bandas como Inocentes, Cólera, Ratos de Porão e, posteriormente, Garotos Podres, 365 e Não Religião. Havia uma importante cena independente local que girava em torno dos selos Baratos Afins e Wop Bop Discos, e de casas noturnas como Madame Satã, Carbono 14, Napalm e Rose Bom Bom, por onde circulavam bandas como Fellini, Cabine C, Violeta de Outono, Voluntários da Pátria, Akira S e As Garotas que Erraram, Gueto, Muzak, Nau, Mercenárias e Golpe de Estado. Outro acontecimento importante da década em termos musicais foi a chamada Vanguarda Paulistana¹⁸, liderada por Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção.

Mas outras cidades também apresentaram seus circuitos de rock. Em Brasília, destacaram-se a banda punk Aborto

Elétrico (que gerou o Legião Urbana e o Capital Inicial), a Plebe Rude e outros grupos que tornaram-se *cult*, como Finis Africae e Detrito Federal. Na Bahia, o Camisa de Vênus e, no Rio Grande do Sul, os Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós chegaram ao sucesso nacional. Também surgiram bandas rio-grandenses de menor projeção como TNT, Cascavelletes, Os Replicantes, Garotos da Rua e DeFalla. Outros grupos e cantores fizeram sucesso na época, como as bandas Sempre Livre, Hanói Hanói, Metrô, Magazine (liderada por Kid Vinil), Zero, Heróis da Resistência, Picassos Falsos, Uns e Outros, Egotrip, Tokyo e também os cantores Kiko Zambianchi, Celso Blues Boy, Fausto Fawcett e Leo Jaime, em carreira solo.

¹⁸ Vanguarda Paulistana foi um movimento cultural e musical ocorrido em São Paulo entre 1979 e 1985. Embora em geral tenha sido bem recebida pela crítica especializada, jamais foi o que se poderia chamar de sucesso de público, ficando restrita aos nichos alternativos. Os principais artistas da Vanguarda foram Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. O movimento contava ainda com diversos artistas como os grupos Rumo, Premeditando o Breque e Língua de Trapo, e cantores como Suzana Salles, Tetê Espíndola, Vânia Bastos, Ná Ozzetti e Hermelino Neder. Seu principal ponto de encontro era o teatro Lira Paulistana, no bairro paulistano de Pinheiros.

Figura 3.16 Capas das revistas IstoÉ (1982) e Manchete (1984) com destaques para o sucesso da banda carioca Blitz.

Todas essas bandas, das mais às menos famosas, criaram canções que traduziram, musicalmente, esse momento socio-cultural e político no Brasil. Alguns de seus letristas passaram a ser reconhecidos por seus versos que inspiraram e emocionaram não só os jovens daquela geração, mas também muitos das décadas subsequentes. Cazuzza (Barão Vermelho) e Renato Russo (Legião Urbana) são os mais cultuados, mas poderia-se citar também Arnaldo Antunes e Nando Reis (Titãs), Herbert Vianna (Os Paralamas do Sucesso) e Humberto Gessinger (Engenheiros do Hawaii), entre outros.

Em diversas dessas canções, encontram-se os questionamentos existenciais, políticos e sociais de uma juventude que sofria os impactos das mudanças de uma década marcada pela crise econômica e grandes transformações nos costumes. Em *Cabeça dinossauro*, de 1986, os Titãs apresentam um som pesado com forte influência do punk rock e em sintonia com um repertório que, música a música, questiona as diversas instituições da sociedade, como nas faixas *Igreja*, *Polícia*, *Estado violência* e *Família*. Criada por Tony Bellotto, após incidentes pessoais, a música *Polícia* põe em dúvida a eficiência e até mesmo a necessidade de se manter essa instituição, em versos como “Dizem que ela existe pra ajudar / Dizem que ela existe pra proteger / Eu sei que ela pode te parar / Eu sei que ela pode te prender / Polícia para quem precisa / Polícia para quem precisa de polícia”. Evidenciando, assim, o papel repressor desse órgão público em um país que vivia em um regime totalitário.

O cantor e compositor Cazuzza, conhecido por canções que falavam de paixões e desventuras amorosas, é também responsável por *Brasil*, composta em parceria com Nilo Romero e gravada para o seu terceiro álbum solo, *Ideologia*, em 1988. A música, um pop rock que foi regravaada por diversos cantores e fez parte da trilha sonora da novela *Vale tudo* na versão de Gal Costa, apresenta uma visão crítica sobre o “jeitinho brasileiro” de resolver as situações à margem da lei e da ética com versos como: “Brasil / Mostra a tua cara / Quero ver quem paga / Pra

gente ficar assim / Brasil / Qual é o teu negócio? / O nome do teu sócio? / Confia em mim”.

Reflexões sobre a juventude e o sistema foram também o foco de Renato Russo em *Geração Coca-Cola*, canção lançada em 1985 no álbum de estreia da Legião Urbana. A crítica ao imperialismo estadunidense, que impunha sua presença e cultura a diversos países ocidentais, arrebanhou inúmeros fãs para a banda ao ouvirem o punk rock com os versos: “Quando nascemos fomos programados / A receber o que vocês / Nos empurraram com os enlatados / Dos USA, de nove às seis / Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês / Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Somos o futuro da nação / Geração Coca-Cola.”

Em *Terra de gigantes*, gravada no segundo álbum dos Engenheiros do Hawaii (1987), Humberto Gessinger apresenta uma visão mais melancólica, até mesmo desiludida, desta mesma geração. Em uma conversa hipotética com sua mãe, ele diz: “Hey mãe! / Eu tenho uma guitarra elétrica / Durante muito tempo isso foi tudo que eu queria ter / Mas, hey mãe / Alguma coisa ficou pra trás. Antigamente eu sabia exatamente o que fazer”. E continua: “As revistas, as revoltas, as conquistas da juventude / São heranças, são motivos pras mudanças de atitude / Os discos, as danças, os riscos da juventude / A cara limpa, a roupa suja, esperando que o tempo mude / Nessa terra de gigantes / Tudo isso já foi dito antes / A juventude é uma banda / Numa propaganda de refrigerantes”.

Havia também as canções de amor e as mais poéticas, assim como as letras divertidas e as crônicas do cotidiano dessa geração. *Você não soube me amar*, faixa de *As aventuras da Blitz*, marcou o ano de 1982 e toda a década. A música, meio cantada e meio falada a duas vozes, tinha forte influência da new wave e do rap, além de uma letra cômica que narrava o relacionamento conturbado e os diálogos de um jovem casal,

contendo pérolas como: “Amor, pede uma porção de batata frita / Ok, você venceu, batata frita” e “Amor, o que que você tem? / Você tá tão nervoso / Nada, nada, nada, nada, nada, nada”

ou, ainda, “O nosso amor era uma orquestra sinfônica / E o nosso beijo, uma bomba atômica”. Versos inesquecíveis entoados, ainda hoje, por várias gerações.



A linguagem visual das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980

Nos anos 1980, os discos de vinil eram usualmente acondicionados em dois tipos de envelope, um de plástico e outro de papelão, com as funções de proteção, identificação e divulgação. Para tanto, dispunham, usualmente na capa¹, de uma imagem em destaque, do nome do artista ou banda e do título do álbum, e na contracapa eram colocadas informações consideradas secundárias, como os títulos das músicas e, às vezes, a lista dos profissionais envolvidos na produção do disco.

Nesta pesquisa, a partir de um recorte parcial das capas de disco de rock nacional produzidas na década de 1980², foram identificados alguns dos aspectos recorrentes no design dessas peças gráficas. Essa identificação foi feita através da análise dos elementos pictóricos, verbais e esquemáticos que constituem as composições visuais dessas capas, das relações que esses elementos estabelecem no campo gráfico e da colaboração desses componentes para identificar e descrever uma linguagem visual no contexto sociopolítico e cultural em que tais artefatos gráficos foram criados.

1 OS DISCOS DE VINIL E SUAS EMBALAGENS

O disco de vinil é um suporte sonoro produzido com um material plástico, o policloreto de vinila (PVC ou, simplesmente, vinil), que registra informações de áudio codificadas em pequenas ranhuras criadas a partir da prensagem do material contra uma matriz metálica. Criado em 1948, tornou obsoleto os antigos discos de goma-laca de 78 rpm, que eram

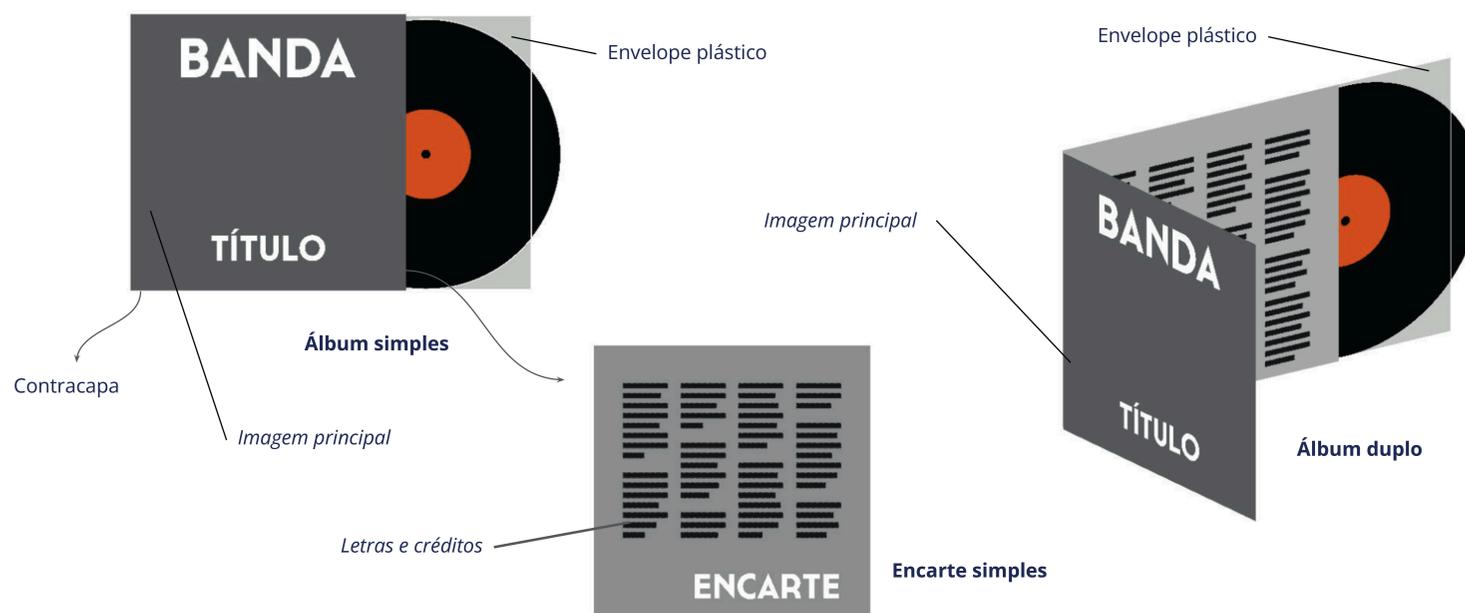
usados desde 1890 (LAUS, 2005). Os discos de vinil são mais leves, maleáveis e mais resistentes a choques, quedas ou manuseio e, acima de tudo, permitem a reprodução de um tempo maior de áudio com boa qualidade sonora³. O vinil, no entanto, é delicado, e qualquer arranhão pode comprometer a qualidade do som.

Os discos de vinil foram produzidos em diferentes formatos: o LP (do inglês *long play*), de 12 polegadas (30 cm) de diâmetro, tocado a 33 ½ rpm e com capacidade de reprodução de cerca de 20 minutos por lado; o EP (do inglês *extended play*), de 10 polegadas (25 cm) de diâmetro, rodava a 45 rpm e tinha capacidade de 8 minutos por lado (suficientes para reproduzir, em média, quatro faixas ou quatro músicas por disco) e o *single* (do inglês *single play*), de 7 polegadas (17 cm) de diâmetro, tocado a 45 rpm (no Brasil, a 33 ½ rpm) e com capacidade de 4 minutos por lado (geralmente duas faixas por disco ou uma música por lado).

¹ Em português, a palavra “capa” é usada tanto para o objeto físico (a embalagem ou o envelope de papel), quanto para a face principal desse objeto. Esta pesquisa é sobre o design das faces principais.

² Com o intuito de facilitar a leitura da análise apresentada, optou-se pela reprodução das imagens das capas referentes a cada aspecto analisado, mesmo que, algumas vezes, isso tenha implicado a reprodução duplicada de algumas capas. O conjunto total das capas pertencentes ao *corpus* analisado é apresentado em apêndice ao final da tese.

³ No Brasil, as grandes gravadoras produziram LPs até dezembro de 1997. Na segunda metade de 2008, os proprietários da Polysom, cientes do crescimento na venda de vinis nos Estados Unidos e Europa, passaram a considerar a possibilidade de retomar a produção dos discos de vinil, o que ocorreu no final de 2009.



Assim como os discos passaram por transformações ao longo dos anos, suas embalagens também se modificaram consideravelmente. As primeiras embalagens dos discos eram envelopes de papel pardo, tipo Kraft, com baixa gramatura, usados para proteger os antigos discos de goma-laca (78 rpm). Elas não eram impressas e apresentavam uma abertura⁴ que permitia visualizar exatamente o rótulo circular colado na parte central do disco e que trazia a lista das faixas e outros detalhes técnicos das músicas. Num segundo momento, esses envelopes passaram a apresentar elementos impressos, normalmente de caráter genérico, como propagandas da gravadora e de seus produtos (LAUS, 2005).

Algum tempo depois da criação dos discos de vinil, surgem os envelopes sem a abertura circular central, que permitiam uma maior individualização das capas ao dispor informações específicas dos discos que protegiam. Esse formato de envelope (ou capa) é atribuído ao designer estadunidense Alex Steinweiss, que o teria criado, em 1948, para a Columbia Records (HELLER, 2015).

1.1 A materialidade das capas de disco

Os discos de vinil, que já dominavam o mercado brasileiro no início da década de 1960, eram, nos anos 1980, acondicionados em um envelope de material plástico fino (para proteção contra riscos) sobreposto por um outro de papelão, com as fun-

ções de proteção contra impactos, transporte e comunicação visual, como mencionado anteriormente. Para o LP (versão mais difundida no Brasil), o formato da embalagem externa era quadrado (31 cm x 31 cm) com a extremidade direita aberta para a inserção do disco e, geralmente, confeccionado em papelão (gramatura 250 g/m²), marrom na parte interna e branco na parte externa, possibilitando a impressão de imagens e textos com as informações do disco. A face principal (também chamada de capa) apresentava, usualmente, uma imagem em destaque, o nome do artista ou banda e o título do álbum (Figura 4.1). O lado posterior (oposto ao primeiro e chamado de contracapa) continha algumas informações secundárias, como os títulos das músicas e, algumas vezes, os créditos dos músicos e demais profissionais envolvidos na produção do disco.

O envelope de papelão podia, no caso de álbuns duplos, apresentar uma dobra central, deixando-o com o dobro do tamanho quando aberto no sentido horizontal, possibilitando, assim, acondicionar dois discos de vinil. Nesse caso, as duas extremidades do envelope (desdobrado) eram abertas, por onde se inseriam cada um dos discos. Quando fechado, o álbum duplo tinha as mesmas dimensões do simples (31 cm x 31 cm) e, ao ser aberto, passava a medir 62,5 cm de largura. Alguns poucos discos simples vinham acondicionados em capas duplas,

Figura 4.1 Desenho ilustrativo das capas de disco de álbum simples e duplo. Fonte: Elaborado pelo autor.

⁴ Obtida através do uso de uma faca, isto é, uma chapa metálica montada em uma madeira e usada para recortar impressos em formatos especiais (ADG, 1998).



Figura 4.2 Capa do disco *Kid / Kid Abelha e os Abóboras Selvagens* (Gringo Cardia, Flávio Colker, 1989): à esq. com o segundo envelope inserido e à dir. sem, onde se percebem os orifícios.

de maneira que uma das metades do envelope ficava vazia. Normalmente, a face interna das capas duplas era aproveitada para dispor as letras das músicas e outras informações ou fotos dos artistas. Habitualmente, nos álbuns simples esse conteúdo podia ser encontrado em um encarte, impresso em papel de menor gramatura e inserido junto do disco (pré-acondicionado no envelope plástico e depois no de papelão).

Um outro recurso, recorrente nas capas dos discos de rock brasileiro dos anos 1980, era o uso de um segundo envelope de papelão, alguns milímetros menor que o primeiro e que era inserido neste. O envelope adicional, que também apresentava uma das extremidades abertas (normalmente a superior), abrigava o disco de vinil e fazia as vezes do encarte, trazendo impressas as letras das músicas, fotos e informações sobre a produção do álbum. *Kid* (Figura 4.2, esquerda), quarto disco de estúdio da banda carioca Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, de 1989, traz, além de um segundo envelope de papelão como encarte, uma outra característica que enfatiza a tridimensionalidade da embalagem: pequenos orifícios⁵ estrategicamente posicionados no primeiro envelope que possibilitam visualizar alguns elementos impressos no envelope interno (Figura 4.2, direita). Ao retirar um de dentro do outro, o consumidor percebe o movimento e a sucessão de novas imagens que se formam nessas janelas.

A técnica de impressão comumente usada nas capas de disco era o *offset*⁶, que permite a reprodução das nuances de



meios-tons⁷ de imagens PB e coloridas, por meio do recurso da quadricromia (utilizando-se a mistura das quatro cores CMYK – ciano, magenta, amarelo e preto – para se obter todas as outras cores), a custos razoáveis e em larga escala. A quadricromia, no entanto, não é indicada para a reprodução de grandes áreas chapadas⁸ de cor. No álbum *Nau* (Figura 4.3, esquerda), disco

⁵ Feitos com faca, assim como as aberturas circulares antes mencionadas.

⁶ *Offset* é o desenvolvimento comercial da impressão litográfica. É um processo de impressão planográfico no qual as áreas de imagem e de não imagem não são marcadas por diferenças de altura e se encontram numa mesma placa plana de metal ou pedra. Ambos os processos se baseiam no princípio de que a água e os óleos não se misturam. A imagem a ser impressa é tratada de forma a ser resistente à água e a atrair o óleo (tinta de impressão), enquanto as áreas de não imagem possuem propriedades inversas (LIVINGSTON, 1992). No *offset*, uma chapa de metal flexível é gravada, por processo fotoquímico, com a imagem a ser impressa. A chapa, chamada de matriz, é instalada num cilindro da máquina impressora e, em vez de imprimir diretamente sobre o papel, transfere a tinta primeiramente para um outro cilindro revestido de borracha que finalmente imprime a folha de papel. Como na litografia, as áreas a ser impressas recebem a tinta, enquanto as restantes, úmidas, repelem a tinta.

⁷ Nas artes gráficas, *retícula* é uma rede de pontos diminutos ou de traços, formando quadrículos, linhas ou quaisquer padrões regulares, traçada sobre vidro ou película transparente, usada para a reprodução de originais a meiotom, sejam preto e branco, sejam coloridos. Colocada entre o original e uma placa sensível, a *retícula* decompõe a imagem (foto ou desenho) em numerosos pontos de tamanhos variados que, embora impressos com a mesma intensidade de tinta, produzem, por ilusão de ótica, o efeito das tonalidades intermediárias, do claro ao escuro (ADG, 1998).

⁸ Nas artes gráficas, referem-se às áreas que são completamente cobertas com tinta ou às áreas nas quais se imprime com 100% de uma determinada cor. Designa, também, a impressão uniforme e contínua, sem *retícula*, ou a cor impressa dessa maneira (ADG, 1998).

de estreia da banda homônima lançado em 1987, pode-se observar o uso de cores especiais. O disco, que mesclava pós-punk com blues, teve o design da capa idealizado por Beto Birger, baixista da banda, e apresentava uma carta geográfica do descobrimento da América, impresso em preto e prata, uma cor metalizada pouco usada nos anos 1980 e que garantia sofisticação à embalagem. O mesmo recurso foi utilizado na contracapa para reproduzir retratos fotográficos dos integrantes da banda. Uma terceira cor (azul) complementa o projeto gráfico em duas tarjas nas extremidades superior e inferior da capa.

Embora *Legião Urbana* (Figura 4.3, centro), de 1985, tenha sido o primeiro álbum da banda brasiliense homônima, foi um dos poucos discos de rock da década que apresentava elementos impressos em relevo seco, alguns sem o uso de tinta, tornando-os quase imperceptíveis quando vistos a distância, e outros pré-impressos com tinta – na cor vermelha, na capa, e cinza, na contracapa –, o que lhes garante destaque na composição. Esse tipo de impressão exige a confecção de uma matriz metálica, também em relevo (clichê), que acaba por encarecer a produção. Mesmo com os vários elementos

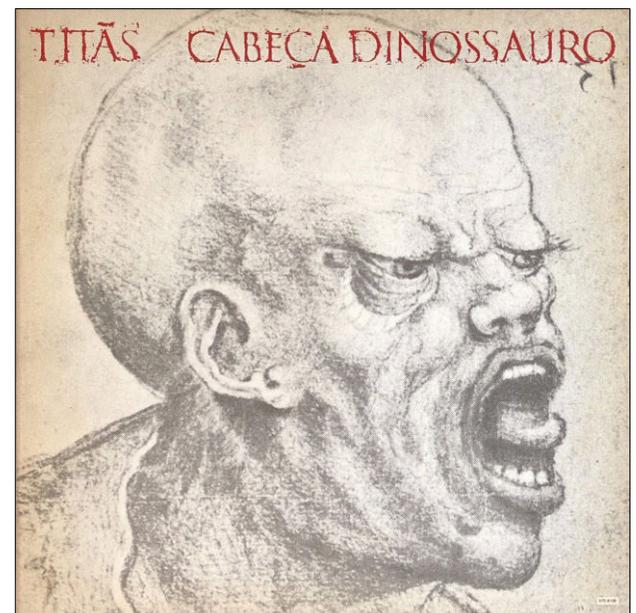
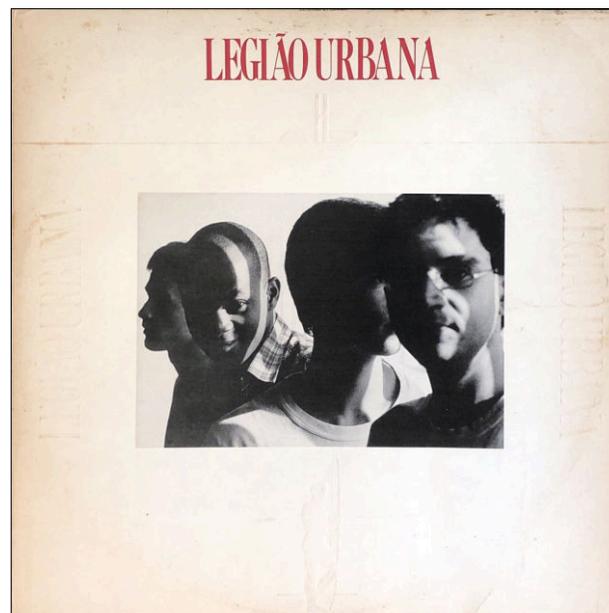
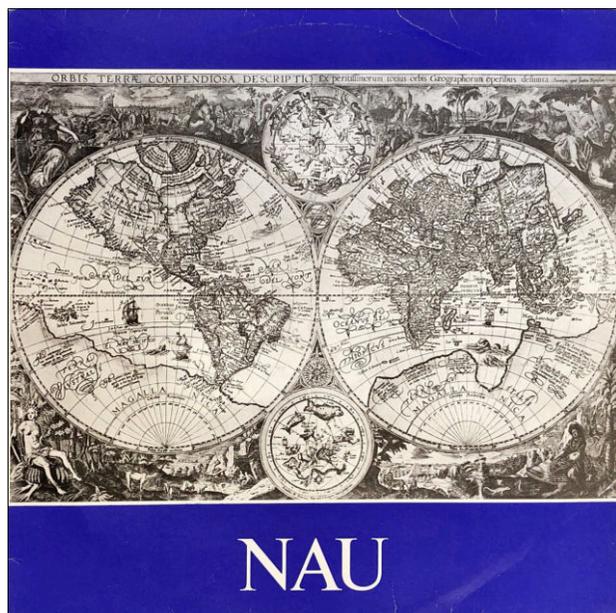
mencionados, a aparência geral da capa é de limpeza visual e de um certo requinte.

Cabeça dinossauro (Figura 4.3, direita), terceiro álbum de estúdio da banda Titãs, chegou às lojas em junho de 1986 apresentando um som novo e mais pesado que o feito pela banda paulistana até então. Além do uso inusitado de desenhos de Leonardo da Vinci, trazia um único disco de vinil em uma capa dupla impressa em um papel com acabamento mais poroso e texturizado, diferente do papel cartão normalmente usado, e que valorizava os traços do mestre do Renascimento italiano. Segundo Sérgio Britto⁹, tecladista da banda e autor da capa, sua sugestão para a troca de papel havia sido surpreendentemente bancada por um dos diretores da gravadora (André Midani), mas com as grandes vendas do álbum ficou restrita à primeira prensagem do disco, sendo as demais capas produzidas no padrão de costume.

Embora tenha havido exceções, com a crise econômica vivida nos anos 1980, a indústria fonográfica pouco investiu em

Figura 4.3 Capas de disco com recursos gráficos especiais: *Nau / Nau* (Beto Birger, 1986), *Legião Urbana / Legião Urbana* (Ricardo Leite, 1985) e *Cabeça dinossauro / Titãs* (Sérgio Britto, 1986).

⁹ Em entrevista ao programa *O som do vinil* (Temp. 2 – Ep. 13), do Canal Brasil, de 2015.



formatos não usuais que explorassem a tridimensionalidade das embalagens. O mesmo pode ser afirmado em relação ao uso de outros tipos de papel ou acabamentos diferenciados. Alguns poucos discos do rock brasileiro dessa década foram contemplados com algum requinte no processo produtivo. Em muitos casos, esse diferencial era modestamente aplicado aos encartes, que podiam passar de uma lâmina simples a um libreto com mais páginas ou serem impressos em papel de qualidade superior. Muitos dos recursos gráficos mencionados tiveram seus custos de produção reduzidos ao longo dos anos e se popularizaram, sendo hoje, quatro décadas depois, empregados na confecção de embalagens de cosméticos a produtos de limpeza.

Além de questões materiais, outro fator determinante na produção das capas de disco era a tecnologia empregada no seu processo de design. No Brasil, nos anos 1980 o computador pessoal conquistava espaço, mas somente na década seguinte transformaria radicalmente o modo de trabalhar dos designers gráficos (HOMEM DE MELO; RAMOS, 2011). As embalagens eram, então, criadas como quase tudo que era feito já havia algumas décadas, isto é, com papel, lápis, canetas e régua. Depois da ideia desenvolvida e aprovada, partia-se para a preparação das artes-finais nas pranchas de *paste-up*¹⁰, indicando-se cores e demais elementos como a posição de imagens que seriam reticuladas, aplicando-se letras transferíveis (como Letraset) ou textos pré-diagramados pela fotocomposição¹¹. O processo exigia habilidade manual e, dado que envolvia alguns outros profissionais, como o fotocompositor ou o arte-finalista, acabava por dificultar o controle de todos os detalhes por parte do designer e por influenciar o resultado final da impressão ou, até mesmo, a linguagem visual das capas.

2 ANÁLISE VISUAL DAS CAPAS DE DISCO DE ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 1980

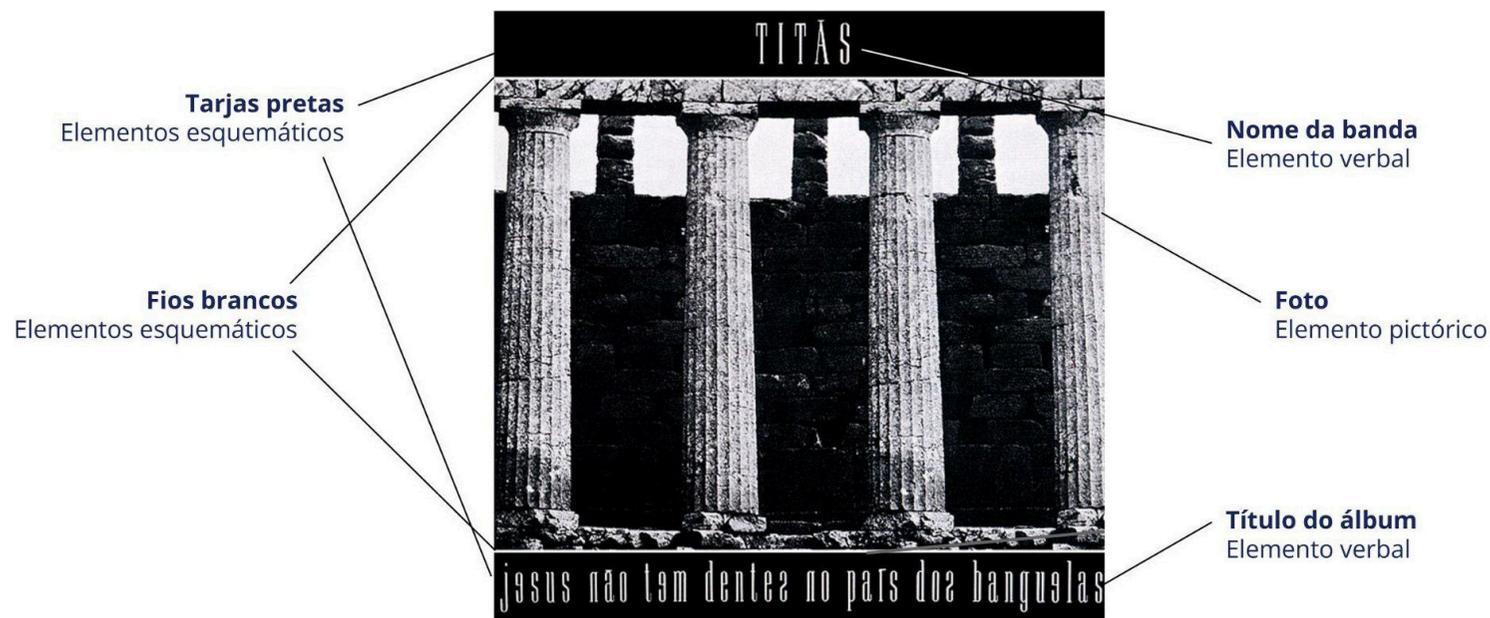
Conforme descrito anteriormente, o objetivo desta pesquisa é identificar aspectos gráficos característicos de capas de disco

de vinil do rock brasileiro dos anos 1980, estudando-os em termos históricos, culturais e estéticos, incluindo a relação entre a linguagem visual desses artefatos gráficos e a cultura visual do período. Para isso, conforme descrito no capítulo 2 (Métodos e procedimentos), as capas foram examinadas segundo as três dimensões da semiótica. Primeiramente, foram observados os elementos pictóricos, os verbais e os esquemáticos (TWYMAN, 1986). Em seguida, examinaram-se as relações entre esses elementos no campo gráfico e a composição visual formada por eles. Finalmente, as capas foram analisadas enquanto partes de um conjunto, buscando-se identificar elementos visuais e aspectos plurais (ARAGÃO, 2011) no *corpus* que pudessem caracterizar a linguagem visual desses artefatos gráficos e contextualizá-los no momento histórico-cultural em que foram produzidos.

No entanto, uma vez que o foco da pesquisa é a linguagem e as características visuais recorrentes nas capas estudadas, a apresentação dos resultados obtidos com a análise realizada segue outra organização. Inicialmente, serão expostas as estruturas visuais plurais e as singulares, mostrando-se os principais aspectos estruturais plurais observados no *corpus*. Dando continuidade, são apresentados os elementos pictóricos encontrados nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, abordando-os sob os pon-

¹⁰ Trabalho de elaboração, através da técnica de colagem, de prancha com a composição final (arte-final) em preto e branco, contendo indicações para a aplicação de fotografias, retículas, áreas de cor etc. que serviam de guia para a confecção de fotolitos para a impressão de artefatos gráficos. Esse processo foi, em grande parte, substituído pelo uso de computadores no cotidiano dos designers gráficos (ADG, 1998).

¹¹ Louis Marius Moyroud e Rene Alphonse Higonnet foram os primeiros a desenvolver uma máquina de fotocomposição funcional (1946). No sistema de fotocomposição, as matrizes dos caracteres se encontravam em uma película transparente. Uma luz focada projetava uma imagem dos caracteres escolhidos sobre papel ou acetato fotossensível. Um sistema óptico ajustava o tamanho, escalando as letras ao corpo pretendido. Adrian Frutiger foi um tipógrafo especialista na passagem de desenhos de caracteres tipográficos de metal para os suportes fotográficos. A fonte tipográfica Univers, de sua autoria, marcou o momento da bifurcação dessas tecnologias, sendo originalmente desenhada para os dois suportes: a composição com tipos de metal (Hot Type) e a fotocomposição (Cold Type) (HEITLINGER, 2006).



tos de vista morfológico (com o uso de fotografias e ilustrações e suas características plurais) e semântico (analisando a apropriação de imagens e linguagens visuais do passado, bem como o uso da colagem). Na sequência, de forma similar aos elementos pictóricos, são examinados os elementos verbais sob os pontos de vista morfológico (separando-os segundo a maneira como foram criados – caracteres pre-existent, manuscritos e desenhados – e seus aspectos visuais plurais) e semântico (no qual as chaves de leitura foram “tradição vs modernidade”, “fragmentação vs informalidade” e as apropriações do passado). Finalmente, os elementos esquemáticos das capas estudadas são também observados dos pontos de vista morfológico e semântico e suas características recorrentes.

2.1 Estruturas visuais plurais e singulares

Analisando-se o *corpus*, observou-se que um grande número das capas de disco apresenta um elemento pictórico dominante na composição (usualmente uma fotografia, muitas vezes retratando os integrantes da banda) e dois elementos verbais (o nome da banda e o título do álbum). Quando coin-

cidentes, os dois elementos verbais são grafados uma única vez, normalmente usando-se caracteres tipográficos (fotoletra, fotocomposição e caracteres transferíveis) ou, também, letras manuscritas e desenhadas. Outra característica recorrente é que o nome da banda costuma ser o elemento verbal principal e, usualmente, ocupa a parte superior da capa, enquanto o título do álbum (muitas vezes grafado num corpo menor, utilizando-se letras com outro desenho) costuma ter menos destaque e ficar posicionado na parte inferior, próximo à borda da capa.

Junto a esses elementos pictóricos e verbais, há uma série de elementos esquemáticos, usados para estruturar as composições visuais, mas que acabam passando incógnitos (talvez até por um esforço dos designers) ou sendo tomados como partes dos demais elementos visuais. Esses elementos são usados das maneiras mais diversas, como será descrito adiante. Na capa apresentada na Figura 4.4, por exemplo, temos um elemento pictórico (foto de um templo grego), dois elementos verbais (o nome da banda e o título do álbum) e alguns elementos esquemáticos: duas tarjas pretas, que servem de fundo para os elementos verbais, e dois fios brancos, que ajudam a destacar o elemento pictórico.

Figura 4.4 Estrutura visual plural e seus elementos constituintes na capa de *Jesus não tem dentes no país dos banguelas / Titãs* (Sérgio Britto, 1987).



Figura 4.5 Exemplos de outras peças gráficas com estrutura visual semelhante à encontrada recorrentemente nas capas de disco de rock dos anos 1980: capa do disco Noel Rosa / Noel Rosa (Di Cavalcanti, 1955, 26 cm x 26 cm), capa do livro Banana brava / José Mauro de Vasconcelos (Jayme Cortez, 1969, 14 cm x 21 cm) e capa do suplemento Folhetim / Folha de S.Paulo (ilustração Carlos Clémen, 1984, 28 cm x 35 cm).



A estrutura visual identificada nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 pode ser considerada uma característica plural (Figura 4.6), mas ela não é um padrão totalmente rígido nem exclusivo desse gênero musical ou época. Observa-se essa forma de organizar os elementos visuais das capas de disco em outros momentos da história da indústria fonográfica, em outros gêneros musicais e, até mesmo, em outros tipos de peças gráficas, como livros, jornais e cartazes, que podem ser observados na Figura 4.5. O aumento no número de bandas nos anos 1980 e a praticidade em localizar os discos quando dispostos nas gôndolas das lojas especializadas podem ter influenciado a adoção recorrente dessa solução visual. Sua flexibilização, por outro lado, pode também ser explicada por essa recorrência e a necessidade de trazer algo de novo às capas, mas sem abrir mão da questão funcional de identificar facilmente os álbuns no ato da compra.

Um segundo grupo de capas apresenta estruturas visuais semelhantes à descrita, mas com pequenas variações (acréscimo, deslocamento ou, normalmente, ausência de um elemento verbal) que, consideradas em seu todo, não comprometem a estrutura plural descrita, como também observado na Figura 4.6. Esses dois grupos, com estruturas visuais plurais e variantes, reúnem 118 das 155 capas estudadas.

Um terceiro grupo de capas apresenta estruturas visuais singulares, isto é, são únicas e possuem particularidades que as distinguem das demais (Figura 4.7). Existem nessas capas, no



entanto, algumas características em comum, como a fragmentação do campo gráfico e das linhas de texto dos elementos verbais, a profusão de letras com desenhos diferentes e o uso da colagem, entre outras, que acabam por contribuir na conformação da linguagem visual do conjunto das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980.

Independentemente da configuração das estruturas, as composições visuais das capas de disco se organizam em torno dos elementos pictóricos, verbais e esquemáticos, que serão examinados, em seus aspectos morfológico-sintáticos e semânticos, respectivamente, nas próximas seções desta análise.

2.2 Elementos pictóricos nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980

No Brasil, a partir dos anos 1940, além do nome dos artistas e dos álbuns, as capas de disco passaram a apresentar ilustrações, muitas delas feitas por nomes como Miécio Caffé, Di Cavalcanti e, depois, Athos Bulcão, Lygia Clark ou Fernando Lemos (LAUS, 2005). A década de 1950 foi um período de transição, no qual a predominância da ilustração, graças a desenvolvimentos tecnológicos, foi superada por soluções que empregavam a fotografia, chegando-se ao final

Figura 4.7 Na página oposta, capas com estruturas visuais singulares: Ideologia / Cazuza (Luiz Zerbini e Jorge Barrão, 1988), Que país é este / Legião Urbana (Fernanda Villa-Lobos, 1987) e Luni / Luni (Guto Lacaz, 1988).

Figura 4.6 Na página oposta, primeira linha, capas com estrutura visual plural: Cardume / Nenhum de Nós (Pedro Mozart Siqueira, 1989), Todos os lados / Capital Inicial (Michel Spitalo e Iko Ouro Preto, 1989) e Perdidos no deserto / Tubarão (Gustavo Rolim, 1991). Na segunda, capas com pequenas variações na estrutura visual plural: Go back / Titãs (Sérgio Britto, 1988), Rita e Roberto / Rita Lee e Roberto de Carvalho (Felipe Taborda e Jejo Cornelsen, 1985) e Virgem / Marina Lima (Fabiana Kherlakian, 1987).

da década com as capas caracterizadas pelo uso de retratos fotográficos coloridos que, além de satisfazerem o público com seu realismo, buscavam uma certa informalidade calculada (HOMEM DE MELO, 2019). Os dois principais elementos pictóricos usados no design das capas de disco são, assim, a ilustração e a fotografia¹². Nos anos 1980, as fotos das bandas do BRock predominam nas composições visuais das capas dos discos.

