



Capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 e o pós-modernismo

1980's Brazilian rock record covers and postmodernism

Paulo Eduardo Moretto, Universidade de São Paulo.
pmoretto@gmail.com

Priscila Lena Farias, Universidade de São Paulo.
prifarias@usp.br

Marcos da Costa Braga, Universidade de São Paulo.
bragamcb@usp.br

Resumo

Este estudo analisa características visuais de capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 a partir da identificação de elementos e referências que constituíam a cultura visual, em especial o universo do rock e da juventude da época. A análise concentrou-se em três grupos de capas com características visuais recorrentes: a apropriação de imagens do passado, o uso de colagens e a criação de imagens originais com base na visualidade de outros contextos culturais. As observações realizadas basearam-se em relatos históricos e teorias do design gráfico sobre linguagem visual. Para aprofundar as análises, outras fontes de dados, como filmes, novelas e almanaques, mostraram-se importantes. A assimilação de novas maneiras de se pensar e fazer design gráfico evidencia que a juventude brasileira de então buscava se engajar, em termos de comportamento e de linguagem visual, no novo momento cultural ocidental, o pós-modernismo.

Palavras-chave: Design gráfico, Capas de disco de rock brasileiro dos anos 1980, Pós-modernismo.

Abstract

This study analyzes the visual characteristics of Brazilian rock record covers from the 1980's based on the identification of elements and references that constituted the visual culture, especially the universe of rock and youth at the time. The analysis focused on three groups of covers with recurring visual characteristics: the appropriation of images from the past, the use of collages and the creation of original images based on the visuals of other cultural contexts. The observations done were founded on historical reports and graphic design theories about visual language. To deepen these analyzes, other data sources, such as movies, soap operas and almanacs proved to be important. The assimilation of new ways of thinking and doing graphic design shows that Brazilian youth from that time sought to engage, in terms of behavior and visual language, in the new Western cultural moment, postmodernism.

Keywords: *Graphic design, 1980's Brazilian rock record covers, Postmodernism.*





Introdução

Apesar da forte crise econômica e da instabilidade política associadas às grandes mudanças socioculturais ocorridas nos anos 1980, o chamado pop rock tornou-se foco da cultura de massas. Isso transformou os discos de vinil em artefatos gráficos emblemáticos da época, com lugar privilegiado na memória coletiva dessa década. A análise desses artefatos, seus conteúdos, técnicas e linguagens é uma das formas de estudar o design gráfico e de entender o processo cultural da sociedade que os produziu.

O objetivo da pesquisa aqui relatada foi identificar aspectos gráficos característicos de 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. A identificação de características visuais normalmente associadas ao pós-modernismo sugere que o design dessas capas foi um campo para experimentações gráficas e para a assimilação de mudanças culturais e estéticas que ocorriam mundialmente naquele momento histórico.

Contextualização histórica

A década de 1980 foi caracterizada por relevantes eventos políticos e econômicos com fortes impactos sobre as sociedades e suas culturas. A disputa política, econômica e armamentista entre os Estados Unidos e a então União Soviética, conhecida como Guerra Fria, passou ao plano ideológico estratégico, com repercussões em todo o mundo. Na América Latina, assolada por várias ditaduras militares, os anos 1980 ficaram conhecidos como “a década perdida” e notabilizaram-se como um período de retração da produção industrial e crescimento insignificante da economia como um todo (MARINGONI, 2012). No Brasil, esse processo ganhou peso ainda maior com o fim da ditadura militar, a lenta redemocratização do país e também uma forte estagnação econômica, principalmente na primeira metade da década.

O crescente protagonismo conquistado pela juventude nas culturas ocidentais desde o fim da Segunda Guerra Mundial, com o questionamento do *status quo* e a obtenção de maior participação na vida política, cultural e econômica, garantiu também aos jovens brasileiros destaque nunca antes experimentado. Tal situação fez com que a indústria e o comércio direcionassem seus esforços de produção e venda, principalmente em situações de crise, a esse público-alvo. A cena cultural e musical apresentou, assim, seus novos agentes, com destaque para bandas de rock, ainda politizadas mas menos panfletárias, mais sarcásticas e comerciais do que as da geração anterior, dos anos 1970.

