

Dossiê #rccs18

COMUNICAÇÃO

Desafios e (Im)possibilidades

RCCS – Edição 18, V. 11, Ano 10, Nº 1 – JUL/DEZ - 2025



Organização

LAWRENBERG ADVÍNCULA DA SILVA
SONIA REGINA SOARES DA CUNHA



ISSN 2317-7519
COMUNICAÇÃO

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado


EDITORAS
UNEMAT

EXPEDIENTE

REVISTA COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE (RCCS) ISSN: 2317-7519 (Comunicação)

Revista do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Sociedade da Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat, com apoio da Editora da Unemat e do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cultura e Sociedade.

Portal RCCS: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs> E-mail: lawrenberg@unemat.br

Editoração: A RCCS utiliza como sistema de editoração o *Open Journal Systems*.

Design Gráfico: Capa desenvolvida com apoio da IA *Canva*.

Indexação: A RCCS está indexada em diversas bases dados, entre elas, o Portal de Periódicos da Capes, Reviscom, Google Scholar e Directory of Open Access Journals (DOAJ).

A REVISTA COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE (RCCS) é uma publicação acadêmica desde 2013 como periódico acadêmico da área de Comunicação e suas áreas afins. Atualmente ela é coordenada, editada e supervisionada por editoria executiva formada pelos professores Dr. Lawrenberg Advíncula da Silva (Unemat) e Dra. Sonia Regina Soares da Cunha, com o apoio editorial de: Luiz Kenji Umeno Alencar (Supervisão de Bibliotecas), Pedro Henrique Romeiro Ferreira (Assistência Editorial), Heloiza Gadani Mendes de Souza (Assistência Científica/Parecerista) e professora Dra. Maristela Cury Sarian (Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas).

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Marcelo de Oliveira Pires (Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC-BA), Dr. Itamar Nobre (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN), Dr. Josuel Mariano Hebenbrock (Universidad Pompeu Fabra, Espanha), Dr. Juliano Domingues da Silva (Universidade Católica de Pernambuco – Unicap-PE), Dr. Iuri Gomes Barbosa (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat-MT), Dr. Rafael Rodrigues Lourenço Marques (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat-MT), Dr. Paulo Eduardo Linz Cajazeira

(Universidade Federal de Pelotas – UniPel-RS), Dr. Gibran Lachowski (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Juliano Maurício de Carvalho (Universidade Estadual Paulista – Unesp-SP), Dra. Rosana Alves (Universidade do Estado de Matogrosso – Unemat), Dra. Antônia Alves (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Alfredo Costa (Universidade Federal de Goiás – UFG) e Felipe Collar Berni (Universidade Federal de Roraima – UFRR)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Dr. Lawrenberg Advíncula da Silva (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dra. Sonia Regina Soares da Cunha, Dr. Élmano Ricarte de Azevêdo Souza (Instituto de Comunicação da Universidade Nova Lisboa-Portugal), Dra. Vânia Maria Lescano Guerra (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS), Dra. Marli Barboza (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dra. Maria Isabel Amphilo (Universidade Complutense-Espanha), Dr. Ulisflávio Oliveira Evangelista (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Dr. Alfredo José da Costa (Universidade Federal de Goiás – UFG-GO), Dra. Antônia Alves (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Roscélia Kochhann (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat), Felipe Collar Berni (Universidade Federal de Roraima – UFRR), Dr. Eduardo Luís Mathias Medeiros (Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat



As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Todo material incluído nesta revista tem a autorização expressa dos autores ou de seus representantes legais. Qualquer parte dos artigos da revista pode ser reproduzido desde que citados autor e fonte.

VERDE, AMARELO E CINZA: UMA ANÁLISE GRÁFICA DA CAPA DO DISCO *BRASIL* (1989) DA BANDA *RATOS DE PORÃO*

GREEN, YELLOW AND GRAY: A GRAPHIC ANALYSIS OF “BRASIL” (1989) - THE ALBUM COVER BY *RATOS DE PORÃO*

ALAN SILVEIRA DA SILVA¹
RAFAEL HOFFMANN MAURILIO²

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a capa do disco *Brasil* (*Ratos de Porão*, 1989) como uma representação crítica da realidade sociopolítica brasileira do final da década de 1980. A investigação parte de uma abordagem qualitativa utilizando o método de análise iconológica (Panofsky, 2007), complementado por uma entrevista com o vocalista da banda, João Francisco Benedan (João Gordo). A fundamentação teórica abrange o movimento punk e sua estética, com destaque para o antidesign e a subversão gráfica. O estudo considera que a capa do álbum ilustrada pelo quadrinista Marcatti incorpora elementos visuais caricatos, caóticos e simbólicos que representam de forma crítica e satírica as tensões políticas, sociais e culturais do Brasil no período pós-ditadura. O objeto de estudo pode ser considerado como um manifesto visual que utiliza a linguagem punk evidenciando o design gráfico como um instrumento de crítica social.

Palavras-chave: design; capa de disco; punk rock; *Ratos de Porão*.

ABSTRACT

This article aims to analyze the cover of the album “Brasil” (“Ratos de Porão,” 1989), as a critical representation of the Brazilian sociopolitical reality of the late 1980s. The investigation is based on a qualitative approach using the iconological analysis method (Panofsky, 2007) complemented by an interview with the band's vocalist, João Francisco Benedan (João Gordo). The theoretical foundation encompasses the punk movement and its aesthetics, with emphasis on anti-design and graphic subversion. The study considers that the album cover, illustrated by the comic book artist Marcatti, incorporates caricatured, chaotic, and symbolic visual elements that critically and satirically represent the political, social, and cultural tensions of Brazil in the post-dictatorship period. The object of study can be considered a visual manifesto that uses punk language, highlighting graphic design as an instrument of social criticism.

Keywords: design; album cover; punk rock; Basement Rats.

¹ Graduando Faculdade SATC.

² Professor de nível superior. Publicidade e Propaganda, Faculdade SATC.

Introdução

O movimento punk, surgido no final da década de 1970 como resposta à insatisfação social e política, extrapolou a música e passou a influenciar também a moda, o comportamento e o design gráfico. No Brasil, esse movimento ganhou força em meio ao fim da ditadura militar, refletindo a realidade urbana marcada pela repressão, desigualdade e desconfiança nas instituições. A estética punk, conhecida por seu caráter agressivo, “sujo” e caseiro, se manifestava visualmente por meio de fanzines, cartazes e capas de disco — entre elas, a do álbum *Brasil* (1989), da banda *Ratos de Porão*, que sintetiza esse contexto de maneira crítica e simbólica. Esta pesquisa propõe uma análise gráfica da referida capa explorando elementos visuais e analisando como o design da capa atua como uma representação crítica da realidade sociopolítica brasileira no final da década de 1980.

A escolha da obra se dá pela força simbólica, crítica e estética contida na capa, além de seu valor histórico no cenário do punk nacional, consolidando-se como um marco cultural da época. Com isso chega-se à seguinte pergunta-problema: como a capa do disco *Brasil* de 1989, da banda brasileira *Ratos de Porão*, atua como representação crítica da realidade sociopolítica brasileira do final dos anos 1980?