Aspectos morfológicos dos elementos pictóricos

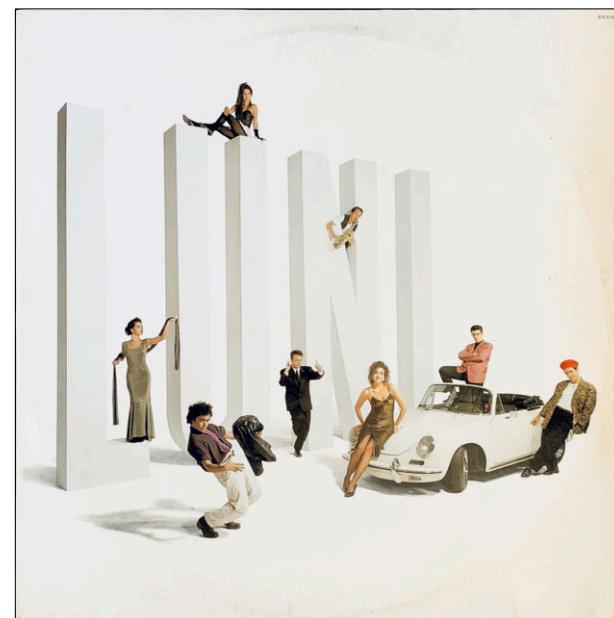
As capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 que apresentam elementos pictóricos se dividem entre aquelas nas quais esses elementos ocupam todo o campo gráfico (sangrando nas bordas) e as capas nas quais os elementos pictóricos se encontram enquadrados por molduras ou limitados por tarjas e fios. Percebe-se também que predominam os elementos pictóricos únicos em cerca de dois terços das capas estudadas. Essas imagens, ou combinações de imagens, normalmente servem de fundo para os elementos verbais, mas, nas capas nas quais se constata a presença de molduras e

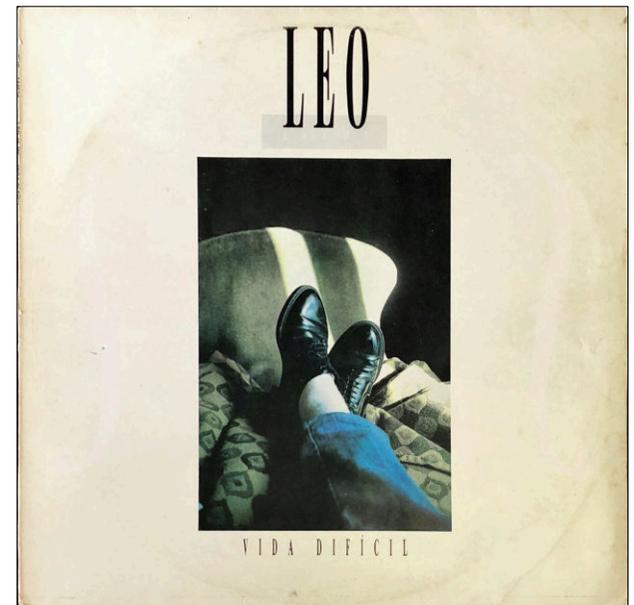
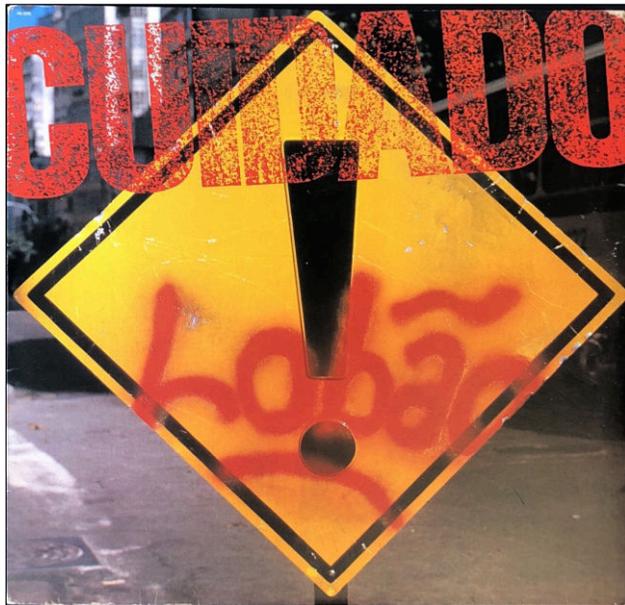
tarjas limitando os elementos pictóricos, a tendência é que esses elementos esquemáticos sejam usados para dispor os elementos verbais. Conforme descrito anteriormente, a estrutura visual predominante apresenta dois elementos verbais (nome da banda e título do álbum) normalmente dispostos sobre um elemento pictórico, que pode ser uma fotografia ou uma ilustração.

O uso da fotografia nas capas de disco de rock brasileiro dos anos 1980

Dentre os aspectos levantados a partir da análise do material selecionado, destaca-se que a maioria das capas tem fotografias, ou grupos de fotografias, como principais elementos pictóricos (123 capas de 155). Fotografias que mostram os integrantes das bandas são o recurso mais usual nesses

¹² Apesar do evidente caráter ilustrativo da fotografia, optou-se, no âmbito da análise aqui apresentada, por se adotar o termo “fotografia” ao se referir especificamente a imagens geradas por processos fotossensíveis (mesmo que posteriormente manipuladas) e o termo “ilustração” ao se remeter aos desenhos pictóricos encontrados nas capas em estudo.



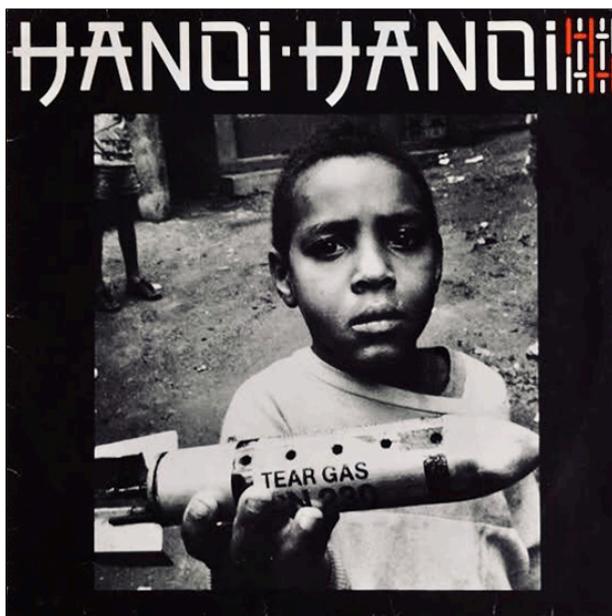


artefatos gráficos (um total de 96), mas outros tipos de fotos também são encontrados. Nas 27 capas fotográficas que não retratam as bandas, foram identificados três subconjuntos.

O primeiro deles é formado por capas que apresentam fotos com objetos, pessoas e paisagens que, dada a proximidade temática aos títulos dos discos, parecem ter sido produzidas especificamente para essas capas e se assemelham a fotos do universo da propaganda. São normalmente fotos executadas com rigor técnico, enquadramentos precisos, boa iluminação e definição, sendo, em sua maioria, coloridas. São exemplos

de fotos usadas nesse grupo de capas a imagem da placa de trânsito com uma exclamação e pichada com o nome do cantor Lobão na capa de *Cuidado!* (Figura 4.8, esquerda), a foto de dois personagens com máscaras típicas do folclore veneziano do álbum *Carnaval*, do grupo Barão Vermelho (Figura 4.8, centro) ou, ainda, a fotografia dos pés calçados repousando sobre uma poltrona em *Vida difícil*, do cantor Leo Jaime (Figura 4.8, direita). Neste último caso, além da ironia usada para ilustrar o tema, destaca-se o estilo do sapato masculino e a ambientação da fotografia, que remetem aos anos 1950.

Figura 4.8 Capas de disco com fotografias que não retratam as bandas: *Cuidado!* / Lobão (Felipe Taborda, 1988), *Carnaval* / Barão Vermelho (Carlos Horcades e Paula Carvalho de Almeida, 1988) e *Vida difícil* / Leo Jaime (autor não identificado, 1986).



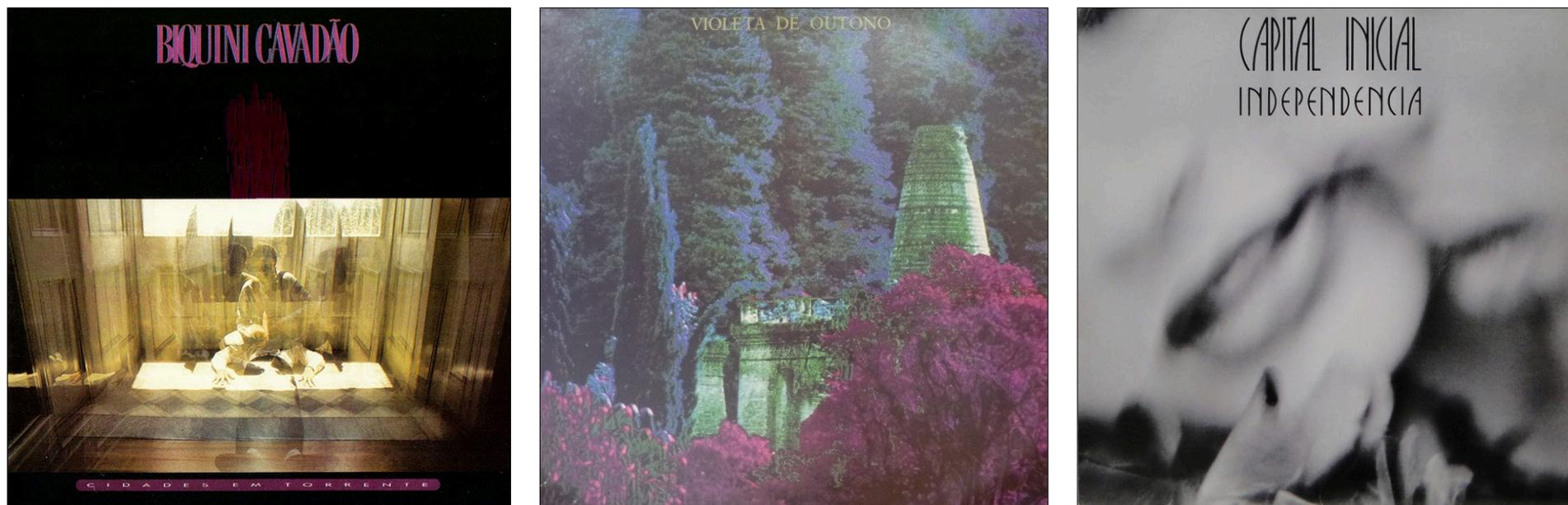


Figura 4.10 Capas com fotos com algum tipo de distorção: *Cidades em torrente* / Biquini Cavado (Ricardo Leite, 1986), *Violeta de Outono* / Violeta de Outono (Violeta de Outono, 1987) e *Independência* / Capital Inicial (Café Studio de Arte e Iko Ouro Preto, 1987).

Figura 4.9 Na página oposta, capas com fotos sem relação direta com o título do álbum: *Fanzine* / Hanoi-Hanoi (Marciso Carvalho e Tavinho Paes, 1988), *Supermercados da vida* / Barão Vermelho (Silvia Panella, 1992), *Declare guerra* / Barão Vermelho (Felipe Taborda, 1986).

Ambas as características são recorrentemente associadas ao músico e às suas canções, releituras irônicas de músicas dos primórdios do rock'n'roll.

O segundo subconjunto de capas apresenta fotografias que caracterizam-se por um aspecto documental, aparentando terem sido feitas para o registro de algum evento. São, em sua maioria, instantes fotográficos em preto e branco, algumas vezes com menos rigor técnico e enquadramentos não tão elaborados, dadas as condições em que foram realizados. Alguns são de fato registros jornalísticos, como pode ser confirmado pelos créditos informados. A capa do disco *Fanzine* (Figura 4.9, esquerda), da banda Hanoi-Hanoi, mostra a foto de um menino segurando uma bomba de gás lacrimogêneo e parece ser uma foto denúncia, como as que são utilizadas em notícias ou reportagens jornalísticas para delatar algum problema social. A imagem foi creditada a Chiquito Chaves, fotojornalista.

Duas capas do Barão Vermelho exibem fotos com esse mesmo aspecto. A primeira é o álbum *Supermercados da vida* (Figura 4.9, centro), com uma imagem em preto e branco e com pouca nitidez que retrata um homem saindo de um supermercado aparentemente destruído durante um saque, creditada a Irmo Celso (Abril Imagens). Em *Declare guerra* (Figura 4.9, direita), observa-se uma foto, também em preto e branco, contrastada e reticulada, pertencente ao acervo do Imperial Museum of War (Londres). A imagem mostra uma fábrica de bombas, provavelmente da Segunda Guerra Mundial.

O estilo fotográfico, a tarja preta na lateral direita da foto, o nome da banda em vermelho e o título do álbum reforçam o aspecto sombrio e aterrorizador do potencial bélico retratado.

O terceiro subconjunto, entre as capas com fotografias que não retratam bandas, distingue-se por apresentar imagens com algum tipo de distorção (de cor, de foco, de movimento etc), o que as distancia do mero registro da realidade, ganhando ares de algo imaginário ou onírico. Na capa de *Cidades em torrente*, da banda Biquini Cavado (Figura 4.10, esquerda), uma imagem, provavelmente resultado de múltiplas exposições¹³, provoca a estranha sensação de presença e, simultaneamente, de ausência do personagem retratado. Já as distorções cromáticas e o desfocamento aplicados à foto de uma paisagem que ocupa toda a capa de *Violeta de Outono* (Figura 4.10, centro) propiciam à imagem um aspecto etéreo que, apesar de subjetivo, pode ser relacionado à sonoridade pós-punk com influências psicodélicas da banda homônima em seu primeiro disco. O mesmo efeito de desfocar, aplicado à fotografia em preto e branco de um casal se beijando, usada na capa de *Independência* (Figura 4.10, direita), do Capital Inicial, sua-

¹³ Em algumas câmeras fotográficas analógicas, era possível armar o disparador para liberar o obturador sem avançar o filme, o que permitia que se expusesse o mesmo fotograma à luz mais de uma vez, ou seja, que se "fotografasse" duas vezes. As câmeras automáticas não ofereciam esse recurso, considerado um defeito, e avançavam o filme logo que a foto fosse batida. Na fotografia digital, a sobreposição de imagens, ou múltipla exposição, pode ser obtida com a ajuda de programas de edição de imagens.



viza os contornos das formas, dando um tom de brandura e retardamento do tempo à composição.

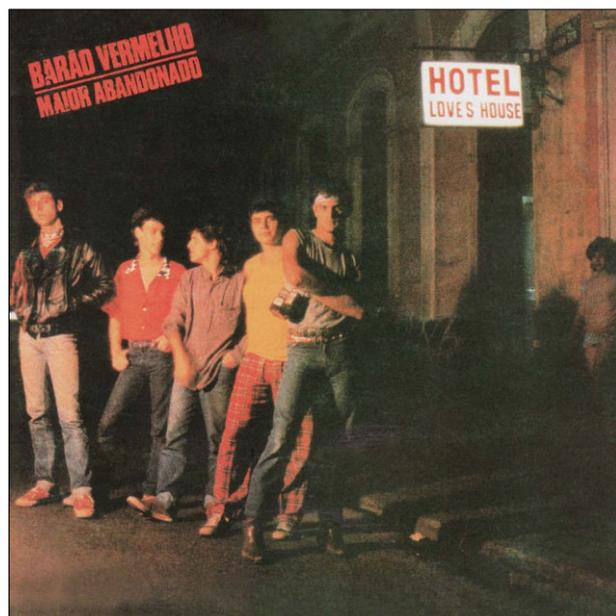
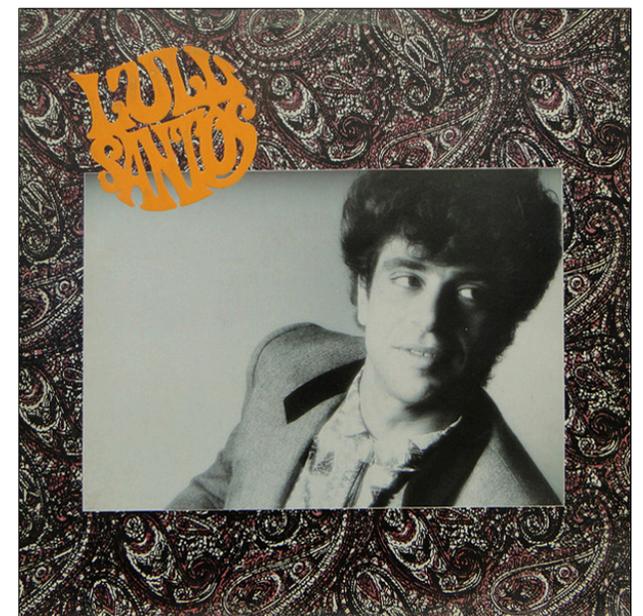
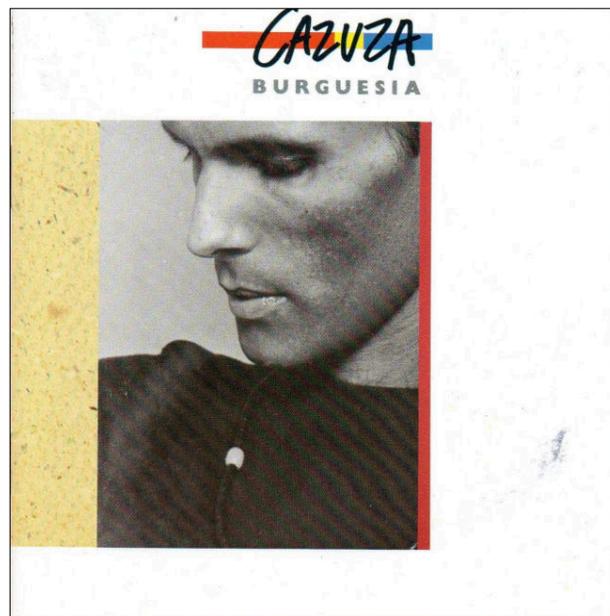
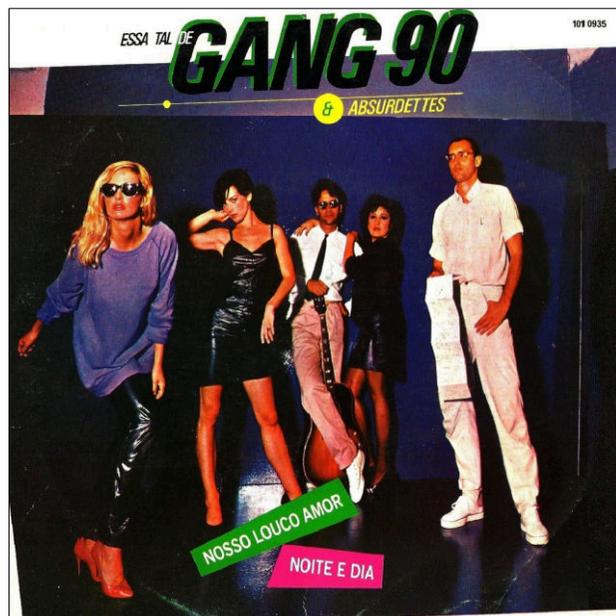
A maioria das capas estudadas (96 de 155) apresenta como solução de comunicação visual o uso de imagens dos integrantes das respectivas bandas, muitas vezes em poses semelhantes entre si, quase como se existisse uma obrigatoriedade de usar esse tipo de fotografia para criar essas capas e, mais do que isso, como se existisse uma fórmula hegemônica de como retratar essas bandas. Poderia-se especular se tais soluções visuais foram concebidas em resposta a uma demanda específica, seja da gravadora, seja da banda, visando atender ao mercado ou à necessidade intuída pelos músicos de serem conhecidos dessa forma junto a seu público e construir, assim, uma identidade visual para a banda. Outra possibilidade seria atribuir tais soluções ao *Zeitgeist* dos anos 1980 se manifestando visualmente e fazendo com que diferentes designers propusessem capas semelhantes.

Observando-se as capas de discos de bandas internacionais que foram influência musical para o rock brasileiro dos anos 1980, como Ramones (1976), Buzzcocks (1978) ou The B-52's (1979) – Figura 4.11 – nota-se, também, que as capas do punk rock, do pós-punk e da new wave parecem ter servido de inspiração para muitas das capas do BRock. Com essas novas referências, vindas principalmente dos Estados Unidos e da Inglaterra, as fotografias das capas estudadas distinguem-se das antecessoras nacionais pelo enquadramento e pela postura,



Figura 4.12 Na página oposta, primeira linha, capas de disco com fotos da banda em fundo neutro: Essa tal de Gang 90 e as Absurdettes / Gang 90 & Absurdettes (Gustavo Suarez e Luis Crispino, 1983), Burguesia / Cazuzza (Felipe Taborda, 1989) e Normal / Lulu Santos (Mario Bag e Lulu Santos, 1985). Na segunda linha, capas com foto das bandas contextualizadas: Maior abandonado / Barão Vermelho (Felipe Taborda e Marc Iso, 1984), Seu espião / Kid Abelha e os Abóboras Selvagens (Claudio Carvalho, 1984) e Tão longe das capitais / Engenheiros do Hawaii (Carlos Maltz e Eurico Salis, 1986).

Figura 4.11 Capas de disco do punk, pós-punk e new wave que influenciaram capas nacionais: Ramones / Ramones (foto de Roberta Bayley, 1976/EUA), Another music in a different kitchen / Buzzcocks (Malcolm Garrett, 1978/Inglaterra) e The B-52's / The B-52's (Tony Wright, 1979/EUA).



com certo desdém desafiador, dos retratados encarando a câmera. Em um olhar mais atento, podem-se identificar alguns subgrupos entre essas capas: capas com retratos das bandas em fundo neutro, capas com retratos das bandas em um cenário e capas com retratos das bandas com intervenções gráficas.

O uso de retratos das bandas fotografadas em estúdio à frente de um fundo neutro monocromático foi uma solução recorrente no design de capas de disco do rock nacional nos anos 1980. Normalmente, as fotos foram usadas centralizadas na composição, com ou sem moldura, como na capa de *Another music in a different kitchen* (Figura 4.11, centro), dos

Buzzcocks. As capas brasileiras na Figura 4.12 (primeira linha) representam esse grupo.

Outra solução recorrente foi o uso de retratos fotográficos dos músicos posando em algum cenário que contextualiza a capa e o álbum, como no disco dos Ramones (Figura 4.11, esquerda). Essas imagens são também muitas vezes centralizadas na campo gráfico, com ou sem moldura, como pode ser observado também na Figura 4.12 (segunda linha).

Um terceiro grupo de capas faz uso da imagem fotográfica das bandas como base para “ilustrações fotográficas” ou intervenções gráficas e colagens fotográficas, como no disco



do grupo The B-52's (Figura 4.11, inferior). As imagens resultantes são usadas nas composições visuais das capas de maneira muito semelhante à descrita anteriormente, isto é, são centralizadas ou ocupam grande parte do campo gráfico (Figura 4.13, primeira linha). A sobreposição de camadas, a fragmentação e a complexidade das imagens, presentes nos elementos pictóricos desse terceiro grupo de capas, são características que se tornaram recorrentes ao longo da década de 1980, momento em que os cânones do modernismo, como simplicidade das formas ou hierarquização dos elementos visuais, começaram a ser mais questionados no Brasil.

Nos três conjuntos de capas com fotos das bandas, foram encontradas imagens nas quais, por diferentes razões e apesar de retratarem os músicos, a identificação destes está dificultada, o que de certa forma contradiz o motivo do emprego dessas fotografias, ou seja, o reconhecimento dos artistas pelos ouvintes. Esse é o caso da foto do reflexo da banda em um piso molhado de *A terceira onda*, do grupo Uns e Outros, ou do retrato extremamente granulado da banda Capital Inicial em uma paisagem lúgubre, ou ainda da colagem fotográfica feita a partir do retrato dos integrantes do Biquini Cavadao no álbum *Zé* (Figura 4.13, segunda linha, da esquerda para a direita).

Figura 4.14 Na página oposta, influência do punk, do pós-punk e da new wave no vestuário das bandas retratadas nas capas de disco de rock brasileiro nos anos 1980: *Adeus carne / Inocentes* (Silvia Panella, 1987), *Uns e Outros / Uns e Outros* (Pojukan, 1988) e *Garotos da Rua / Garotos da Rua* (Marcos Pillar, 1986).

Figura 4.13 Na página oposta, primeira linha, capas com retratos de bandas com intervenções gráficas: Magazine / Magazine (Hugo Santos e Ugo Romiti, 1983), Revoluções por minuto / RPM (Alex Flemming, 1985) e Leo é uma festa / Leo Jaime (Pojuçan, 1989). Na segunda, capas com retratos de bandas com difícil identificação de seus integrantes: A terceira onda / Uns e Outros (Carlos Nunes, 1990), Capital Inicial / Capital Inicial (Iko Ouro Preto, 1986) e Zé / Biquini Cavado (Ricardo Leite, 1989).

Sobre o último exemplo, o designer Ricardo Leite, autor da capa, relatou no documentário *Design gráfico brasileiro: capas de disco – imagens da música* (Yara Amorim, 2019) que, para atender a uma antiga demanda da banda e, ao mesmo tempo, traduzir a ideia do sujeito “Zé Ninguém”, resolveu fazer uma colagem com as fotos dos músicos e criar um personagem que fosse todos eles e, simultaneamente, não fosse nenhum deles. Nesse mesmo documentário, o designer afirma que capa de rock não tem que ter foto do cantor.

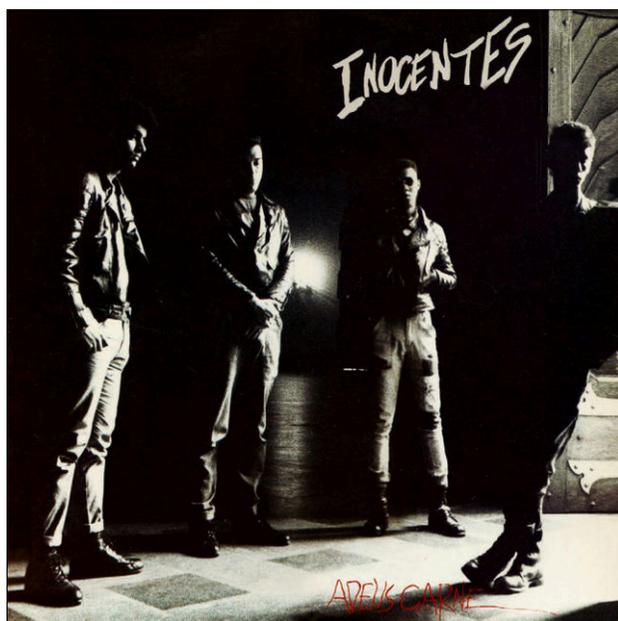
As referências aos movimentos estéticos internacionais, presentes nas músicas, aparecem também nos retratos das bandas. Pode-se observar a influência das bandas de rock inglesas e estadunidenses na forma de se vestir das bandas nacionais, com o uso de sobrecapas, casacos de couro e coturnos, muitas vezes inapropriados ao clima local. Apesar de a maioria das bandas relacionadas a este estudo serem originárias ou residentes em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, o rock brasileiro dos anos 1980 foi feito por bandas de várias partes do país e com diferentes influências musicais, o que aparece refletido em uma grande diversidade visual do figurino de seus integrantes e das próprias capas de seus discos. Generi-

camente, as bandas mais atentas à new wave adotavam um visual mais extrovertido, festivo e de cores vibrantes, enquanto as bandas com forte influência do punk e do pós-punk, em especial as paulistanas e brasilienses, acabavam optando pelo preto e os cinzas, reforçados por uma postura mais soturna e agressiva (ver Figura 4.14).

O uso da ilustração nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980

Proporcionalmente, poucas capas (23 em 155) têm ilustrações como elementos pictóricos principais em torno dos quais se organizam suas composições visuais. Entre essas capas, a maioria apresenta a estrutura visual plural (antes descrita), ou pequenas variações desta, com um elemento pictórico (ilustração) que serve de fundo para os elementos verbais. A grande maioria delas apresenta imagens figurativas, com apenas três exceções abstratas que exibem soluções singulares.

Em *Psicoacústica*, do grupo paulistano Ira! (Figura 4.15, esquerda), observa-se um fundo verde sobre o qual se encontra uma série de elipses concêntricas em vermelho, que por



sua vez servem de fundo para os elementos verbais grafados com letras que simulam a tridimensionalidade. O disco vem acompanhado de um óculos de papel com uma das lentes na cor verde e a outra vermelha, e ao usá-lo para observar a capa tem-se a ilusão de uma certa profundidade de campo, com o vermelho adquirindo um aspecto metalizado. Apesar de abstrata, a composição ilustra a ideia de ondas sonoras e, por extensão, o conceito de psicoacústica¹⁴.

A colagem é uma solução recorrente nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, normalmente formada pela justaposição de fragmentos fotográficos. Peculiarmente, na capa de *E agora pra dançar?* (Figura 4.15, centro), do grupo Gueto, observa-se uma imagem abstrata resultante da sobreposição de diversas formas irregulares e preponderantemente de cor vermelha. O resultado tem forte impacto visual e estabelece um diálogo formal direto com o elemento verbal principal (o nome da banda), formado por letras com diferentes desenhos, cores e tamanhos que também se organizam como se fossem uma colagem.

Na capa de *Incontroláveis* (Figura 4.15, direita), da banda de mesmo nome, encontra-se também uma colagem feita a

partir da sobreposição de triângulos, quadrados, retângulos e paralelepípedos de diversos tamanhos. O interessante é que esses elementos são preenchidos por diferentes texturas em preto e branco, normalmente usadas, no campo do design gráfico dos anos 1980, para preencher áreas e representar visualmente valores táteis em uma composição. A sobreposição das texturas na capa cria um efeito de *moiré*¹⁵ e o resultado do arranjo lembra um trabalho de *patchwork*¹⁶. A aparente desorganização do arranjo final ilustra a ideia de “incontroláveis” e é complementada pelo elemento verbal grafado com a espontaneidade das letras manuscritas em vermelho.

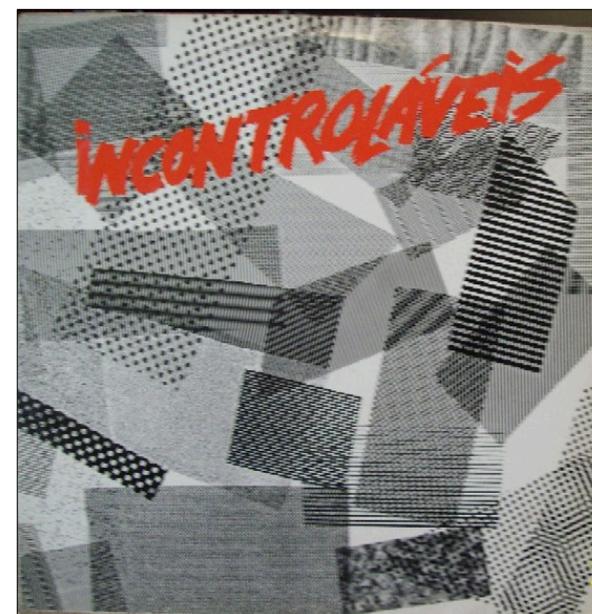
Já no conjunto de capas que usam ilustrações figurativas, não se notam tendências de estilos nos traços dos dese-

¹⁴ A psicoacústica é o ramo da psicofísica que envolve o estudo científico da relação entre sensações auditivas e as características físicas do som, como por exemplo a amplitude, a frequência e o timbre.

¹⁵ Termo normalmente usado para se referir ao padrão distorcido que se forma quando uma foto impressa, que já passou pelo processo de transformação dos meios-tons fotográficos em retícula, é novamente reproduzida e reticulada, causando a sobreposição de duas retículas e a distorção óptica (ADG, 1998).

¹⁶ Tecido composto por retalhos de outros tecidos de vários tamanhos, formas e cores (HORNBY; COWIE; GIMSON, 1974).

Figura 4.15 Capas de disco com ilustrações abstratas: *Psicoacústica / Ira!* (Paulo Milani, 1988), *E agora pra dançar? / Gueto* (Frederico Mendes e Waldyr de Carvalho, 1989) e *Incontroláveis / Incontroláveis* (Anastácia, 1989).



nhos nem de cores usadas recorrentemente, mas percebe-se que essas capas são significativamente mais coloridas que as demais, o que lhes garante algum destaque. Pessoas em diferentes situações são o assunto mais retratado, mas encontram-se também alguns poucos animais e objetos inanimados. Em *Lulu*, álbum do cantor Lulu Santos (Figura 4.16, esquerda), sobre um fundo roxo observa-se um desenho esquemático, em amarelo, de um homem que parece estar dançando sobre um piso verde. Essa composição ocupa quase todo o campo gráfico, que é cercado por uma moldura vermelha. Os traços são simples e bem definidos, mas as cores chapadas e vibrantes conferem a essa capa grande impacto visual.

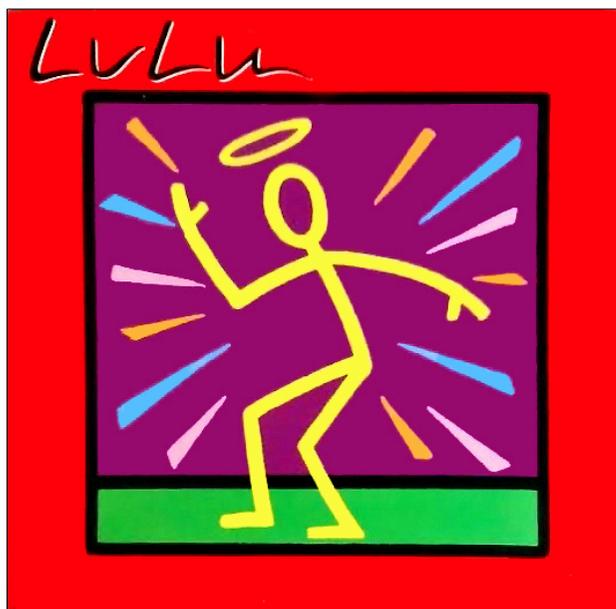
Em *Louca pelo saxofone* (Figura 4.16, centro), por outro lado, a figura do performer Patricio Bisso e a de um saxofonista, cercadas por rosas, são representadas com linhas sinuosas e texturizadas em preto. O preenchimento das diversas formas com nuances de verde e rosa garante à imagem um aspecto rebuscado e um tanto extravagante, fazendo com que a peça gráfica se destaque no *corpus*. Exemplificando a diversidade de estilos usados nas ilustrações encontradas nas capas estu-

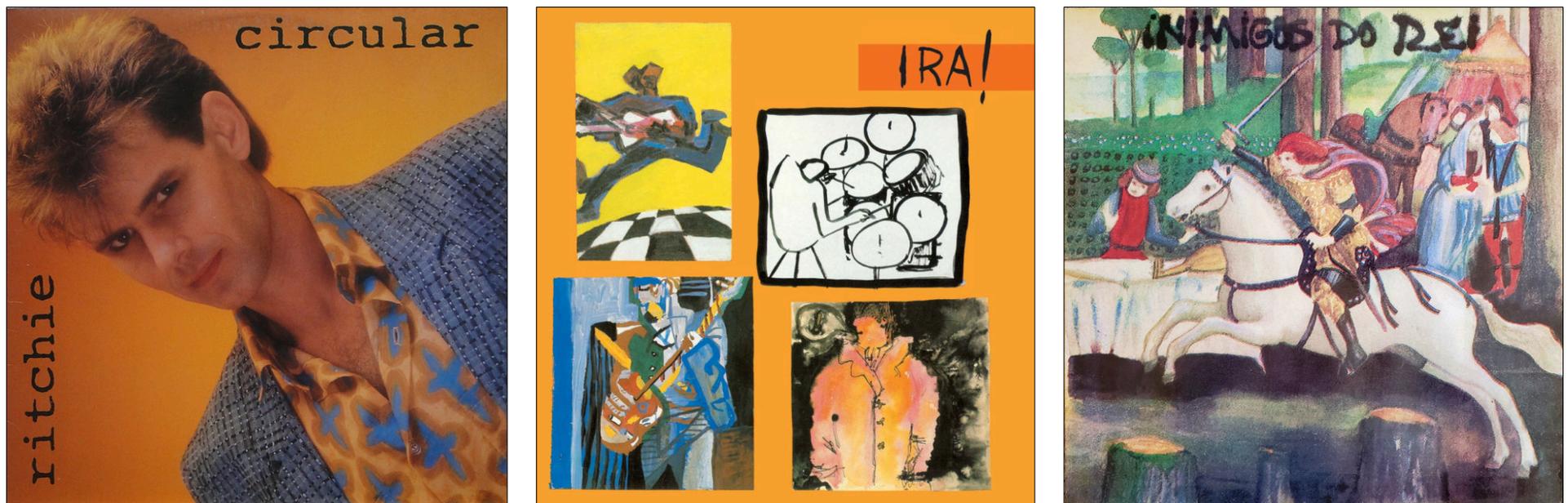
dadas, pode-se mencionar o álbum *Carne humana*, da banda Zero (Figura 4.16, direita), na qual dois tigres são retratados juntos no centro do campo gráfico, como se estivessem sendo acuados. Os contornos do desenho, apesar de definidos, são suaves e evocam os pelos dos felinos, aspecto reforçado pelas cores preta, marrom-alaranjada, bege e branca. A ilustração tem por fundo um plano bege com veios texturizados também em preto e marrom-alaranjado que contrasta com os dois animais centrais.

Aspectos semânticos dos elementos pictóricos

Do ponto de vista semântico, as capas de disco analisadas (tanto as com fotografias, quanto as com ilustrações figurativas) podem ser divididas entre dois subgrupos principais: as capas que apresentam elementos pictóricos que estabelecem relações diretas com os títulos ou com os músicos e as capas nas quais essas relações são menos óbvias, ensejando interpretações mais elaboradas de seus significados. No primeiro subgrupo podem-se enquadrar quase todas as capas que retratam as bandas. Em *Circular* (Figura 4.17, es-

Figura 4.16 Capas com ilustrações figurativas: *Lulu* / Lulu Santos (Ricardo Leite e Lulu Santos, 1986), *Louca pelo saxofone* / Patricio Bisso e Os Bokomokos (Nicolau Maximiuc Júnior, 1987) e *Carne humana* / Zero (Guilherme Isnard, 1987).





querda), terceiro disco do cantor inglês radicado no Brasil Ritchie, observa-se um retrato do artista que, exceto pela disposição inclinada de seu semblante, é uma imagem bem usual na discografia da MPB. Em *Vivendo e não aprendendo* (Figura 4.17, centro), os integrantes da banda Ira! foram retratados em quatro ilustrações com estilos bem diversos, que garantem um tom jovem e despojado ao conjunto, disposto sobre um fundo laranja que lhe serve de moldura. Apesar de não se reconhecer cada músico especificamente, não se tem dúvida de que é a banda que está representada na capa.

Um outro exemplo desse grupo de capas é a que traz um desenho de Luiz Zerbini, baseado em um detalhe de uma pintura de Sandro Botticelli que representa um soldado medieval montado em seu cavalo branco. O desenho domina praticamente todo o campo gráfico e ilustra o álbum *Inimigos do Rei*, disco de estreia da banda homônima, lançado em 1989 (Figura 4.17, direita).

No subgrupo de capas que usam fotografias e ilustrações nas quais as relações com seus respectivos álbuns e seus possíveis significados são menos evidentes, encontra-se, por exemplo,

Figura 4.17 Capas com ilustrações que se relacionam diretamente com o disco: *Circular* / Ritchie (Ritchie e Gê Alves Pinto, 1985), *Vivendo e não aprendendo* / Ira! (autor não identificado, 1986) e *Inimigos do Rei* / *Inimigos do Rei* (Luiz Zerbini e Jorge Barrão, 1989).