Acentuadas mudanças políticas e culturais ao longo da década ocasionaram a queda do Muro de Berlim em 1989 e o fim da Guerra Fria dois anos mais tarde, implicando uma nova ordem geopolítica, agora sob os auspícios da integração social, cultural, econômica e política mundial, a chamada globalização. A derrocada das grandes narrativas (LYOTARD, 1993), por sua vez, influenciou a produção artística, abrindo portas para outras possibilidades criativas, com margem para novas experimentações estéticas como as propostas pelo pós-modernismo.

O rock brasileiro dos anos 1980

No Brasil dos anos 1980, apesar das eventuais dificuldades de acesso, os jovens de grandes centros urbanos estavam atentos à produção musical estrangeira, em especial ao universo do punk, do pós-punk e da new wave londrina e nova-iorquina. Discos de vinil, ou cópias em fitas cassete, de bandas como Sex Pistols, The Clash e The Police, por um lado, e Ramones, Talking Heads e The B-52's, por outro, circulavam entre as casas, as salas de aula e as festas de diferentes classes sociais, incitando, 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 de 1960 e 1970 (ALEXANDRE, 2013).

A indústria fonográfica¹, em meio à crise econômica brasileira, percebeu nas novas bandas do BRock², ou Brazilian Rock, um potencial para negócios mais lucrativos, já que os discos da MPB, com seus arranjos sofisticados que envolviam vários músicos com cachês elevados e vários dias de gravação, encareciam demais a produção. Novos talentos passaram a ser procurados e várias foram as bandas de rock que tiveram um único disco lançado, ou até mesmo um único sucesso (ou *hit*), caindo imediatamente no 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 mercado nacional.

No Rio de Janeiro surgiram, entre outras, as bandas Blitz, Barão Vermelho, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Biquini Cavadão e João Penca e Seus Miquinhos Amestrados. O Circo Voador tornou-se um importante espaço para essa cena musical. Em São Paulo, além dos Titãs, surgiram, por exemplo, Ultraje a Rigor, RPM e Ira! O movimento punk paulistano revelou bandas como Inocentes, Cólera, Ratos de Porão e, posteriormente, Garotos Podres, 365 e Não Religião. Havia também uma importante cena independente local que girava em torno de selos como Baratos Afins e Wop Bop Discos, além de casas noturnas como Lira Paulistana e Madame Satã (VINIL, 2008).

Do mesmo modo, outras cidades apresentaram seus circuitos de rock. Em Brasília, destacaram-se a banda punk Aborto Elétrico (que deu origem às bandas Legião Urbana e Capital Inicial), Plebe Rude e outros grupos que se tornaram *cult*, como Finis Africae e Detrito Federal. O Camisa de Vênus, na Bahia, e os Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós, no Rio Grande do Sul, chegaram ao sucesso nacional. Também surgiram bandas rio-grandenses-do-sul de menor projeção como TNT, Cascavelletes, Os Replicantes, Garotos da Rua e DeFalla. Ainda no eixo Rio-São Paulo, alguns cantores fizeram sucesso em carreira solo, como Lulu Santos, Leo Jaime, Marina Lima, Kiko Zambianchi, Kid Vinil e Eduardo Dusek.

¹ 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 composta por músicas.

² BRock, segundo o jornalista Arthur Dapieve (1995), foi um novo jeito de fazer rock no Brasil dos anos 1980, com forte influência do punk anglo-americano. Cantada em português, era uma música que falava aos jovens de uma geração sobre coisas comuns e cotidianas, como sexo, amor, amadurecimento, política e ética, sem as pretensões de virtuosismo da MPB. Tárík de Souza, na contracapa do livro do jornalista, afirma que o termo foi cunhado pelo próprio Dapieve quando trabalhava na imprensa musical.