Os objetivos específicos da pesquisa são: a) contextualizar historicamente o movimento punk, com ênfase no viés musical no mundo e no Brasil; b) identificar os elementos gráficos e simbólicos presentes no design da capa e c) analisar como a estética punk e o estilo do ilustrador responsável pela construção da capa do álbum, Francisco de Assis Marcatti Júnior, colaboraram para a construção dessa crítica visual. Com o método de análise de imagens de Panofsky (2007), a pesquisa é de natureza básica. O estudo busca compreender as relações do design gráfico proposto na capa e os temas sociais. Sendo assim, utiliza-se uma pesquisa bibliográfica e uma entrevista com o músico e vocalista da banda *Ratos de Porão*, João Francisco Benedan (João Gordo). A entrevista utiliza perguntas estruturadas e semiestruturada acerca da referida capa. A relevância deste trabalho está na valorização da produção gráfica ligada à música, especialmente no âmbito do punk rock, movimento conhecido por subverter padrões estéticos e sociais. No campo acadêmico, o estudo contribui para a ampliação das discussões sobre design gráfico como linguagem visual crítica, permitindo novas leituras sobre objetos culturais populares, como capas de discos. Em um contexto social e mercadológico, a análise de projetos visuais

alternativos mostra como o design pode funcionar como ferramenta de contestação e resistência, apontando caminhos para uma comunicação mais engajada, e até afrontosa. Do ponto de vista pessoal, o interesse por esse tema parte de uma vivência próxima à cena musical independente, o interesse pela banda e o desejo de compreender como o design trabalha com movimentos culturais que marcaram momentos históricos no Brasil e no mundo.

O nascimento do punk

O punk é um movimento cultural que surgiu no final da década de 1970. Manifestou-se principalmente no meio musical, porém, conforme Bivar (2001) ultrapassou essas barreiras, podendo ser considerado uma filosofia de vida e um marco da contracultura que influenciou a moda e a arte como um todo. Para o autor o termo punk, na época, tinha a seguinte definição: “pessoas que não prestavam aos olhos daquela época, como travestis, drogados e suicidas” (Bivar, 2001, p. 40). O movimento nasceu simultaneamente nos Estados Unidos e na Inglaterra, por meio de jovens de classe operária, oriundos de bairros periféricos situados em Nova York e também em Londres. Enraizado na contracultura, que se caracteriza pela negação aos padrões que predominam na sociedade, tais como consumismo e conservadorismo, os punks personificavam a rebeldia e a contestação (Bivar, 2001). O punk representava uma resposta à insatisfação política e social em um contexto ainda marcado pelas consequências da guerra, como desemprego e situação precária de vivência e trabalho. De acordo com Vinil (2008), Margaret Thatcher, a então primeira-ministra do Reino Unido, foi a maior vítima dos punks. O desemprego corria solto pelo Reino Unido e as bandas vinham dos subúrbios.

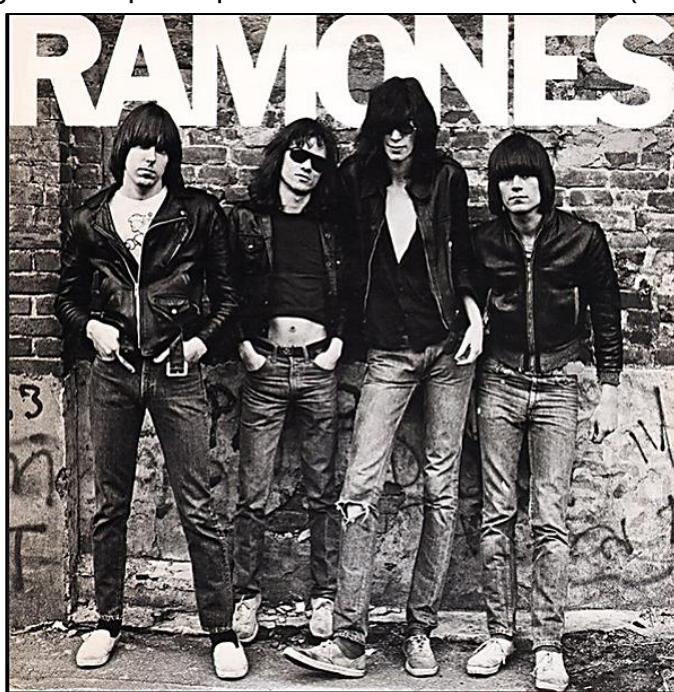
A falta de clareza e a perspectiva sobre o futuro daquela geração também estavam entre os pilares que fundamentam o surgimento do movimento punk, e esses temas se tornaram recorrentes nas letras das músicas. O punk surgiu como resposta direta ao cenário musical da época, que era dominado por um rock mais complexo, elitizado e técnico — especialmente o chamado “rock progressivo” (*prog rock*), com músicas longas, arranjos elaborados e músicos altamente estudados. Esse tipo de sonoridade não dialogava com a juventude da periferia, que buscava algo mais urgente, barulhento e direto. O punk, então, veio como um rompimento com esse modelo, trazendo uma linguagem musical e visual mais crua e acessível. O punk tinha como característica a urgência de gritar uma ideia, um ideal ou uma insatisfação com poucos acordes na guitarra e posturas

desafiadoras. As músicas têm, no máximo, três minutos e são cheias de energia e simplicidade sonora. Vinil (2008) pontua que as melodias eram cruas e agressivas, caracterizadas por guitarras com sonoridade distorcida, baterias em andamento rápido e vocais gritados, nunca antes ouvidos no rock n' roll.

Enquanto o rock progressivo contava com bandas conceituadas como *Pink Floyd* e *Yes*, que seguiram criando músicas longas e super elaboradas, o punk estava na direção oposta. Como, por exemplo, o disco de estreia da banda americana *Ramones* (1976) intitulado *Ramones* (Fig. 1).

Todos os excessos foram retirados e sobrou apenas o âmago do que seria considerado a sonoridade punk: três acordes, batidas rápidas, letras sobre o tédio e a falta de perspectiva de futuro. Tudo isso em um álbum de 29 minutos com 14 canções, aproximadamente, dois minutos de duração cada uma.

Figura 1. Capa do primeiro disco dos *Ramones* (1976)



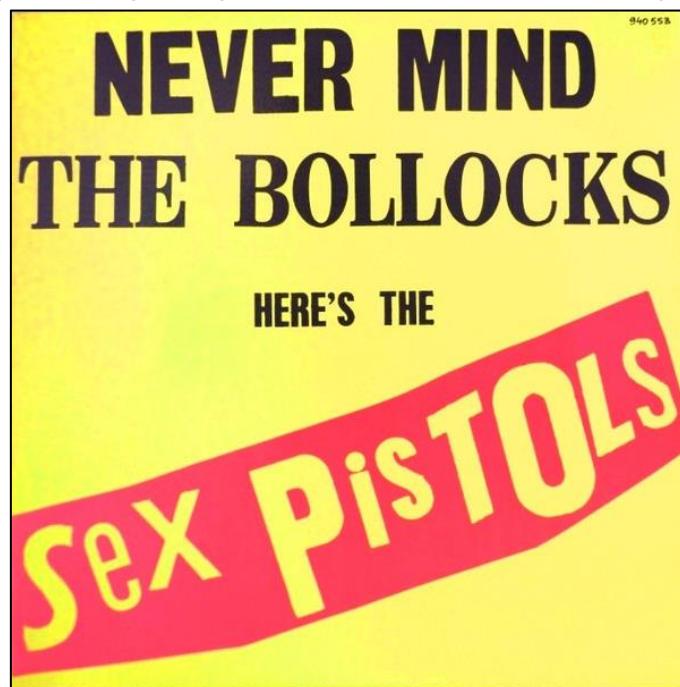
Fonte: Discogs, 2025.³

Os ingleses *Sex Pistols* não ficaram para trás com o disco *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* de 1977 (Fig. 2), que era musicalmente mais elaborado mantendo a agressividade punk. Os também britânicos do *The Clash*, com seu estilo mais eclético, mesclavam punk com reggae e ska, inovando assim a sonoridade e adicionando mais peso ao movimento. Enquanto o punk estava se

³ Disponível em: <https://www.discogs.com/master/39341-Ramones-Ramones> Acesso em 20 dez. 2025.

desenvolvendo musicalmente, uma identidade gráfica com características marcantes acompanhava sua evolução.