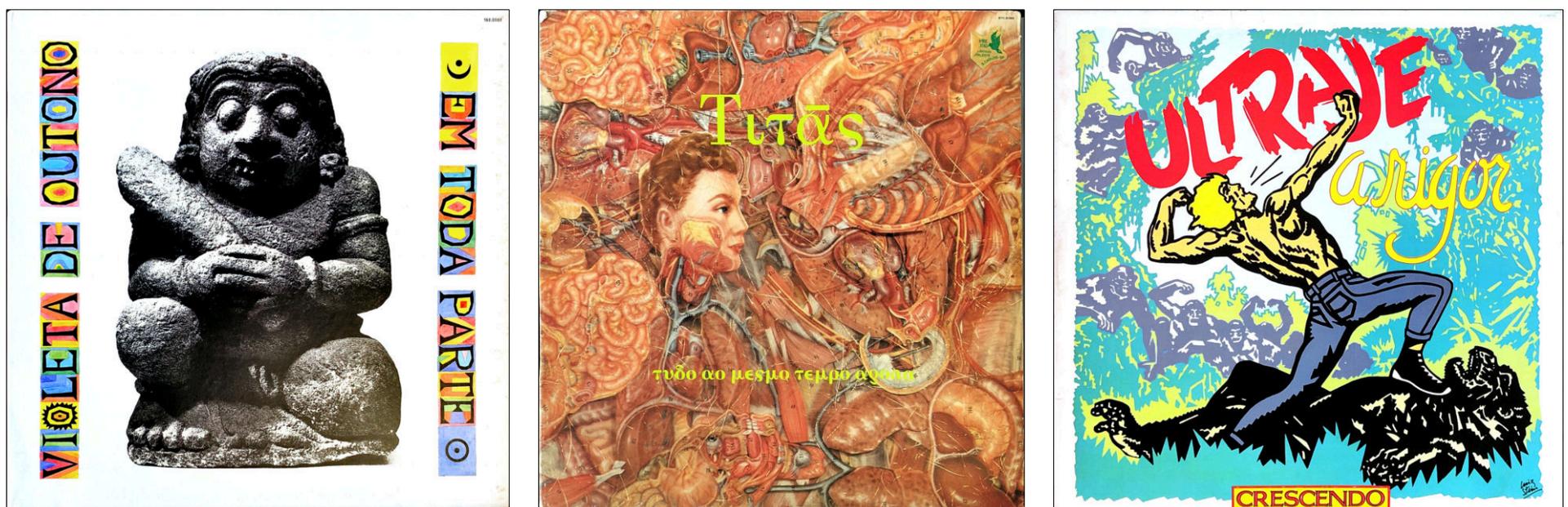




Figura 4.19 Capas de disco com apropriação de imagens produzidas em outros contextos históricos: Cabeça dinossauro / Titãs (Sérgio Britto, 1986), O inferno é fogo / Lobão (Jair de Souza, 1991) e Assim caminha a humanidade / Lulu Santos (Gringo Cardia, 1994).

Figura 4.18 Na página oposta, capas que usam fotografias e ilustrações com significados menos evidentes: Em toda parte / Violeta de Outono (Violeta de Outono, 1989), Tudo ao mesmo tempo agora / Titãs (Fernando Zarif, 1991) e Crescendo / Ultraje a Rigor (Luiz Stein e Ultraje A Rigor, 1989).

Em toda parte (Figura 4.18, esquerda), da banda Violeta de Outono, que apresenta a foto de uma escultura de uma entidade do folclore de Bali (Indonésia) que, em uma primeira análise, não remete nem ao título nem às letras das músicas do disco. Em *Tudo ao mesmo tempo agora* (Figura 4.18, centro), dos Titãs, uma intrigante colagem, que desperta a curiosidade com seus detalhes de anatomia humana retirados da *Enciclopédia Barsa*, ocupa todo o campo gráfico da capa e serve de fundo para os elementos verbais (título e nome da banda). Somente as letras das músicas, com forte teor escatológico e certa agressividade, dão algum sentido à imagem, que, de qualquer forma, tem grande impacto visual.

Pode-se mencionar, também, a capa de *Crescendo* (Figura 4.18, direita), do Ultraje a Rigor, que se organiza a partir de uma ilustração que ocupa toda a composição, emoldurada por um contorno branco irregular de cerca de 1 cm. Na imagem observa-se uma figura masculina de calça jeans e tênis, o torso musculoso desnudo, pisando em um gorila que se encontra caído no chão – como se o humano o tivesse derrotado em uma luta, mas não é possível estabelecer relações diretas desses elementos com outros aspectos do álbum. A imagem foi elaborada pelo designer Luiz Stein com base na obra do artista americano Burne Hogarth, criador das histórias em quadrinhos do Tarzan.

Ao longo do processo de análise do *corpus*, constatou-se a presença de aspectos comumente associados ao pós-

modernismo no design gráfico, com destaque para três grupos de capas com características visuais recorrentes: a apropriação de imagens criadas em outros contextos históricos, o uso de colagens como recurso expressivo e a criação de imagens originais com base na visualidade, ou no estilo, de outros contextos culturais. Visando aprofundar essas análises no nível semântico, foram consideradas outras fontes de dados – como filmes, novelas, almanaques e livros sobre o momento histórico e musical dos anos 1980 – que propiciassem a compreensão do período estudado e a identificação de elementos e referências ligados à cultura visual da época, em especial aqueles vinculados ao universo do rock e da juventude.

A apropriação de imagens criadas no passado

Uma das tendências observadas foi a apropriação de imagens criadas no passado, em outros contextos históricos, usadas como o principal elemento pictórico. Este é o caso das capas de *Cabeça dinossauro* (Titãs, 1986), com desenho de Leonardo da Vinci, *O inferno é fogo* (Lobão, 1991), com detalhe da obra *O pecado original*, de Hugo van der Goes, e *Assim caminha a humanidade* (Lulu Santos, 1994), com a reprodução de detalhes de ilustrações do artista mexicano Posadas (Figura 4.19, da esquerda para a direita). Esse tipo de apropriação direta de imagens foi um procedimento que se tornou

usual no design gráfico do período. Apesar de inevitavelmente “contaminar” essas capas com os contextos históricos nos quais as imagens foram originalmente criadas, essas apropriações acabavam, muitas vezes, suscitando um sentimento de estranhamento entre o disco (ou seu tema/título) e sua visualidade, abrindo espaço para especulações interpretativas que, apesar de tornarem o entendimento mais ambíguo, enriqueciam a comunicação visual com o ouvinte/observador, adicionando camadas de possíveis leituras e correlações entre o conteúdo sonoro e o visual.

Na capa do disco *Cabeça dinossauro*, dos Titãs, por exemplo, criada pelo tecladista da banda e artista plástico Sérgio Britto, o uso de um desenho de Leonardo da Vinci, intitulado *A expressão de um homem urrando*, de 1513, acaba por sugerir que essa seria a representação visual de uma “cabeça dinossauro”. A informação só é verificada pelos ouvintes/observadores mais curiosos que buscam pelos créditos no encarte do disco. O estranhamento, alinhado ao impacto visual e ao tratamento gráfico dado a esse elemento pictórico (retícula gráfica estourada), garantiu uma certa mística e lugar de destaque para a capa na memória coletiva sobre os anos 1980 no Brasil, “saqueando” essa imagem de seu contexto histórico original. Não à toa, estudiosos do pós-modernismo vão muitas vezes se referir a esse momento histórico como “a era da pilhagem” (POYNOR, 2010, p. 70-95).

O uso da colagem

A colagem (ou *collage*) é uma técnica muitas vezes associada às vanguardas artísticas modernistas como o Cubismo, o Dadaísmo e o Futurismo. É um importante recurso para a criação de imagens e associação de ideias, usado com propósitos distintos por diferentes tendências artísticas ao longo do século XX. Também foi adotada fora de contextos artísticos, como uma maneira fácil de ilustrar diários, criar cartões-postais personalizados e composições geradas a partir de impressos em geral. É importante notar que o termo colagem tornou-se

genérico, usado muitas vezes em substituição a outros termos que designam processos ou resultados estéticos mais específicos, como fotomontagem, fotocolagem, *assemblage*, colagem digital e, até mesmo, acumulação (FUÃO, 2011).

Não por acaso, a colagem ganhou destaque no universo do pós-modernismo e do rock. A derrocada das grandes narrativas, isto é, a falência dos discursos político-culturais de caráter unificador e homogeneizante, trazia em seu bojo a nostalgia e a ideia de fragmentação ou multifacetamento dos mais diferentes aspectos da vida em sociedade. A colagem responde, assim, a esse espírito da época, traduzindo visualmente os anseios por mudanças, principalmente entre os jovens. A simultaneidade e a fragmentação que caracterizam o processo e os resultados estéticos da colagem podem ser observadas nas artes plásticas e no design, bem como na linguagem dos videocliques e na literatura, incluindo também as próprias letras das músicas do rock nacional dos anos 1980.

Exibida pela TV Globo entre agosto de 1986 e março de 1987, a novela *Roda de fogo*, escrita por Lauro César Muniz e com direção de Dennis Carvalho e Ricardo Waddington, contou com as atuações de Tarcísio Meira, Bruna Lombardi e Eva Wilma, entre outros. A trama girava em torno de um rico empresário, ambicioso e sem escrúpulos, que fazia qualquer coisa pelo poder, envolvendo assassinatos e interesses escusos, e tendo por pano de fundo uma permanente luta pelo poder e resquícios da ditadura militar brasileira. O tema musical era *Pra começar*, um rock de Marina Lima, numa versão que só se encontra presente na execução da abertura da novela. A letra, composta por Marina em parceria com seu irmão, o poeta Antonio Cícero, fala sobre um velho mundo caído com suas pátrias, famílias e religiões despedaçadas, indagando quem iria “colar os seus caquinhos”.

Se na canção de Marina Lima a ideia de fragmentação e colagem é o tema, em *Monte Castelo*, da banda brasileira Legião Urbana, a letra justapõe salmos da Bíblia (Coríntios 13) e um soneto de Luís de Camões. Apesar de ter o tema amor em comum, a canção causa certa estranheza pois mistura a

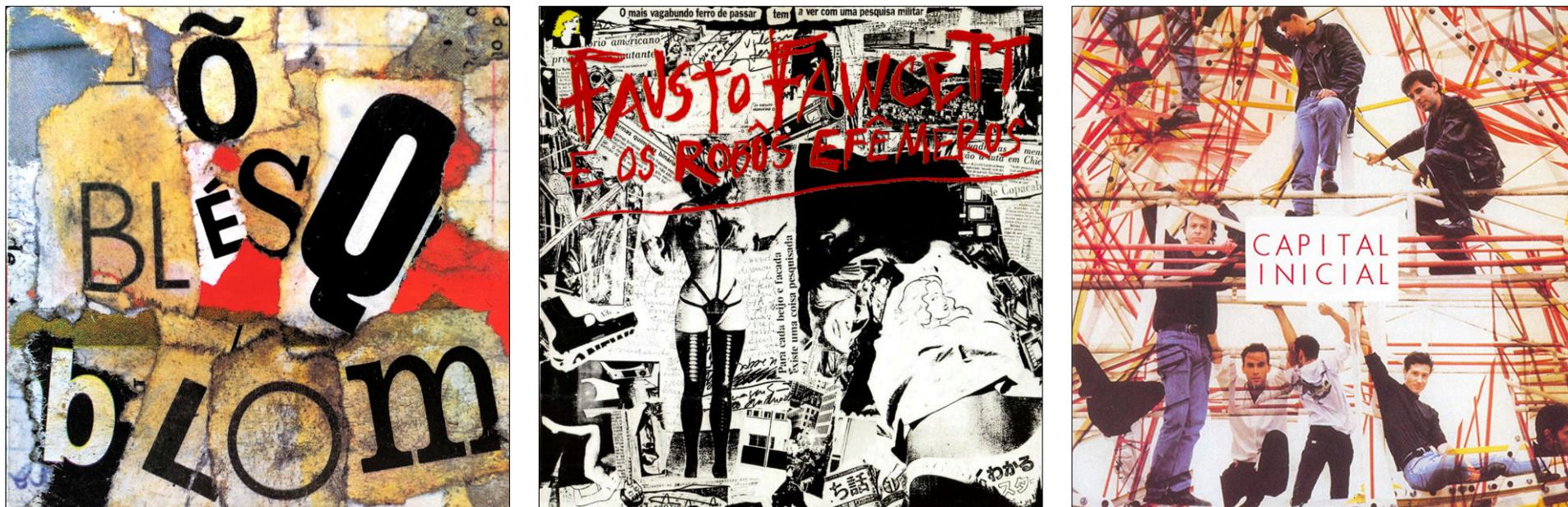


Figura 4.20 Capas de disco com colagens: *Ô blésq blom* / Titãs (Araldo Antunes, 1989), Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros / Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros (Jorge Barrão e Luiz Zerbini, 1987) e *Você não precisa entender* / Capital Inicial (Flávio Colker e Gringo Cardia, 1988).

ideia de amor universal dos versos bíblicos com a do amor romântico do poeta português. A música encontra-se no disco *As quatro estações*, de 1989, cuja capa não traz nenhuma imagem associada à ideia de colagem.

O mesmo não acontece em *Ô blésq blom* (Figura 4.20, esquerda), lançado também em 1989 pela banda Titãs. O disco, repleto de colagens sonoras e letras que exploram a ideia de fragmentação e justaposição, traz uma capa que se organiza em torno de uma colagem tipográfica com o título do álbum grafado em letras de diferentes tamanhos e cores, recortadas de diferentes papéis impressos, o que garante à composição final, que se estende à quarta capa, certa riqueza visual com texturas e cores variadas. A capa é uma criação do vocalista da banda, o poeta e artista visual Araldo Antunes. Além de ser uma solução de forte impacto visual, *Ô blésq blom* nos remete, graças à sua visualidade, às colagens das vanguardas modernistas do início do século XX e, simultaneamente, às encontradas nos fanzines do movimento punk nos anos 1970 e 1980.

Essa segunda referência fica mais óbvia, no entanto, em um outro subgrupo de capas, aqui representadas por *Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros*, criada pelos artistas plásticos Jorge Barrão e Luiz Zerbini, em 1987 (Figura 4.20, centro). O disco traz a música *Kátia Flávia*, *a Godiva do Irajá*, talvez a mais conhecida de Fawcett e que evidencia a hibridação sonoro-musical do disco, que inclui, entre outros, rap e punk

rock. A capa, por sua vez, caracteriza-se pelo excesso visual, com uma proliferação de recortes de imagens de mulheres seminuas, armas de fogo, pedaços de jornais e pequenas ilustrações aparentemente desconexas. O título do álbum, que também é o nome da banda, aparece grafado uma única vez em letras manuscritas na parte superior da composição, sobre a colagem. Seu destaque é garantido pela cor vermelha, já que a colagem está em preto e branco. O aspecto final traz a ideia do feito à mão, às pressas e de maneira visceral, assim como os fanzines punks.

Um terceiro subgrupo de capas tem, como elemento pictórico, colagens que exploram a criação de profundidade a partir da justaposição ou sobreimpressão de seus elementos constituintes. Esse é o caso de *Você não precisa entender*, da banda Capital Inicial, criada por Flávio Colker e Gringo Cardia, em 1988 (Figura 4.20, direita). Nela, pode-se observar uma fotomontagem com a sobreimpressão de vários *frames* do que parece ter sido uma sessão fotográfica com os integrantes da banda posando em uma estrutura tubular, que se assemelha a uma roda-gigante, nas cores vermelha, branca e amarela. A fragmentação da estrutura retratada e a dupla aparição de alguns dos músicos causam estranhamento e sugerem uma espacialidade ambígua e meio surreal. A capa se completa com o nome da banda grafado na cor vermelha com letras maiúsculas de desenho geométrico, sobre um retângulo branco localizado no centro do campo gráfico.



Algumas outras capas que trazem colagens como parte de sua solução visual misturam alguns dos aspectos já mencionados ou, então, apresentam características peculiares que não repercutem no conjunto das capas estudadas. Importante destacar que o uso de colagens normalmente evidencia a fragmentação, característica intrínseca do pós-modernismo.

A apropriação de linguagens visuais do passado

Uma terceira característica observada nas capas em estudo foi a criação de imagens originais com a linguagem visual (ou estilo) de outros tempos ou mídias, como cartazes, panfletos de propaganda, cartuns, quadrinhos e outras referências históricas. Dentro desse grupo de soluções visuais destacam-se as que fazem referência, mais ou menos explicitamente, aos anos 1950. Desde meados dos anos 1970, havia nos Estados Unidos um certo movimento de nostalgia ou *revival* dos chamados anos dourados. No Brasil, esse fenômeno cultural também pode ser observado, por exemplo, em telenovelas ou, nos anos 1980, nas vestimentas das bandas de rock que adotavam um visual inspirado nas usadas pelos jovens, principalmente estadunidenses, nos anos 1950.

Todas essas referências foram exploradas em várias das capas estudadas, algumas vezes de forma incidental, mas muitas outras de maneira a construir esse imaginário nostálgico, evocando um passado idílico. É o que se pode observar na capa

do disco *Sexo!!*, da banda *Ultraje a Rigor*, e de *Ronaldo foi pra guerra*, de *Lobão e os Ronaldos*. Na primeira (Figura 4.21, centro), um jovem casal com trajes de época observa um recém-nascido nos braços de uma enfermeira através da janela da maternidade. Entre os detalhes que ajudam a construir a cena, destaca-se o piso xadrez em preto e branco, sempre presente em filmes que retratam os anos 1950. Na segunda capa (Figura 4.21, direita), observa-se a banda retratada usando diferentes roupas da mesma época e, em primeiro plano, um homem mais velho que parece ter saído de um anúncio de moda masculina daquela década.

O cantor Leo Jaime e sua banda inicial, João Penca e seus Miquinhos Amestrados, incorporavam musicalmente e visualmente esse *revival* dos anos 1950. Em várias capas dos discos desses artistas podem ser observadas essas referências, principalmente em termos de vestuário. Além dos terninhos característicos dos grupos de rock da época, o visual *bad boy* também fazia sucesso entre os músicos dos anos 1980. As referências máximas desse estilo são o ator James Dean, que interpretou o personagem principal do filme *Rebelde sem causa*, de 1955 (Figura 4.22, acima à direita), assim como o ator John Travolta no filme *Grease* (Figura 4.22, acima à esquerda), que fazia uma “releitura” do estilo e comumente vestia-se de calça jeans, camiseta, branca ou preta, e casaco de couro, além de, obviamente, usar brilhantina no cabelo. A capa de *Sessão da Tarde* (Figura 4.21, esquerda), de Leo

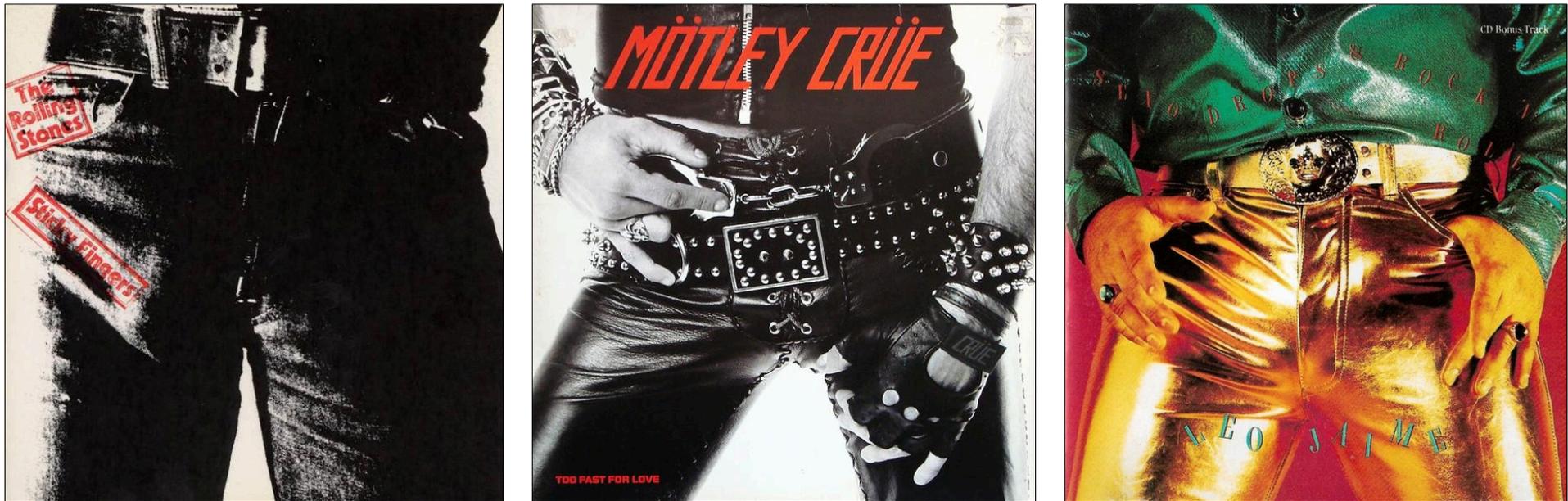
Figura 4.21 Capas de disco com apropriação da linguagem visual dos anos 1950: *Sessão da Tarde* / Leo Jaime (Geraldo Alves Pinto, 1985), *Sexo!!* / *Ultraje a Rigor* (Régis Rocha Moreira, 1987) e *Ronaldo foi pra guerra* / *Lobão e os Ronaldos* (Jair de Souza e Valéria Naslauský, 1984).

Figura 4.22 O revival dos anos 1950 com os atores Jeff Conaway e John Travolta em cena do filme *Grease* (autor não identificado, 1978) e as referências da época com *Rebel without a cause* / cartaz de cinema (autor não identificado, 1955) e *Tropical Maracanã* / anúncio de revista (autor não identificado, c. 1950). Fontes: imdb.com (filmes correspondentes) e mixpp.blogspot.com/2010/04/propaganda-antigas.html, acessos em 30 set. 2022.



Jaime, exemplifica esse uso de referências, apresentando o cantor em uma foto em preto e branco usando uma jaqueta de couro e cabelo engomado.

Uma outra maneira de se apropriar de linguagens visuais do passado no design gráfico pós-modernista era a apropriação de composições visuais de outras peças gráficas, resultando em novas peças extremamente semelhantes às que lhes serviram de referência, conforme descrito anteriormente no capítulo 3 (Contextualização histórica). A capa de *Sexo, drops & rock'n'roll* (Figura 4.23, direita), outro disco de Leo Jaime, faz uma referência explícita ao álbum *Sticky fingers* (Figura 4.23, esquerda). Com foto de Billy Name, a capa original foi criada por Andy Warhol e Craig Braun em 1971 para a banda The Rolling Stones, e o disco tornou-se um clássico não só por suas canções, mas também por conta da visualidade ousada da capa, que apresentava uma foto em *close* da pélvis de um homem vestido de jeans preto. A primeira prensagem do disco trazia, encaixado na imagem, um zíper real que podia ser aberto. O atrevimento rendeu inúmeras citações além da brasileira, como a de 1981, da banda californiana de heavy metal, Mötley Crüe, no álbum *Too fast for love* (Figura 4.23, centro).



Todas elas, obviamente, apelavam para uma masculinidade exacerbada, algo usual no universo do rock de então.

2.3 Elementos verbais nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980

Ao analisar as capas de disco de rock brasileiro dos anos 1980, os elementos verbais, assim como os pictóricos, foram explorados a partir de dois eixos principais: sua estrutura morfológica e seus aspectos semânticos. Para identificar padrões formais dos elementos verbais nas peças gráficas examinadas, atentou-se, primeiramente, à estrutura geral das composições visuais (se eram plurais ou singulares), à quantidade de elementos verbais e se os elementos verbais de uma mesma capa tinham ou não características comuns (o desenho das letras, tamanho etc.). Em segundo lugar, examinou-se o principal elemento verbal em cada capa e se ele correspondia ao nome da banda ou ao título do álbum. Na sequência, observou-se se esses elementos eram grafados em letras maiúsculas ou minúsculas, quais eram as características formais das letras (serifadas, sem serifa etc.) e, também, a maneira como esses elementos foram produzidos, ou seja, utilizando-se caracteres tipográficos, letras manuscritas ou desenhadas¹⁷.

Uma observação complementar considerou a presença de características associadas ao pós-modernismo no desenho das letras ou na forma como elas foram utilizadas. Para identifi-

car e analisar tal aspecto, tomou-se por referência um estudo sobre tipografia pós-moderna (MIGLIARI, 2010), no qual a autora fez um levantamento em textos de autores como Steven Heller, Frederic Jameson e Linda Hutcheon, em busca dos termos mais frequentemente utilizados para caracterizar o pós-moderno no design gráfico. As características pós-modernas mais comumente encontradas nas capas dos discos examinados nesta pesquisa incluem: tipografia eclética, justaposição de peso e espaçamento extremo, tipografia deteriorada, distorção, legibilidade difusa e referências vernaculares.

Com base na descrição geral acima, realizou-se a tabulação dos aspectos morfológicos dos elementos verbais encontrados no *corpus*, da qual depreendeu-se a principal estrutura plural mencionada anteriormente: a composição visual recorrente conformada por um elemento pictórico e dois elementos verbais. Constatou-se também a tendência de dar diferentes tratamentos gráficos aos elementos verbais principais e secundários, incluindo variações no desenho e/ou peso das letras

¹⁷ Em sua tese de livre-docência, Priscila Farias, buscando definir os termos mais utilizados na tipografia, afirma: "...ao efetuar a análise ou descrição de algum exemplo específico de design com tipos, é necessário levar em consideração os diferentes processos disponíveis para a obtenção destes caracteres ortográficos e paraortográficos. Embora qualquer um destes processos possa resultar em uma fonte tipográfica do ponto de vista do design de tipos, dentro da esfera do design com tipos é importante diferenciar a tipografia, enquanto processo mecânico ou automatizado para a obtenção de caracteres regulares e repetíveis, da caligrafia (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de traçados contínuos a mão livre) e do letreiramento (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de desenhos)" (FARIAS, 2016, p. 11).

Figura 4.23 Capa do disco *Sticky fingers / The Rolling Stones* (Andy Warhol e Craig Braun, 1971), seguida de capas que a recriam: *Too fast for love / Mötley Crüe* (Coffman and Coffman Productions, 1981) e *Sexo, drops & rock'n'roll / Leo Jaime* (Ucho Carvalho, 1990).

e até a aplicação de efeitos como sombras, distorção e deterioração do tipo.

Predominantemente, os elementos verbais principais são os nomes das bandas e estão em caixa-alta¹⁸, ocupando a parte superior do campo gráfico, próximo à borda da capa ou sua parte central. Os elementos verbais secundários são, normalmente, os títulos dos álbuns e também costumam ser escritos em letras maiúsculas. Devido ao destaque dado aos elementos verbais principais, que junto aos elementos pictóricos acabam por determinar o impacto visual e a essência da linguagem visual das capas, optou-se por aprofundar a análise visual preponderantemente desses elementos verbais.

Aspectos morfológicos dos elementos verbais

Conforme antes descrito, as primeiras observações e análises dos elementos verbais encontrados nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 foram de cunho morfológico-sintático. Tal procedimento teve por objetivo identificar recorrências formais que ajudassem a caracterizar a linguagem visual desses artefatos gráficos e, nesse sentido, um aspecto fundamental que se observou foi se os elementos verbais principais haviam sido compostos com caracteres tipográficos preexistentes (como os de fotocomposição, de letras transferíveis etc.), com letras manuscritas ou com letras desenhadas, resultando em três grupos de capas.

No primeiro, com elementos verbais compostos com caracteres preexistentes, constataram-se quatro subgrupos, relacionados à classificação tradicional dos tipos: serifados, sem serifa, *script* e fantasia¹⁹. No segundo grupo, com elementos verbais com letras manuscritas, destacaram-se três subgrupos: as letras ligadas, as semiligadas e as letras separadas. E no terceiro grupo, com elementos verbais com letras desenhadas, identificaram-se vários subgrupos, fundamentalmente ligados ao princípio gerador do desenho das letras, incluindo elementos verbais compostos com diferentes tipos de letras, ou por letras tridimensionais, distorcidas ou deterioradas, entre outros.

É importante notar que essas categorias acabam por refletir

não só a história da tipografia ocidental, mas também a evolução das técnicas de reprodução e impressão, além, é claro, do momento em que se encontrava a cultura da impressão e a cultura visual no Brasil nos anos 1980.

Elementos verbais compostos com caracteres preexistentes

Nos anos 1980, o computador ainda não fazia parte do cotidiano da maioria dos escritórios de design gráfico no Brasil, o que só aconteceria no decorrer da década seguinte (HOMEM DE MELO; RAMOS, 2011). A composição de elementos verbais para artefatos gráficos, quando se valia de caracteres preexistentes, era feita, predominantemente, por fotocomposição²⁰, letras decalcáveis²¹ (como Letraset) e tipos móveis. No caso das capas de disco, esses últimos eram os menos utilizados para a composição tipográfica.

¹⁸ No campo da tipografia, o termo caixa-alta indica o uso de letras maiúsculas, enquanto caixa-baixa denota o emprego de letras minúsculas. Os termos se originaram na divisão das caixas onde se guardavam os tipos móveis (letras) para a composição manual de textos nas oficinas tipográficas. Na parte de cima, ficavam as maiúsculas e, na seção de baixo, as minúsculas (ADG, 1998).

¹⁹ É esse também o primeiro nível da classificação descrita na tese *Cidade, fotografia, tipografia* (HOMEM DE MELO, 1994). Segundo o autor, essa era a classificação consagrada em catálogos de uso cotidiano dos designers gráficos na época. Alguns desses catálogos utilizavam também o termo “escriturais” no lugar de “*script*”, assim como o termo “*display*” no lugar de “fantasia”.

²⁰ Embora tenha sido inventada em meados da década de 1940, foi somente duas décadas depois que a fotocomposição iria substituir, de maneira significativa, os tipos móveis e a composição a quente (como Linotype, Monotype, Intertype). Em 1971, por exemplo, o jornal *Folha de S. Paulo* abandonou a composição a chumbo (quente) e adotou o novo sistema de composição de textos, por ocasião de uma grande e custosa renovação de seu parque gráfico. A fotocomposição e as imagens em meio-tom mudaram o universo das gráficas e, nos anos 1980, eram o *modus operandi* da produção gráfica comercial em grande escala.

²¹ Uma outra maneira, também usual nos anos 1980, de se compor textos, especialmente títulos em corpos maiores e textos menos extensos, era com caracteres transferíveis (Letraset era a mais conhecida). Ambos os métodos apresentavam limitações, como a demora em se obter os textos compostos, o limitado número de fontes realmente disponíveis para a escolha do designer e a dificuldade em se fazer mudanças de espaçamentos ou de tamanhos dos caracteres, e acabavam por impactar as decisões e os resultados finais dos projetos gráficos e de sua linguagem visual, conseqüentemente.



Muitos são os sistemas de classificação tipográfica, como os descritos em *25 Systems for Classifying Typography: A Study in Naming Frequency* (CHILDERS; GRISCTI; LEBEN, 2013), em que os autores exploram, além da diversidade de sistemas existentes, a dificuldade de se chegar a um consenso de termos e critérios de classificação, finalizando com uma proposta que pretensamente poderia ser adotada como padrão pela indústria tipográfica.

No estudo aqui apresentado, não se tem a intenção de classificar minuciosamente os elementos verbais encontrados nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, mas sim de descrevê-los e entendê-los num contexto maior da linguagem visual desses artefatos gráficos e, assim, identificar recorrências nas soluções dadas ao compor com esses elementos. Considerando o ponto de vista da práxis do design da época, optou-se por uma categorização mais comum e mais conhecida pelos designers de então, separando os elementos verbais, quando compostos por caracteres tipográficos preexistentes, em elementos verbais com caracteres serifados, sem serifa, *script* e fantasia, sem a preocupação de subdividir essas categorias, o que normalmente acontece nos sistemas de classificação tipográfica. Consequentemente, como poderá ser observado nos exemplos a seguir, há uma grande diversidade de desenhos de letras (criados em diferentes períodos históricos) dentro de cada uma das quatro subcategorias mencionadas.

O primeiro desses subgrupos, que abriga as capas de disco cujos elementos verbais principais foram compostos com caracteres tipográficos serifados²², representa uma pequena parte das peças gráficas estudadas, como os vistos na Figura 4.24. As letras serifadas caixa-alta têm a origem de seu desenho normalmente relacionada às letras talhadas em pedra das inscrições do Império Romano, enquanto as serifadas caixa-baixa ganharam suas formas nas mãos de escribas cristãos espalhados pelo Sacro Império Romano (escrita carolíngia), principalmente na Europa setentrional na Idade Média (BRINGHURST, 2005, p. 138-139). As letras serifadas apresentam inúmeras variações criadas ao longo da história e estiveram fortemente presentes no cotidiano das pessoas, principalmente as letradas que tinham acesso a livros e jornais.

Em *Cadê as armas?*, das Mercenárias (Figura 4.24, esquerda), por exemplo, o nome da banda aparece grafado em caixa-alta, impresso em preto, ocupando toda a largura da capa, junto à borda superior. A escolha de um tipo serifado para compor o texto estabelece um diálogo direto com o elemento pictórico que ocupa todo o campo gráfico e que reproduz um detalhe de uma cédula de quinhentos pesos argentinos. As múltiplas linhas que conformam o desenho da nota de dinheiro, típicas de impressos de segurança, e os

Figura 4.24 Capas de disco com elementos verbais grafados com tipos serifados: *Cadê as armas?* / Mercenárias (Michel Spitale, Rui Mendes e Mercenárias, 1986), Legião Urbana / Legião Urbana (Ricardo Leite, 1984) e Olhar / Metrô (Kikito, 1985).

²² Serifas são pequenos traços ou prolongamentos presentes no fim das hastes principais das letras.



Figura 4.25 Capas de disco com elementos verbais principais compostos com caracteres sem serifa: Cinema mudo / Os Paralamas do Sucesso (Ricardo Leite, 1983), Tudo azul / Lulu Santos (J. R. Duran e J. Pequeno Neto, 1984) e Inocentes / Inocentes (Carlos Giannotti, 1989).

detalhes das letras serifadas estabelecem uma conexão sóbria, e até mesmo refinada, para a capa de disco de uma banda de mulheres roqueiras. A ironia fica por conta de se tratar de uma das bandas mais proeminentes do punk rock paulistano.

Com o advento da Revolução Industrial, na segunda metade do século XVIII, novas demandas comunicacionais e a necessidade de vender os produtos industrializados ou divulgar eventos da vida urbana fizeram surgir novos desenhos de letras, como os tipos grossos, os tipos egípcios e os tipos sem serifa²³ (ou grotescos), entre outros. Graças ao seu maior impacto visual, esses tipos começaram a ser largamente utilizados em cartazes espalhados pelas ruas dos grandes centros urbanos, como Londres, Paris ou Nova Iorque, passando a ser diretamente relacionados à comunicação de massa (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 174-185).

Tipos sem serifa também foram objeto de especulação estética por parte de diversas vanguardas artísticas do começo do século XX e de escolas de design de linha modernista (HOMEM DE MELO, 1994), como a Staatliches Bauhaus e a Hochschule für Gestaltung HfG Ulm. A forte influência dessas escolas alemãs e do próprio modernismo no design gráfico brasileiro, bem como o uso frequente desse tipo de letra para compor títulos em corpos maiores na gráfica vernacular, talvez expliquem um número significativamente maior de capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 com elementos verbais

principais compostos com caracteres tipográficos sem serifa, como as mostradas na Figura 4.25. Também é notável o fato de que, nesse subgrupo, os caracteres utilizados tendem a ser *bold* ou *light*²⁴ e, menos frequentemente, usados no peso normal.

Em *Cinema mudo* (1993), capa de Ricardo Leite para o álbum de estreia da banda brasileira Os Paralamas do Sucesso (Figura 4.25, esquerda), pode-se observar que tanto o elemento verbal principal como o secundário foram grafados em caixa-alta, com caracteres sem serifa, diferindo apenas na cor usada em cada um deles (vermelho e cinza, respectivamente). É um tipo específico de letra sem serifa, sem variação de espessura, caracterizado pela submissão do desenho histórico individual dos caracteres às formas geométricas básicas. Uma solução com um princípio parecido foi dada à composição

²³ As famílias tipográficas sem serifa são chamadas de *sans-serif* (expressão vinda do francês) ou grotescas (do francês *grotesque* ou do alemão *grotesk*). O primeiro tipo sem serifa de que se tem notícias foi publicado por William Caslon IV em meados de 1816, somente com letras caixa-alta, e não se sabe exatamente de onde vieram suas formas, não usuais até então. Supõe-se serem derivadas de tipos com serifa quadradas (egípcios) que foram modificados e tiveram suas serifa tolhidas (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 174-185).

²⁴ Em tipografia, *bold* (ou negrito) e *light* (ou claro) são pesos de um tipo de letra. O peso de um tipo é determinado pela proporção entre a espessura do traço e a altura do caractere e pode variar, basicamente, de *extra bold* a *extra light*, passando por *bold*, normal e *light*. Um tipo de letra muito leve ou muito pesado pode ter sua legibilidade alterada. Tipos de letra *extra light* tendem a ser mais dificilmente distinguidos de seu fundo, enquanto um tipo de letra *extra bold* tende a ter o desenho de suas contraformas distorcido (CARTER; DAY; MEGGS, 2007, p. 79, 311).

do elemento verbal de *Tudo azul*, de 1984, do cantor Lulu Santos (Figura 4.25, centro), na qual também foram usadas letras sem serifa e com uma espessura constante, mas com um desenho mais quadrado, evidenciado nas letras “U” e “O”. A capa de *Inocentes* tem uma proposta bem diferente: apesar de também usar um tipo de letra sem serifa, emprega caracteres em caixa-alta, condensados, pesados (*bold*) e na cor vermelha, que reforçam a atitude provocadora dos integrantes da banda retratados no elemento pictórico que lhe serve de fundo (Figura 4.25, direita).

Os caracteres *script*, isto é, tipos de letras preexistentes que têm o seu desenho derivado das letras escritas à mão, também foram encontrados no *corpus* deste estudo, embora em número relativamente pequeno. É importante ressaltar que, com base na observação direta dos artefatos gráficos, mas sem acesso a maiores informações sobre o processo de produção de cada uma das capas especificamente, optou-se por incluir nesta categoria vários dos elementos verbais compostos com caracteres que tiveram por modelo a escrita, mesmo que, potencialmente, pudessem per-

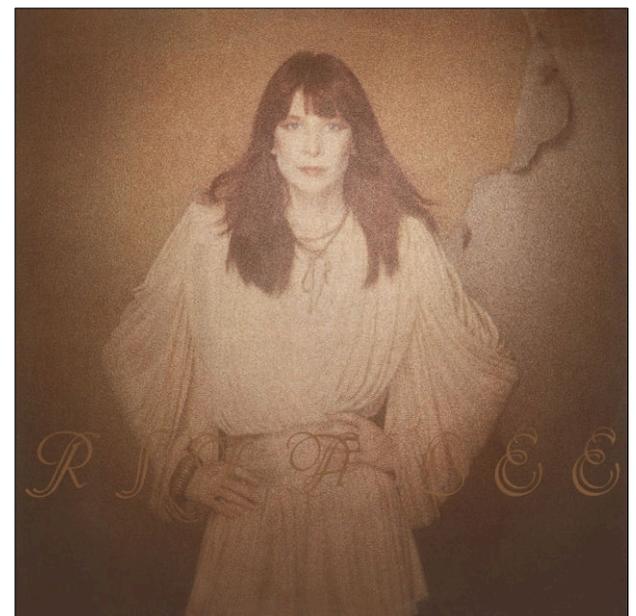
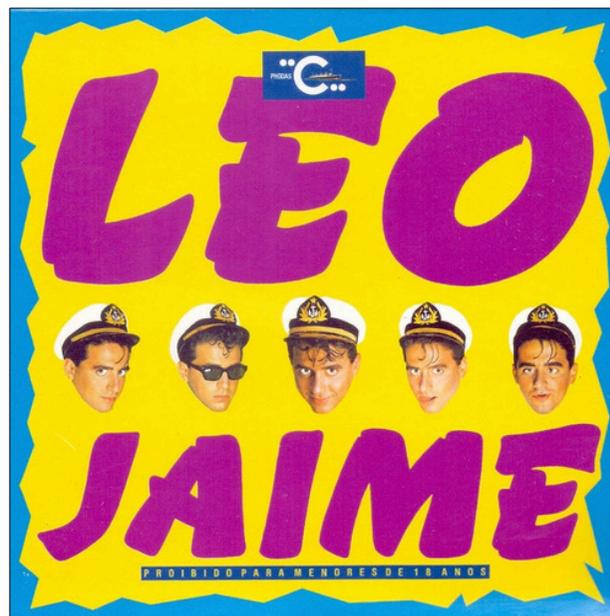
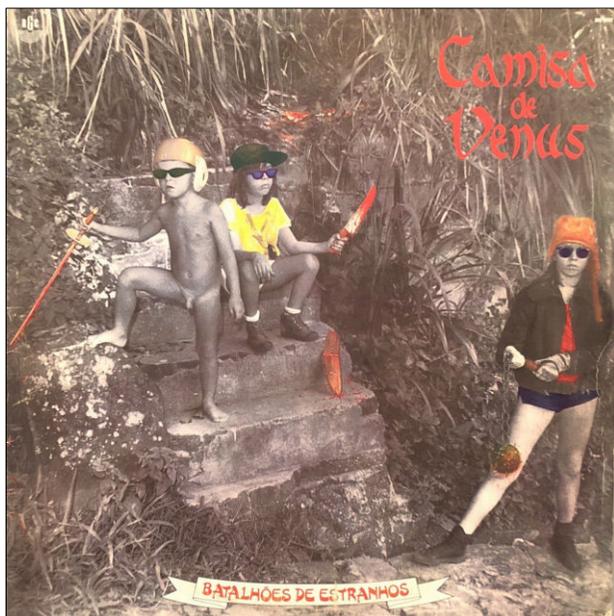
tencer a uma outra categoria, a das letras desenhadas, descrita mais adiante.