As capas de disco do BRock

Ao longo da década de 1980, as bandas do BRock conquistaram os meios de comunicação de massa, tornando-se importantes agentes culturais do país. A espontaneidade do rock e das bandas pode ser observada na visualidade dos discos. A linguagem gráfica sofreu uma renovação e deixou de lado soluções usuais das capas de disco da MPB e, até mesmo, das experimentações do tropicalismo. “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, p. 542).

Tradicionalmente, o design de capas de disco para a MPB, e para o próprio rock nacional, apresentava artistas ou bandas em posturas serenas e convencionais, mas nas capas dos anos 1980 nota-se a assimilação de outras linguagens visuais, especialmente as presentes em capas de disco de bandas de rock estrangeiras que serviam de referência musical para o novo rock nacional. Com essa renovação das influências, as capas passam a apresentar fotografias que se distinguem pelo enquadramento e pela postura dos integrantes das bandas, retratados com certo desdém desafiador, um pouco rebeldes, muitas vezes encarando a câmera.

Apesar de o conceito de pós-modernismo ainda ser um tanto controverso (POYNOR, 2010, p. 8-17), várias capas do rock brasileiro dos anos 1980 podem ser identificadas como pertencentes a esse movimento artístico, filosófico e cultural da contemporaneidade. Nessa década, os cânones do modernismo, como simplicidade das formas, hierarquização dos elementos visuais, relação forma/função, entre outros, passaram 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. Como vários autores já mostraram (POYNOR, 2010; BOMENY, 2012), o modernismo ao qual o pós-modernismo gráfico se contrapõe é o modernismo gráfico racionalista dos anos 1950 e 1960, também conhecido como estilo internacional ou tipografia suíça. Muito do modernismo original dos anos 1920 era experimentalista e mais artístico e serviu de referência para o pós-modernismo gráfico, como no caso das colagens. 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, passa a ser cada vez mais frequente na produção visual da década (DEMPSEY, 2003).

Análise visual das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980

O *corpus* do estudo aqui apresentado é parte de um conjunto representativo das capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980 com cerca de cem discos, adquiridos em lojas especializadas e feiras de discos de vinil da cidade de São Paulo. Esses discos foram produzidos entre 1979 e 1993, por cinquenta bandas, muitas delas do chamado *mainstream* e normalmente associadas ao subgênero musical BRock.

Após análises iniciais, propôs-se um modelo conforme o qual as capas foram analisadas em quatro níveis (MORETTO; FARIAS, 2021), segundo as três dimensões da semiótica (sintática, semântica e pragmática). No primeiro nível foram observados os elementos pictóricos, verbais e

esquemáticos (TWYMAN, 1986). No segundo, a atenção recaiu sobre a composição visual formada por esses elementos. No terceiro nível, as capas foram observadas enquanto embalagens, considerando-se também a contracapa, o encarte e o selo aplicado ao disco. Finalmente, no quarto nível, as capas foram estudadas como partes de um conjunto, examinando-se aspectos visuais recorrentes ou plurais³ (ARAGÃO, 2011) encontrados no *corpus*.

Como resultado desse processo de análise, constatou-se a presença de aspectos normalmente associados ao pós-modernismo no design gráfico. Este artigo se concentra na análise de três grupos de capas com características visuais plurais: a apropriação de imagens criadas em outros contextos históricos, o uso de colagens 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, tais como filmes, novelas, almanaques e livros sobre o momento histórico e musical dos anos 1980, que propiciassem a compreensão do período estudado, bem como a identificação de elementos e referências ligadas à cultura visual da época, em especial aquelas vinculadas ao universo do rock e da juventude.