Figura 2. Capa do primeiro disco dos *Sex Pistols* (1977)



Fonte: Discogs, 2025.⁴

89

A sonoridade punk moldou e acompanhou a estética do movimento em vários aspectos, sejam eles gráficos ou sociais.

A estética punk

O punk também abalou a moda e a arte, trazendo novos conceitos. De acordo com Vinil (2008), a reação dos jovens ingleses foi voltar às raízes do rock, tanto na música quanto nos trajes: “o bom e velho blue jeans surrado, as jaquetas de couro, as botas *Doc Martens* (no Brasil coturnos) e, para enfeitar, alfinetes, bótons e cabelos descoloridos, ou com muitas cores” (Vinil, 2008, p. 131).

Como explicam Bivar (2001) e Vinil (2008), o princípio da moda punk londrina foi firmado pelo casal Malcolm McLaren e Vivienne Westwood. Eles fundaram em Londres a primeira boutique punk, chamada *Sex*, onde vendia-se roupas baratas de couro e outros acessórios inspirados na arte sadomasoquista, e inovando também em produtos, como a criação dos primeiros modelos de calça

⁴ Disponível em: <https://www.discogs.com/release/2633887-Sex-Pistols-Never-Mind-The-Bollocks-Heres-The-Sex-Pistols> Acesso em: 20 dez. 2025.

bondage de tecido escocês e com vários zíperes, peça de vestimenta atribuída ao visual punk.

Figura 3. Punks em Londres com calças bondage (final anos 1970)



Fonte: Punkrock History, 2023.⁵

90

Nota-se que o punk foi além dos âmbitos sociais permeou a música e a arte. A cultura do “faça você mesmo”, também conhecido como D.I.Y (*Do It Yourself*) era presente no movimento, uma vez que os jovens precisavam se expressar e sem investir muito dinheiro nisso. Desde comprar roupas surradas até instrumentos baratos e de segunda mão, ensaiando em garagens para não pagar aluguel de estúdio de ensaios.

Como na música, a estética gráfica do punk também foi na contramão do que estava estabelecido até então. Hollis (2005), explica que a identidade do design setentista estava de certa forma elitizada com o Estilo Internacional e seu formalismo corporativo.

Características como ausência de ornamentos, espaços em branco, fontes sem serifa e uso de grade, ou malha de composição, para garantir o alinhamento simétrico das formas, eram presentes em obras deste estilo. Destaca-se o poster de Armin Hofmann, onde sintetiza tais elementos:

⁵ Disponível em: <https://sfba.social/@historyofpunkrock/111372741316588843> Acesso em 20 dez. 2025.

Figura 4. Poster de Armin Hofmann, no Estilo Internacional para exposição da marca de mobiliário Herman Miller (1962)



Fonte: MoMa, 2025.⁶

91

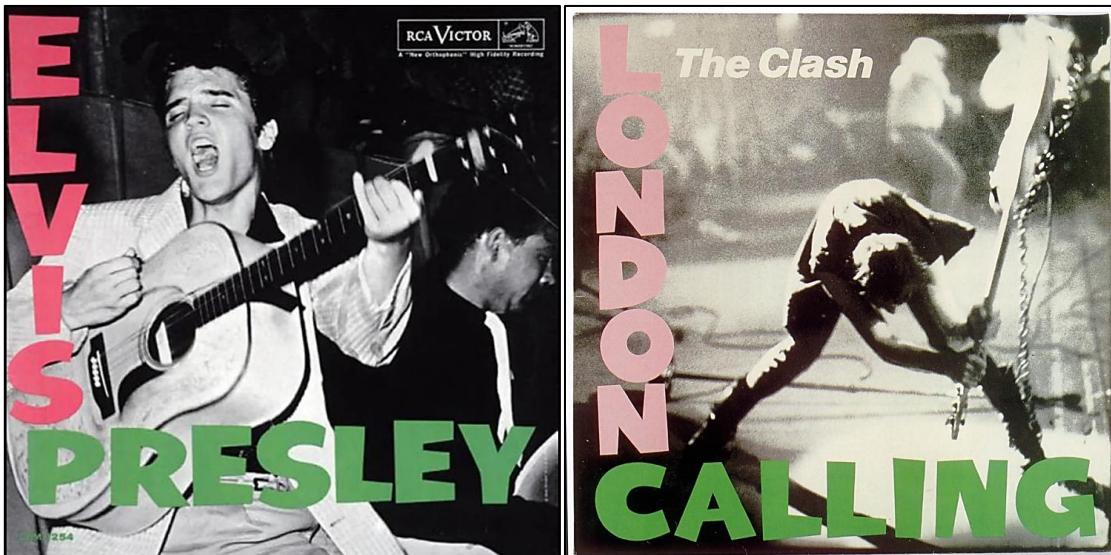
O movimento punk crescia, e as tecnologias também. Hollis (2005) observa que o avanço dos computadores e da acessibilidade da fotografia, permitiam os designers a terem uma experimentação mais livre, apesar de que no intermédio desta transição havia máquinas fotocopiadoras Xerox, recurso bastante utilizado pelo movimento punk. Hollis (2005) chama esse momento de “nova onda”, o que significava o ato de descontrair os formatos antigos de design, vistos no Estilo Internacional, e até mesmo ignorá-los.

O que era limpo, organizado e tido como funcional, nas mãos de designers com a então agilidade tecnológica de produção, tornou-se experimentações consideradas pelo autor como antiestéticas, ou até mesmo antidesign.

Como exemplo de descontração e experimentação o autor referencia a capa do disco *London Calling* (1979) da banda ska / punk inglesa *The Clash* mostra um reaproveitamento de layout de uma capa de Elvis Presley, trazendo a intensidade do punk, onde o baixista Paul Gustave Simonon é fotografado quebrando seu contrabaixo no palco, atitude comum no âmbito do punk rock.

⁶ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/7750> Acesso em 20 dez. 2025.

Figura 5. Comparação entre as capas *Elvis*, 1956 (esq.) e *The Clash*, 1979 (dir.)



Fonte (esq.): John Greco, 2018.⁷

Fonte (dir.): The Guardian, 2021.⁸

O avanço da tecnologia segundo Hollis (2005) trouxe o design ao patamar da experimentação e a liberdade de criação sem amarras gráficas, um exemplo de produção gráfica disruptiva, principalmente no meio punk, foram as fanzines feitas em técnica de fotocópia *Xerox*.

92

A primeira extensão importante do vocabulário gráfico no começo dos anos 70 se deu por meio da cultura de massa. O estilo punk, em sua forma mais óbvia, era um estilo das ruas de Londres, parte da cultura das drogas e da música pop, rebelde e ansioso por chocar. As fanzines punks, revistas de fã-clubes de conjuntos de música, usavam imagens e letras arrancadas de jornais populares, textos escritos a mão e à máquina de escrever, imagens prontas, tudo colado junto para produzir um original, que era reproduzido por meio de litografia ou fotocópia. [...] o punk era antidesign (Hollis, 2005, p. 203).