Esse é o caso, por exemplo, da capa do disco *Phodas “C”*, do cantor Leo Jaime (Figura 4.26, centro), criada em 1983 por A Bela Arte (Gringo Cardia e Luiz Stein). Nela, entre outros elementos, observa-se o nome do cantor grafado em um tamanho muito grande, separado em duas linhas, ocupando toda a largura da capa. O desenho das letras é nitidamente baseado em uma escrita produzida com pincel ou caneta hidrográfica de ponta larga, mas visivelmente manipulado posteriormente para eliminar irregularidades. Apesar de serem poucos os caracteres apresentados no artefato estudado e não se dispor de maiores informações sobre o processo de criação da capa, é possível supor que se tratava de um desenho de letra preexistente e não criado especificamente para essa capa.

Situações parecidas foram identificadas em relação aos elementos verbais compostos com tipos fantasia. Sem informações específicas a respeito das letras usadas para compor os elementos verbais presentes nas capas, fica difícil afirmar que se trata de caracteres preexistentes ou se os mesmos foram

Figura 4.27 Na página oposta, capas de disco com elementos verbais principais compostos com tipos fantasia: 365 / 365 (Toshio H. Yamasaki e Wilson Souto Jr., 1987), O chamado / Marina Lima (Gringo Cardia, 1993) e Fanzine / Hanoi-Hanoi (Marciso Carvalho e Tavinho Paes, 1988).

Figura 4.26 Capas de disco com elementos verbais principais compostos com tipos script: Batalhões de estranhos / Camisa de Vênus (Marla Nova, 1985), Phodas “C” / Leo Jaime (Luiz Stein e Gringo Cardia / A Bela Arte, 1983) e Rita Lee / Rita Lee (Miro, 1980).



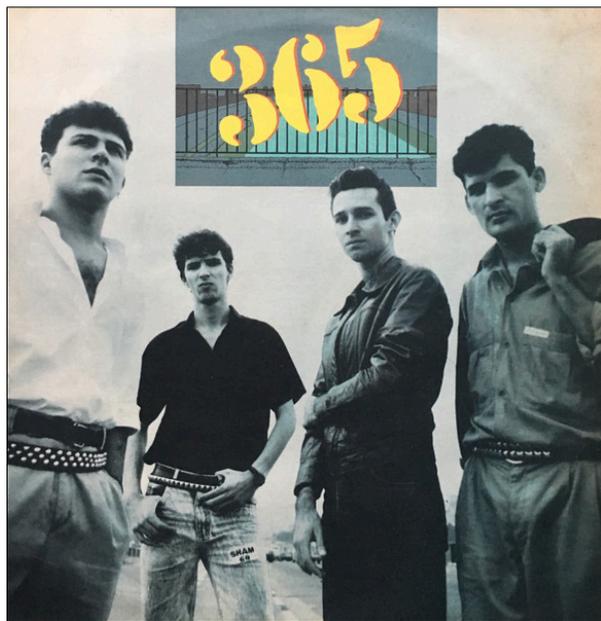
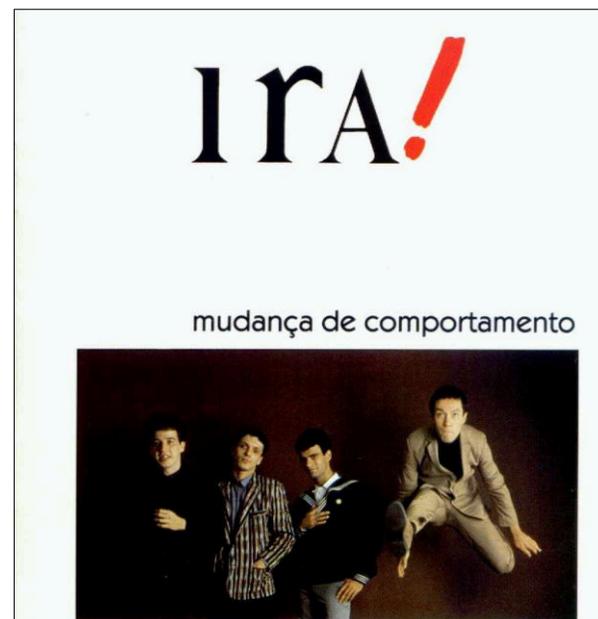


Figura 4.28 Capas de disco com elementos verbais principais compostos com diferentes tipos de letras: Leo é uma festa / Leo Jaime (Pojucan, 1989), Mudança de comportamento / Ira! (Marco Vallada, 1985) e Educação sentimental / Kid Abelha e os Abóboras Selvagens (Miro, 1985).

desenhados para o artefato gráfico em estudo. Nos tipos fantasia, as referências a contextos culturais específicos são mais importantes do que as formas básicas das letras, com a supervalorização de seus aspectos semânticos, isto é, as letras são desenhadas para parecerem com, por exemplo, as encontradas nos caixotes de feira, ou as usadas nas telas dos computadores antigos, sendo raramente empregadas na composição de grandes volumes de texto. Na Figura 4.27 tem-se uma amostra dessas capas. Em *Fanzine* (direita), o nome da banda, Hanoi-

Hanoi, foi grafado em um tipo de letra que faz alusão aos sistemas de escrita orientais (dado o nome do grupo), incorporando traços, cortes e curvas que são alheios aos dos desenhos dos caracteres latinos correspondentes.

Uma outra tendência observada nos elementos verbais principais do *corpus* estudado foi a de se misturarem diferentes tipos de letras preexistentes (ou de pesos diferentes) na composição. Em *Leo é uma festa* (Figura 4.28, esquerda), do cantor Leo Jaime, o designer Pojucan explora essa ideia ao dispor as



palavras que compõem o título do álbum ao longo de uma tarja preta que ocupa toda a lateral direita da capa. Cada palavra está composta em uma cor, tamanho ou peso diferente, variando o espaço entre letras e, até mesmo, distorcendo algumas das letras. Toda essa variação estabelece um diálogo direto e divertido com o próprio título e com os grafismos dispostos sobre uma foto do cantor em alto-contraste que ocupa o restante da capa.

A mistura de letras se dá de maneira um pouco mais sutil em *Mudança de comportamento* (Figura 4.28, centro), na qual o nome da banda (Ira!) foi grafado em preto com diferentes tipos de letras serifadas e alternando-se caixa-alta e caixa-baixa, mas de maneira a deixar o “A” maiúsculo com a mesma altura das outras letras escritas em minúsculo. A sensação de estranhamento é ainda reforçada pelo fato de a exclamação (que acompanha o nome da banda) ser manuscrita com pincel na cor vermelha. Todo o resto da composição é comportado, com o elemento verbal secundário também grafado em preto em um tipo sem serifa com formas geométricas.

Um outro exemplo de justaposição de diferentes tipos de letra nos elementos verbais é o de *Educação sentimental* (Fi-

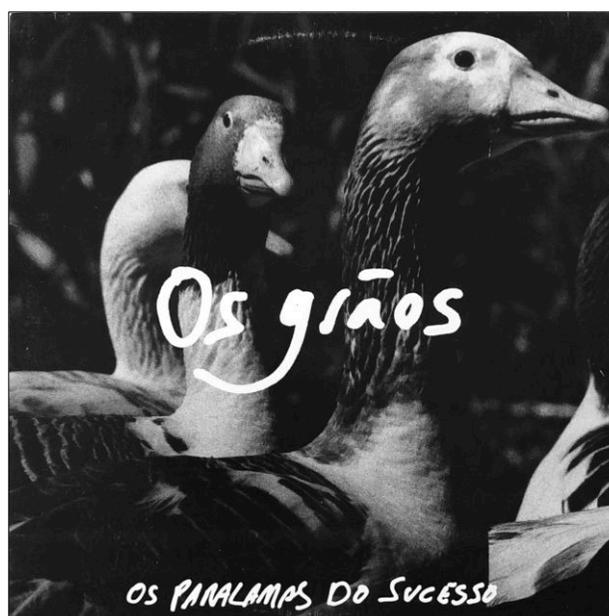
gura 4.28, direita). Nessa capa, o nome da banda, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, foi dividido em três linhas que se sobrepõem, com cada uma delas grafada com tipos, tamanhos e cores diferentes. De certo modo, o arranjo das palavras parece reproduzir a composição da foto e o posicionamento dos membros da banda nela retratados.

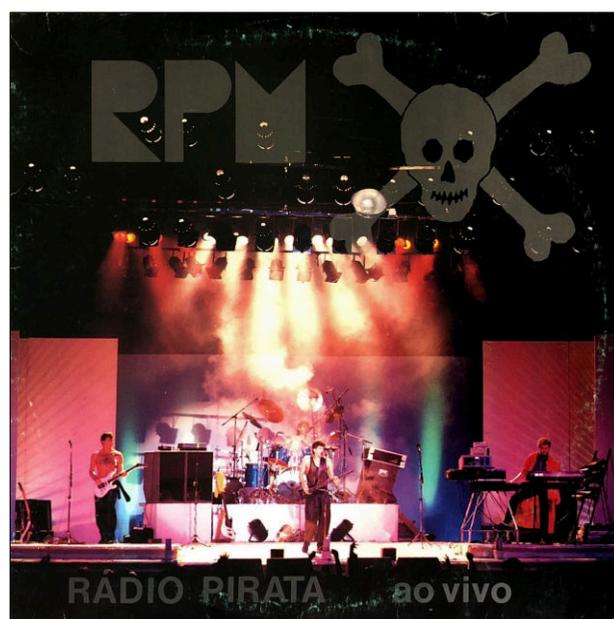
Elementos verbais compostos com caracteres manuscritos

Diversas capas analisadas nesta tese apresentam elementos verbais compostos com caracteres manuscritos, o que lhes garante certa personalidade e espontaneidade, mas também certa impetuosidade e, até mesmo, alguma precariedade. Na tese de doutorado *Cidade, fotografia, tipografia* (HOMEM DE MELO, 1994), o autor ressalta como o momento tecnológico da impressão vivido no século XX possibilitava, nos anos 1980, a produção de originais manuscritos e a sua incorporação em peças gráficas seriadas, garantindo-lhes o caráter de exclusividade que a escrita manual implicitamente sugere, mesmo quando

Figura 4.30 Na página oposta, capas com elementos verbais principais compostos com caracteres desenhados que se assemelham a logotipos. Primeira linha: *Camisa de Vênus / Camisa de Vênus* (Marla Nova, 1985), *Revoluções por minuto / RPM* (Alex Flemming, 1985) e *Capital Inicial / Capital Inicial* (Iko Ouro Preto, 1986). Segunda linha: *Viva / Camisa de Vênus* (Isabelle Van Oost, 1986), *Rádio Pirata ao vivo / RPM* (Alex Flemming, 1986) e *Independência / Capital Inicial* (Iko Ouro Preto, 1987).

Figura 4.29 Capas de disco com elementos verbais principais compostos com caracteres manuscritos: *Rock'n geral / Barão Vermelho* (Felipe Taborda, 1987), *Os grãos / Os Paralamas do Sucesso* (Gringo Cardia, 1991) e *Vícios de cidade / Sempre Livre* (Sueli Cristino, 1991).



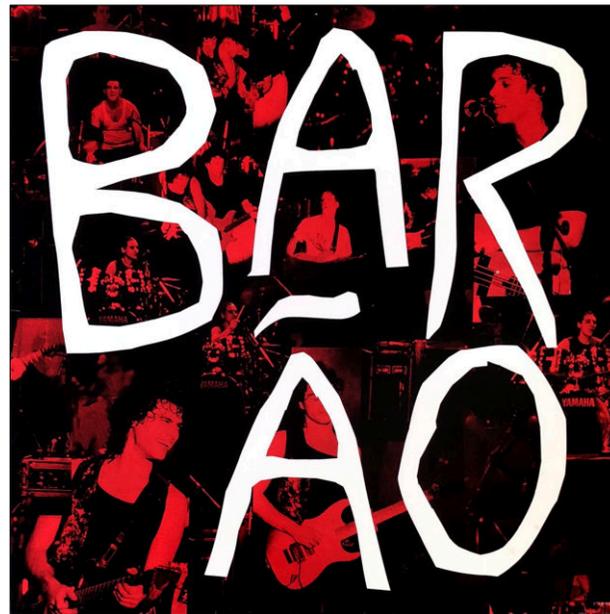
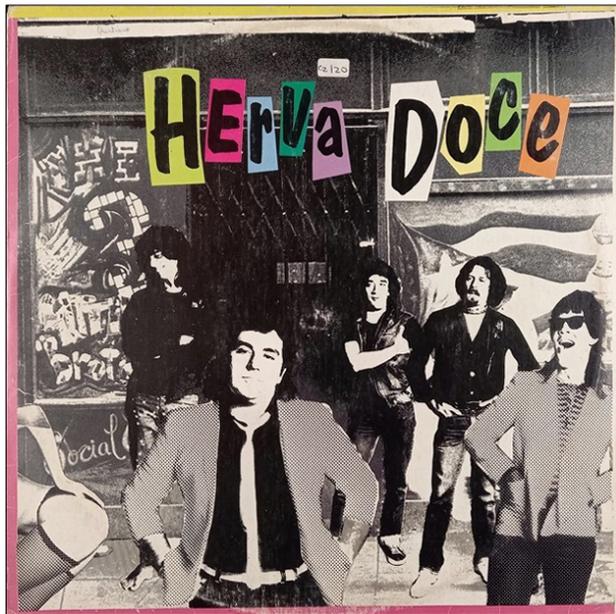


reproduzida industrialmente. No universo das capas de disco de rock e da juventude dos anos 1980, essa unicidade tinha muito valor e isso provavelmente explica o grande número de capas nas quais foi usado esse recurso para a composição dos elementos verbais, tanto os principais como os secundários.

Uma vez que termos normalmente empregados para se referir à escrita – como letra caligráfica, letra cursiva, letra bastão ou letra de forma – não traduziam tão precisamente as características morfológicas do conjunto analisado, optou-se por uma categorização depreendida da observação dos artefatos gráficos estudados. Um aspecto que se destacou nesse processo

foi a continuidade ou não dos traços na escrita das palavras, o que levou à classificação das capas com elementos verbais principais com caracteres manuscritos em três subgrupos: as com caracteres separados, as com caracteres semiligados e as com caracteres ligados. Na Figura 4.29, exemplificam-se essas três categorias.

Em *Rock'n geral*, do Barão Vermelho (Figura 4.29, esquerda), o designer Felipe Taborda, ao escrever o nome da banda (aplicado em preto na parte superior da capa), utiliza letras ligadas entre si, com maiúsculas e minúsculas. Nessa mesma capa, ao grafar o nome do álbum, elemento verbal secundário, ele



altera o modo de escrever e usa letras separadas, todas maiúsculas (ou em caixa-alta), aplicadas em branco no canto inferior esquerdo do campo gráfico. O uso de letras manuscritas, a variação do estilo e o uso de grafismos (elementos esquemáticos) na composição garantem um aspecto despojado e irreverente à capa, condizente com o título do álbum e a postura da banda.

Já em *Os grãos*, dos Paralamas do Sucesso (Figura 4.29, centro), apesar do designer Gringo Cardia também se valer de dois elementos verbais compostos por letras manuscritas e de variar o estilo (letras separadas, maiúsculas e minúsculas, para o elemento verbal principal e letras separadas, todas maiúsculas, para o elemento secundário), o resultado, certamente induzido pela foto em preto e branco de dois patos, é de algo bucólico, desprovido de sofisticação, mas, ao mesmo tempo, único.

O álbum *Vícios de cidade* (Figura 4.29, direita), da banda Sempre Livre, traz uma foto das integrantes do grupo em um *boulevard* com gradil e postes antigos. Tal aspecto é reforçado pelas intervenções de cores em tons pastel sobre a foto em preto e branco, assim como pelo uso de caracteres manuscritos para grafar o nome da banda. As palavras “Sempre” e “Livre” parecem ter sido escritas por uma mesma pessoa, mas além de cores diferentes, apresentam tratamentos ligeiramente diversos. Ambas foram escritas com as primeiras letras maiúsculas seguidas de letras minúsculas, entretanto, a primeira palavra apresenta algumas interrupções com caracteres semiligados e a segunda traz caracteres separados.

Elementos verbais compostos com caracteres desenhados

Curiosamente, a maneira mais recorrente de se compor os elementos verbais encontrados nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 foi com caracteres desenhados, os chamados *letreiramentos*. A principal tendência observada nas capas foi a de tratar o elemento verbal principal (os nomes das bandas) como se fosse um logotipo²⁵, isto é, através do emprego de caracteres que possuem um princípio gerador comum com alguma particularidade no desenho, de modo a garantir coesão e singularidade ao conjunto. A ideia de logotipo é reforçada também pelo fato de muitas dessas soluções se repetirem em diferentes álbuns dessas bandas. A Figura 4.30 apresenta duas capas distintas de três bandas: Camisa de Vênus, RPM e Capital Inicial, respectivamente. Como se pode notar, *letreiramentos* semelhantes são usados nas capas de cada grupo musical. Quando observados mais minuciosamente, os desenhos das letras revelam detalhes que em alguns casos sugerem que, apesar de extremamente semelhantes, possam ter sido redesenhados, ou reproduzidos manualmente. De qualquer maneira,

²⁵ Logotipo, ou simplesmente logo, é a forma gráfica específica usada para se grafar o nome de uma empresa, de modo a caracterizá-la com uma personalidade e estilo próprios, servindo, assim, como marca comercial da empresa (ADG, 1998).

Figura 4.31 Capas de disco com elementos verbais principais compostos com letras recortadas: *Herva Doce / Herva Doce* (Hildebrando de Castro e Tadeu Valério, 1983), *Barão ao vivo / Barão Vermelho* (Luiz Stein, 1989) e *Carnaval / Barão Vermelho* (Carlos Horcades, 1988).



Figura 4.32 Capas de disco com elementos verbais principais compostos ou deterioradas: Plebe Rude / Plebe Rude (Ricardo Leite, 1988), Cuidado! / Lobão (Felipe Taborda, 1988) e Cabeça dinossauro / Titãs (Sérgio Britto, 1986).

as capas apresentam desenhos singulares, e aparentemente originais, de letras.

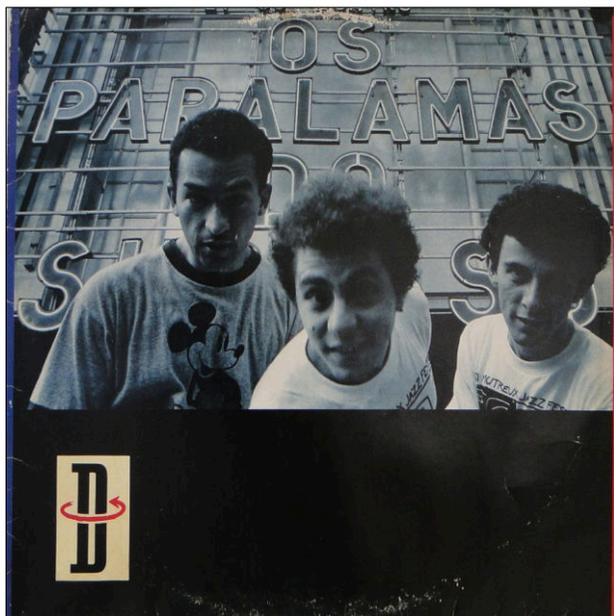
Uma outra estratégia que se repete na composição dos elementos verbais encontrados nas capas em estudo é o recorte de letras. Em *Herva Doce* (Figura 4.31, à esquerda), foram utilizadas letras de diferentes tamanhos impressas em fundos de diversas cores para escrever o nome da banda. O arranjo final remete aos bilhetes enviados por sequestradores nos filmes hollywoodianos e também aos fanzines da cultura punk, como se as letras tivessem sido recortadas das manchetes de uma revista. As outras duas capas são de discos do Barão Vermelho. Em *Barão ao vivo* (Figura 4.31, centro), o contorno das letras é o resultado direto do recorte, enquanto em *Carnaval* (Figura 4.31, direita), o desenho das letras do título é obtido a partir do picote de letras preexistentes. Curiosamente, na primeira delas, além de a capa ser atribuída ao designer Luiz Stein, consta o nome da cantora Fernanda Abreu como a responsável pela “arte das letras”. Raras foram as capas estudadas que apresentavam créditos específicos relacionados ao desenho dos caracteres utilizados.

Outro recurso comumente empregado nos elementos verbais das capas de disco de rock nos anos 1980 era a aplicação de texturas e a modificação do contorno das letras para criar a impressão de serem deterioradas ou danificadas. A capa de *Plebe Rude*, da banda de mesmo nome, e a de *Cuidado!*, do cantor Lobão (Figura 4.32, esquerda e centro respectivamente),

apresentam elementos verbais com letras sem serifa, em caixa-alta e em grandes corpos sobre as quais foram aplicadas texturas que lhes dão um aspecto quebradiço, imperfeito.

Já em *Cabeça dinossauro* (Figura 4.32, direita), dos Titãs, tanto o nome da banda como o título do álbum encontram-se na parte superior da capa e foram compostos com letras serifadas em caixa-alta, que por conta de modificações irregulares de seus contornos ganharam um aspecto de corroídas pelo tempo, qualidade reforçada pela imagem que lhes serve de fundo. Muitas vezes esse efeito era obtido com o uso de fotocópias para ampliar drasticamente letras impressas em corpos pequenos, revelando as irregularidades da impressão. Esse tipo de recurso e estética também era comum em fanzines da cultura punk.

Uma outra solução encontrada entre os elementos verbais com caracteres desenhados foi a tridimensionalidade. No álbum *D* (Figura 4.33, esquerda), d’Os Paralamas do Sucesso, o elemento verbal principal se funde ao elemento pictórico. Numa foto em preto e branco, estão retratados os integrantes do conjunto em frente ao que parece ser um teatro com um letreiro antigo que, apesar de estar parcialmente encoberto pelos músicos, dispõe o nome do grupo em letras tridimensionais sobre uma estrutura metálica. A informalidade vem do ângulo e do rosto retratado em primeiro plano fora de foco, lembrando as *selfies* da atualidade, bem como do inusitado de se ter o título composto em letras reais (objetos tridimensionais) no



fundo da foto, na qual tudo parece ser uma grande brincadeira.

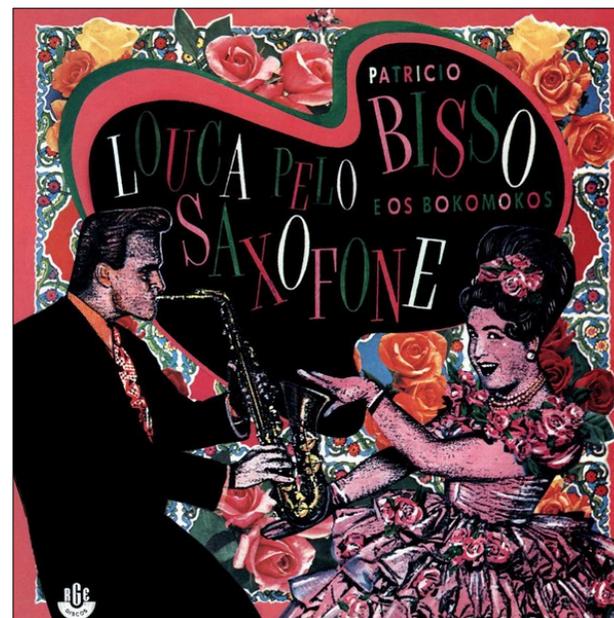
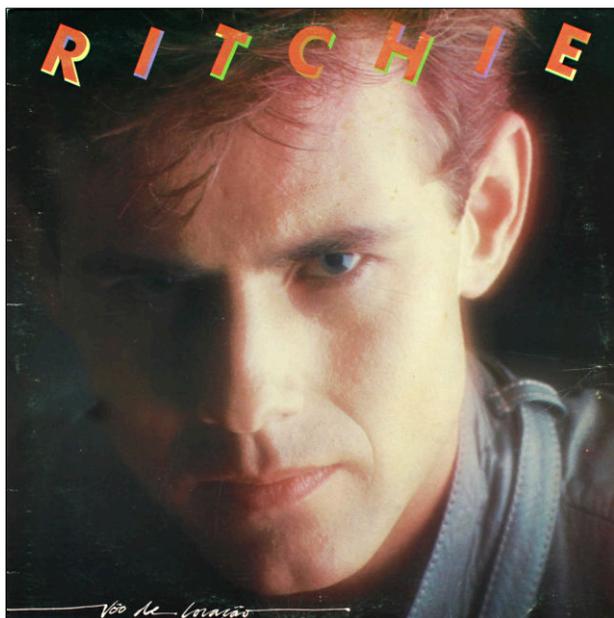
Em *Luni* (Figura 4.33, centro), um recurso semelhante, junto com o uso de fotomontagens, foi usado pelo designer Guto Lacaz para criar um ambiente grandioso, quase etéreo, no qual as letras do nome da banda (e título do álbum) aparecem com aspecto colossal e servem de cenário para a apresentação dos diversos músicos do grupo.

Um outro efeito de tridimensionalidade foi explorado na capa de *Ideologia* (Figura 4.33, direita), do cantor Cazuzza. Nela, os artistas plásticos e designers Luiz Zerbini e Jorge

Barrão apresentam uma *assemblage* com diversos elementos, aparentemente partes de objetos plásticos descartados – como brinquedos e eletrodomésticos – que, cobertos de branco, constituem o fundo da imagem. Sobre essa base foram pintadas letras e símbolos de diversas linhas ideológicas em várias cores que acabam por compor o título do álbum. O resultado, além de inusitado, tem profundidade e intriga o observador.

Nota-se, de maneira geral, nos letramentos encontrados, a intervenção no desenho das letras, muitas vezes acompanhada da subversão dos alinhamentos do texto, como a rotação in-

Figura 4.33 Capas de disco com elementos verbais principais compostos com caracteres que exploram a tridimensionalidade: *D / Os Paralamas do Sucesso* (Felipe Taborda, 1987), *Luni / Luni* (Guto Lacaz, 1988) e *Ideologia / Cazuzza* (Luiz Zerbini e Jorge Barrão, 1988).



dividual de cada um dos caracteres do elemento verbal, ou a disposição dos mesmos ao longo de curvas ou mesmo de maneira mais aleatória. Em *Vôo de coração* (Figura 4.34, esquerda), do cantor Ritchie, o nome do artista, que é o elemento verbal principal, está disposto na parte superior do campo gráfico com um espaço entre letras exagerado, ocupando a largura total da capa. Cada letra da palavra apresenta pequenas interferências que sugerem sombras, de diferentes cores, e encontram-se rotacionadas cerca de 30 graus no sentido horário. O tratamento dado ao texto dá um aspecto mais vivaz e dinâmico à capa, que fora isso tem uma aparência mais tradicional, com uma foto em *close* do artista, como muitas vezes encontrada nos discos da MPB de então.

Na capa de *Radioatividade* (Figura 4.34, centro), da Blitz, o nome da banda foi disposto sobre uma tarja preta com uma moldura que simula um letreiro luminoso na fachada de uma casa de espetáculos, parte da ilustração que ocupa todo o campo gráfico. O traço que contorna as formas das letras é todo anguloso e serrilhado, remetendo à representação usual de raios. A cor amarela usada no preenchimento das letras, com sutis variações de tonalidade, e o aspecto fragmentado do conjunto garantem o clima eletrizante do letreiramento. O título do álbum encontra-se no canto superior da capa em um selo no qual a palavra “Blitz” se repete, mas em um tamanho menor e em preto.

Louca pelo saxofone, show do artista transformista Patricio Bisso e seus músicos, Os Bokomokos, misturava rock, pop, twist e outros gêneros com canções sarcásticas e dançantes e acabou se tornando um disco em 1987 (Figura 4.34, direita). Esse tom despojado foi explorado na composição da capa, que mistura os dois elementos verbais (nome do artista e banda com o título do álbum). Dadas as imperfeições no contorno, as letras serifadas foram aparentemente desenhadas à mão a partir de um modelo preexistente. Impressas em três cores (branco, verde e rosa), e dispostas de maneira livre, elas parecem dançar junto com o artista, ao som do solo de um saxofonista, retratados em uma ilustração de estilo retrô.

Figura 4.34 Na página oposta, capas de disco com elementos verbais principais e apresentam intervenções no desenho das letras ou subversão dos alinhamentos do texto: *Vôo de coração* / Ritchie (Gê Alves Pinto e Sergio Lopes, 1983), *Radioatividade* / Blitz (Luiz Stein e Gringo Cardia / A Bela Arte, 1983) e *Louca pelo saxofone* / Patricio Bisso e Os Bokomokos (Nicolau Maximiuc Júnior, 1987).

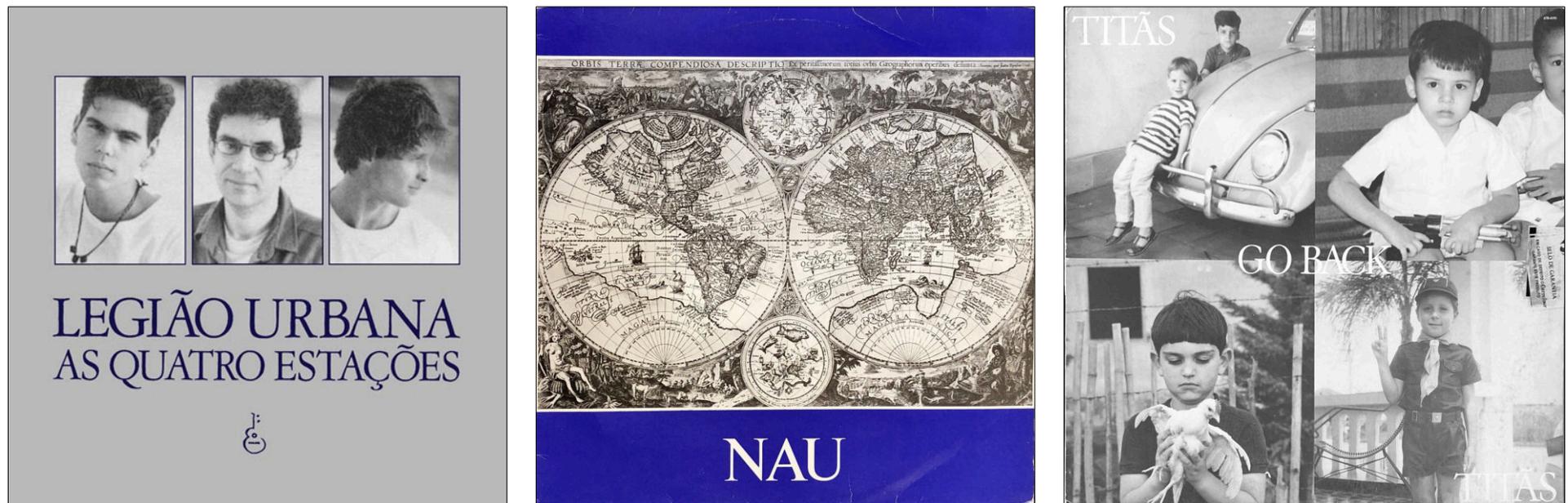
Aspectos semânticos dos elementos verbais

Como mencionado previamente, conteúdo e forma estão intrinsecamente ligados; por consequência, alguns apontamentos de cunho morfológico-sintático ajudam a embasar as considerações sobre os aspectos semânticos apresentadas a seguir. Em sua tese de doutorado *Cidade, fotografia, tipografia*, Francisco Homem de Melo (1994) defende que as operações com a linguagem tipográfica permitem aos designers ampliar o sentido das palavras, potencializando intenções expressivas ou, até mesmo, surpreendendo os leitores com associações inusitadas. “Sua manipulação funda-se necessariamente numa releitura da informação original, e tem as possibilidades de expandir ou subverter o sentido dessa informação, ou ainda, revelar novas dimensões escondidas entre as palavras” (HOMEM DE MELO, 1994, p. 53).

Três aspectos semânticos se mostraram especialmente relevantes quando os elementos verbais das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 foram analisados: os significados implícitos trazidos com os tipos serifados e os sem serifa, na perspectiva das relações da tradição e da modernidade; a fragmentação da palavra, através do uso de tipos com diferentes desenhos ou espaçamentos desuniformes e quebras de linhas que, junto ao uso de letras manuscritas, garantiram a essas peças gráficas certa informalidade e, por fim, a reapropriação de soluções visuais para elementos verbais presentes em artefatos gráficos do passado ou de outros contextos visuais.

Tradição e modernidade

Alguns aspectos da dimensão semântica dos elementos verbais encontrados nas capas de disco estudadas já foram explorados, na análise aqui apresentada, quando seus aspectos morfológicos foram descritos. Para aprofundar esse estudo e demonstrar a influência da forma das letras no significado das palavras com elas grafadas, será apresentada a palavra “rock” composta com alguns tipos de letra diferentes, verificando



possíveis associações que essa simples mudança pode agregar ao sentido original da palavra, principalmente no contexto da música jovem e urbana. Na sequência, essas variações de desenho serão exemplificadas com capas integrantes do *corpus* que se utilizam desses tipos de letra em seus elementos verbais, buscando-se compreender o sentido que o seu uso agrega às composições visuais das capas.

ROCK

Figura 4.35 A palavra “rock” grafada em Times New Roman.

Times New Roman, por exemplo, é um tipo de letra com serifa. Foi concebido na fundidora de tipos Monotype por Stanley Morison, com colaboração de Victor Lardent, para o jornal britânico *The Times*, em 1931²⁶. Dada a excelente aceitação do novo tipo pelos leitores, graças a sua boa legibilidade e proporções agradáveis, somada à grande circulação do jornal, tornou-se um dos tipos mais amplamente utilizados do século XX (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 423), fato confirmado e consagrado quando, no início dos anos 1990, se torna uma das fontes incluídas no pacote do sistema operacional Windows. A palavra “rock”, quando grafada

em Times New Roman (Figura 4.35), acaba impregnada com essa ideia de excelência e tradição, podendo ser facilmente relacionada, em termos musicais, ao “rock clássico”, termo genérico normalmente associado a bandas anglofônicas de grande sucesso comercial, principalmente dos anos 1960 aos anos 1980, como The Beatles, The Rolling Stones, The Doors e Queen.

No *corpus* desta pesquisa, muitas das capas que utilizam letras serifadas para compor os elementos verbais principais exploram, de alguma maneira, essa ideia de “clássico” que tipos de letra como Times New Roman sugerem. Isso pode ser observado, entre outras, nas capas dos discos *As quatro estações* (Legião Urbana, 1989), *Nau* (Nau, 1986) e *Go back* (Titãs, 1988), apresentadas na Figura 4.36 (da esquerda para a direita). Com direção de arte de Fernanda Villa-Lobos, a capa do disco da grupo brasileira Legião Urbana traz algumas referências à ideia de clássico que vão desde o próprio nome da banda (que alude ao Império Romano), ao título do álbum, *As quatro estações* (mesmo nome dos concertos para violino e orquestra do compositor italiano An-

Figura 4.36 Capas de disco com elementos verbais grafados com tipos serifados: *As quatro estações* / Legião Urbana (Fernanda Villa-Lobos, 1989), *Nau / Nau* (Beto Birger, 1986) e *Go back / Titãs* (Sérgio Britto, 1988).

²⁶ A narrativa por trás da criação da Times New Roman é centrada, principalmente, em torno de figuras famosas da história tipográfica britânica. Recentemente, no entanto, em artigo publicado pelo *Journal of Design History* (SAVOIE, 2020), foi revelado o importante papel desempenhado pelo Monotype Type Drawing Office (TDO), e de suas desenhistas mulheres em particular, no processo de adaptação da ideia original de Stanley Morison para a Times New Roman em uma extensa família de tipos, apresentando, também, uma visão mais inclusiva e colaborativa da história da tipografia.