A apropriação de imagens criadas no passado

Notou-se no *corpus* desta pesquisa uma estrutura visual recorrente (ou plural) composta por um elemento pictórico que serve de fundo para os elementos verbais da composição (o nome da banda e o título do álbum). 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 *Nau* (Nau, 1986), com a reprodução de um mapa representando o descobrimento da América (Figura 1).

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

³ Elementos visuais plurais são aqueles 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 (ARAGÃO, 2011).

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).

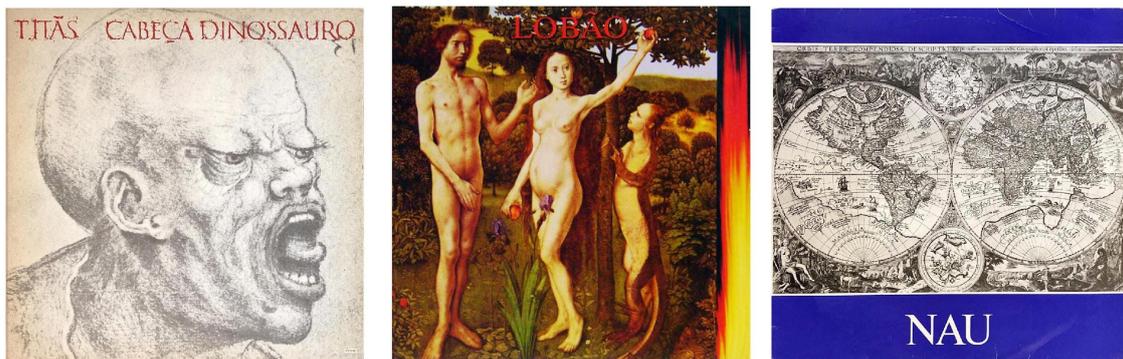


Figura 1: Capas de discos com apropriação de imagens produzidas em outros contextos históricos: *Cabeça dinossauro / Titãs* (Sérgio Britto, 1986), *O inferno é fogo / Lobão* (Jair de Souza, 1991) e *Nau / Nau* (Beto Birger, 1986)
Fonte: Acervo pessoal.

O uso da colagem

Várias das capas pertencentes ao *corpus* examinado fazem uso de colagens como principal elemento pictórico. A maioria dessas capas se organiza com base na estrutura visual descrita anteriormente, isto é, dois elementos verbais dispostos sobre um elemento pictórico. Nesse subgrupo de capas que se fazem valer do recurso da colagem, podem ser observadas algumas tendências estéticas; entre elas destacam-se as colagens tipográficas, nas quais os elementos verbais foram usados para compor os elementos pictóricos (Figura 2, esquerda), as colagens em que se pode notar a influência da estética de fanzines da cena punk dos anos 1970 e 1980 (Figura 2, centro) e as colagens que buscam, através da sobreposição de elementos visuais, criar uma nova espacialidade (Figura 2, direita).