Bivar (2001), explica que, o fanzine é a junção das palavras *fan* (de fã, em português) com *magazine* (revista, em inglês). Fanzine = uma revista do fã, feita pelo fã e para o fã.

⁷ Disponível em: <https://johngrecoauthor.com/2018/04/25/elvis-and-the-clash/#jp-carousel-11748> Acesso em: 20 dez. 2025.

⁸ Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2021/jul/07/bass-guitar-smashed-at-clash-gig-to-join-relics-at-museum-of-london> Acesso em: 20 dez. 2025.

Estas produções eram totalmente caseiras e feitas de modo artesanal. Para Carlos Albuquerque (2004) as fanzines têm a função de propagar informações e ideias novas que surgem nos meios fechados dos círculos undergrounds, que ainda não chegaram na grande imprensa.

Bivar (2001) ainda pontua que a primeira fanzine saiu em 1976, no Reino Unido (Fig. 6) após o bancário de 19 anos Mark Perry assistir um show dos *Ramones* ao vivo, e decidir escrever uma crítica sobre o show. Oito páginas foram escritas e 200 fotocópias da fanzine intitulada *Sniffing Glue*⁹ foram distribuídas.

Figura 6. Capa da fanzine *Sniffing Glue*



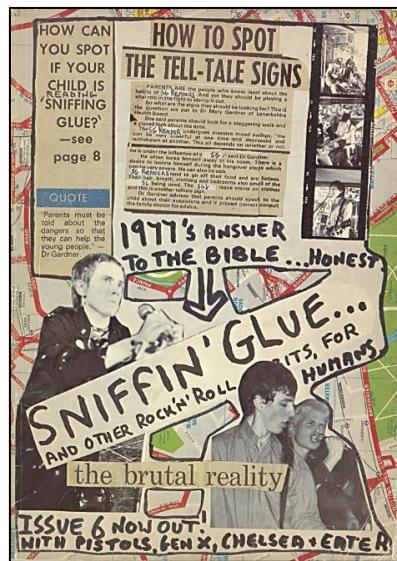
Fonte: Wikimedia, 2016.¹⁰

A cultura do fanzine cresceu tanto, que foi considerada porta voz do movimento punk, tinha como intuito divulgar fotos e análises de shows/álbuns de bandas, uma vez que funcionava como uma editora de produção independente, onde qualquer um poderia produzir sua fanzine.

⁹ O título *Sniffing Glue* (“cheirando cola”, em português) foi colocado como referência ao primeiro disco dos *Ramones*: *Now I wanna sniff some glue* (“Agora quero cheirar um pouco de cola, em).

¹⁰ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Sniffin%27_Glue#/media/File:Sniffin_glue_1_cover.jpg Acesso em: 20 dez. 2025.

Figura 7. Página da 6^a edição de *Sniffing Glue*



Fonte: MoMA, 2025.¹¹

Três anos depois, em 1979, chega a cultura do fanzine no Brasil, mas com os mesmos princípios de divulgação e “faça você mesmo”. Albuquerque (2004), pontua que as fanzines continuarão existindo onde algo esteja acontecendo e exista uma turma de amigos com boas ideias para serem passadas adiante. E assim se fez no Brasil, com as principais fanzines sendo *Manifesto Punk*, *Opinião Punk*, *Spalt*, *Descarga Suburbana*, e também, *SP Punk*.

94

Figura 8. Capas de fanzines punk brasileiros



Fonte: Uol, 2025.¹²

¹¹ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/156153> Acesso em: 20 dez. 2025.

¹² Disponível em: https://conteudo.imgur.com.br/c/entretenimento/97/2017/12/04/os-zines-do-punk-brasileiro-1512425658360_v2_1920x1080.jpg Acesso em: 20 dez. 2025.

A partir da 6^a edição da *SG* (Fig. 7) e das capas de fanzines brasileiras, (Fig. 8) é possível notar mais características visuais do estilo punk, tais como: sobreposição de elementos, colagens, intervenções escritas e a mistura de fontes.

Para Raimes e Bhaskaran (2007), a intervenção dos recortes de revistas faz parte da estética punk. Isso reforçava o efeito “independente” e acessível, ambas características da filosofia “faça você mesmo”.

Tais elementos seriam, posteriormente, apropriados por grupos punks em distintos contextos culturais, inclusive no movimento punk brasileiro.

O punk no Brasil

O movimento punk chegou ao Brasil em meados da década de 1970. Apesar de haver controvérsias sobre onde começou o movimento punk em território brasileiro, sabe-se que o surgimento foi paralelo em Brasília e São Paulo, devido à quantidade de informação do exterior que chegava nessas cidades, como se observa no documentário *Botinada - A origem do punk no Brasil* (2006), dirigido pelo cineasta Gastão Moreira (YouTube @KazaGastão, *Botinada*, 2015). No documentário, são consideradas como as primeiras bandas do movimento punk brasileiro a *Joelho de Porco* e a *Banda do Lixo*, precursoras no Brasil, em 1976 e 1977. Esta sonoridade brasileira foi diretamente influenciada por bandas internacionais como *MC5* e *The Stooges*. O programa *Excelsior FM* liderado por Kid Vinil e a loja *Punk Rock Discos*, do vocalista da banda *Olho Seco*, tiveram um papel fundamental incentivando os jovens a ouvir as músicas rápidas e agressivas com letras de protesto. Oriundas destas características, as bandas *Fogo Cruzado*, *Olho Seco*, *Cólera* e *Inocentes* foram as pioneiras, e depois colaboraram para a criação do primeiro disco punk brasileiro (Molina, 2013).

Bivar (2001) explica que, com a expansão natural do movimento mais bandas surgiram, tais como: *AI-5*, *Condutores de Cadáver*, e *Restos de Nada* marcando o cenário do punk no Brasil, ganhando reconhecimento como as pioneiras do som agressivo, cru e rebelde. Bivar (2001) descreve que no Brasil, as letras das canções eram protestos contra o sistema, ou falavam da luta pela sobrevivência diária, uma vez que o Brasil ainda se encontrava no meio de uma ditadura militar, período em que diariamente práticas de sequestro, tortura, desaparecimento e manipulação psicológica eram presenciadas ou relatadas pela sociedade da época (Bauer, 2005). Em 1982, é lançado o que é considerado o primeiro disco do movimento punk no Brasil. Com o título de *Grito Suburbano*

(Fig. 8), o disco conta com 12 canções e três bandas: *Olho Seco*, *Inocentes e Cólica*.

Bivar (2001) descreve que esse lançamento esquentou a cena do punk no Brasil produzindo assim um movimento de criação de fanzines. Como era de fácil reprodução em cópias, as fanzines se espalharam no Brasil com o intuito de cobrir o movimento - divulgando manifestos e comentando sobre o punk inserido na sociedade. O lançamento do primeiro disco do movimento no Brasil, motivou os jovens punks a escreverem mais sobre o punk, fortalecendo a cena musical.