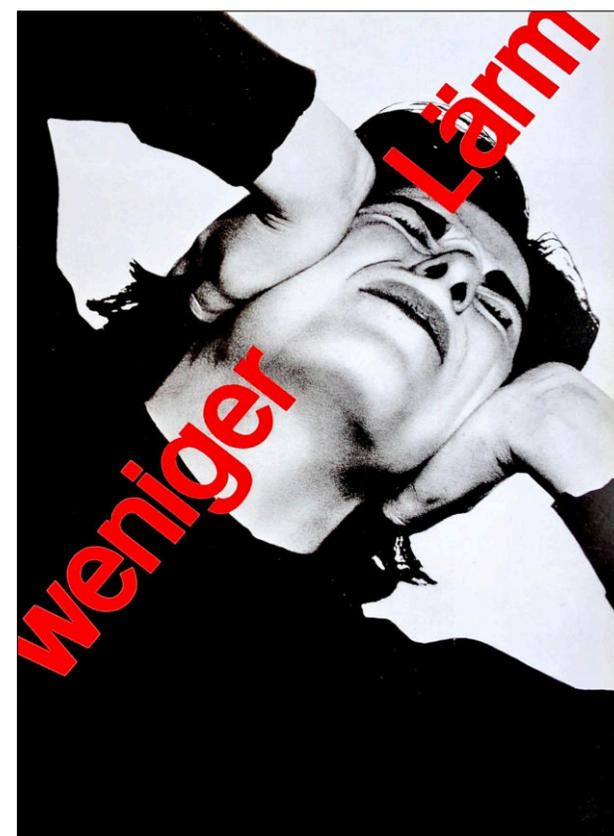
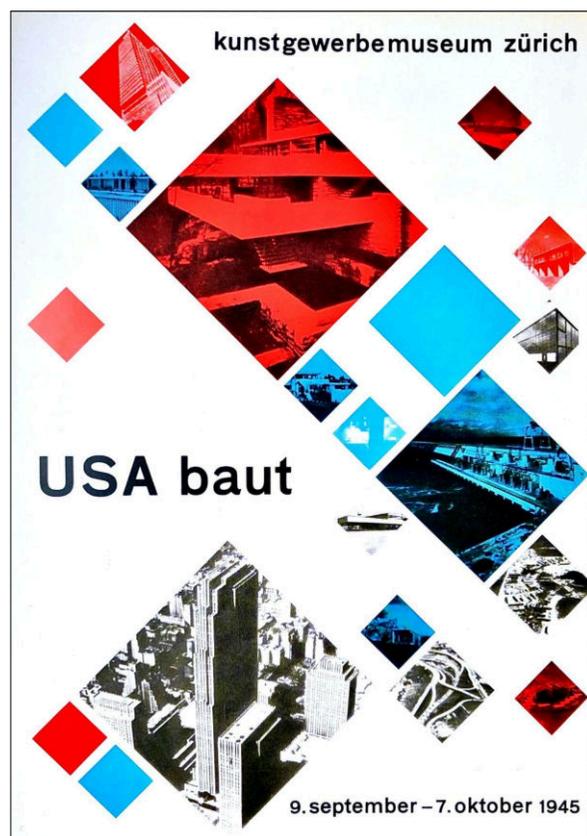
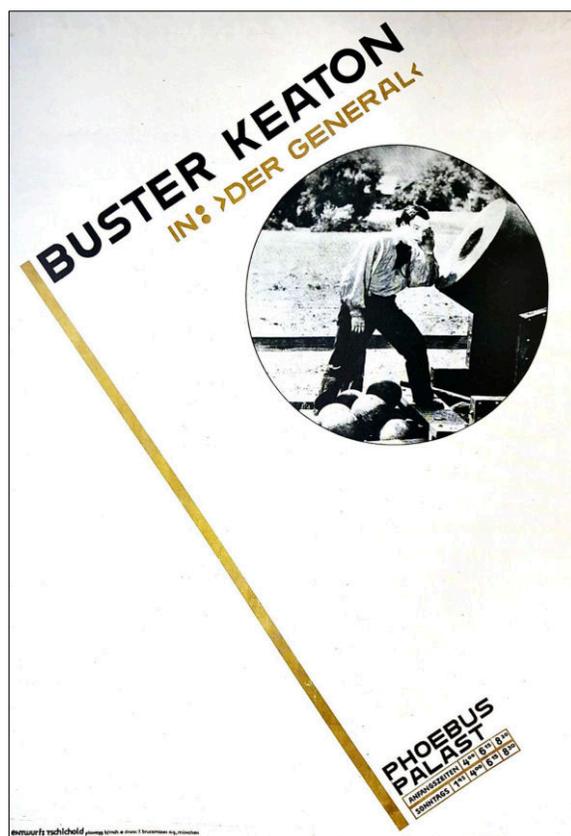


Figura 4.38 Exemplos de cartazes modernos de outros períodos históricos do design gráfico internacional que influenciaram algumas das capas em estudo: Buster Keaton in *Der General* (Jan Tschichold, 1927, 120 cm x 83 cm), *USA baut* [The USA builds] (Max Bill, 1945, 90 cm x 128 cm) e *Weniger larm* [Less noise] (Josef Müller Brockmann, 1960, 90 cm x 128 cm).

tonio Vivaldi, de 1723), passando pelas fotos impressas em preto sobre o fundo prateado que reforçam o conceito geral da capa.

Estratégia parecida pode ser encontrada na capa do disco *Nau* (Figura 4.36, centro), do grupo paulistano de mesmo nome. A palavra “Nau” (grafada em um tipo serifado, na cor prata, no centro, junto à borda inferior da capa) é a denominação genérica dada a navios de grande porte usados em viagens de longo percurso, normalmente associados aos descobrimentos portugueses do século XV. A imagem que ocupa toda a parte central do campo gráfico é um mapa antigo impresso em preto sobre fundo prata. As duas tarjas azul-marinho, nas partes superior e inferior da capa, arrematam o tom “clássico” da composição.

Já em *Go back*, dos Titãs (Figura 4.36, direita), concebida por Sérgio Britto, a ideia de clássico é um pouco diferente. Quatro fotos antigas, impressas em preto e branco, foram dispostas em duas linhas e duas colunas, ocupando toda a capa. São fotos de alguns dos músicos da banda ainda quando crianças (na contracapa a estrutura se repete com fotos de

ROCK

Figura 4.37 A palavra “rock” grafada com um tipo sem serifa (Helvetica Neue, Bold).

outros integrantes do grupo) e dão um tom nostálgico ao conjunto, reforçado pela escolha tipográfica e o próprio título do álbum.

Por outro lado, a palavra “rock” grafada com um tipo sem serifa (Figura 4.37), como a Helvetica Neue (Bold), pode ser percebida de outra maneira. A Neue Haas Grotesk (renomada como Helvetica em 1960) foi criada em 1957 pelo tipógrafo suíço Max Miedinger com o intuito de modernizar o desenho e competir com o tipo popular *sans-serif* Akzidenz Grotesk (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 468-470). Conhecida por ser uma tipografia neutra, clara e sem significados intrínsecos

na sua forma, rapidamente tornou-se uma das fontes mais conhecidas e reconhecidas.

Obviamente essa suposta neutralidade das letras sem serifa perdeu-se com o tempo e seu uso, fazendo que novos sentidos passassem a ser associados a essas formas “limpas”. Um desses significados historicamente associados aos tipos sem serifa é exatamente o da própria modernidade, principalmente pelo fato de tipos como esses terem sido usados pelas vertentes ligadas às escolas modernistas da primeira metade do século XX, como a Nova Tipografia com Jan Tschichold e o Estilo Tipográfico Internacional com Max Bill e Josef Muller Brockmann (Figura 4.38, da esquerda para a direita).

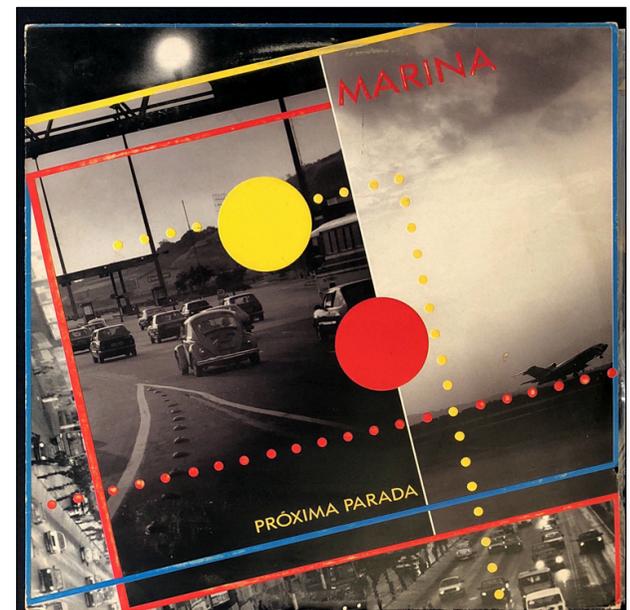
Algumas das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 evidenciam, mais do que outras, essas referências. O *passo do Lui*, d’Os Paralamas do Sucesso, *DeFalla*, da banda de mesmo nome, e *Próxima parada*, de Marina Lima (Figura 4.39, da esquerda para a direita), por exemplo, misturam fotografia em preto e branco com planos de cor, figuras geométricas e elementos verbais com letras sem serifa em composições inclinadas (em relação ao campo gráfico) que remetem aos cartazes modernos de outros períodos históricos do design gráfico.

Fragmentação e informalidade

Dois aspectos que são recorrentes nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 são a fragmentação e a informalidade, com significados que podem ser associados ao contexto sociocultural da época, o pós-modernismo. A ideia de fragmentação é, repetidamente e de diversas maneiras, sugerida nos artefatos em estudo, principalmente na composição de seus elementos verbais, seja na quebra de linhas ou nos espaçamentos exagerados, mas principalmente na justaposição de diferentes tipos de letra para se grafar as palavras.

A palavra “rock”, escrita com letras serifadas, sem serifa, *script* e fantasia, misturadas e com cada letra em corpos e cores diferentes (Figura 4.40), transmite essa ideia de fragmentação, de sobreposição de pedaços díspares, de colcha de retalhos. Esse efeito de colagem, conseguido às vezes com o uso da técnica explícita da colagem e, outras vezes, com a justaposição de tipos de letra diferentes, remete ao mundo fragmentário característico do pós-modernismo, com o fim das grandes narrativas, das verdades únicas ou da unicidade das formas proposta pelo modernismo cartesiano e

Figura 4.39 Capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 com influência do design modernista internacional do início do séc. XX: O passo do Lui / Os Paralamas do Sucesso (Ricardo Leite, 1984), DeFalla / DeFalla (Antônio Rocha, Antônio Meira e DeFalla, 1987) e Próxima parada / Marina (Luciano Figueiredo, 1989).



geométrico que dominou a arquitetura e o design entre os anos 1940 e 1970.



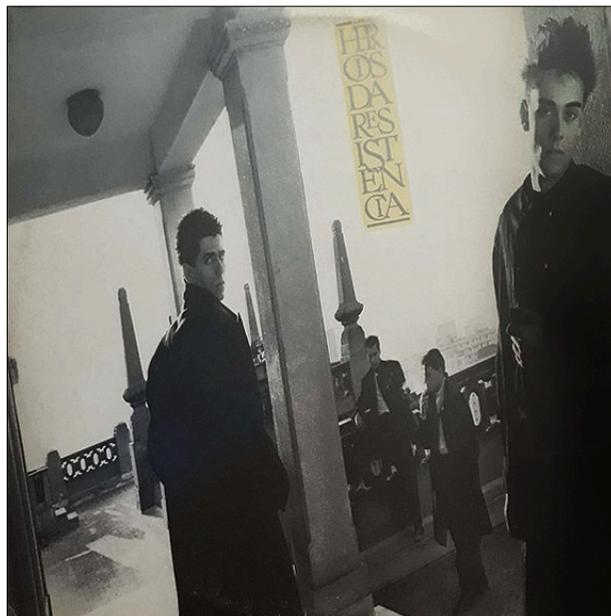
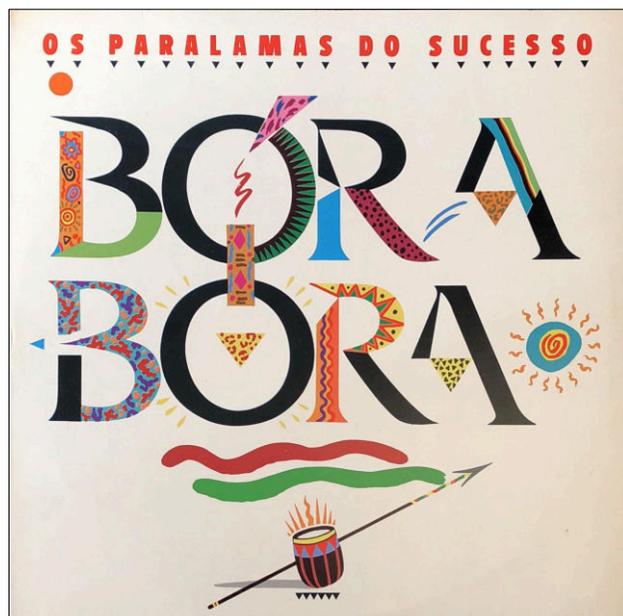
Figura 4.40 A palavra “rock” escrita com letras serifadas, sem serifa, script e fantasia, misturadas e com cada letra em corpos e cores diferentes.

Em *Bora Bora*, d’Os Paralamas do Sucesso (Figura 4.41, esquerda), o título do álbum é o elemento verbal principal, ocupa toda a parte central do campo gráfico e foi tratado quase como se fosse uma ilustração. As letras, serifadas em caixa-alta, sofreram várias intervenções gráficas com texturas, grafismos “étnicos” e a omissão de alguns de seus segmentos. A justaposição de diversas texturas multicoloridas das partes das letras e os demais elementos pictóricos da composição trazem a ideia de um lugar tropical, informal e divertido.

Figura 4.41 *Bora Bora* / Os Paralamas do Sucesso (Ricardo Leite, 1988), *Heróis da Resistência* / *Heróis da Resistência* (Ucho Carvalho e Ricardo Van Steen, 1986) e *Sucesso do inconsciente* / João Penca e seus Miquinhos Amestrados (Ricardo Leite, 1989).

A capa de *Heróis da Resistência* (Figura 4.41, centro) apresenta um único elemento verbal, uma vez que o nome da banda e o título do álbum são coincidentes. Composto com letras serifadas cinza em caixa-alta e disposto sobre uma tarja amarelo-clara, o elemento verbal funciona como se fosse um selo ou logotipo do grupo musical. As palavras encontram-se fragmentadas em diversas linhas com letras de diferentes tamanhos e com várias sobreposições. O resultado é um pouco difícil de ler, causa certo desconforto e poderia, numa interpretação livre, ser associado à ideia dos heróis incógnitos da resistência.

Já na capa de *Sucesso do inconsciente*, dos cariocas do João Penca e seus Miquinhos Amestrados (Figura 4.41, direita), os dois elementos verbais, grafados em vermelho, em um tipo itálico sem serifa e caixa-baixa, foram alocados na parte superior do campo gráfico e ligeiramente inclinados. O título do álbum, em um corpo menor, encontra-se no entrelinhas do nome da banda, que, dada a sua extensão, apresenta uma série de quebras e omissões de partes das letras, de maneira que todo o texto se encaixa na foto dos músicos. Apesar de a leitura ficar um pouco prejudicada, a fragmentação fez com





que a capa ganhasse dinamismo e uma certa informalidade, condizentes com o rock cômico feito pelo conjunto musical.

Rock

Figura 4.43 A palavra “rock” manuscrita.

Informalidade, aliás, é uma outra característica recorrente nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980. A palavra “rock”, quando manuscrita (Figura 4.43), traz toda a carga da gestualidade da escrita manual para as composições. As capas do *corpus* que apresentam elementos verbais manuscritos acabam por transparecer essa gestualidade e, como normalmente não se trata de letras que seguem os preceitos da caligrafia tradicional, transmitem também uma certa informalidade. Isso pode ser observado, por exemplo, na capa de *Nós vamos invadir sua praia*, com o nome da banda, Ultraje a Rigor, posicionado na parte superior do campo gráfico e grafado com dois estilos diferentes de letras manuscritas (Figura 4.42, esquerda), remetendo e reforçando a contradição entre as palavras “ultraje” e “a rigor”. Para quebrar com qualquer regra que ainda estivesse sendo considerada, o título do

álbum foi manuscrito em um terceiro estilo de letra. Tudo isso relaciona-se com o jeito debochado da banda e as músicas sarcásticas do disco.

Mas não só as letras manuscritas remetem à informalidade. As capas da Figura 4.42 exemplificam alguns recursos usados para se compor ou dispor os elementos verbais nas capas estudadas que deixam de lado os cânones modernos do design e trazem um certo despojamento, ou informalidade, às capas como um todo. Isso pode ser visto na proliferação de tipos de letra de *Extraño*, dos gaúchos do *Nenhum de Nós* (Figura 4.42, centro). Nessa capa, nota-se, também, o espelhamento horizontal da segunda letra “N” da palavra “Nenhum”, recurso pouco explorado nos artefatos gráficos estudados. A quebra de regras continua na capa de *Toda forma de amor*, de Lulu Santos (Figura 4.42, direita), na qual o nome do cantor e o título do álbum foram grafados em um tipo fantasia com ares orientais e justapostos na parte superior da capa. Além de uma quebra inusitada no título, o uso das cores nas letras e nas suas sombras parece não seguir um princípio lógico.

Apropriações do passado

Outra brincadeira, levada muito a sério no design de capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, é a recorrente inspiração em artefatos gráficos do passado, evidenciando o

Figura 4.42 Nós vamos invadir sua praia / *Ultraje a Rigor* (Régis Rocha Moreira, 1985), *Extraño / Nenhum de Nós* (Sady Homrich, Thedy Correa e Milton Montenegro, 1990) e *Toda forma de amor / Lulu Santos* (Ricardo Leite e Lulu Santos, 1988).



Figura 4.44 As aventuras da Blitz / Blitz (A Bela Arte / Cafê, 1982), Avião de combate / Sempre Livre (Luiz Stein e Gringo Cardia / A Bela Arte, 1984) e Rosas e tigres / Gang 90 (Felipe Taborda e Marc Iso, 1985).

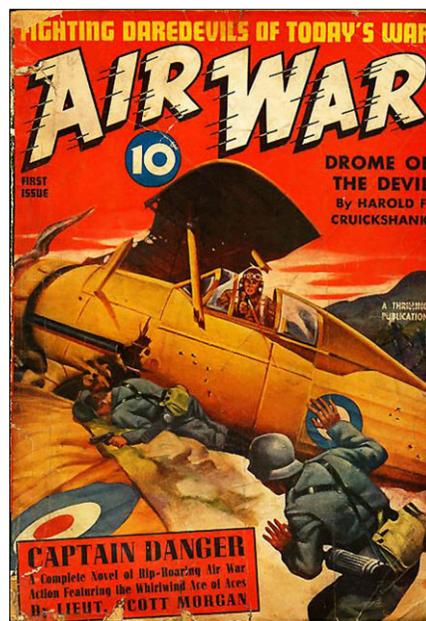
repertório visual dos designers e uma postura tipicamente pós-moderna. Isso acontecia na elaboração tanto dos elementos verbais como dos pictóricos, como analisado anteriormente. Na Figura 4.44, é possível observar essas referências, por exemplo, nos elementos verbais de três capas.

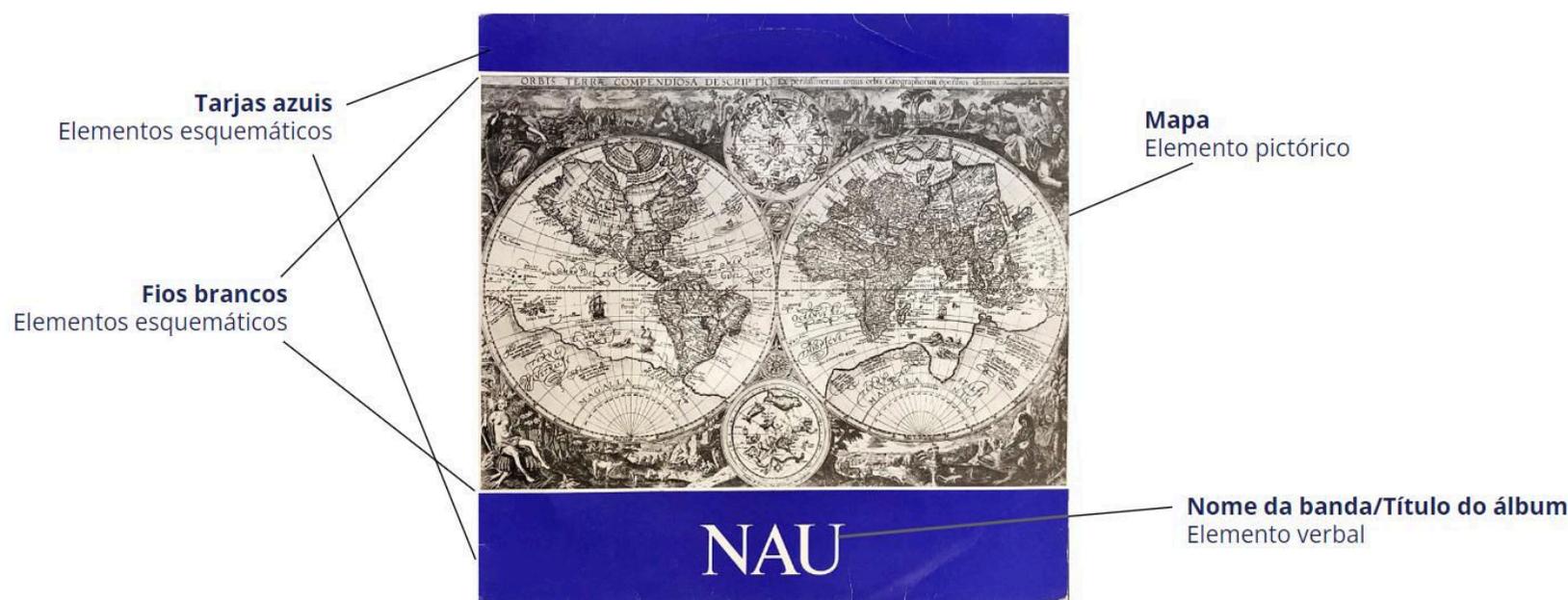
Em *As aventuras da Blitz* (Figura 4.44, esquerda), Gringo Cardia e Luiz Stein desenharam o nome da banda em perspectiva e acrescentaram espessura às letras, fazendo com que a palavra, e consequentemente toda a capa, ganhasse profundidade e dinamismo. O letreiramento que simula a tridimensionalidade

das letras, junto ao uso de cores fortes, o tratamento gráfico e a postura com que os músicos foram retratados reforçam o espírito aventureiro e ousado da trupe, quase como se fossem heróis de uma história em quadrinhos e a palavra “Blitz” fosse o título da publicação. A inspiração no desenho de títulos como o de *Strange adventures* (1950), primeira série de histórias em quadrinhos publicada pela DC Comics, é inegável (Figura 4.45, esquerda).

Os mesmos designers apresentam um outro letreiramento nitidamente inspirado no universo vernacular das histórias

Figura 4.45 Referências visuais: capa da história em quadrinhos *Strange adventures* (autor não identificado, 1950), capa da revista *Air War* (autor não identificado, 1940) e capa do álbum *God save the queen* / *Sex Pistols* (Jamie Reid, 1978).





em quadrinhos. Em *Avião de combate* (1984), do conjunto feminino Sempre Livre (Figura 4.44, centro), o nome da banda foi grafado num tipo sem serifa e caixa-alta com uma perspectiva distorcida. A sobreposição de pequenas linhas às letras colaboram com o “efeito de movimento”, condizente com o título do álbum e com a foto de um avião de combate que ocupa todo o fundo da capa. A solução foi certamente influenciada pelo desenho do título de *Air War* (1940), uma *pulp magazine*²⁷ sobre guerras e aviação que marcou o imaginário dos meninos da primeira metade do século XX (Figura 4.45, centro).

Já no título de *Rosas e tigres* (Figura 4.44, direita), a composição com diferentes famílias tipográficas impressas em diversas cores para escrever o nome da banda, Gang 90, remete ao universo dos fanzines da cultura punk. Esse tipo de letreiramento ficou eternizado na capa do álbum *God save the queen* (Jamie Reid, 1978), do grupo Sex Pistols (Figura 4.45, direita), expoente do punk rock inglês. Várias capas do *corpus* têm como inspiração esse tipo de solução para os elementos verbais, como se as letras tivessem sido recortadas de jornais e revistas, numa atitude *do it yourself*, ou faça você mesmo, aspecto marcante da subcultura punk.

2.4 Elementos esquemáticos nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980

Dando continuidade à identificação das características recorrentes encontradas nas capas de disco estudadas, o foco agora recai sobre os elementos esquemáticos. Esta análise foi também embasada em *A Schema for the Study of Graphic Language* (TWYMAN, 1979), em que o autor detalha as principais configurações da linguagem visual e apresenta, entre outros, os elementos esquemáticos, entendidos sobretudo enquanto articuladores visuais em diagramas, gráficos, partituras musicais, mapas e afins. No contexto desta tese, os elementos esquemáticos são aqueles que, de alguma forma, ajudam a estruturar as composições visuais das capas de disco analisadas, tais como tarjas, fios, molduras e selos, e foram explorados a partir de duas vertentes principais: sua estrutura morfológica (identificando suas principais características formais) e seus

Figura 4.46 Os elementos pictóricos, verbais e esquemáticos observados na capa de *Nau / Nau* (Beto Birger, 1986).

²⁷ As revistas *pulp* eram revistas de ficção baratas publicadas entre os anos 1890 e os anos 1950. O termo “pulp” deriva do papel de celulose de pouca qualidade em que as revistas eram impressas. Em contraste, as revistas impressas em papel de alta qualidade eram chamadas de *glossies* ou *slicks*. As revistas *pulp* deram origem ao termo *pulp fiction* em referência à literatura de baixa qualidade (ELLIS; HULSE; WEINBERG, 2017).

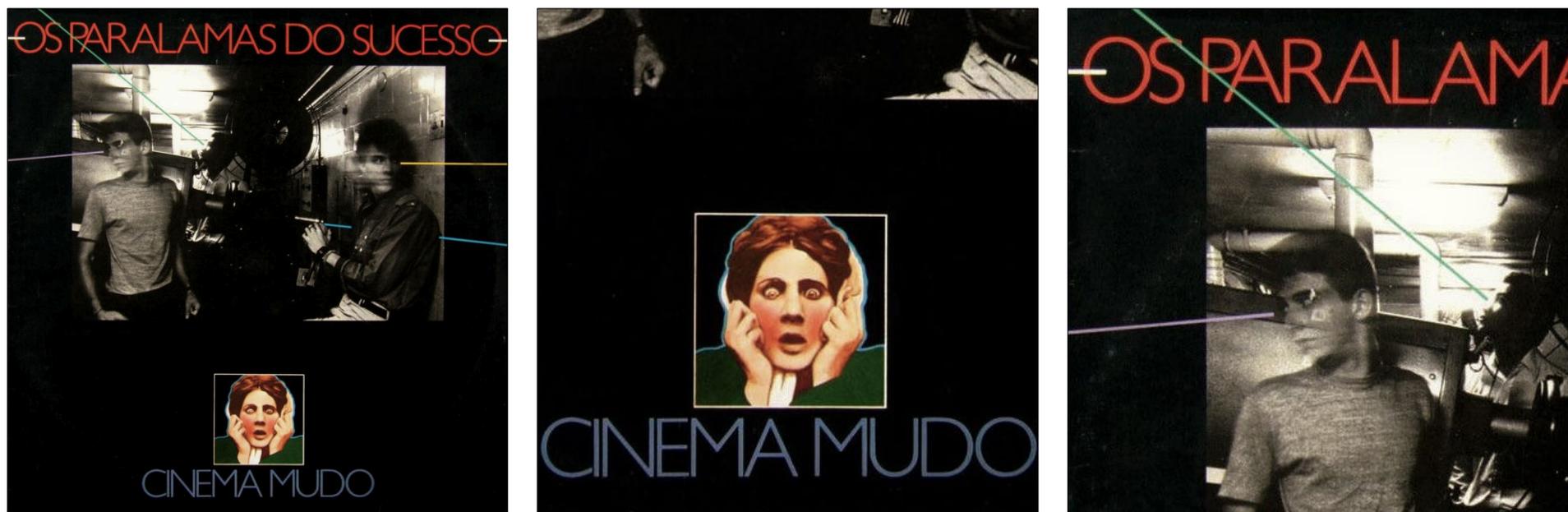


Figura 4.47 *Os fios ou filetes: Cinema mudo / Os Paralamas do Sucesso (Ricardo Leite, 1983) e detalhes.*

aspectos semânticos, procurando, ao longo do processo, associar as características recorrentes identificadas no *corpus* a aspectos sociais, políticos, estéticos e culturais dos anos 1980, com destaque para a apropriação de estéticas do passado e de artefatos gráficos vernaculares.

Aspectos morfológicos dos elementos esquemáticos

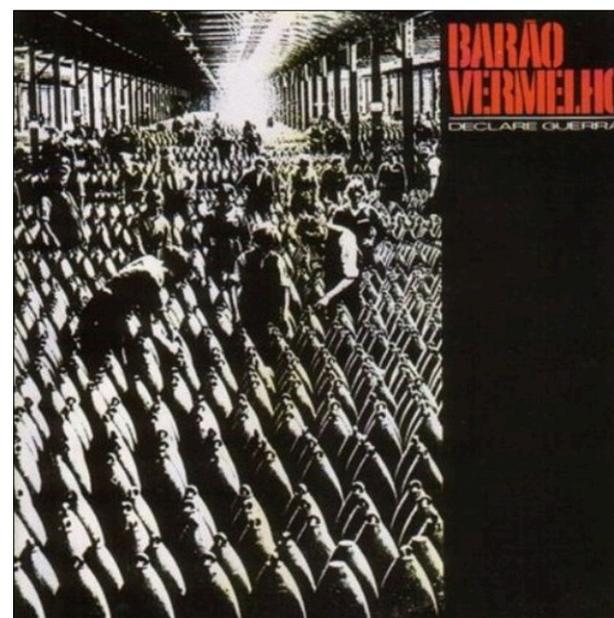
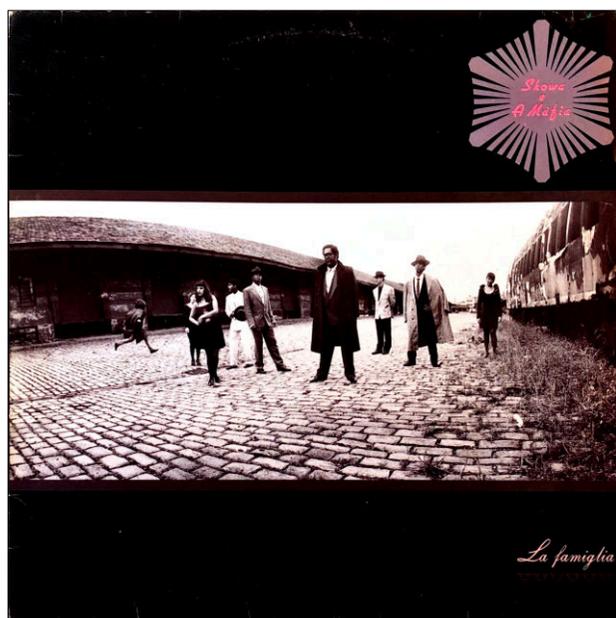
Como já descrito anteriormente, a estrutura visual das capas de discos do rock brasileiro dos anos 1980 inclui, usualmente, um elemento pictórico e dois elementos verbais (nome da banda e título do álbum). Além desses, observam-se diversos elementos esquemáticos que auxiliam na estruturação das composições visuais, mas que, muitas vezes, acabam passando despercebidos ou sendo tomados como partes dos demais elementos visuais pelo público consumidor desse estilo musical, que em geral tende a entender a capa como uma imagem única e ignora, assim, tais elementos, que são identificados somente sob um olhar mais analítico. Na capa apresentada na Figura 4.46, por exemplo, temos um elemento pictórico (mapa antigo), um elemento verbal que, coincidentemente, é o nome da banda e também o título do álbum, e alguns elementos esquemáticos: duas tarjas azuis e dois fios brancos.

Diversos são os elementos esquemáticos comumente encontrados nas capas estudadas. Muitos desses elementos estão

associados a funções específicas, como estruturar as composições visuais ou dar destaque aos demais elementos visuais. Com base em *Graphos: glossário de termos técnicos em comunicação gráfica* (ROSSI FILHO, 2001) e em *Dicionário de termos gráficos* (AREZIO, 2017), e com algumas pequenas adaptações para o universo das capas de disco de rock brasileiro dos anos 1980, foram propostos alguns termos que possibilitaram a identificação e a descrição dos principais elementos esquemáticos encontrados no *corpus*.

Os elementos esquemáticos mais simples e recorrentes são os fios ou filetes. Normalmente se apresentam como linhas retas usadas para contornar quadros e ilustrações ou criar efeitos ornamentais. Na capa de *Cinema mudo* (Figura 4.47, esquerda), por exemplo, temos um fio que contorna um elemento pictórico secundário – a ilustração da mulher – e também alguns fios que interagem com o elemento verbal principal, marcando o início e o fim do nome da banda (“Os Paralamas do Sucesso”), e se sobrepõem ao elemento pictórico principal, criando linhas de força que partem do olhar dos membros da banda e do projetor de filmes (Figura 4.47, detalhes ao centro e à direita).

As tarjas, em contrapartida, podem ser entendidas como fios grossos usados para dar destaque a um elemento verbal ou a um elemento pictórico. Nas capas em estudo, muitas vezes foram usadas associações de tarjas e fios, como pode ser observado na Figura 4.48. As tarjas são normalmente



coloridas, o que, por conta de suas dimensões, acaba por agregar significados às composições visuais, como o preto usado na capa do disco *La Famiglia* (Figura 4.48, esquerda), que, junto com a foto da banda trajando sobretudos e chapéus numa pose desafiadora, remete ao universo dos filmes de mafiosos estadunidenses. Já a cor magenta da tarja do disco *Magazine* (Figura 4.48, centro), da banda de mesmo nome, evoca as cores berrantes adotadas pelo movimento new wave nos anos 1980, ao qual a banda é normalmente associada. Por sua vez, a tarja preta do álbum *Declare guerra*

(Figura 4.48, direita), sobre a qual encontra-se o nome da banda Barão Vermelho, reforça o tom agressivo do próprio título do disco e traduz também o som mais pesado apresentado pelo grupo nesse que foi o primeiro trabalho sem seu antigo vocalista Cazuza.

No universo das artes gráficas, os quadros são áreas delimitadas e normalmente ocupadas por ilustrações, fotos ou outros elementos como tabelas, gráficos etc. Eles podem ter suas bordas ornamentadas ou ser circundados por fios. A área que circunscreve os quadros é chamada de moldura. Em *Lulu* (Fi-

Figura 4.48 O uso de cores nas tarjas: *La Famiglia / Skowa e a Máfia* (Richard Kovacs, 1989), *Magazine / Magazine* (Hugo Santos e Ugo Romiti, 1983) e *Declare guerra / Barão Vermelho* (Felipe Taborda, 1986).

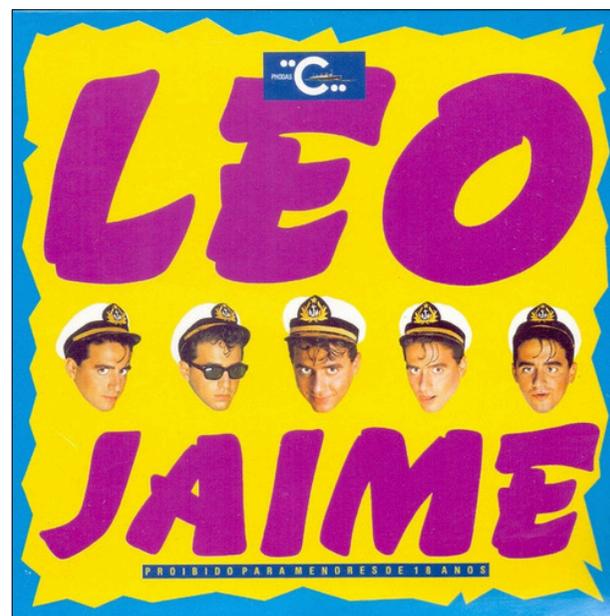
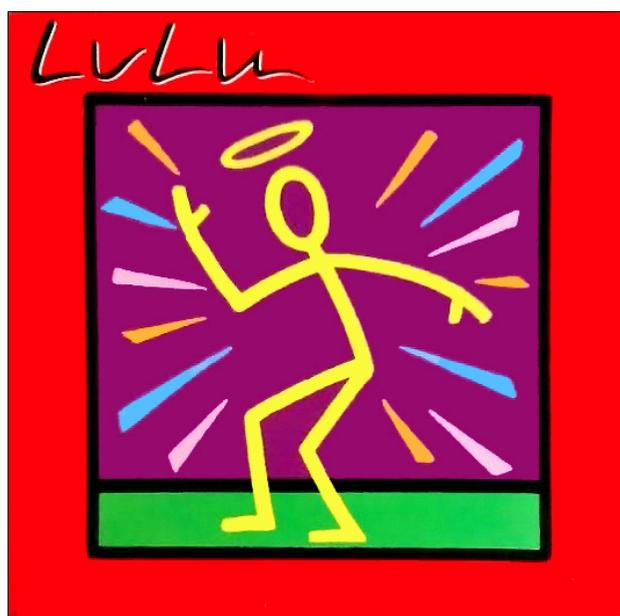




Figura 4.50 Os selos e as cantoneiras: As aventuras da Blitz / Blitz (A Bela Arte / Cafè, 1982) e detalhes.

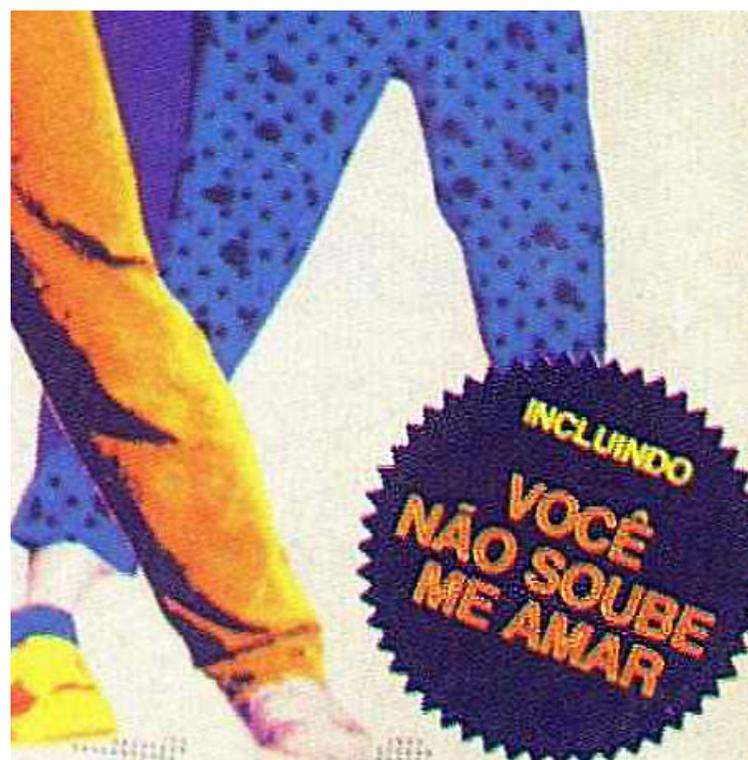


Figura 4.49 Na página oposta, exemplos do uso de quadros: Lulu / Lulu Santos (Ricardo Leite e Lulu Santos, 1986), Phodas "C" / Leo Jaime (Luiz Stein e Gringo Cardia / A Bela Arte, 1983) e O passo do Lui / Os Paralamas do Sucesso (Ricardo Leite, 1984).

gura 4.49, esquerda), do cantor Lulu Santos, pode-se observar um exemplo de aplicação desse recurso. Nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, porém, essas definições são, muitas vezes, colocadas à prova, como na capa do disco do cantor Leo Jaime *Phodas "C"* (Figura 4.49, centro), na qual o desenho do quadro e da moldura foge aos padrões com um contorno totalmente irregular. Já no disco d'Os Paralamas do Sucesso, *O passo do Lui* (Figura 4.49, direita), o quadro foi rotacionado e extrapola os limites da capa, ajudando a passar a ideia da dança com movimentos quebrados típicas do rock e do ska, mistura sonora explorada pela banda nesse álbum.

Um outro tipo de elemento esquemático são os selos. Eles se configuram como etiquetas com desenho próprio que se sobrepõem à composição das capas e que contêm destaques de informações secundárias, como a gravadora da banda, a inclusão de músicas específicas ou avisos sobre músicas censuradas, por exemplo. As cantoneiras, por sua vez, são etiquetas triangulares, usualmente dispostas nos cantos superiores das capas e tendo basicamente a mesma função dos selos. Na capa apresentada na Figura 4.50, *As aventuras da Blitz* (Gringo Cardia e Luiz Stein, 1982), pode-se observar uma cantoneira e alguns selos (Figura 4.50, detalhes à direita e abaixo).

Também em *Cantando no banheiro*, do cantor Eduardo Dussek (Figura 4.51, esquerda), contempla-se um outro exemplo de capa com cantoneira (centro) e selo (direita) que, misturados



a uma série de elementos verbais e pictóricos, intensificam o aspecto fragmentário e multifacetado da composição.