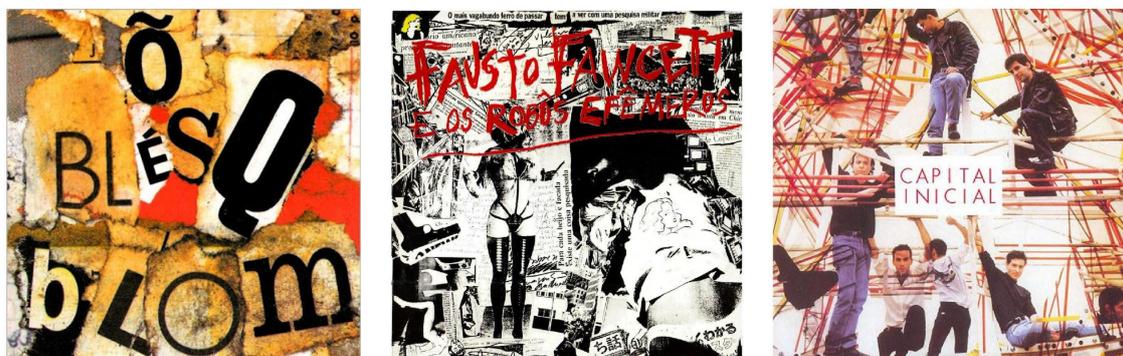


Figura 2: Capas de discos com colagens: *Ô blésq blom / Titãs* (Arnaldo Antunes, 1989), *Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros / Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros* (Jorge Barrão e Luiz Zerbini, 1987) e *Você não precisa entender / Capital Inicial* (Flávio Colker e Gringo Cardia, 1988)
Fonte: Acervo pessoal.

A colagem nos anos 1980

A colagem (ou *collage*) é uma técnica muitas vezes associada às vanguardas artísticas modernistas como o Cubismo, o Dadaísmo e o Futurismo. A colagem é um importante recurso para a criação de imagens e associação de ideias, e foi usada 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. 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 videoclipes 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 Cicero, fala sobre um velho mundo caído com suas pátrias, famílias e religiões despedaçadas, indagando quem vai colar os seus caquinhos.

Se na canção de Marina Lima a ideia de fragmentação e colagem é o tema, em *Monte Castelo*, da banda brasiliense 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 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 *Õ blésq blom* (Figura 2, 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 Arnaldo Antunes. Além de ser uma solução de forte impacto visual, *Õ 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 2, centro). O disco traz a música *Kátia Flávia, a Godiva do Irajá*, talvez a composição 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 2, 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 em caixa-alta, na cor vermelha, em letras geométricas, sobre um retângulo branco localizado no centro da composição.

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. Nesse subgrupo, encontram-se desde capas nas quais os integrantes da banda foram fotografados trajando roupas típicas daquela década, como em *Sessão da Tarde*, de Leo Jaime (1985), até capas nas quais os elementos pictóricos principais são fotografias ou ilustrações

originais que recriam a atmosfera dos chamados anos dourados, como em *Sexo*, da banda Ultraje a Rigor (1987), e *Ronaldo foi pra guerra*, de Lobão e os Ronaldos (1984) (Figura 3).



Figura 3: Capas de discos 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)

Fonte: Acervo pessoal.

Nostalgia e o *revival* dos anos 1950

Desde meados dos anos 1970, havia nos Estados Unidos um certo movimento de nostalgia ou *revival* da década de 1950. 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 comédia romântica baseada em musical homônimo, dirigida por Randal Kleiser. O filme retrata o cotidiano de uma *high school* norte-americana onde o *greaser*⁴ 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.

⁴ A subcultura *greaser* surgiu entre os motoclubes e gangues de rua instituídos nos anos após a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos, estabelecendo-se na década de 1950. O termo em si relaciona-se tanto à brilhantina usada no cabelo por seus integrantes como ao óleo de suas motocicletas. Os *greasers* originais (normalmente homens jovens oriundos de grupos étnicos em áreas urbanas, principalmente ítalo-americanos e latino-americanos) alinharam-se por um sentimento de desilusão da classe trabalhadora e da classe baixa, seja pela falta de oportunidades econômicas, seja pela marginalização provocada por uma tendência à homogeneização da cultura estadunidense nos anos 1950. Muitos jovens de classe média sentiam-se atraídos por essa subcultura por conta de sua atitude rebelde (MOORE, 2017). Embora a imagem negativa dos *greasers* nas décadas de 1960 e 1970 tenha sido “higienizada”, a promiscuidade sexual prevalecia como uma característica componente dessa subcultura. Já na década de 1970, a imagem do *greaser* havia se tornado uma parte fundamental da nostalgia e do *revival* da década de 1950.

Outros filmes, lançados ao longo dos anos 1980, também retratam de forma nostálgica a década de 1950 nos EUA. Entre eles, vale lembrar *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 existenciais e conflitos entre jovens de diferentes classes sociais. Muitos de seus personagens são membros de gangues, trajando calças jeans, camisetas brancas, moletons 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.