Figura 9. Capa do disco *Grito Suburbano* (1982)



Fonte: Discogs, 2025.¹³

É possível perceber algumas semelhanças na estética da capa do disco *Grito Suburbano* (Fig. 9), com as fanzines produzidas até então. A presença de colagens, recortes, assimetria, mistura de fontes e estética de desgaste também com adição de ilustrações caricatas e excêntricas, mantinham-se presentes na capa e nas fanzines. Essas características viriam a se tornar comuns em capas de álbuns do movimento punk brasileiro.

O movimento não agradava as autoridades policiais e morais da época no Brasil, uma vez que o choque visual e de atitude eram grandes contestadores do que se vivia no momento.

¹³ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/226095-Various-Grito-Suburbano/image/SW1hZ2U6NDE1MTM4NzU= Acesso em: 20 dez. 2025.

Em seu livro Molina (2013) referencia o escritor Antonio Bivar e Clemente, vocalista da banda *Inocentes*, por terem organizado um festival punk em São Paulo, chamado *O começo do fim do mundo*, em 1982.

O festival contava com 20 bandas e mais de três mil punks. O festival acabou em violência, vinda da repressão policial. Episódios assim, faziam as engrenagens do movimento punk girarem contra autoridades e a repressão, resultando em atos de protesto em formato de letras de canções, posturas desafiadoras no cotidiano e também novas bandas na cena, que estava quente naquele momento. Dentre estas novas bandas, formou-se o *Ratos de Porão*.

Motivado pelas bandas punks que surgiram na época, o guitarrista João Carlos Molina Esteves (Jão) decide montar uma banda com Betinha e Jabá, chamada *Ratos de Porão*. Inicialmente o grupo comprou uma bateria de uma igreja evangélica, providenciou uma guitarra e um baixo e passou a ensaiar todos os dias. Os músicos ainda não sabiam tocar e aproveitaram a simplicidade do punk rock para aprender os primeiros acordes (Molina, 2013, p. 91).

Durante o período de 1981 a 1989, a banda passou por diferentes formações e enfrentou dificuldades para se apresentar devido à repressão policial. Em meados de 1987, segundo Molina (2013), após três discos lançados e diferentes formações a banda ficou composta por: na guitarra – João Carlos Molina Esteves (Jão), vocais – João Francisco Benedan (João Gordo), na bateria – Nelson Evangelista (Spaghetti), e no contrabaixo – Jarbas Alves (Jabá).

Molina (2013) pontua que a partir da amizade do vocalista João Gordo e Max Cavalera, então vocalista da banda brasileira de thrash/heavy metal *Sepultura* ocorreu uma aproximação dos *Ratos* com a gravadora americana *Roadrunner* que os contratou e lançou o disco *Brasil*, que Gordo (2025) considera como o melhor disco de sua carreira e será o objeto de estudo desta análise.

Diante desse panorama histórico e estético do movimento punk, tanto internacional quanto nacional, é possível compreender os códigos visuais que fundamentam a linguagem gráfica presente na capa do disco *Brasil* (1989), da banda *Ratos de Porão*. Os princípios de contracultura, o uso do grotesco, o “faça você mesmo” e a crítica social, discutidos na fundamentação, se manifestam na construção visual da obra a ser analisada.

A seguir, com base no método de análise de imagens de Panofsky (2007) será apresentada uma leitura dessa imagem em três níveis, buscando compreender como ela atua como crítica à realidade sociopolítica brasileira.

Brasil, o disco

O disco, considerado essencial da discografia do punk rock brasileiro, tem a capa ilustrada pelo quadrinista paulistano Francisco de Assis Marcatti Júnior (Marcatti). É válido ressaltar que a análise limita-se apenas à capa do álbum da edição em vinil lançada em 1989 (Fig. 10). Sendo assim, não serão abordados contracapa e o encarte do disco como objeto de análise. Como dado técnico, é válido ressaltar que a capa do disco *Brasil*, como a grande maioria das capas em vinil tem as dimensões de 31,5 cm x 31,5 cm.

Figura 10. Capa do disco *Brasil* (1989)



Fonte: Discogs, 2025.¹⁴

O disco é temático, pois todas as músicas abordam um tema comum, problemas políticos, sociais e econômicos do país. As letras refletem a realidade então vivida, na então “década perdida”, como informa Santagada (1990), em termos de crescimento social, onde a sociedade brasileira se via em uma momento pós ditadura, com muitas incertezas em relação ao seu futuro com baixo desenvolvimento social e alta desigualdade. Seus títulos são reflexivos e contém frases impactantes, tais como: *Crianças sem Futuro, Amazônia Nunca Mais, Terra do Carnaval, Retrocasso, Aids, Pop, Repressão e Máquina de Militar*. Em comparação, no mesmo ano de 1989, alguns dos álbuns da discografia do

¹⁴ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3163715-Ratos-De-Por%C3%A3o-Brasil/image/SW1hZ2U6NTA3OTkyOTc Acesso em: 20 dez. 2025.

rock brasileiro (Fig. 11) também foram lançados, por exemplo, *Ô Blésq Blom* (Titãs), *As Quatro Estações* (Legião Urbana), *Crescendo* (Ultraje a Rigor), *Burguesia* (Cazuza), *Big Bang* (Paralamas do Sucesso) e *Beneath the Remains* (Sepultura).

Figura 11. Colagem com algumas capas de álbuns do rock brasileiro¹⁵ (1989)



Fonte: Elaboração dos autores a partir do Spotify, 2025.

99

Todos esses álbuns (Fig. 11) utilizaram de relações complexas de fotos, ilustrações e mistura tipográfica. Titãs, por sua vez, aderiram a estética de colagens e mistura dos tipos de fontes diversificadas, trazendo o que Hollis, (2005) advertia sobre subversões gráficas à então ordem e funcionalidade que o design seguia. Mas, a ousadia, crítica social e a mensagem direta de uma crítica articulada por traços, formas, narrativas e cores, como será visto nas etapas da análise, aparece somente na capa Brasil dos *Ratos de Porão*.

Metodologia da Análise

O método de análise de imagem de Erwin Panofsky (2007), apresentado em seu livro *Significado nas Artes Visuais*, é utilizado para compreender imagens em diferentes níveis de profundidade. Sua abordagem divide a análise em três etapas, permitindo ao pesquisador revelar camadas de significado que nem sempre estão visíveis à primeira vista. O método, inicialmente calcado em análise de obras artísticas, pode também ser aplicado a capas de disco, uma vez que

¹⁵ Em sequência (esq. para dir.): *Ô Blésq Blom* (Titãs), *As Quatro Estações* (Legião Urbana), *Crescendo* (Ultraje a Rigor), *Burguesia* (Cazuza), *Big Bang* (Paralamas do Sucesso) e *Beneath the Remains* (Sepultura).

busca entender os diferentes níveis de compreensão do produto. De acordo com Panofsky (2007), a metodologia estabelece três etapas fundamentais para a análise de imagens formais presentes na composição, sem atribuir significados além do que é imediatamente visível. Por exemplo, na primeira etapa: análise pré-iconográfica a descrição formal. Nesta fase inicial, o observador descreve apenas o que vê na imagem, sem buscar interpretar ou atribuir significados culturais ou simbólicos. São observadas as formas, cores, personagens, objetos e outros elementos visuais, focando no aspecto descritivo. Por exemplo, ao analisar a pintura *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci, nesta etapa apenas se descreveria: um grupo de homens sentados à mesa, com diferentes gestos e expressões, em um ambiente fechado.