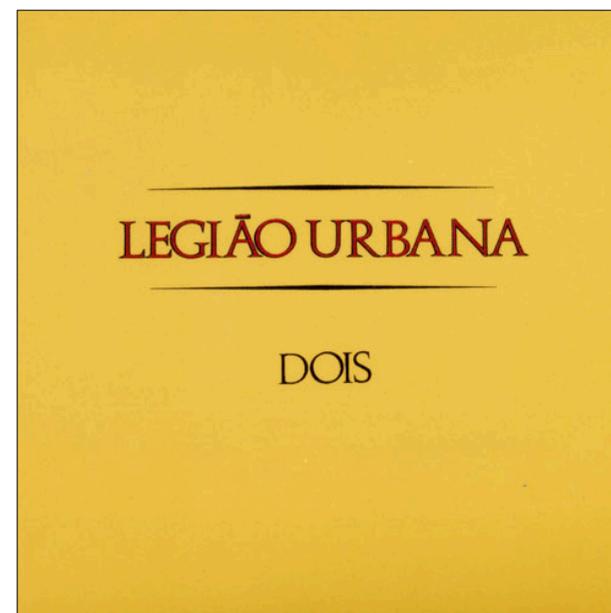
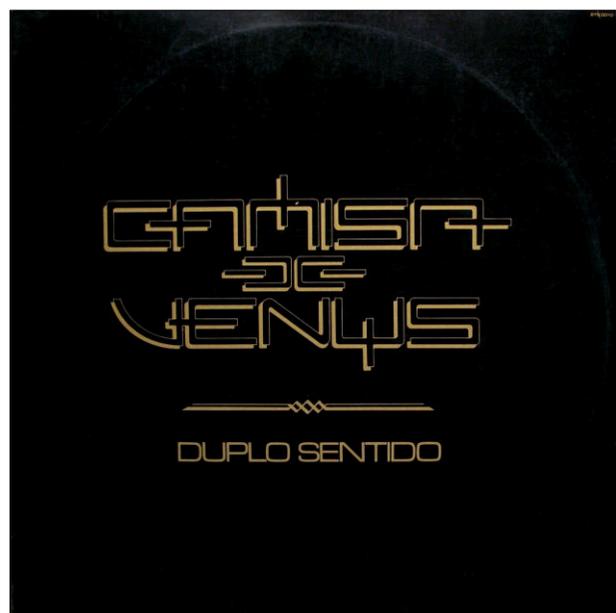
Um outro grupo de elementos esquemáticos são as vinhetas, que podem se configurar como fios ornamentais ou pequenas ilustrações, normalmente usadas para organizar a informação. Elas podem ser abstratas, muitas vezes geométricas, ou figurativas, e geralmente agregam a ideia de requinte às composições visuais. No álbum *Duplo sentido*, da banda Camisa de Vênus (Figura 4.52, esquerda), os dois elementos verbais dominam todo o centro da capa: o nome da banda foi tratado como

se fosse um logotipo e apresenta letras com um desenho peculiar e sombreadas, enquanto o título é formado por letras sem serifas geométricas em um corpo bem menor. Entre eles, encontra-se uma vinheta que incorpora características dos dois elementos verbais e, de certa forma, conecta-os.

Por outro lado, na capa de *Passos no escuro*, da banda Zero (Figura 4.52, centro), a função da vinheta, colocada na parte inferior da capa, parece ser mais ornamental, estabelecendo pouca ou nenhuma relação formal com os demais elementos da composição. No caso da capa de *Dois*, segundo álbum

Figura 4.51 Os selos e as cantoneiras: Cantando no banheiro / Eduardo Dusek (Eduardo Dusek e Jorge Vianna, 1983) e detalhes.

Figura 4.52 O uso de vinhetas: Duplo sentido / Camisa de Vênus (Miguel Cordeiro, 1987), Passos no escuro / Zero (Guilherme Isnard, 1985) e Dois / Legião Urbana (Fernanda Pacheco, 1986).



do Legião Urbana (Figura 4.52, direita), as duas vinhetas são muito simples e poderiam, em última instância, ser consideradas dois fios de espessura variável. De qualquer forma, as duas, além de ajudarem a organizar e estabelecer uma hierarquia entre os elementos verbais, agregam certa elegância ao álbum.

Os grafismos, por sua vez, são elementos esquemáticos que se configuram como padrões usados para a ornamentação e que, diferentemente das vinhetas, tendem a ocupar áreas maiores dentro das composições visuais. Eles também ajudam a estruturar e a dar o tom dessas capas. No álbum da banda Barão Vermelho (Figura 4.53, esquerda), por exemplo, os grafismos feitos à mão e as letras manuscritas dos elementos verbais reforçam a ideia de despojamento e irreverência sugerida pelo título do álbum, *Rock'n Geral*. Na capa de *Revoluções por minuto*, da banda RPM (Figura 4.53, centro), uma série de fios irregulares, impressos nas cores azul ou verde e dispostos de forma aparentemente aleatória, acaba por formar um grafismo que se sobrepõe ao elemento pictórico, criando certo movimento e dando o aspecto de feito à mão. Já na capa de *Cantando no banheiro*, de Eduardo Dusek, o grafismo (fundo xadrez preto e verde) acaba por organizar os

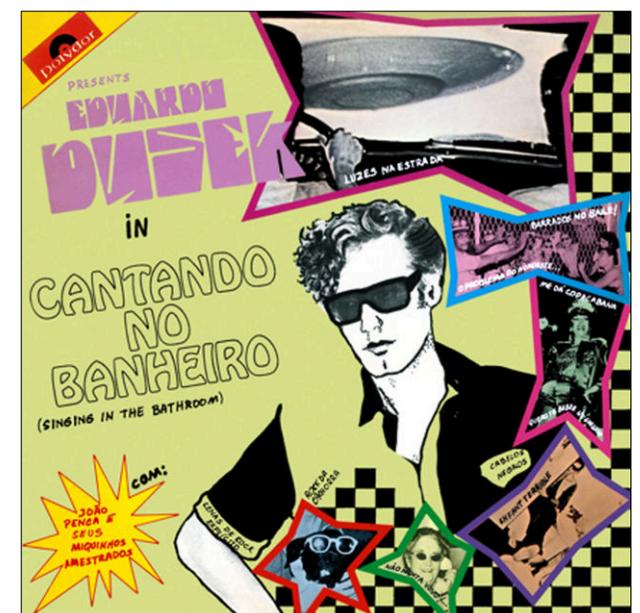
Figura 4.53 O uso de grafismos: *Rock'n Geral* / Barão Vermelho (Felipe Taborda, 1987), *Revoluções por minuto* / RPM (Ricardo Leite, Geraldo Alves Pinto e Alex Flemming, 1985) e *Cantando no banheiro* / Eduardo Dusek (Eduardo Dusek e Jorge Vianna, 1983).

diversos elementos verbais, pictóricos e esquemáticos, apesar do aspecto fragmentário do conjunto (Figura 4.53, direita).

Aspectos semânticos dos elementos esquemáticos

Assim como foi afirmado nos tópicos dedicados aos elementos pictóricos e aos verbais, os aspectos morfológico-sintáticos dos elementos esquemáticos estão intrinsecamente ligados a aspectos pragmáticos e, principalmente, aos aspectos semânticos. A simples inserção de um fio ou uma tarja pode alterar sensivelmente a percepção que se tem de toda a capa. Mais do que organizar a estrutura das composições visuais dos artefatos gráficos, os elementos esquemáticos podem colaborar na construção de sentidos, permitindo que se façam associações desses artefatos com estilos ou estéticas visuais de outros períodos históricos, por exemplo.

Na capa de *Saúde*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho (Figura 4.54, esquerda), a inserção de uma tarja vertical do lado direito do campo gráfico, com aspecto de papel rasgado, reforça a característica do elemento pictórico que remete ao efeito de uma fotocópia e aproxima toda a composição da





estética dos fanzines punk, garantindo que, se não musicalmente, pelo menos esteticamente, a cantora se aproxime de um importante movimento do rock e de um público mais jovem, conectando-a com as tendências musicais internacionais daquele momento.

Na capa do disco ao vivo da banda Camisa de Vênus, *Viva*, de 1986, o uso de tarjas desuniformes faz com que a gestualidade do feito à mão reforce, visualmente, a ideia da gravação ao vivo (Figura 4.54, centro). Algo semelhante pode também ser observado na capa do disco *Vivendo e não aprendendo*, também de 1986, do Ira! (Figura 4.54, direita), na qual um dos elementos pictóricos foi circundado com um fio aparentemente pintado à mão com pincel, reforçando a estética dos elementos pictóricos (ilustrações expressivas que exploram a gestualidade), e também do elemento verbal, composto por letras manuscritas.

Retomando o exemplo da capa do álbum *As aventuras da Blitz* (Figura 4.50, esquerda), percebe-se que a inserção de todos os selos e cantoneiras descritos anteriormente reforçam o aspecto de capa de história em quadrinhos que o elemento verbal e o elemento pictórico evocam. Em última instância, em termos funcionais, se poderia questionar a real necessidade desses elementos esquemáticos nessa capa, mas a presença deles é imprescindível para a ideia que se quer passar, evidenciando-se a apropriação da estética desses artefatos gráficos vernaculares (os gibis).

Aspectos pragmáticos dos elementos visuais

Além de discutir os diversos aspectos do *corpus* mencionados acima, com ênfase em seus aspectos plurais, as análises aqui apresentadas evidenciam relações entre características plurais, identificadas em grupos de capas de discos do rock brasileiro dos anos 1980, e referências extra *corpus*, propiciando, assim, o entendimento desses artefatos gráficos no contexto cultural em que foram produzidos e o qual acabam por refletir. A despeito da intenção de realizar análises semânticas do modo mais objetivo possível, é inegável que, pelo simples fato de se apoiarem em referências visuais e culturais, elas acabam por carregar certa carga de subjetividade.

A instância pragmática da semiótica, que estuda como a linguagem humana é utilizada nas interações sociais, assim como a relação entre o intérprete e o interpretado, tendo por foco a linguagem no contexto da comunicação e de como se efetivam essas interações, não foi objeto explícito da análise apresentada. No entanto, assim como foi inevitável passar por aspectos da semântica ao tratar de aspectos da sintaxe e vice-versa, também acabaram sendo abordados alguns aspectos da pragmática nas análises apresentadas anteriormente, dado que as três instâncias da semiótica estão intrinsecamente relacionadas. É preciso enfatizar, no entanto, que um estudo aprofundado dos aspectos pragmáticos desses artefatos gráficos implicaria métodos específicos e análises que considerassem

Figura 4.54 Os elementos esquemáticos e seus significados: Saúde / Rita Lee (Miro, 1981), Viva / Camisa de Vênus (Isabelle Van Oost, 1986) e Vivendo e não aprendendo / Ira! (autor não identificado, 1986).

a recepção e os receptores das mensagens visuais, levando-se em conta não só seu contexto sociopolítico e cultural, mas, principalmente, seu repertório que os instrumenta e os habilita para a recepção dessas mensagens visuais.

Um dos primeiros quesitos que poderiam ser examinados ao se analisarem os aspectos pragmáticos das capas de disco seria o da percepção, ou não, de sua condição de embalagens, isto é, invólucros protetores dos discos e de sua lógica de utilização. Como, nos anos 1980, esses artefatos eram extremamente disseminados nas sociedades ocidentais, principalmente em contextos urbanos, e como nenhuma das capas em estudo apresentou uma forma alternativa de embalar os discos ao padrão já estabelecido pela indústria fonográfica de então, esse aspecto torna-se, nesta pesquisa, menos relevante.

Um outro ponto a ser ponderado seria o quão facilmente os consumidores conseguiriam identificar essas peças gráficas enquanto capas de discos de rock e, mais especificamente,

de rock brasileiro e do subgênero BRock. Nesse sentido, contexto, repertório e caracterização do público-alvo seriam fundamentais para um aprofundamento das análises, colocando-se, também, a questão da percepção desses artefatos gráficos no contexto dos anos 1980, seu estudo quase meio século depois e, até mesmo, questões relativas à memória afetiva dos ouvintes em relação a esses artefatos.

Um terceiro aspecto possível de ser analisado seria o da legibilidade e do entendimento dos elementos visuais que compõem as capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980. Obviamente, todas as ressalvas feitas a respeito de contexto, repertório e receptores (público-alvo) ainda se fazem pertinentes nessa análise, mas ainda seria possível analisar e buscar compreender se os elementos visuais descritos anteriormente cumprem suas funções básicas de comunicação, como, por exemplo, deixar claro qual é a banda e qual é o título do álbum, aspecto muitas vezes ressaltado na análise apresentada.

Fausto Fawcett e os robôs
efêmeros – *Fausto Fawcett*
(*detalhe*)

Considerações finais

A década de 1980 foi caracterizada por importantes fatos políticos e econômicos que transformaram as sociedades ocidentais e suas culturas, implicando uma nova ordem geopolítica que ocasionou a queda do Muro de Berlim em 1989 e, dois anos mais tarde, o fim da Guerra Fria. No Brasil, presenciou-se o declínio da ditadura militar, o processo de redemocratização do país e também uma persistente crise econômica, principalmente na primeira metade da década. A derrocada das grandes narrativas, com o questionamento dos paradigmas socioculturais, por sua vez, deu aos jovens um protagonismo nunca antes vivenciado e modificou a produção artística, abrindo espaço para novas experimentações estéticas. O punk, o pós-punk, a new wave e diversos outros subgêneros do rock fizeram-se presentes nos grandes centros urbanos e as capas de seus discos marcaram o imaginário coletivo dessa geração.

Analisar esses artefatos gráficos e suas linguagens é uma das maneiras de estudar o design gráfico e as sociedades que os produziram. O objetivo desta tese foi identificar aspectos gráficos recorrentes que caracterizam as capas de disco de vinil do rock brasileiro dos anos 1980 (principalmente de bandas de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília), buscando interpretá-los em termos históricos, culturais e estéticos, levando em consideração a relação entre a linguagem visual desses artefatos gráficos e a cultura visual do período.

Dois desafios que se colocam a muitas das pesquisas na área também foram confrontados por esta pesquisa: a carência de acervos de artefatos gráficos com acesso universal para os pesquisadores e a inexistência de um método específico de análise visual que possibilite a compreensão de grandes conjuntos de peças gráficas, de suas linguagens visuais e as correlações com seus contextos históricos. A necessidade de constituir acervos, ou de reorganizar os já existentes, tem caracterizado

as pesquisas no campo da memória gráfica, principalmente em países nos quais o Estado e a sociedade não tiveram essa preocupação anteriormente. Por outro lado, o desenvolvimento de um método de análise visual e de critérios de avaliação desse ferramental parece ser fundamental para o campo do design gráfico, tanto para pesquisadores como para profissionais da área. Esses desafios resultaram em duas das contribuições desta pesquisa. No capítulo de “métodos e procedimentos” foram apresentadas as estratégias adotadas para se conformar o acervo de capas de disco estudado e um método, pautado nos princípios da semiótica, que potencialmente pode ser aplicado a outros conjuntos de peças gráficas.

Com base no *corpus* levantado e no modelo desenvolvido, as capas foram examinadas segundo as três dimensões da semiótica, sendo esta análise mais uma contribuição da pesquisa. Primeiramente, foram observados os elementos pictóricos, os verbais e os esquemáticos. Em seguida, examinou-se a composição visual formada por esses elementos. E, finalmente, as capas foram analisadas como partes de um conjunto, buscando-se identificar elementos visuais e aspectos recorrentes no *corpus* que poderiam caracterizar a linguagem visual desses artefatos gráficos e contextualizá-los no momento histórico-cultural em que foram produzidos. Os conceitos de plural e singular foram fundamentais para a identificação de características que configuram a linguagem visual das capas estudadas. Dentre essas, destacam-se três características recorrentes: o uso de colagens, ou a fragmentação do campo gráfico; a apropriação de imagens ou estilos do passado, em especial o *revival* dos anos 1950; e a liberdade, ou o descumprimento das regras, principalmente ao se comporem os elementos verbais encontrados nas capas. Essas características alinham essas peças gráficas ao pós-modernismo, revelando que, se não todos,

parte dos designers gráficos brasileiros estava em sintonia com as mudanças de paradigmas e os questionamentos dos cânones modernistas que se manifestavam nos Estados Unidos e na Europa desde o final dos anos 1960.

Uma outra característica plural, observada nas capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, reforça a ideia de que esses designers, ligados ao universo do rock, estavam atentos à cena internacional: o uso de fotos das bandas, retratadas com seus músicos encarando a câmera, exibindo um certo ar de desdém desafiador (o que é sensivelmente diferente de como os artistas da MPB ou da Bossa Nova eram comumente fotografados), assemelha-se a como as bandas do punk, do pós-punk e da new wave apresentam-se nas capas de seus discos. Essa influência pode ser observada não só nas capas de bandas brasileiras, mas também nas de grupos de rock argentinos, mexicanos e espanhóis da mesma época, conforme pôde ser constatado no estudo *Ibero-American 1980s rock album cover design: a comparative study* (MORETTO; FARIAS, 2021), publicado no periódico *AIS/Design Journal*.

As análises apresentadas nesta tese buscaram o entendimento dos elementos visuais recorrentes identificados nos artefatos gráficos estudados e merecem desenvolvimentos e aprofundamentos futuros. Graças a elas, no entanto, foi possível perceber que a ideia de apropriação e releitura do passado (seja de uma imagem, de um processo de criação de imagens ou de uma linguagem visual) é uma característica fundamental desses artefatos – e do próprio pós-modernismo no design gráfico – e os coloca, portanto, como frutos do momento histórico em que foram produzidos. Vale observar que as características analisadas não necessariamente são únicas ou representam uma ruptura radical em relação a capas produzidas em outras épocas ou em outros contextos, tanto por fazerem parte do desenvolvimento do campo do design gráfico como pela apropriação de características já presentes em outras obras, especialmente em artefatos vernaculares, provenientes de um passado não tão distante. No entanto, o destaque dado a essas características na década

de 1980 se relaciona com o contexto comportamental e cultural em que se inseriram, colaborando com a renovação da linguagem visual e a construção de um estilo visual claramente reconhecível.

O estudo comparativo com as capas de disco de rock ibero-americanas é um exemplo dos possíveis desdobramentos desta pesquisa, que poderia comparar, também, a linguagem visual das capas estudadas com capas do rock brasileiro de outras décadas, ou com capas de disco brasileiras de outros gêneros musicais e, ainda, com capas de disco do rock dos anos 1980 de outros países além dos já mencionados. Com esses estudos, seria possível perceber como as capas aqui analisadas se inseriram na linha do tempo do design de capas de disco no Brasil e em contextos maiores, como a América Latina, o que permitiria realçar suas semelhanças e dessemelhanças com essas outras peças gráficas e eventualmente identificar outros aspectos que as caracterizam, bem como desenvolvimentos locais da linguagem do design gráfico.

Poderia-se estudar outros artefatos gráficos produzidos na mesma década no Brasil e verificar se as características plurais observadas nas capas aqui analisadas estavam presentes nesses outros materiais e em que medida as ideias associadas ao pós-modernismo encontraram ressonância para além do universo do rock, normalmente questionador e propenso à quebra de paradigmas. Tais estudos trariam nova luz sobre a história do design gráfico brasileiro e, mais especificamente, sobre o design gráfico pós-modernista, comumente relacionado à introdução do uso dos computadores pessoais com interface gráfica no cotidiano dos escritórios dos designers já no final dos anos 1980 e, principalmente, na década de 1990.

Outros possíveis estudos poderiam focar os designers gráficos envolvidos na criação dessas capas ou, até mesmo, avaliar quanto e como esses artefatos gráficos ajudaram a configurar o imaginário coletivo dos anos 1980, em um estudo que envolveria, principalmente, a memória afetiva a eles relacionada. Outras possibilidades seriam estudos parciais, focando sub-grupos do *corpus*, para aprofundar a análise de algumas das

características apresentadas, como as capas com elementos verbais compostos com letras desenhadas, podendo compará-los com o mesmo tipo de solução encontrada em outros grupos de artefatos gráficos (como capas de rock de outras décadas ou diferentes peças gráficas criadas nos anos 1980).

Um outro recorte potencial seria analisar as capas de disco de uma determinada banda e verificar como esta foi apresentada ao longo da década, aprofundando, por exemplo, a relação da linguagem visual das capas e a linguagem musical de cada álbum. Esses estudos possibilitariam, também, um melhor entendimento de aspectos formais e seus rebatimentos

semânticos propostos pelos designers e sua percepção por parte das pessoas que consomem esse tipo de música.

Espera-se, assim, que as contribuições trazidas por esta tese, como as estratégias adotadas para a formação do acervo estudado, o método de análise proposto, bem como a identificação de aspectos plurais que caracterizaram a linguagem visual das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, poderão colaborar para o desenvolvimento e o aprofundamento de estudos do campo do design gráfico, não só nos desdobramentos acima propostos, mas também em outros estudos da memória gráfica e da linguagem visual de artefatos gráficos em geral.



Sexo, drops e rock'n'roll –
Leo Jaime (detalhe)

Referências

- ADG. **ABC da ADG**. São Paulo: ADG, 1998.
- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- ALZER, Luiz André; CLAUDINO, Mariana. **Almanaque anos 80**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- AMORIM, Yara. **Design gráfico brasileiro**: capas de disco – imagens da música. Documentário. 2019.
- ARAGÃO, Isabella. O plural e o singular nas composições visuais dos rótulos de bebida. *In*: CAMPELLO, Silvio; ARAGÃO, Isabella (eds.). **Imagens comerciais de Pernambuco**: ensaios sobre os efêmeros da Guaianases. Recife: Néctar, 2011, p. 93-113.
- ARDINGHI, Maria Beatriz; FARIAS, Priscila Lena. Dupla Coração do Brasil: linguagem visual caipira em capas de disco da década de 1960. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO – CIDI 2015, 7. **Anais [...]**. São Paulo: Blucher, 2015.
- AREZIO, Arthur. **Dicionário de termos gráficos**. São Paulo: Com-Arte, 2017.
- BARAT, Aicha Agoumi de Figueiredo. **Capas de disco**: modos de ler. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: PUC-RIO, 2018.
- BERNI, Ivan; GENTILE, Enzo; TONTI, Alberto. **Cover & Cover**: gráfica a 33 giri. Milão: Mazzotta, 1982.
- BOMENY, Maria Helena Werneck. **Panorama do design gráfico contemporâneo**: a construção, a desconstrução e a nova ordem. São Paulo: Senac, 2012.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean Marie. Cultura material. *In*: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: IN-CM, 1989. V. 16. p. 11-47.
- BUSCH, Robbie; KIRBY, Jonathan. **Rock Covers**. Colônia: Taschen, 2014.
- CARTER, Rob; DAY, Ben; MEGGS, Philip. **Typographic design**: form and communication. New Jersey: John Wiley & Sons, 2007.
- CHILDERS, Taylor; GRISCTI, Jessica; LEBEN, Liberty. **25 systems for classifying typography**: a study in naming frequency. New York: PJIM, 2013.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: 34, 1995.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DENIS, Jacques. **Total Records**: photography and the art of the album cover. New York: Aperture, 2016.
- DIETRICH, Peter. **Araçá azul**: uma análise semiótica. Orientador: Luiz Augusto de Moraes Tatit. 2003. 197 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELLIS, Douglas; HULSE, Ed; WEINBERG, Robert. **The art of the pulps**: an illustrated history. San Diego: IDW Publishing, 2017.
- FARIAS, Priscila Lena. **Tipografia digital**. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2001.

FARIAS, Priscila Lena. **Estudos sobre tipografia:** letras, memória gráfica e paisagens tipográficas. 2016. 216 f. Tese de Livre-Docência – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa. O que é memória gráfica. *In:* FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa (orgs.). **Dez ensaios sobre memória gráfica.** São Paulo: Blücher, 2018.

FRAGOSO, Fedro Leal. **As capas de discos de Édith Piaf:** laicizando o sofrimento e a tristeza como mercadoria midiática. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2022.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FUÃO, Fernando Freitas. **A collage como trajetória amorosa.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

GAUDÊNCIO JR, Norberto. **A herança escultórica da tipografia.** São Paulo: Rosari, 2004.

GENDUSO, Ana Carolina et al. “A tipografia nas capas de discos nas décadas de 50 e 60 na gravadora Elenco e Continental”. *In:* CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 7, Curitiba, 2006. **Anais [...].** Curitiba: Unicenp,

GOLDSMITH, Evelyn. Comprehensibility of illustration – an analytical model. **Information Design Journal**, v. 1, p. 204-213, 1980.

GOMES, Luiz Vidal et al. Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO – CIDI 2015, 7. **Anais [...].** São Paulo, 2015.

HEITLINGER, Paulo. **Tipografia:** origens, formas e uso das letras. Lisboa: Dinalivro, 2006.

HELLER, Steven. Visualizing music. *In:* REAGAN, Kevin; HELLER, Steven. **Alex Steinweiss:** inventor of the modern album cover. Colônia: Taschen, 2015.

HOLSBACH, Bruno. **Design consciente:** reflexão e prática sobre o design socialmente responsável. Orientador: Andréia Bordini de Brito. Monografia (Graduação em Artes Visuais - habilitação em Design Gráfico) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2005.

HOMEM DE MELO, Francisco Inácio. **Da partitura ao CD.** Disponível em: <https://medium.com/zumbido/da-partitura-ao-cd-e0aaa2dc6d52>. Acesso em: 6 fev. 2019.

HOMEM DE MELO, Francisco Inácio. **Cidade, fotografia, tipografia.** 1994. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

HOMEM DE MELO, Francisco Inácio; RAMOS, Elaine. **Liinha do tempo do design gráfico no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

HORNBY, Albert Sydney; COWIE, Anthony Paul.; GIMSON, Alfred Charles. **Oxford advanced learner's dictionary of current english.** Oxford: Oxford University Press, 1974.

HYNDMAN, Sarah. **Why fonts matter.** Berkeley: Gingko Press, 2016.

JARDÍ, Enric. **Pensar com imagens.** São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

JOHNSON, Richard et al. **O que é, afinal, estudos culturais?** São Paulo: Autêntica Editora, 2006.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 1996.

KALMAN, Tilbor; ABBOT MILLER, J.; JACOBS, Karrie. Good History / Bad History. **Revista Print**, 1991.

LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. *In*: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870 – 1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LIDWELL, William et al. **Princípios universais do design**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

LIMA, Jorge da Cunha. **Uma história da TV Cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Fundação Padre Anchieta, 2008.

LIMA, Márcio Soares Beltrão de. **O design entre o audível e o visível de Tom Zé**. Orientadora: Anna Mae Tavares Bastos Barbosa. 2010. 231 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.

LIVINGSTON, Alan; LIVINGSTON, Isabella. **Dictionary of graphic design and designers**. London: Thames & Hudson, 1992.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**: correspondência 1982-1985. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

MACÊDO, Elexandra Morone Isaac de. **Luiz Gonzaga na cena do disco**: um estudo de caso na formação do Nordeste. Orientador: Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende. 2021. 174 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MARANGONI, Gilberto. Anos 1980, década perdida ou ganha? **Desafios do Desenvolvimento**, Brasília, ano 9, n. 72, p. 56-65, 2012.

MARQUES FILHO, Bruno Pompeu. **A gente faz o que o coração dita**: análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi. Orientadora: Clotilde Perez. 2008. 152 f. Dissertação

(Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MEGGS, Philip Baxter; PURVIS, Philip Alston Willcox. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MIGLIARI, Mirella de Menezes. **Tipografia pós-moderna nas bienais da Associação dos Designers Gráficos: 1992-2009**. Orientadora: Vera Lúcia Moreira dos Santos Nojima. Coorientadora: Priscila Lena Farias. 2010. 216 f. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MONTORE, Marcello. **As capas de disco da gravadora Elenco (1963-1971)**: subsídios para uma historiografia includente do design gráfico brasileiro. Orientadora: Vera Maria Pallamin. 2007. Tese (Doutorado em Design) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MORAES, Dijon. Pós-graduação em design no Brasil: cenários e perspectivas. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 1-12, 2014.

MORETTO, Paulo Eduardo. **Cartazes de propaganda cultural no Brasil**: cinco décadas de técnicas e linguagem. Orientador: Luís Antônio Jorge. 2004. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MORETTO, Paulo Eduardo; FARIAS, Priscila Lena. Ibero-American 1980s rock album cover design: a comparative study. *In*: **AIS/Design journal**, v. 8, p. 200-216-216, 2021.

MORGAN, Johnny; WARDLE, Ben. **The art of the LP**: classic album cover 1955-1995. New York: Sterling, 2010.

NOGUCHI, Liza Dantas; SILVA, Sérgio Antônio; SAFAR, Giselle Hissa. Um artista e três capas de disco: a consolidação de uma identidade. **Revista Educação Gráfica**, Bauru, v. 26, n. 1, p. 283-302, abr. 2022.

- OCHS, Michael. **1.000 record covers**. Colônia: Taschen, 2000.
- OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de. **O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970**. Orientadora: Marilda Lopes Pinheiro Queluz. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.
- POYNOR, Rick. **Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- RAIMES, Jonathan; BHASKARAN, Lakshmi. **Design retrô: 100 anos de design gráfico**. São Paulo: Senac, 2007.
- REAGAN, Kevin. **Alex Steinweiss: the inventor of the modern album cover**. Los Angeles: Taschen, 2009.
- REGO, José Márcio; MARQUES, Rosa Maria (orgs.). **Economia brasileira**. São Paulo: Saraiva, 2005.
- REIS, Shayenne Resende; LIMA, Edna L. Oliveira Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. Memória Gráfica Brasileira – Da memória ao efêmero: o caso das capas de discos de vinil. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO – CIDI 2015, 7, São Paulo, 2015. Anais [...]*. São Paulo: Blucher, 2015.
- REZENDE, André Novaes de. **Da Lapa para a capa: estudo intersemiótico das capas de discos de samba vinculadas à imagem do malandro**. Orientador: Marcos Rizolli. 2007. 40 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.
- RODRIGUES, Jorge Luís Pinto. **Anos fatais: a estética tropicalista e seu reflexo no design gráfico nos anos 70**. Orientador: Luiz Antonio Luzio Coelho. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- RODRIGUES, Jorge Luís Pinto. Sujeito estranho: um estudo sobre as primeiras capas de disco do cantor Ney Matogrosso. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 6, São Paulo, 2004. Anais [...]*. São Paulo: FAAP, 2004.
- ROSSI FILHO, Sérgio. **GRAPHOS: glossário de termos técnicos em comunicação gráfica**. São Paulo: Cone Sul, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- SANTANA, Valéria Nanci de Macêdo. **O desenho de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas: indicação da cultura brasileira num tempo (1958-1968)**. Orientador: Luiz Antonio Vidal de Negreiros Gomes. 2013. 261 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Desenho, Cultura e Interatividade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013.
- SANTOS, Jaqueline Ferreira dos. **O lugar de Rogério Duarte sob o sol da Tropicália**. Dissertação (mestrado). Salvador: UFBA, 2015.
- SASTRE, Ricardo Marques. Do vinil ao mp3: análise evolutiva das embalagens de discos no Brasil. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 12, São Paulo, 2016. Anais [...]*. São Paulo: Blucher, 2016.
- SAVAGE, J. The age of plunder. *In: McROBBIE, A. (ed.). Zoot suits and second-hand dresses: youth questions*. London: Palgrave Macmillan, 1983. p. 169-180.
- SAVOIE, Alice. The women behind Times New Roman: The contribution of type drawing offices to twentieth century typesetting. *Journal of Design History*, Oxford, Volume 33, Issue 3, p. 209-224, 2020.
- TWYMAN, Michael. A schema for the study of graphic language. *In: KOLERS, P. A.; WROLSTAD, M. E.; BOUMA, H. The processing of visible language*. New York: Plenum, 1979.
- TWYMAN, Michael. Articulating graphic language: a historical perspective. *In: WROLSTAD, Merald E.; FISCHER, Dennis F. (orgs.). Toward a new understanding of literacy*. New York: Praeger, 1986. p. 188-251.

VALADARES, Paula Vivana de Rezende e. **O frevo nos discos da Rozenblit**: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural. Orientadora: Solange Galvão Coutinho. Co-orientadora: Virgínia Pereira Cavalcanti. 2007. 202 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Orientador: Waldenyr Caldas. 2002. 349 f. Tese (Doutorado em Comunicações) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VILLAS-BOAS, André. **Utopia e disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

VINIL, Kid. **Almanaque do rock**. São Paulo: Ediouro, 2008.

WARDE, Beatrice. **The crystal goblet**: sixteen essays on typography. Cleveland: World Publishing Company, 1956.

WOLLNER, Alexandre. Comunicação visual. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983. V. 1.

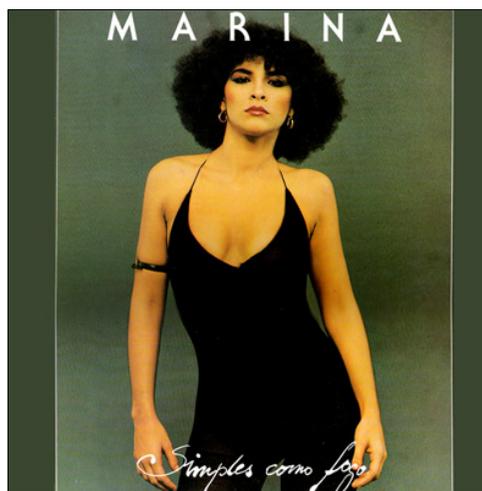


Cronologia das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980

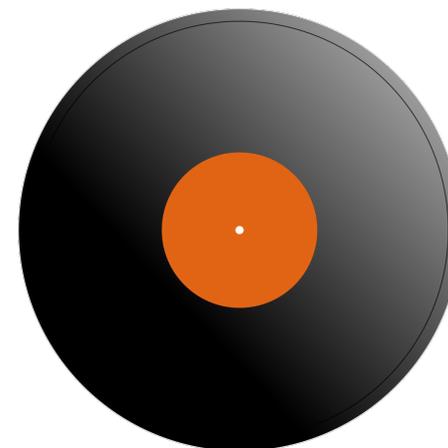
Neste apêndice, são apresentadas as capas dos discos de rock brasileiro dos anos 1980 que constituem o *corpus* desta pesquisa, organizadas em ordem cronológica. A constituição desse acervo físico envolveu uma extensa busca em sebos e feiras especializadas em discos de vinil, que proliferaram ao longo dos últimos anos na cidade de São Paulo. Após mais de quatro anos de busca, conseguiu-se reunir um conjunto de 155 discos, produzidos no período entre 1979 e 1994, por 60 diferentes bandas. Muitas dessas bandas são largamente reconhecidas no cenário musical, especialmente no contexto do BRock, como Barão Vermelho, Titãs e Paralamas do Sucesso. No entanto, também foram incluídas bandas menos conhecidas, embora algumas tenham obtido algum reconhecimento regional ou local, como 365 e Os Replicantes. Esses álbuns foram lançados por diversas gravadoras, incluindo selos independentes e selos de menor expressão vinculados às grandes gravadoras, as chamadas *major*s da indústria fonográfica. Esta seleção abrange mais de vinte gravadoras e/ou selos, como a WEA (Warner Music Group ou Warner), a EMI (Electric and Musical Industries) e a RCA (Radio Corporation of America).



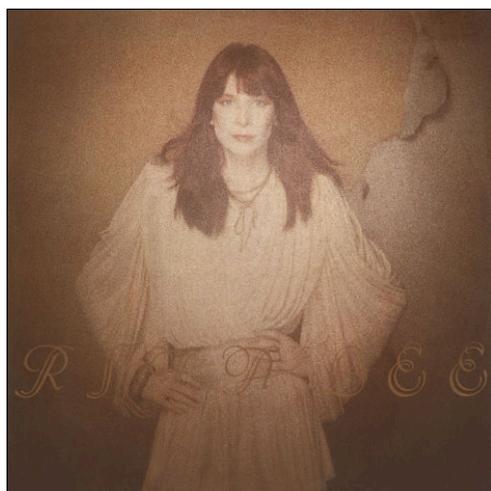
1979 →



Simples como fogo
Marina Lima
Asylum Records / WEA • Ruth Freihof



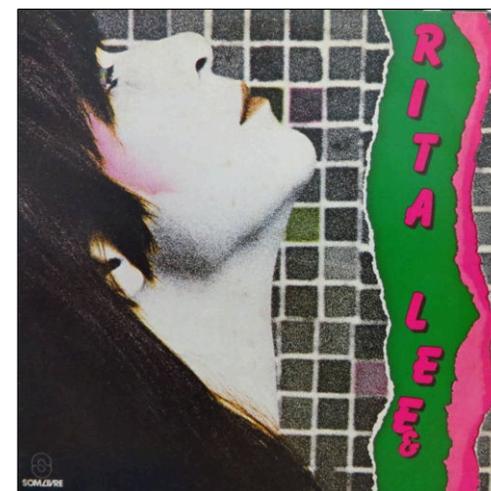
1980 →



Rita Lee
Rita Lee
Som Livre • Miro



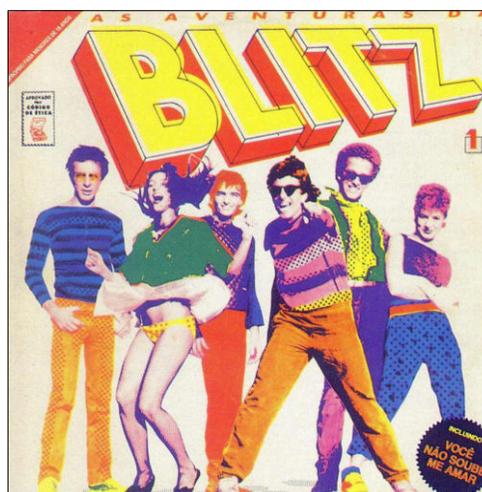
1981 →



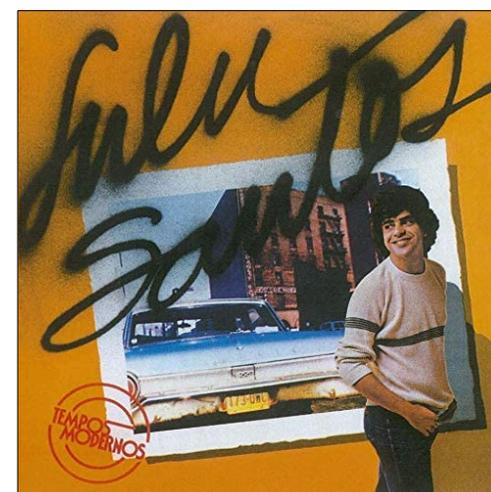
Saúde
Rita Lee
Som Livre • Miro



1982 →



As aventuras da Blitz
Blitz
EMI-Odeon • A Bela Arte / Cafè



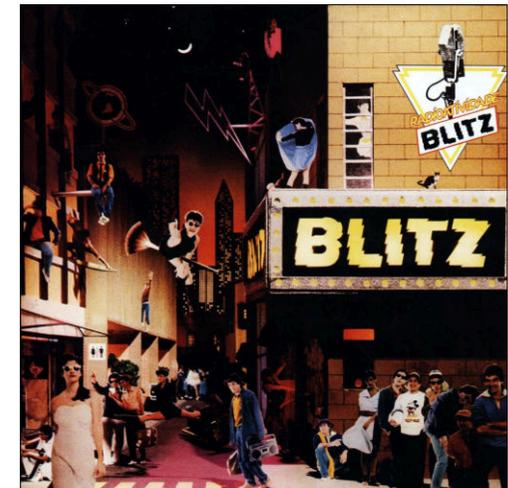
Tempos modernos
Lulu Santos
WEA • Artistas Gráficos Ltda.