No Brasil, esse *revival* foi mostrado, 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, 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 um milhão de cópias na época.

Todas essas referências foram exploradas em várias capas de disco do rock brasileiro dos anos 1980, 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 3, 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 nos filmes antes mencionados. Na segunda capa (Figura 3, direita), temos a banda retratada usando diferentes roupas dos anos 1950 e, em primeiro plano, um homem mais velho que parece ter saído de um anúncio de moda masculina da mesma década (Figura 4, direita).

O cantor Leo Jaime e sua banda inicial, João Penca e Seus Miquinhos Amestrados, por exemplo, incorporavam musicalmente e visualmente esse *revival* dos anos 1950. Em várias capas dos discos desses artistas podem ser observadas referências, principalmente em termos de vestuário, aos anos 1950. Além dos terninhos característicos dos grupos de rock da época, o visual *bad boy* também fazia sucesso entre os músicos dos anos 1980. A referência máxima desse estilo é o ator James Dean, que interpretou o personagem principal do filme *Rebelde sem causa*, de 1955 (Figura 4, centro). Leo Jaime (Figura 3, esquerda), assim como o ator John Travolta no filme *Grease* (Figura 4, esquerda), 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.

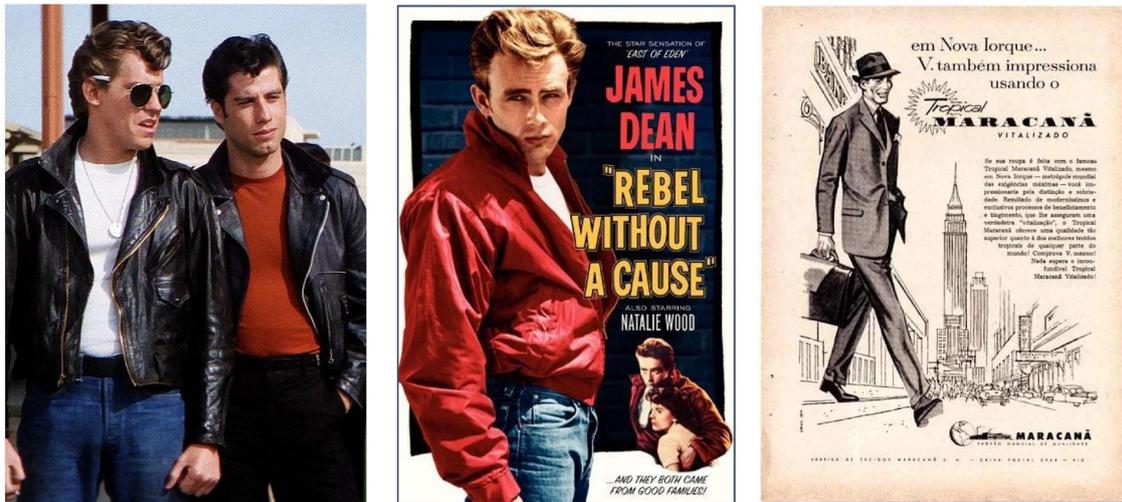


Figura 4: O revival dos anos 1950 com os atores Jeff Conaway e John Travolta em cena do filme *Grease* (autor não identificado, 1978) e as referências da época com *Rebel without a cause* / cartaz de cinema (autor não identificado, 1955) e *Tropical Maracanã* / anúncio de revista (autor não identificado, c. 1950)

Fontes: imdb.com (filmes correspondentes) e mixpp.blogspot.com/2010/04/propaganda-antigas.html, acessos em 30/9/2022.

Considerações finais

As análises aqui apresentadas evidenciaram relações entre características plúrais, 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 nas referências visuais e culturais dos autores, elas acabam por carregar certa carga de subjetividade.