Figura 12. *A Última Ceia* (Leonardo da Vinci, 1498)



Fonte: Toda Matéria, 2025.¹⁶

100

A segunda etapa corresponde à análise iconográfica, o reconhecimento do tema, onde voltada para o reconhecimento dos temas e narrativas representadas, compreendendo de que maneira esses elementos foram representados visualmente. Aqui, o pesquisador identifica o tema representado, ou seja, reconhece a história, o símbolo ou o contexto cultural ligado à imagem. É o momento de conectar a imagem a seu significado convencional.

No caso de *A Última Ceia*, que se trata da representação religiosa da última ceia de Jesus Cristo com seus discípulos, um tema amplamente reconhecido na cultura ocidental.

Por fim, a terceira etapa refere-se à interpretação iconológica, que se caracteriza por uma análise mais aprofundada e reflexiva, buscando compreender o significado simbólico e os conteúdos subjacentes à obra, considerando seu

¹⁶ Disponível em: https://static.todamateria.com.br/upload/ul/ti/ultima_ceia_da_vinci_1_694x250_c.jpg Acesso em 20 dez. 2025.

contexto histórico, social e cultural. No exemplo da pintura de Da Vinci, a análise iconológica poderia destacar como a obra reflete os valores do Renascimento, como a ênfase no humanismo, no realismo e na centralidade do homem como medida de todas as coisas. Panofsky (2007), ainda ressalta a necessidade de distinguir a forma e o tema, para a análise.

A forma é o que a obra é, ou seja, o que possui de características gráficas, ou expressionais - cor, perspectiva, linha entre outras qualidades de seu aspecto visível. O tema é abordado em três níveis:

Quadro 1. Os diferentes níveis de análise do tema

NÍVEL DE ANÁLISE	DESCRIPÇÃO
1º. Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional	Este, diz respeito àquilo que é possível notar visualmente na obra; animais, figuras humanas, objetos, cenários e também expressões, postura de personagens e até mesmo o clima que a imagem transmite, onde o factual é a identificação objetiva dos elementos e o expressional se dá pelas sensações transmitidas.
2º. Tema secundário ou convencional	O tema secundário ou convencional é relacionado ao reconhecimento dos significados culturais e simbólicos atribuídos às imagens. Neste nível, os elementos visuais se ligam a conceitos ou narrativas específicas. Esse processo é o que caracteriza a análise iconográfica, responsável por identificar estórias, símbolos e significados compartilhados socialmente na construção da imagem.
3º. Significado intrínseco ou conteúdo	Neste nível, o mais profundo, busca-se compreender os valores, ideologias e a visão de mundo refletidos na obra. É uma ligação entre os elementos visuais, seu contexto histórico e cultural, ultrapassando assim a simplicidade de uma representação de personagens, símbolos ou narrativas.

Fonte: Elaboração dos autores, 2025.¹⁷

Além do método que representa a perspectiva acadêmica também estará presente na análise, os comentários do vocalista da banda autora do disco, João Francisco Benedan (João Gordo).

¹⁷ Fonte: Panofsky (2007, p. 64).

Estes comentários foram cedidos por meio de uma entrevista realizada presencialmente, em 5 de abril de 2025.

O intuito da entrevista foi coletar relatos e informações sobre o período de produção do disco e, principalmente, o processo de criação da capa para apresentar ao leitor perspectivas diferentes sobre o mesmo projeto, com o objetivo de enriquecer a análise e adicionar contexto aos elementos.

Análise do tema primário

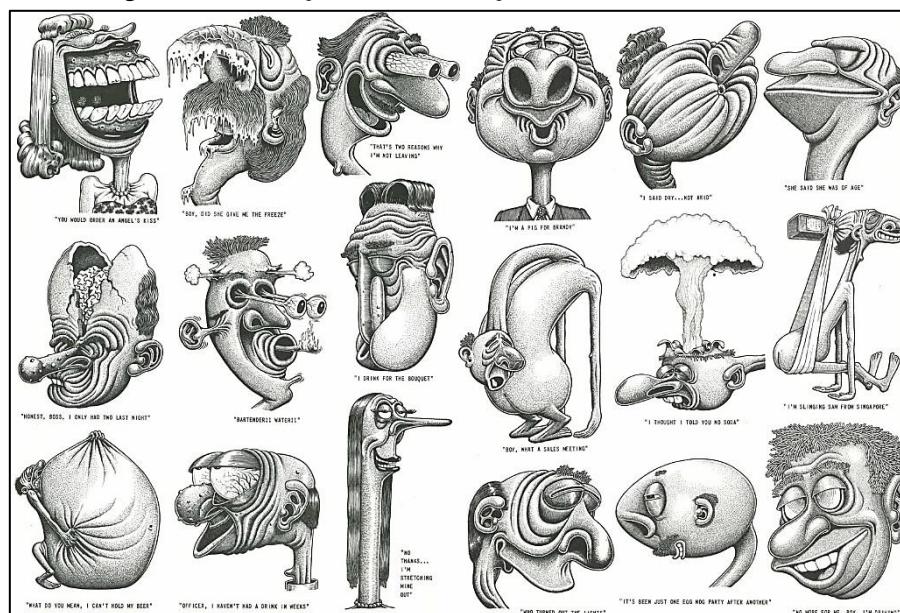
De acordo com Panofsky (2007), esta etapa pode ser interpretada como “o que se vê na obra?”, ou o que o autor descreve como “forma”. Na capa, um campo de futebol aparece centralizado na imagem, com cores vivas, ressaltando tons de verde em contraste com o seu redor.

Junto ao campo, um personagem é o centro das atenções, com dentes tortos e podres, aparece babando descalço segurando uma bola de futebol e vestindo uma camiseta amarela.

De acordo com Gordo (2025), o traço e o estilo da ilustração aplicado na capa, era um desejo, pois o ilustrador contratado (Marcatti) lembrava bastante o estilo do ilustrador norte americano Basil Wolverton, que Gordo admirava.

102

Figura 13. Seleção de ilustrações de Basil Wolverton



Fonte: Lombana, 2012.¹⁸

¹⁸ Disponível em: <https://andreslombana.net/blog/2012/05/05/the-grotesque-imagery-of-basil-wolverton/> Acesso em: 20 dez. 2025.

Figura 14. Seleção de ilustrações de Marcatti

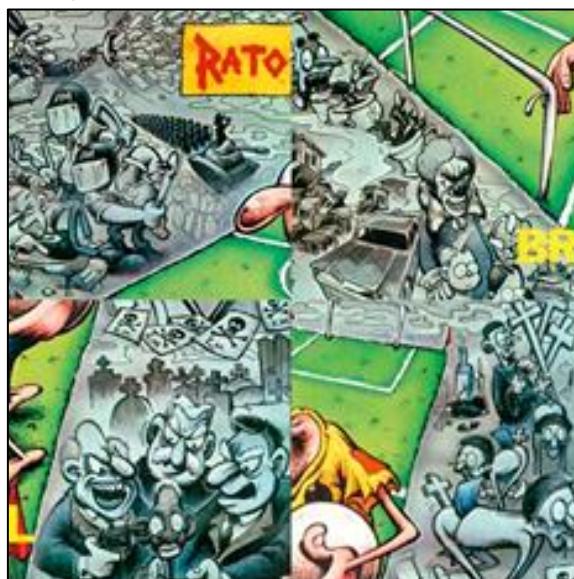


Fonte: Elaboração dos Autores, 2025.