Rita Lee e Roberto de Carvalho
Rita Lee
Som Livre • Mauricio S. Oliveira



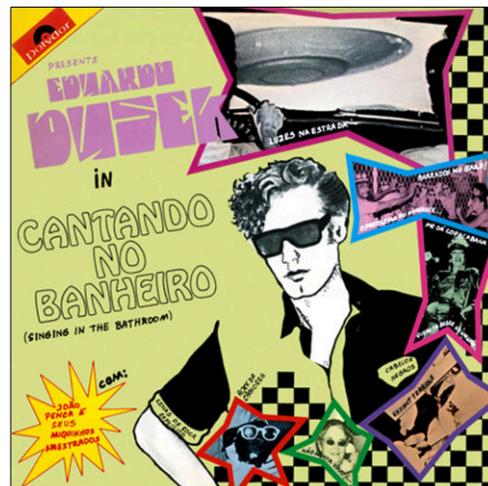
1983 →



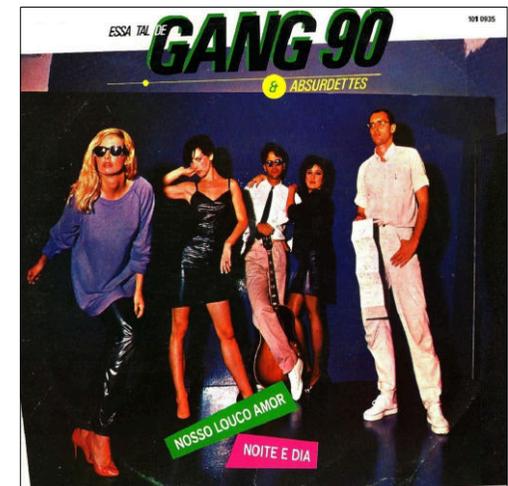
Radioatividade
Blitz
EMI-Odeon • Luiz Stein e Gringo Cardia



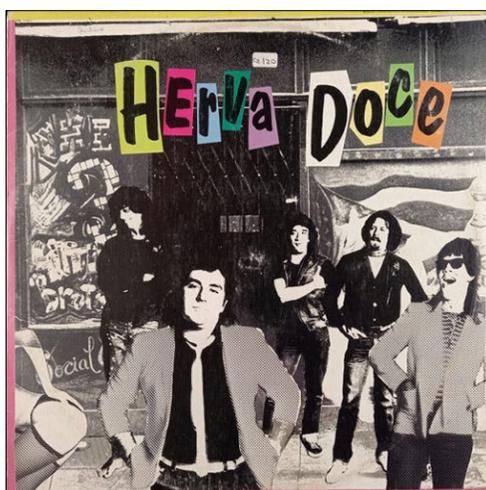
Camisa de Vênus
Camisa de Vênus
RGE / RCA • Marla Nova



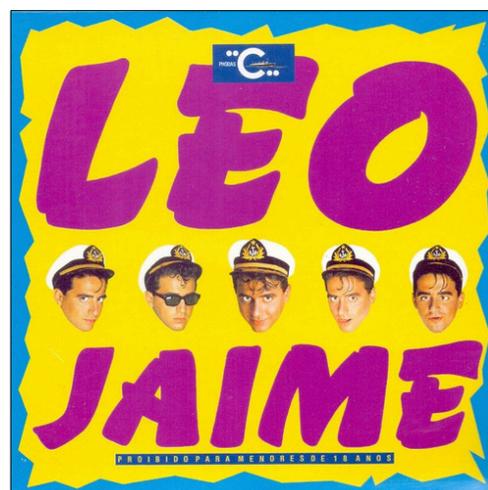
Cantando no banheiro
Eduardo Dusek
PolyGram • Jorge Vianna e Eduardo Dusek



Essa tal de Gang 90 & As Absurdettes
Gang 90 & Absurdettes
RCA Victor • Gustavo Suarez e Luis Crispino



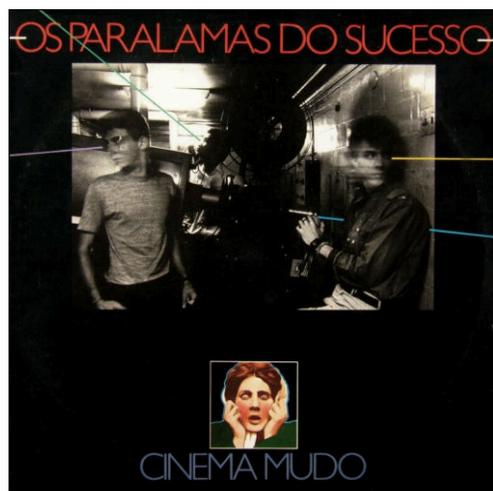
Herva Doce
Herva Doce
EMI • Hildebrando de Castro e Tadeu Valério



Phodas "C"
Leo Jaime
CBS • Luiz Stein e Gringo Cardia



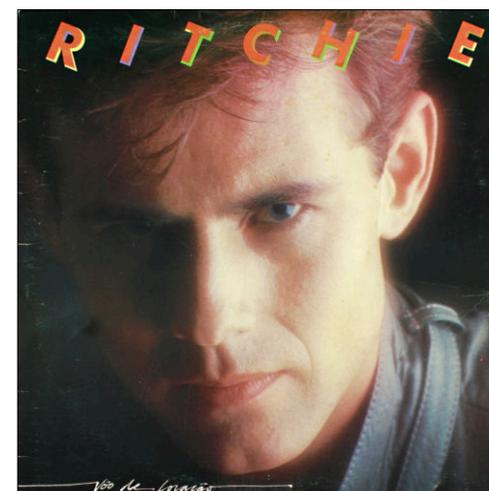
Magazine
Magazine
WEA/Elektra • Hugo Santos e Ugo Romiti



Cinema mudo
Os Paralamas do Sucesso
EMI-Odeon • Ricardo Leite



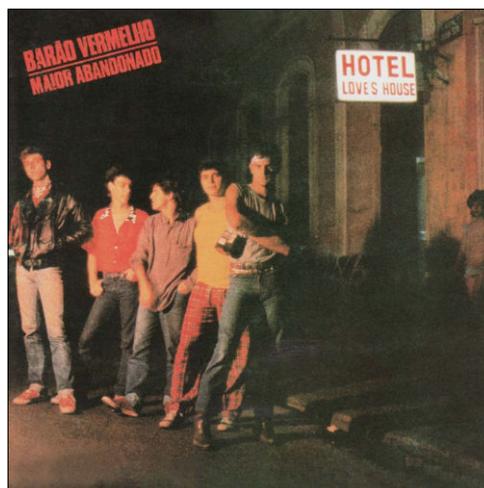
Bombom
Rita Lee e Roberto de Carvalho
Som Livre • Miro



Vôo de coração
Ritchie
Epic / CBS • Gê Alves Pinto e Sergio Lopes



1984 →



Maior abandonado
Barão Vermelho
Opus CBS • Felipe Taborda e Marc Iso



Blitz 3
Blitz
EMI-Odeon • Luiz Stein e Grinco Cardia



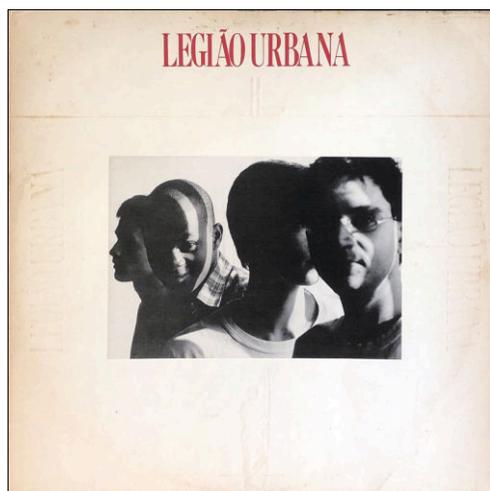
Brega chique
Eduardo Dusek
PolyGram • Jorge Vianna e Eduardo Dusek



Tora! Tora! Tora!
Esquadrilha da fumaça
Baratos afins / Abacaxi Records • Lu Gomes



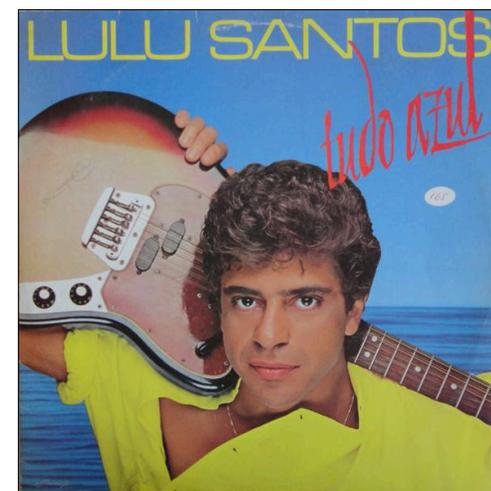
Seu espião
Kid Abelha e os Abóboras Selvagens
Elektra / WEA • Claudio Carvalho



Legião Urbana
Legião Urbana
EMI-Odeon • Ricardo Leite



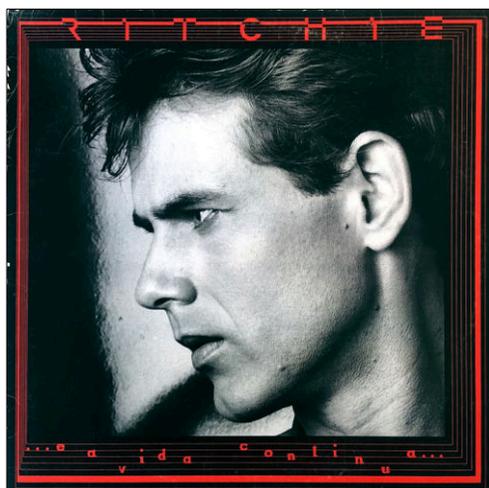
Ronaldo foi pra guerra
Lobão e os Ronaldos
RCA Victor • Jair de Souza e Valéria Naslausky



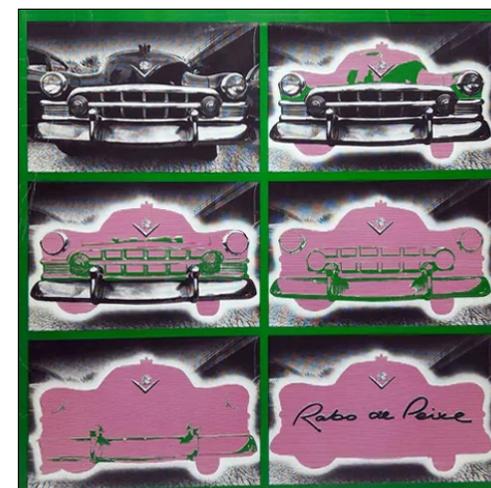
Tudo azul
Lulu Santos
WEA • J. R. Duran e J. Pequeno Neto



O passo do Lui
Os Paralamas do Sucesso
EMI-Odeon • Ricardo Leite



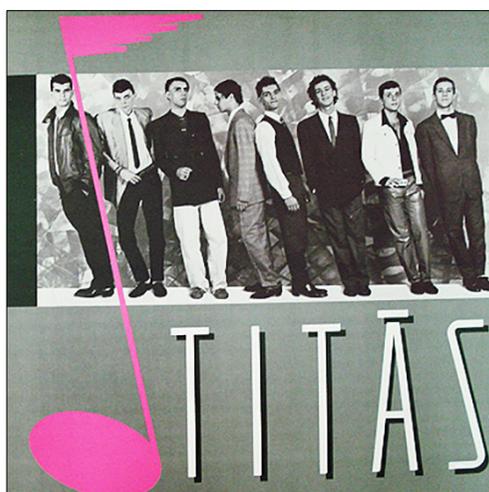
... e a vida continua...
Ritchie
Epic / CBS • Gê Alves Pinto e Oscar Ramos



Rabo de Peixe
Robinson Borba e o Rabo de Peixe
RCA • Eduardo Lima



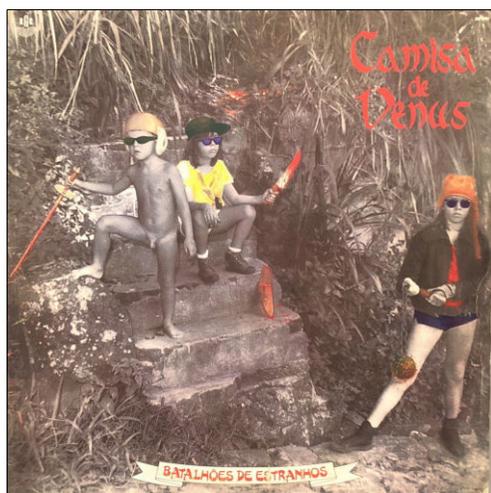
Avião de combate
Sempre Livre
Epic / CBS • Luiz Stein e Gringo Cardia



Titãs
Titãs
WEA • Ricardo Van Steen e Ucho Carvalho



1985 →



Batalhões de estranhos
Camisa de Vênus
RGE / RCA • Marla Nova



Perdido no tempo
Degradée
GEL Continental • Comput Editora



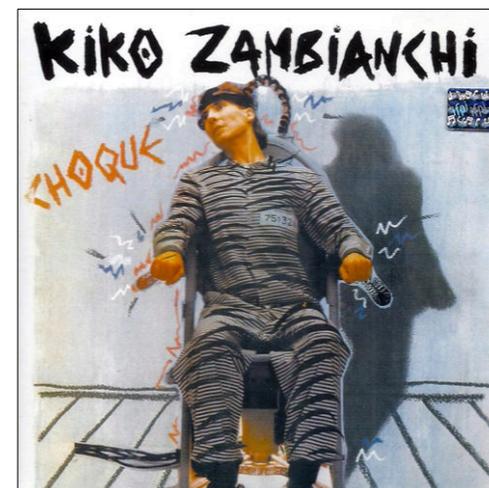
Rosas e tigres
Gang 90
CBS Columbia • Felipe Taborda e Marc Iso



Mudança de comportamento
Ira!
WEA • Marco Vallada



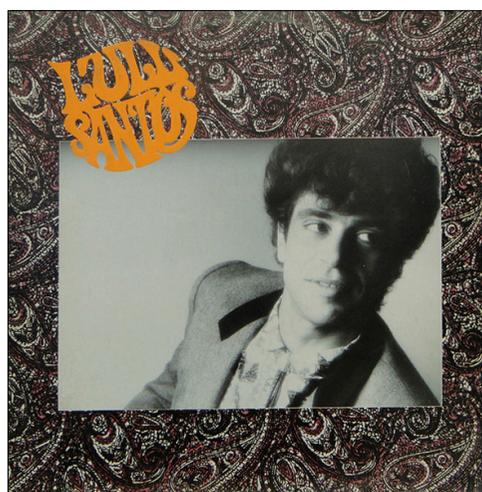
Educação sentimental
Kid Abelha e os Abóboras Selvagens
Elektra / WEA • Miro



Choque
Kiko Zambianchi
EMI-Odeon • Hildebrando de Castro



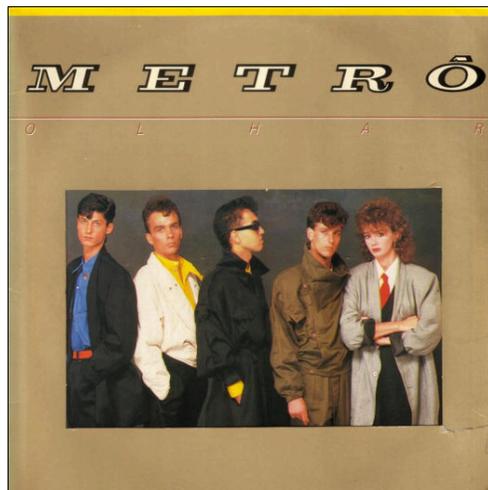
Sessão da tarde
Leo Jaime
Epic / CBS • Geraldo Alves Pinto



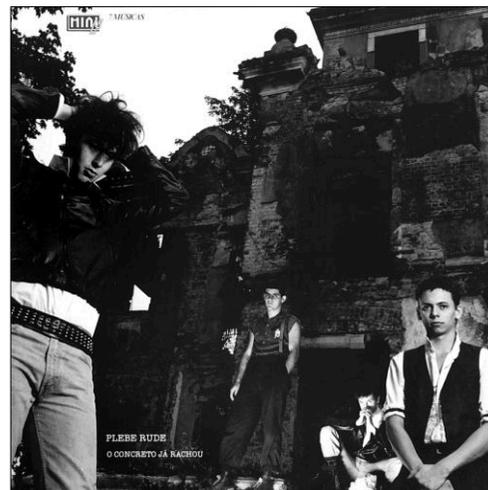
Normal
Lulu Santos
WEA • Mario Bag e Lulu Santos



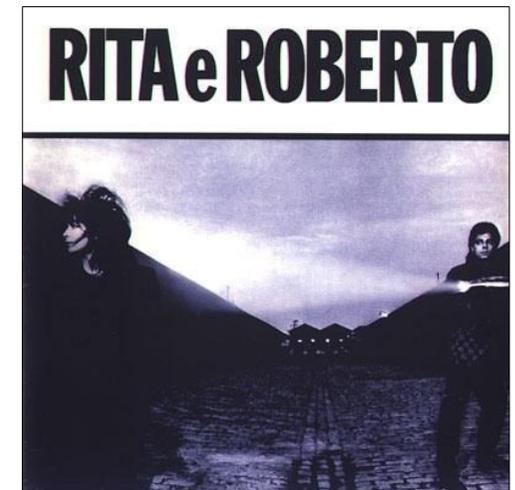
Todas
Marina Lima
Polygram • Ernesto Balcan e Jorge Vianna



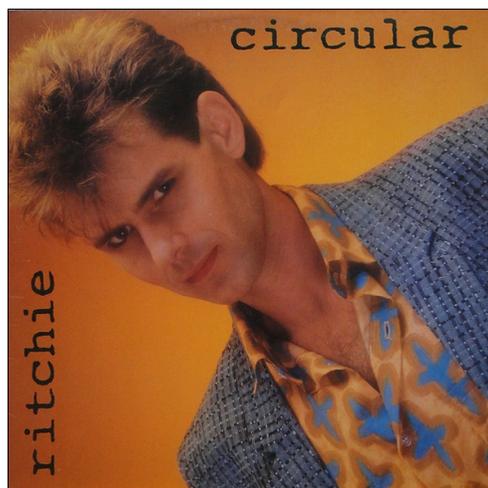
Olhar
Metrô
Epic / CBS • Kikito



O concreto já rachou
Plebe Rude
EMI-Odeon • Flávio Colker e Cláudio Paiva



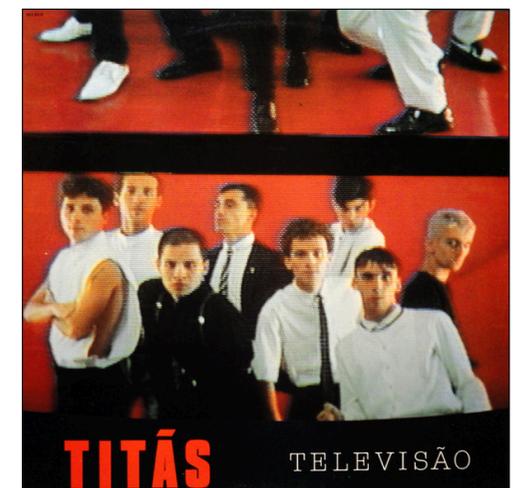
Rita e Roberto
Rita Lee e Roberto de Carvalho
Som Livre • Felipe Taborda e Jejo Cornelsen



Circular
Ritchie
Epic / CBS • Geraldo Alves Pinto e Ritchie



Revoluções por minuto
RPM
Epic • Alex Flemming



Televisão
Titãs
WEA • Guto Lacaz



Humanos
Tokyo
Epic / CBS • Gê Alves Pinto



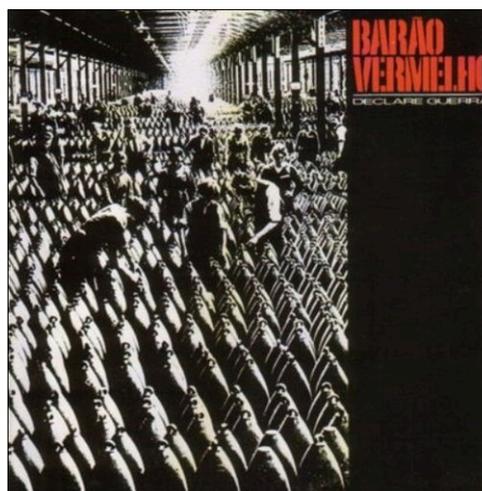
Nós vamos invadir sua praia
Ultraje a Rigor
WEA • Régis Rocha Moreira



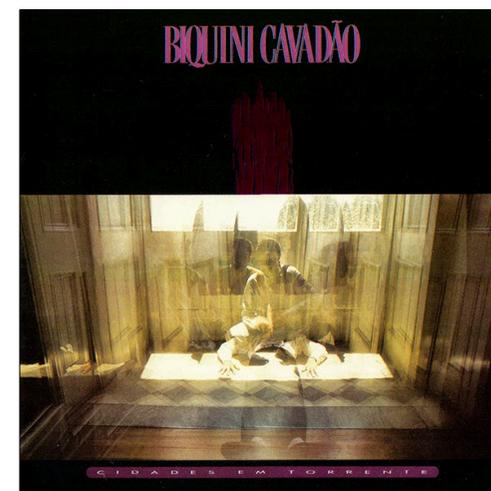
Passos no escuro
Zero
EMI-Odeon • Guilherme Isnard



1986 →



Declare guerra!
Barão Vermelho
Opus CBS • Felipe Taborda



Cidades em torrente
Biquini Cavado
Polydor • Ricardo Leite



Viva
Camisa de Vênus
RGE / RCA • Isabelle Van Oost



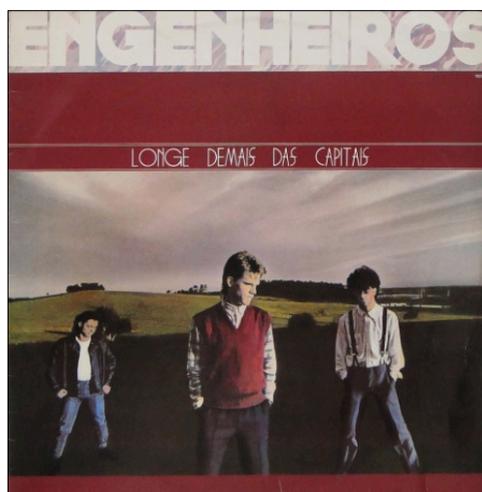
Capital Inicial
Capital Inicial
PolyGram / Polydor • Iko Ouro Preto



Débora
Cheque Especial
Top Tape • Cheque Especial / Rosana Siqueira



Dusek na sua
Eduardo Dusek
PolyGram • Josemar Ribeiro e Eduardo Dusek



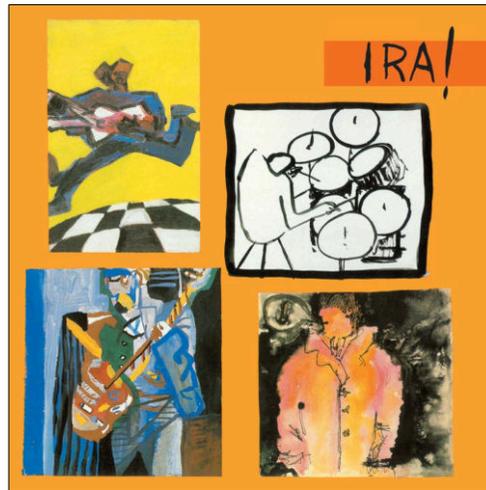
Longe demais das capitais
Engenheiros do Hawaii
RCA • Carlos Maltz e Eurico Salis



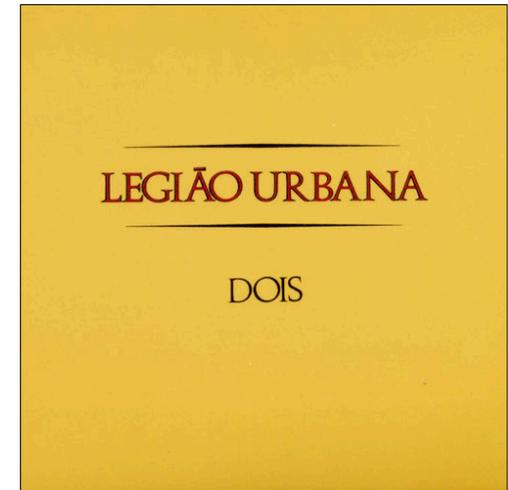
Garotos da Rua
Garotos da Rua
RCA Victor • Marcos Pillar



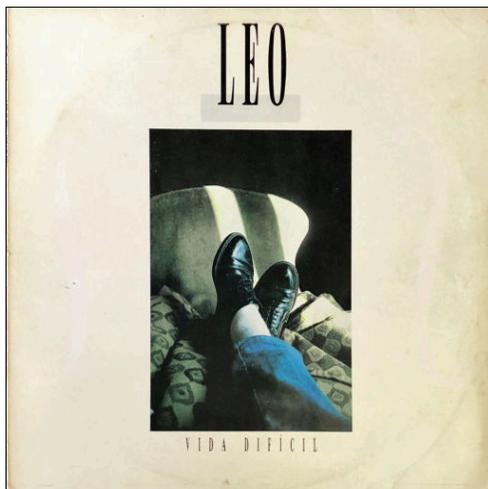
Heróis da Resistência
Heróis da Resistência
WEA • Ricardo Van Steen e Ucho Carvalho



Vivendo e não aprendendo
Ira!
WEA / BMG Ariola • Autor não identificado



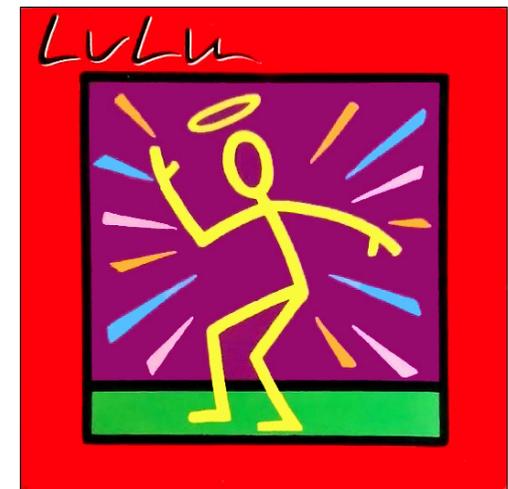
Dois
Legião Urbana
EMI-Odeon • Fernanda Pacheco



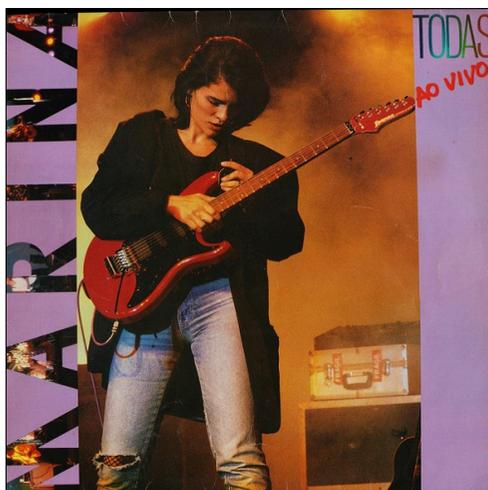
Vida difícil
Leo Jaime
Epic / CBS • Autor não identificado



O rock errou
Lobão
RCA Victor • Nogushi



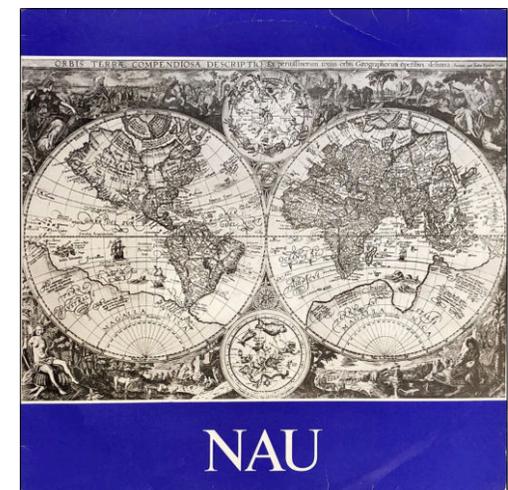
Lulu
Lulu Santos
RCA Victor • Ricardo Leite



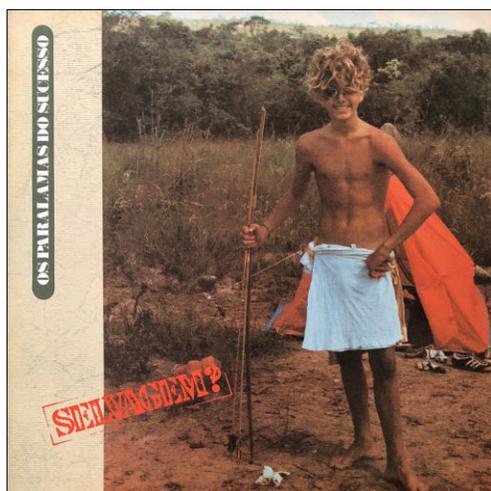
Todas ao vivo
Marina Lima
Polygram / Philips • Jorge Vianna



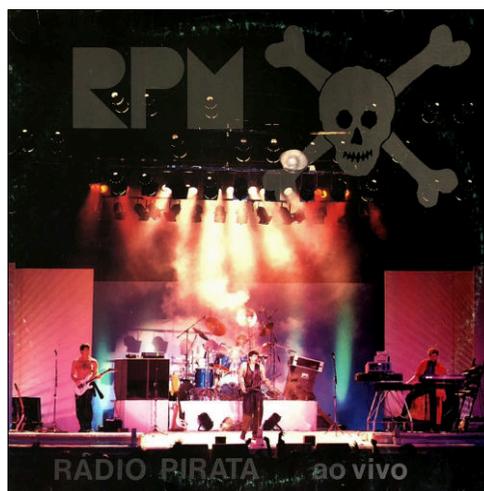
Cadê as armas?
Mercenárias
Baratos Afins • Michel Spitalo e Rui Mendes



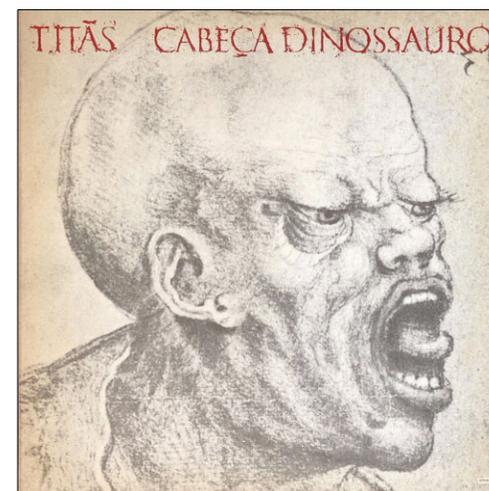
Nau
Nau
Epic / CBS • Beto Birger



Selvagem?
Os Paralamas do Sucesso
EMI-Odeon • Ricardo Leite



Rádio Pirata ao vivo
RPM
Epic / CBS • Alex Flemming



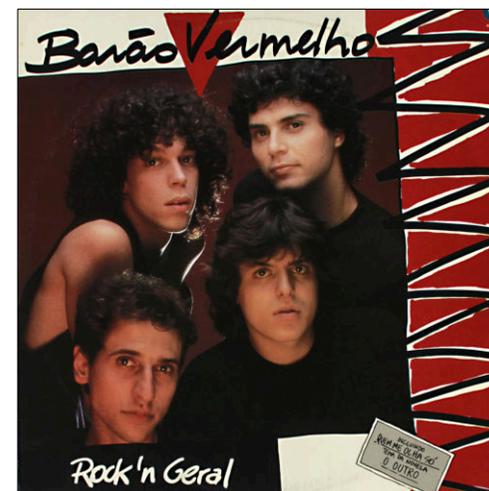
Cabeça Dinossauro
Titãs
WEA • Sérgio Britto



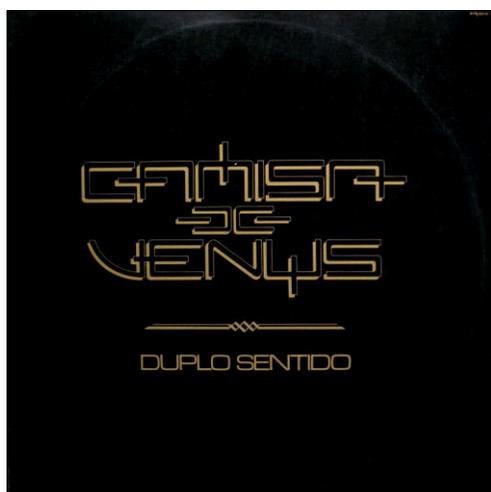
1987 →



365
365
GEL • Toshio H. Yamasaki e Wilson Souto Jr.



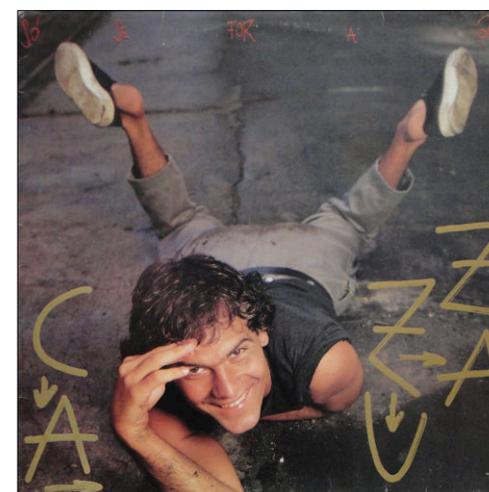
Rock'n geral
Barão Vermelho
WEA • Felipe Taborda



Duplo Sentido
Camisa de Vênus
WEA • Miguel Cordeiro



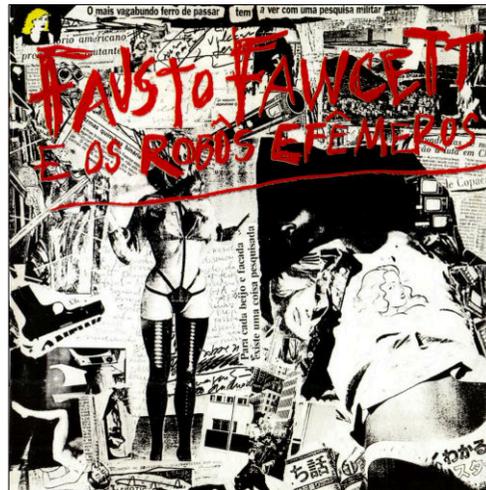
Independência
Capital Inicial
PolyGram / Polydor • Iko Ouro Preto



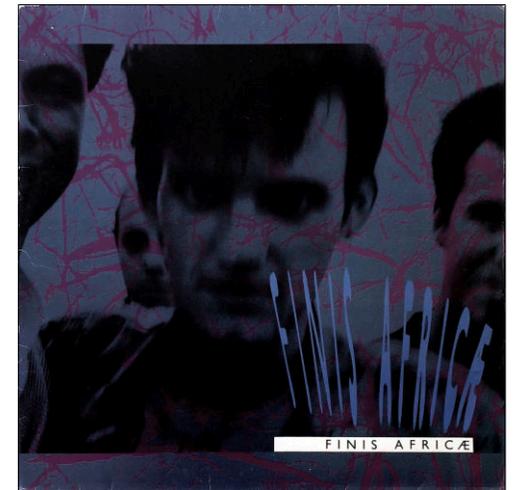
Só se for a dois
Cazusa
PolyGram / Philips • Flávio Colker



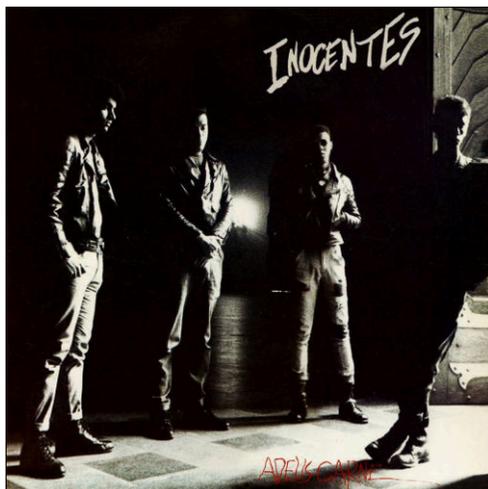
DeFalla
DeFalla
Plug • Antônio Rocha, Antônio Meira, Defalla



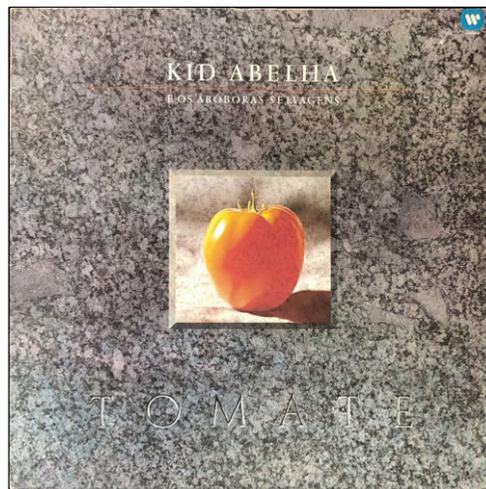
Fausto Fawcett e os robôs efêmeros
Fausto Fawcett e os robôs efêmeros
WEA • Luiz Zerbin e Jorge Barrão



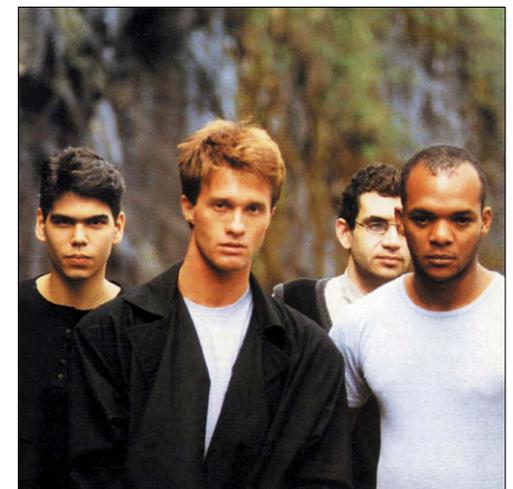
Finis Africae
Finis Africae
EMI-Odeon • Ricardo Leite



Adeus carne
Inocentes
WEA • Silvia Panella



Tomate
Kid Abelha e os Abóboras Selvagens
Elektra / WEA • CVS Artistas Associados



Que país é este
Legião Urbana
EMI-Odeon • Fernanda Villa-Lobos



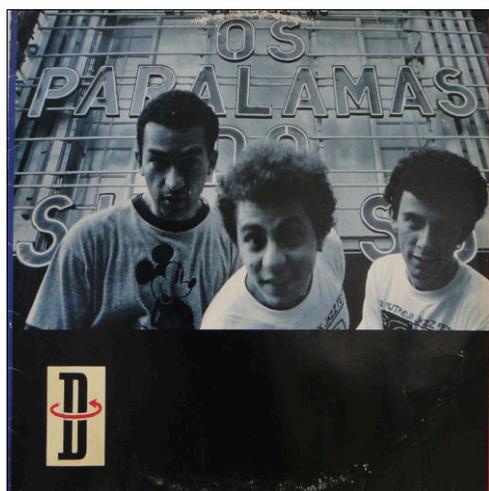
Vida bandida
Lobão
RCA Victor • Zeca Barroso



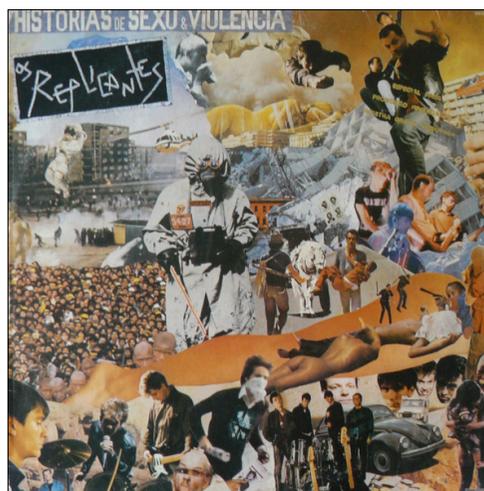
Virgem
Marina Lima
Polygram / Philips • Fabiana Kherlakian