Uma outra maneira de se apropriar do passado no design gráfico pós-modernista, ainda não identificada no *corpus* em estudo mas mencionada por pesquisadores e encontrada principalmente no design gráfico estadunidense, é a reutilização de composições visuais (suas estruturas visuais, elementos constituintes, tipografias etc.) de peças gráficas do passado. Tal processo resulta em novas peças gráficas extremamente semelhantes às que lhes serviram de referência e suscita questões sobre autoria e plágio no design, como nos trabalhos da designer estadunidense Paula Scher nos anos 1980 (POYNOR, 2010).

As análises aqui apresentadas são propostas iniciais de entendimento dos elementos visuais identificados nos artefatos gráficos estudados e merecem desenvolvimentos e aprofundamentos futuros. Graças a elas, no entanto, foi possível perceber que as três características analisadas têm em comum a ideia de apropriação e releitura do passado (seja de uma imagem, de um processo de criação de imagens ou de uma linguagem visual), evidenciando assim uma característica fundamental desses artefatos – e do próprio pós-modernismo –, frutos do momento histórico em que foram produzidos.

Por fim, vale observar que as características analisadas não necessariamente são únicas ou representam uma ruptura em relação a capas produzidas em outras épocas ou em outros



contextos, tanto por fazerem parte do desenvolvimento natural e gradual 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 nesse período 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.

Referências

- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- 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.
- BOMENY, Maria Helena Werneck. **Panorama do design gráfico contemporâneo: a construção, a desconstrução e a nova ordem**. São Paulo: Senac, 2012.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. São Paulo: 34, 1995.
- DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FUÃO, Fernando Freitas. **A collage como trajetória amorosa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- HOMEM DE MELO, Chico; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985**. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- MARINGONI, Gilberto. Anos 1980, década perdida ou ganha? **Desafios do Desenvolvimento – Ipea**, Brasília, ano 9, n. 72, p. 56-65, 15 jun. 2012.
- MOORE, Jennifer. **Street style in America: an exploration**. Westport: Greenwood, 2017.
- MORETTO, Paulo Eduardo; FARIAS, Priscila Lena. Capas de discos de rock brasileiro dos anos 1980: proposta de modelo de análise visual de conjuntos de artefatos gráficos, p. 1516-1527. In: **Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2021 e do 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2021.
- POYNOR, Rick. **Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- TWYMAN, Michael. Articulating graphic language: a historical perspective. In: WROLSTAD, Merald Ernest; FISCHER, Dennis (orgs.). **Toward a new understanding of literacy**. Nova Iorque: Praeger, 1986.
- VINIL, Kid. **Almanaque do rock**. São Paulo: Ediouro, 2008.



Sobre os autores

Paulo Eduardo Moretto

Graduado, mestre e doutorando pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Designer gráfico, diretor de arte, curador e educador, ministra oficinas e cursos de criação. No mestrado, pesquisou os cartazes brasileiros do século XX, apresentados posteriormente na curadoria da exposição *A cultura do cartaz* (Instituto Tomie Ohtake, 2008). Publicou diversos artigos sobre design gráfico em revistas especializadas. Seu doutorado é financiado pela Capes.

<http://orcid.org/0000-0001-8393-6514>

Priscila Lena Farias

Professora associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), onde coordena o Laboratório de Pesquisa em Design Visual (LabVisual) e o Programa de Pós-graduação em Design. Autora de vários artigos e livros sobre tipografia, semiótica e design. Seus interesses atuais de pesquisa são história da tipografia no Brasil, letras no espaço público, memória gráfica e patrimônio cultural.

<https://orcid.org/0000-0002-2540-770X>

Marcos da Costa Braga

Bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (1985), mestre em Artes Visuais pela UFRJ (1998) e doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (2005). É docente credenciado no Programa de Pós-graduação em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e membro do grupo de pesquisa História, Teoria e Linguagens do Design do LabVisual na mesma instituição. É autor de vários artigos e livros sobre história do design no Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-0978-2550>