Como é possível notar, o estilo de Marcatti assemelha-se ao de Wolverton pelo exagero excêntrico de formas e expressões, por si só, trazendo um aspecto gráfico humorístico, mas também de uma realidade exacerbada, que, articulada, cria narrativas e descreve personagens, como o personagem principal da capa em análise. Ainda na capa, nota-se mais informações segregadas em tons de cinza compondo o plano de fundo da obra. No canto superior esquerdo, policiais municipais com escudos e armas golpeando um indivíduo; no canto inferior esquerdo, uma favela com carros e casas precárias. Ao lado direito da capa, é possível ver um padre juntamente com índios com olhar fixado e despachos, acima de lápides. Abaixo, figuras caricatas de políticos e empresários rindo e armados em volta de alguém menor, remetendo à ideia de uma criança.

103

Figura 15. Detalhes da capa do disco



Fonte: Elaboração dos Autores, 2025.

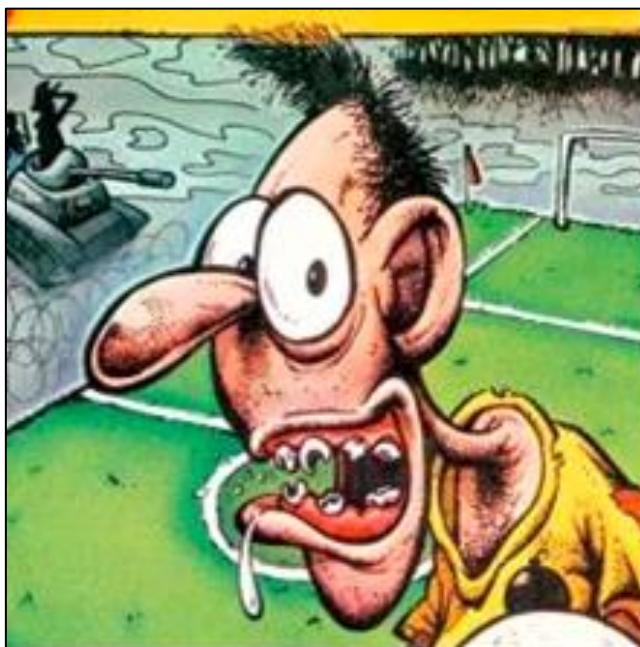
No topo, há tanques, tropas e uma paisagem de caos, lembrando uma floresta em chamas. O centro da capa é colorido e vibrante, já envolta, as bordas são em tons de cinza, o que destaca o isolamento da figura central. Panofsky (2007), ressalta a importância do lado expressional da análise do tema primário na presente obra o caos, a segregação de cores, o traço e a escolha dos objetos, remetem a uma ideia confusa, agressiva, e satírica.

Um detalhe que pode passar despercebido, mas é de grande valor e crítica ao quadro social brasileiro, é o título do álbum na parte inferior estar com o “s” inverso. O autor usou a percepção da palavra em inglês *Brazil* e da palavra no original, em português “Brasil” para criar este trocadilho visual mostrando a realidade brasileira na capa para os consumidores ao brasileiros, além de atribuir que o “Brasil” com “s” é o Brasil verdadeiro, com seus problemas sociais e mesmas características ilustradas na capa. Como discutido na fundamentação teórica, o grotesco visual, as colagens de elementos e o contraste de cores são estratégias gráficas características da estética punk.

Hollis (2005) aponta que esse estilo intencionalmente antiestético rompe com o design então funcionalista e ilustra a rebeldia visual própria da contracultura e do movimento.

Esses traços são visíveis na composição da capa, sobretudo nas cenas caóticas e nos traços caricatos de Marcatti.

Figura 16. Face do brasileiro da época, de acordo com Gordo (2025)



Fonte: Elaboração dos Autores, 2025.

Este nível inicial contempla uma análise mais simples, sem ainda relacionar os elementos, equivalente a apontar o que é visto na obra. Na sequência para o tema secundário, busca-se entender as relações e narrativas na capa.

Análise do tema secundário

João Gordo (2025) relata que mandava as ideias para o ilustrador, e essas ideias e conceitos estavam diretamente ligados na temática das letras das canções do disco, uma vez que a capa foi produzida ao longo do processo de gravação do álbum.

Como descreve Panofsky (2007), este nível da análise está relacionado à identificação e interpretação dos elementos visuais. E para iniciar o processo analítico, é possível se perguntar “o que os elementos representam?”.

O campo de futebol, localizado ao centro da imagem, carrega forte simbologia nacional, uma vez que o Brasil foi, e é reconhecido por ser o país de futebol. Mas a escolha do futebol e campo vai além disso, e aborda uma questão midiática, onde o entretenimento de fácil acesso, pode pôr em segundo plano os reais problemas que são expostos na capa.

A escolha da cor verde vibrante, somada à camiseta amarela do personagem central, pode ser interpretada como uma representação direta da seleção brasileira de futebol, que, por sua vez, simboliza o orgulho patriótico e a ideia de união nacional. Mas, de acordo com Gordo (2025), a TV Globo foi alvo desta ilustração.

Havia o símbolo da emissora na camiseta do personagem central da capa, que reforçava a ideia de um cidadão brasileiro controlado pela mídia. Contudo, a gravadora não aprovou a ideia e foi retirada a ilustração da camiseta, sendo substituída por uma espécie de bomba.

A crítica à mídia, visível no personagem central que originalmente usaria o símbolo da TV Globo, se relaciona com a função contestadora do design punk. Segundo Albuquerque (2004), as fanzines eram meios de denúncia visual, de relato do que estava acontecendo no meio punk, e assim também as capas.

Figura 17. Gravura que substituiu o símbolo da TV Globo



Fonte: Elaboração dos Autores, 2025.

Molina (2013), deixa claro que a repressão policial era inerente à realidade punk nas ruas do Brasil, e essa mesma estratégia de denúncia aparece na capa ao propor um contraste entre o “Brasil oficial”, representado pelas cores da seleção, e bandeira, atribuição que o Brasil carregou como “País do Futebol”, onde o esporte servia de entretenimento, mas também de uma maneira a distrair o povo da realidade vivida, os cegando da realidade. Na visão dos países do exterior, e o “Brasil real”, ilustrado pelas bordas em cinza, marcadas por problemas cotidianos relatados em letras, fanzines e noticiários, como a repressão policial ao movimento. O design gráfico torna-se aqui instrumento de resistência visual, crítica e denúncia latente de uma dor ali ilustrada. Nos cantos da imagem, os elementos reforçam a crítica social da composição. No topo esquerdo, os policiais armados e com escudos, representados em postura agressiva, remetem à repressão estatal e à violência policial. Logo abaixo, a favela, com suas casas amontoadas e carros deteriorados, sinalizando a precariedade da vida urbana brasileira. Ao lado direito, a presença de padres, indígenas e elementos de despacho, situados sobre lápides e cruzes, sugere um cenário religioso diverso, porém envolto em morte e opressão espiritual. Abaixo, políticos e empresários armados, de feições grotescas e risos escancarados, formam uma espécie de círculo em torno de um ser menor, possível representação de uma criança, criando uma cena que remete à exploração, ao

domínio e ao abuso de poder. No topo da imagem, a presença de tanques, tropas militares e uma floresta em chamas sugere um colapso social e ambiental, remetendo à devastação de recursos naturais em nome de interesses políticos e econômicos.

Como visto na fundamentação, o punk brasileiro se desenvolveu em meio à repressão policial, à desigualdade urbana e à marginalização cultural (Molina, 2013; Bivar, 2001).