Nenhum de Nós
Nenhum de Nós
Plug / RCA Ariola • Milton Montenegro e Zillion



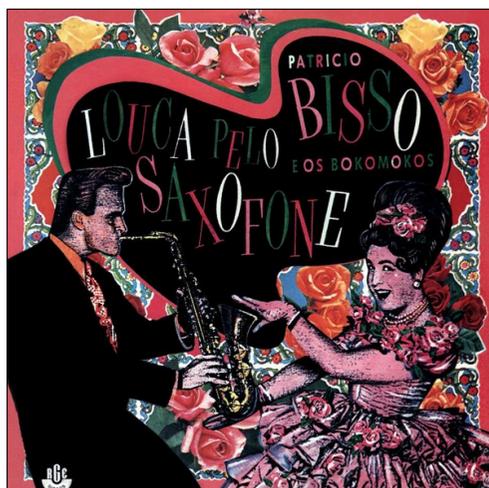
D
Os Paralamas do Sucesso
EMI-Odeon • Felipe Taborda



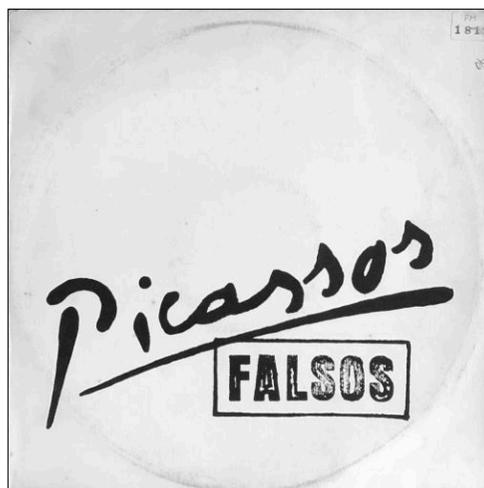
Histórias de sexo & violência
Os Replicantes
Plug / RCA Ariola • Alex Sernambi



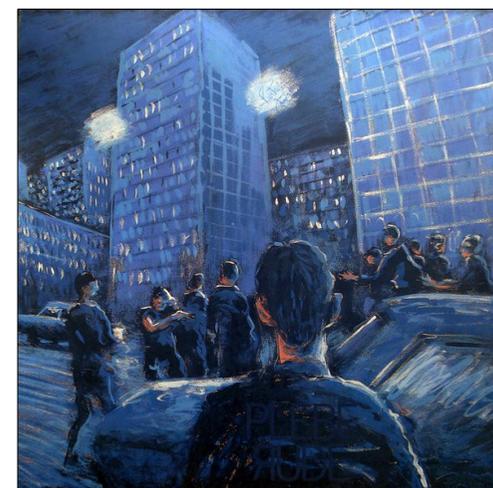
Corredor polonês
Patife Band
WEA • Renata Bueno e Julio Villani



Louca pelo saxofone
Patricio Bisso e os Bokomokos
RGE • Nicolau Maximiciu Júnior



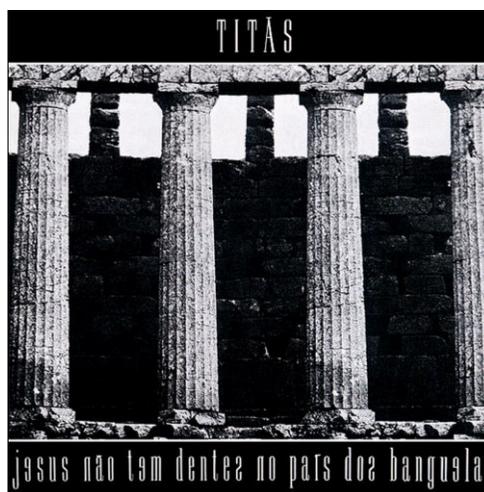
Picassos Falsos (single)
Picassos Falsos
Plug / RCA • Luciene Calabria



Nunca fomos tão brasileiros
Plebe Rude
EMI-Odeon • Renato Palet e Fernanda Pacheco



Flerte fatal
Rita Lee e Roberto de Carvalho
EMI-Odeon • Toshio H. Yamasaki



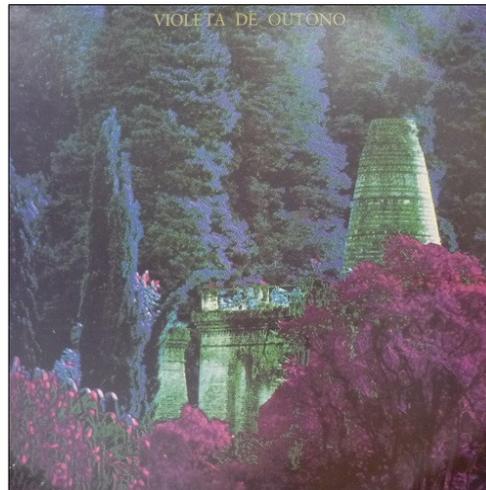
Jesus não tem dentes no país dos banguelas
Titãs
WEA • Sérgio Britto



O outro lado
Tokyo
Epic / CBS • Nilton Weiner e Paulo Silva



Sexo!!
Ultraje a Rigor
WEA • Régis Rocha



Violeta de Outono
Violeta de Outono
Plug / RCA • Violeta de Outono



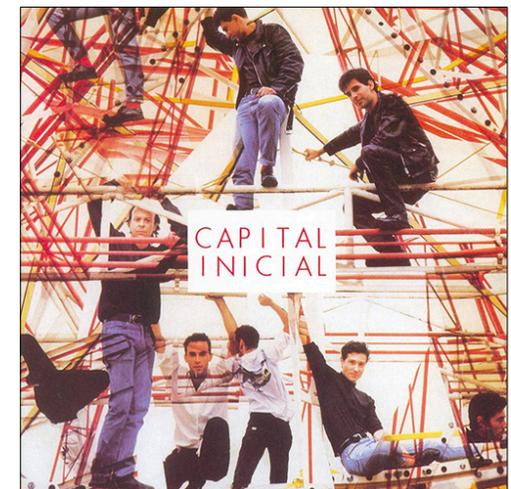
Carne humana
Zero
EMI-Odeon • Guilherme Isnard



1988 →



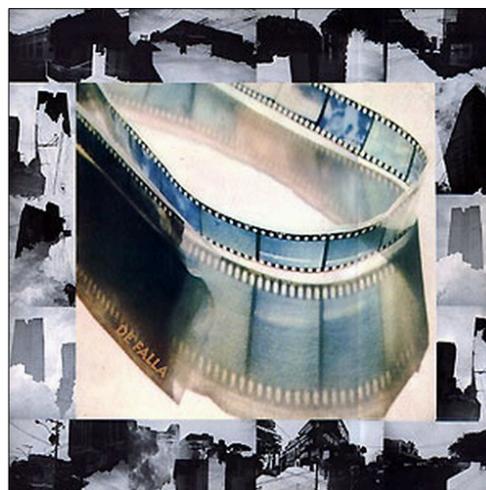
Carnaval
Barão Vermelho
WEA • Carlos Horcados e Paula C. de Almeida



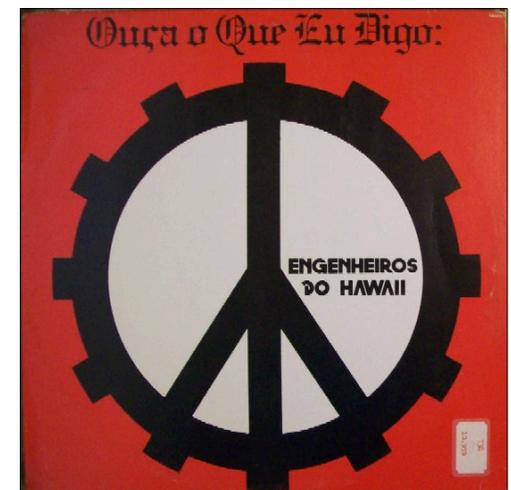
Você não precisa entender
Capital Inicial
PolyGram • Flávio Colker e Gringo Cardia



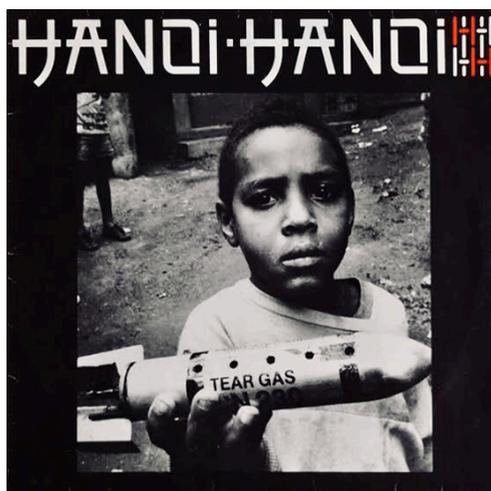
Ideologia
Cazuzza
PolyGram / Philips • Luiz Zerbin e Jorge Barrão



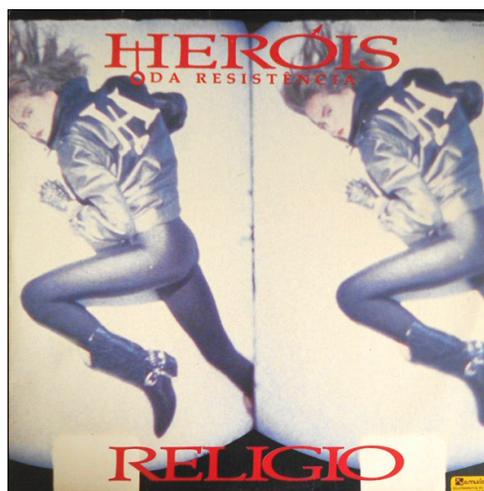
It's fuckin' borin' to death
DeFalla
BMG / PluG • Fernando Zarif



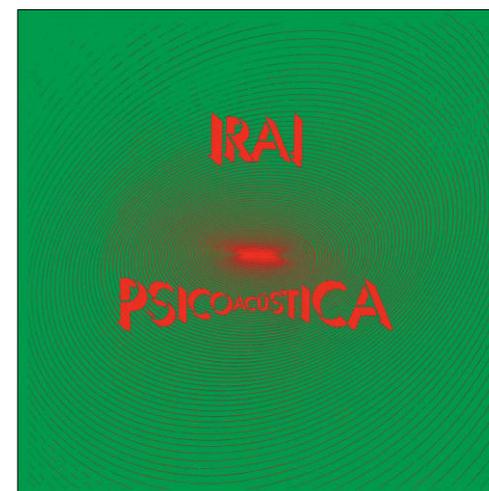
Ouçã o que eu digo: não ouça ninguém
Engenheiros do Hawaii
BMG / PluG • Carlos Maltz / Imageria



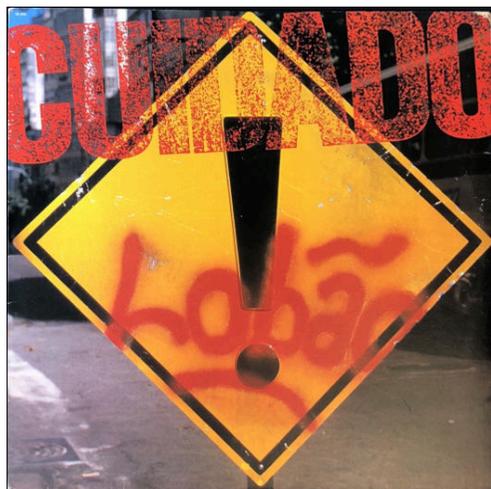
Fanzine
Hanoi-Hanoi
SBK GPA • Marciso Carvalho, Tavinho Paes



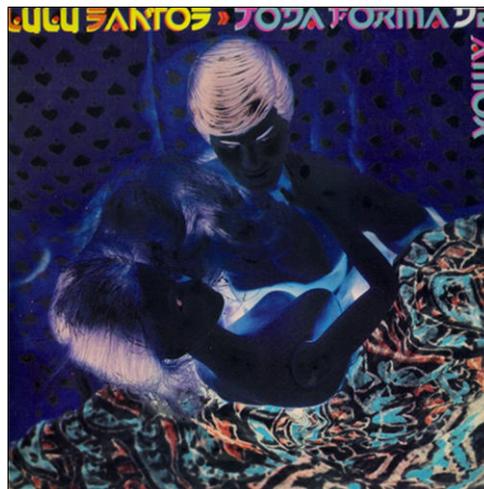
Religio
Heróis da Resistência
WEA • Leoni e Fabiana Kherlakian



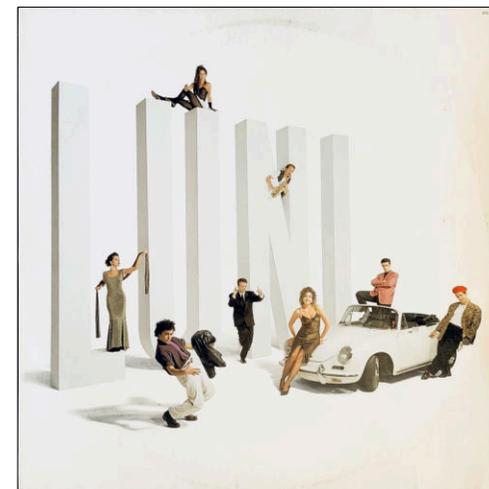
Psicoacústica
Ira!
WEA / BMG Ariola • Paulo Milani



Cuidado!
Lobão
RCA Victor • Felipe Taborda



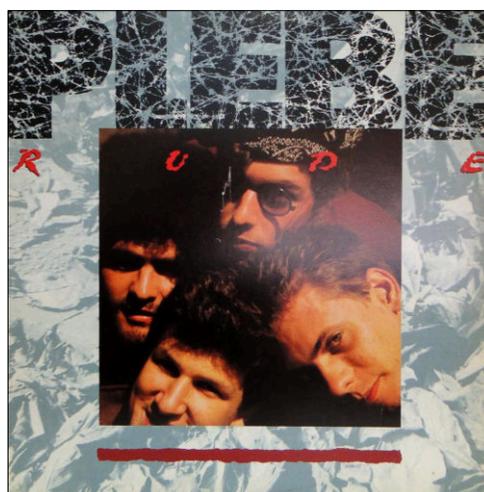
Toda forma de amor
Lulu Santos
RCA / BMG • Ricardo Leite



Luni
Luni
WEA / BMG Ariola • Guto Lacaz



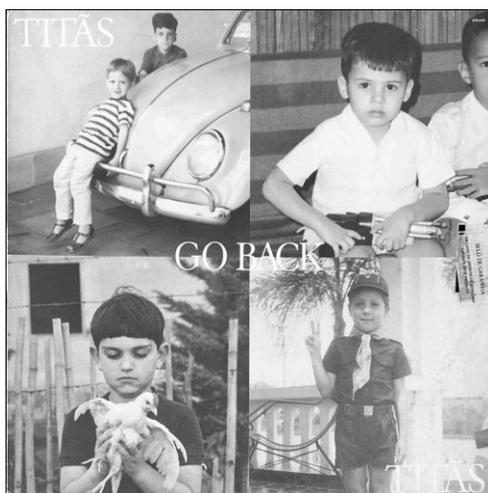
Bora Bora
Os Paralamas do Sucesso
EMI-Odeon • Ricardo Leite



Plebe Rude
Plebe Rude
EMI-Odeon • Ricardo Leite



RPM
RPM
Epic / CBS • Rui Mendes e RPM



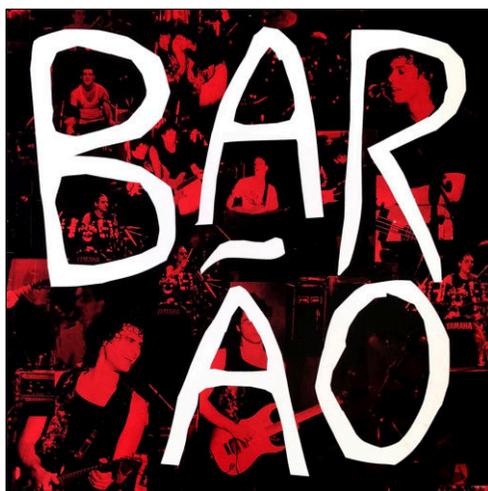
Go back
Titãs
WEA • Sérgio Britto



Uns e Outros
Uns e Outros
Epic / CBS • Pojucan



1989 →



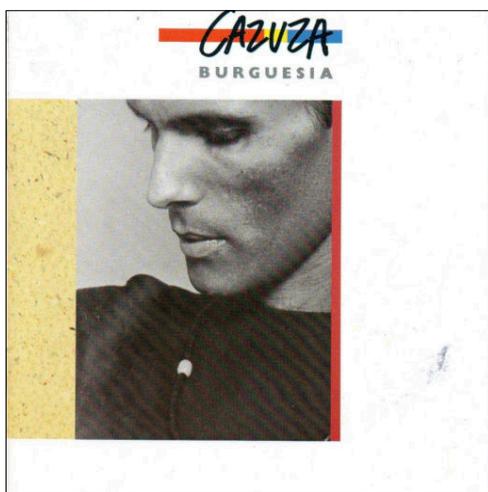
Barão ao vivo
Barão Vermelho
WEA • Luiz Stein



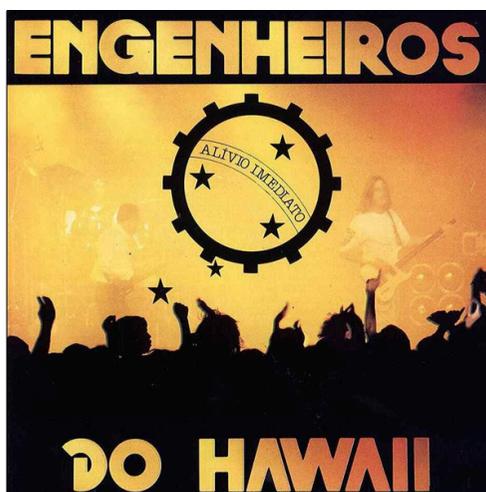
Zé
Biquini Cavado
Polydor • Ricardo Leite



Todos os lados
Capital Inicial
PolyGram • Michel Spitale e Iko Ouro Preto



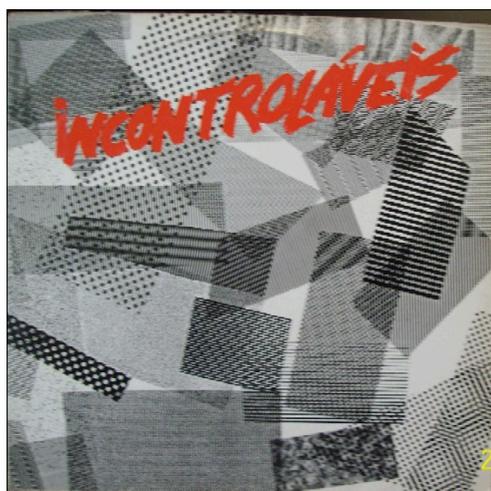
Burguesia
Cazua
PolyGram / Philips • Felipe Taborda



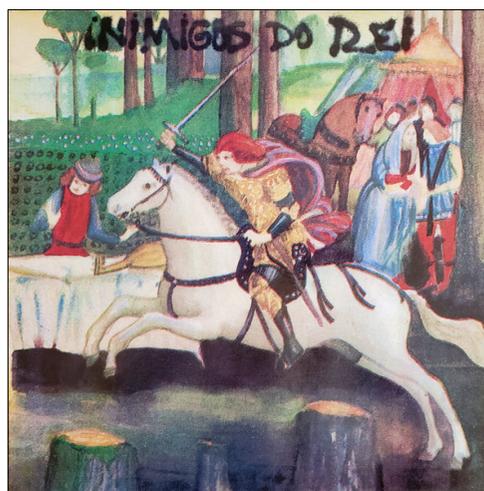
Alívio imediato
Engenheiros do Hawaii
RCA / BMG • Gilson Lopes



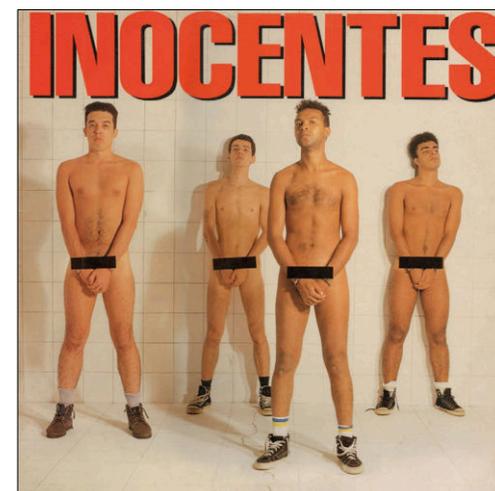
E agora pra dançar?
Gueto
WEA • Frederico Mendes e Waldyr de Carvalho



Incontroláveis
Incontroláveis
BMG Ariola • Anastácia



Inimigos do Rei
Inimigos do Rei
Epic • Luiz Zerbini e Jorge Barrão



Inocentes
Inocentes
WEA • Carlos Giannotti



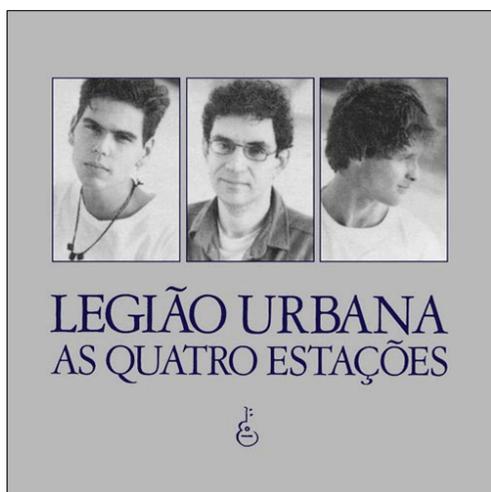
Clandestino
Ira!
WEA / BMG Ariola • Tuoinãodá



Sucesso do inconsciente
João Penca e seus Miquinhos Amestrados
Esfinge • Ricardo leite



Kid
Kid Abelha
WEA • Gringo Cardia e Flávio Colker



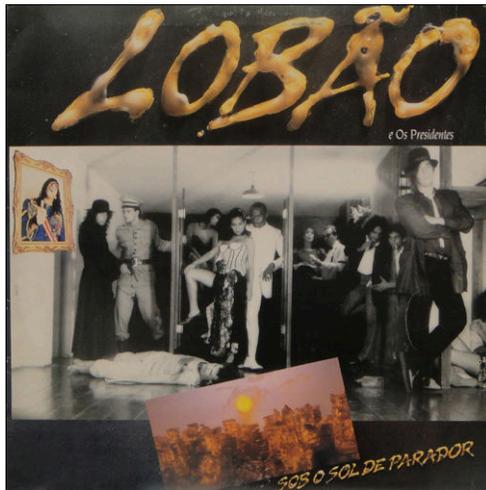
As quatro estações
Legião Urbana
EMI • Fernanda Villa-Lobos



Avenida das decepções
Leo Jaime
CBS • Luiz Stein



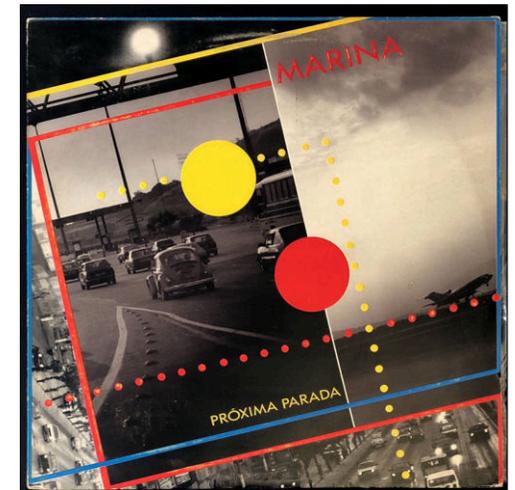
Leo é uma festa
Leo Jaime
Epic / CBS • Pojuçan



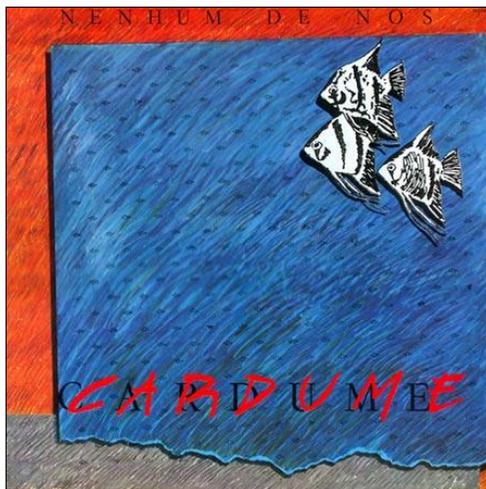
Sob o sol de Parador
Lobão e os presidentes
RCA • Lielzo Azambuja e Marcelo Faustini



Popsambalanco e outras levadas
Lulu Santos
RCA / BMG • Rico Lins



Próxima parada
Marina Lima
Polygram / Philips • Luciano Figueiredo



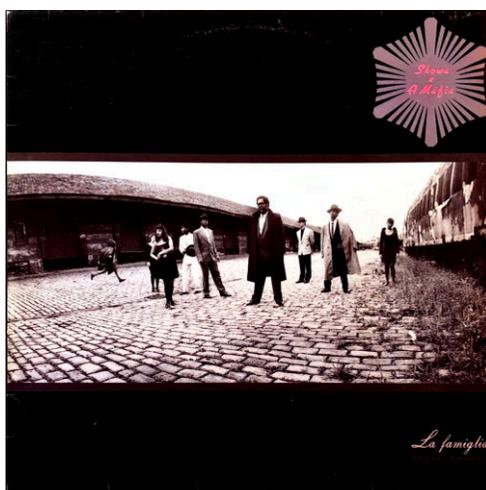
Cardume
Nenhum de Nós
PluG / BMG • Pedro Mozart Siqueira



Big Bang
Os Paralamas do Sucesso
EMI-Odeon • Ricardo Leite



Radio Taxi
Radio Taxi
RGE • Autor não identificado



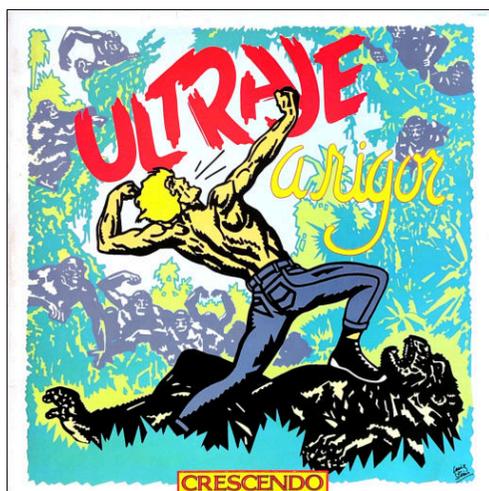
La famiglia
Skowa e a Máfia
EMI-Odeon • Richard Kovacs



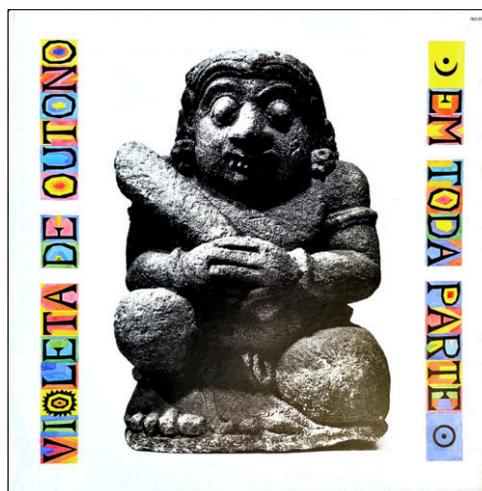
Ô blésq blom
Titãs
WEA • Arnaldo Antunes



Tubarão
Tubarão
BMG / RCA Victor • Renato Rizzaro



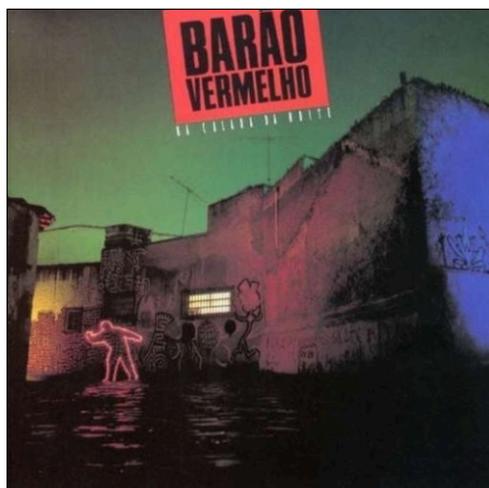
Crescendo
Ultraje a Rigor
WEA • Luiz Stein



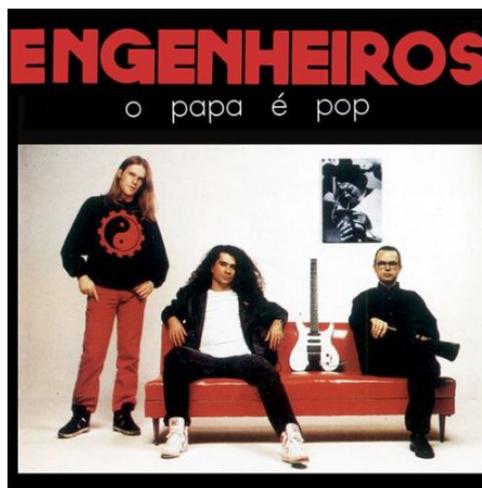
Em toda parte
Violeta de Outono
BMG / RCA Victor • Violeta de Outono



1990 →



Na calada da noite
Barão Vermelho
WEA • Maurício Oliveira e Pedro Yoshizuka



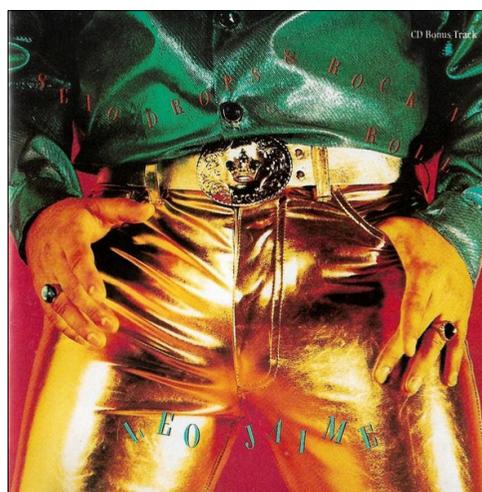
O Papa é pop
Engenheiros do Hawaii
RCA / BMG • Andre Teixeira e J.C. Mello



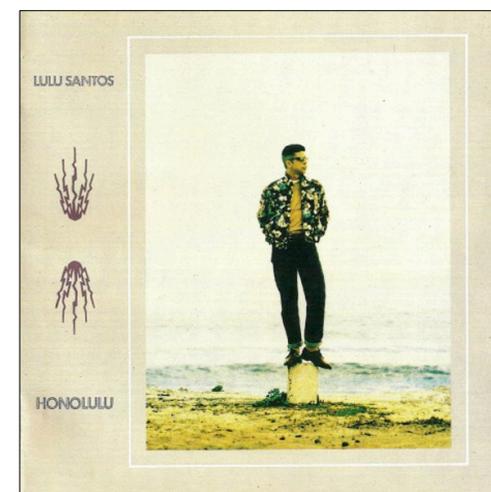
Heróis Três
Heróis da Resistência
WEA • Ricardo Leite



Pacto (EP)
Inimigos do Rei
Epic / CBS • Autor não identificado



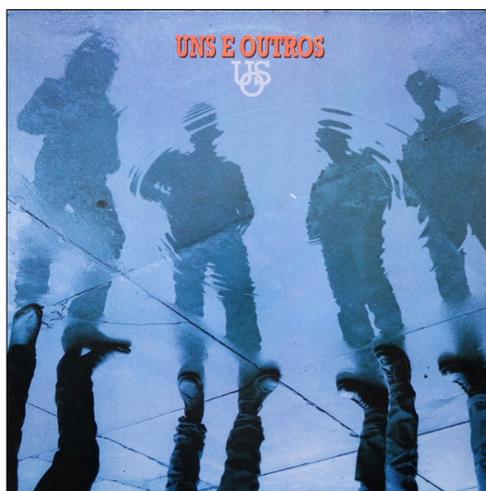
Sexo, drops & rock'n'roll
Leo Jaime
WEA • Ucho Carvalho



Honolulu
Lulu Santos
RCA / BMG • Autor não identificado



Extraño
Nenhum de Nós
RCA • Sady, Thedy e Milton



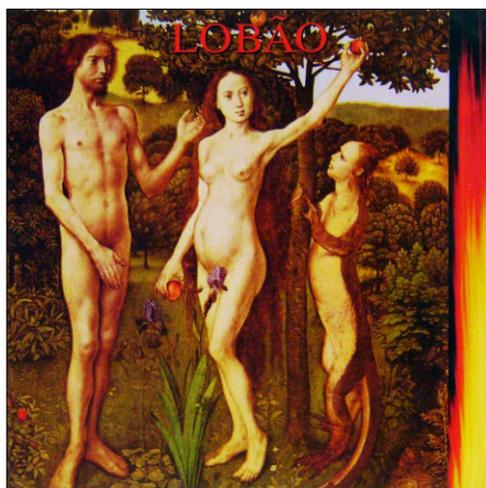
A terceira onda
Uns e Outros
Epic / CBS • Carlos Nunes



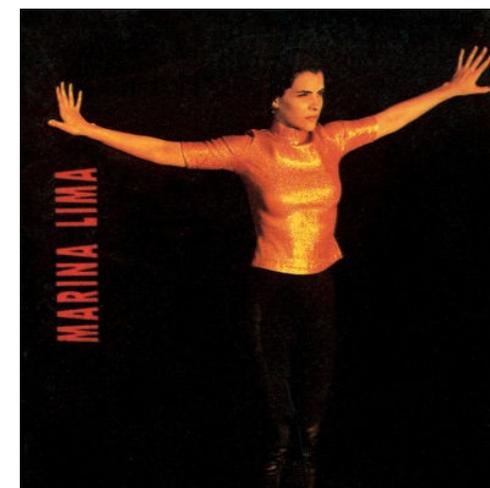
1991 →



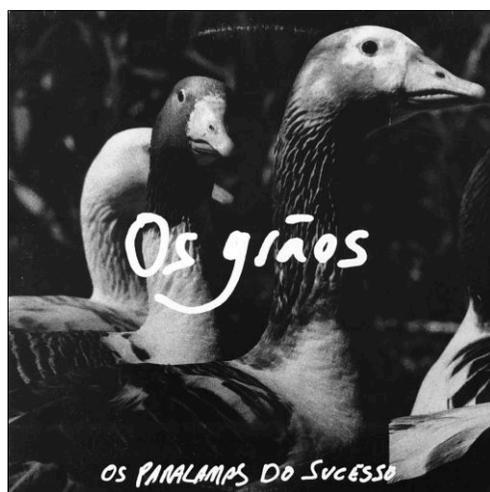
Tudo é permitido
Kid Abelha e os Abóboras Selvagens
WEA • Flávio Colker



O Inferno é fogo
Lobão
RCA / BMG • Jair de Souza



Marina Lima
Marina Lima
EMI • Gringo Cardia



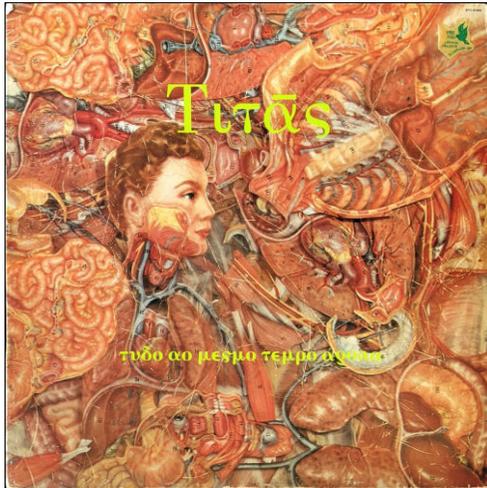
Os grãos
Os Paralamas do Sucesso
EMI-Odeon • Gringo Cardia



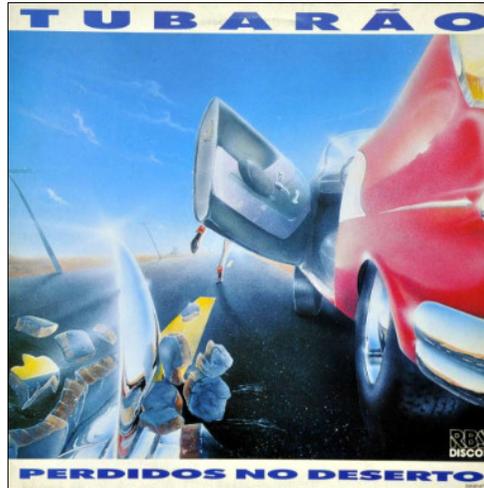
Vícios de cidade
Sempre Livre
Diamond • Sueli Cristino / AB&C das Artes



Stryx
Stryx
Epic / Sony Music • Carlos Nunes



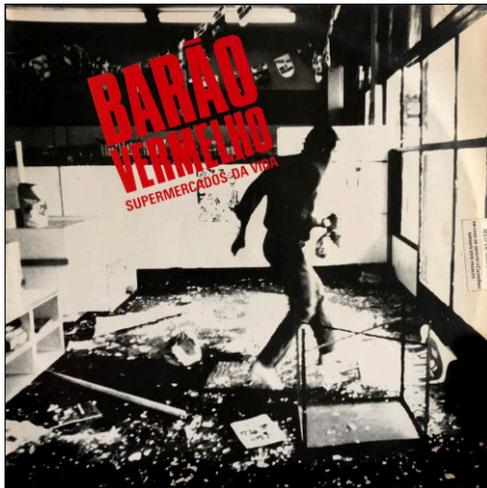
Tudo ao mesmo tempo agora
Titãs
WEA • Fernando Zarif



Perdidos no deserto
Tubarão
RGE • Gustavo Rolim



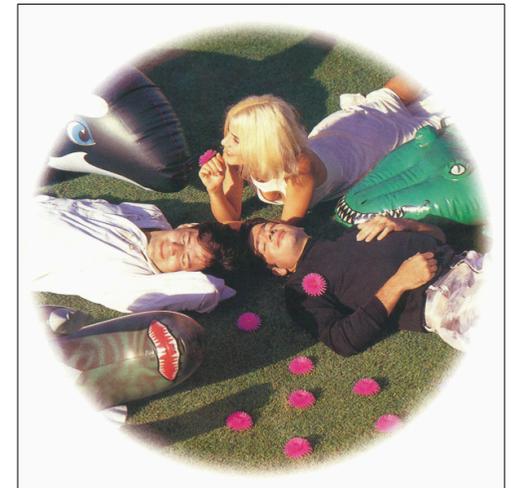
1992 →



Supermercados da vida
Barão Vermelho
WEA • Silvia Panella



1993 →



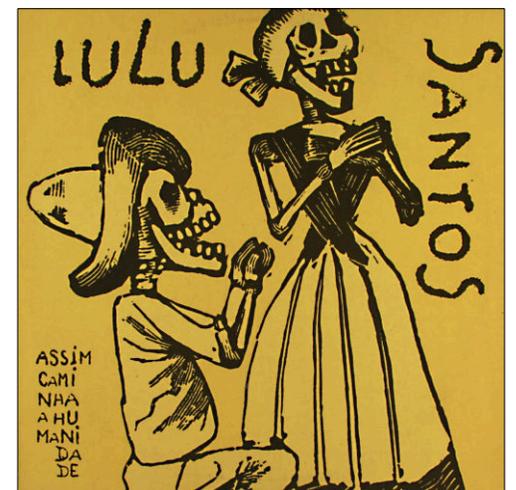
lê lê lê
Kid Abelha e os Abóboras Selvagens
WEA • Flávio Colker e Luiz Stein



O chamado
Marina Lima
EMI • Gringo Cardia



1994 →



Assim caminha a humanidade
Lulu Santos
RCA / BMG • Gringo Cardia