Esses mesmos elementos ressurgem na ilustração, agora transformados em símbolos visuais: a polícia com escudos, a favela em ruínas, os padres sobre lápides. A imagem traduz, em linguagem gráfica, as narrativas orais e musicais que compunham o cenário punk da época. Após reconhecer esses elementos e correlacioná-los, e ao questionar “o que os elementos representam?”, a resposta será uma narrativa visual carregada de crítica à estrutura social, política e econômica brasileira, que utiliza de traços caricatos e exagerados, oriundos do estilo quadrinista Marcatti para retratar uma época vivida em território nacional.

Análise do tema terciário

A terceira e última etapa proposta por Panofsky (2007) refere-se à interpretação iconológica, buscando compreender o significado intrínseco da obra, ou seja, em formato de questionamento para reflexão: “qual o sentido mais profundo que ela transmite?”.

Neste nível, os elementos visuais ultrapassam suas aparências e significados convencionais para revelar o contexto histórico, cultural e ideológico onde estão inseridos. A capa do álbum *Brasil*, ao reunir cenas de violência, miséria, alienação, corrupção e destruição ambiental, configura-se como uma crítica visual à realidade brasileira da época, marcada como um Brasil ainda em um período recente de pós-ditadura.

Como pontua o sociólogo Santagada (1990), os anos 1980 no Brasil, foram considerados como a “década perdida” em termos de crescimento como país, isso abrangia principalmente a área social.

O autor, ainda justifica que a causa vinha ainda de uma continuidade dos anos 1970, em especial, do período do “milagre econômico brasileiro” que o autor ressalta que deixou uma herança de desigualdades sociais ao Brasil.

A banda gravou este disco no estúdio Music Lab, em Berlim. Isso colocou os integrantes da banda em uma posição de “olhar o Brasil de cima”.

Se distanciando de sua rotina na cidade de São Paulo, os integrantes viviam um momento produtivo de sua carreira, de acordo com João Gordo (2025), que atribui a esse disco o título de melhor disco da banda, parte dessa produtividade é relacionada ao uso de entorpecentes e horas de trabalho dentro do estúdio.

Ainda na capa o personagem central, com sua aparência deformada e olhar vazio, representa mais do que uma figura de traços exagerados e grotesca; ele encarna a figura do povo brasileiro, moldado por um sistema que o mantém submisso e alienado, tendo o futebol simbolizado pelo campo vibrante e a camisa amarela (e antes, com símbolo da *TV Globo*) como o principal mecanismo de escape, sendo o ópio do povo, de certa forma hipnotizando o brasileiro e mesmo assim, mantendo-se sorrindo.

De acordo com Gordo (2025), o retrato cruel do Brasil na época e dos brasileiros. Ao discutir sobre a imagem central do brasileiro na capa, João Gordo (2025), reflete que se fosse refazer esta capa nos dias atuais, mudaria o personagem.

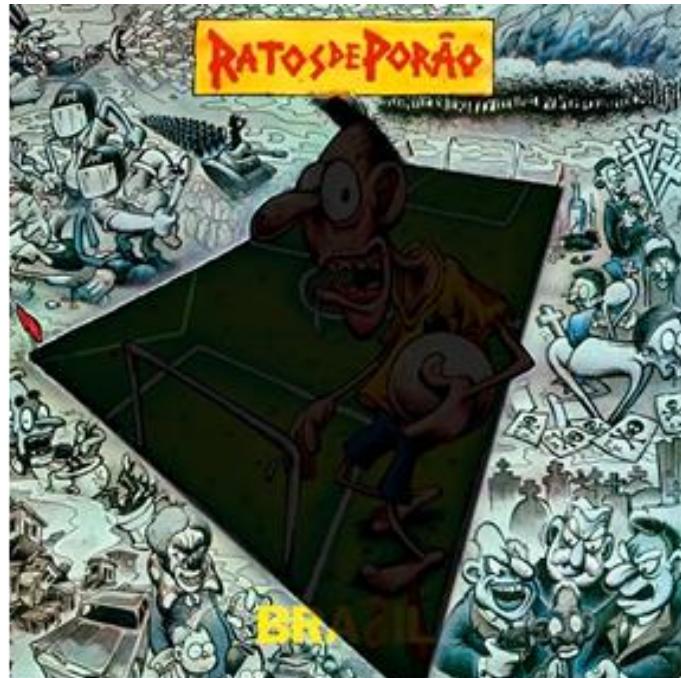
Em sua perspectiva, o perfil do brasileiro mudou muito, e a principal mudança seria ao invés de uma bola, uma bíblia embaixo do braço. O cidadão não teria mais uma aparência repulsiva, seria alguém bem vestido e elegante. Fazendo referência aos atuais pastores e doutrinas religiosas através de pessoas que utilizam de sua aparência para manipulação de massa.

Ao redor do centro colorido o cinza que toma conta dos cantos da imagem escancara uma realidade silenciada: a violência policial, a desigualdade urbana, a opressão religiosa, a destruição ambiental e a exploração infantil.

O regime militar não se mostrou autoritário apenas pela repressão direta, mas também por sua estratégia psicossocial, que buscava controlar todos os aspectos da vida em sociedade, agindo de forma constante e profunda sobre o comportamento das pessoas.

Isso se mostra traduzido em formas diferentes de violência na capa, desde a repressão policial até o controle e domínio forçado de uma suposta criança.

Figura 18. Narrativas que se conectam em uma transição suave de ilustração ao fundo da capa



Fonte: Elaboração dos Autores, 2025.

A escolha estética de Marcatti, aliada à proposta crítica da banda, confere à obra um tom grotesco e satírico que se aproxima da estética de Basil Wolverton, como apontado por João Gordo (2025).

A utilização do estilo de Marcatti, por ser quadrinista, torna a capa um retrato satírico do Brasil em seus traços. Onde em pequenos detalhes, como o “s” invertido, e de traço irregular, mostram a verdadeira face do Brasil, em contravenção à imagem distorcida de um país perfeito aos olhos de estrangeiros, o então Brasil com “z”.

109

Figura 19. Detalhe de Brasil com “s” inverso



Fonte: Elaboração dos Autores, 2025.

A imagem, portanto, não apenas ilustra uma crítica, mas convida à reflexão sobre os mecanismos que sustentam a desigualdade e a alienação no Brasil. Ao se utilizar do traço grotesco como linguagem, a capa do álbum Brasil transforma-se em um manifesto gráfico, escancarando as contradições de um país onde o verde e amarelo do campo contrasta brutalmente com o cinza da realidade.

A leitura iconológica evidencia que o design da capa é profundamente marcado pela lógica do antidesign punk, um sistema gráfico que, como argumenta Hollis (2005), rompe com os padrões formais para expor experimentações e subversões. O Brasil retratado por Marcatti e na capa reflete essa ruptura estética, dialogando com o discurso político do álbum e com a tradição do punk como movimento de oposição ao sistema.

Ao aplicar a metodologia de Panofsky, 2007, especialmente em seu nível iconológico, observa-se que a estética do caos, da agressividade gráfica e da distorção de figuras humanas se conecta diretamente aos valores contraculturais do punk, que, como exposto por Hollis (2005), se constituem como uma forma visual negação a ordem e o design “limpo” internacional, sendo um reflexo cruel das ruas londrinhas, e também dos subúrbios do Brasil em São Paulo e em Brasília onde se fez solo fértil para o crescimento do movimento punk.

110

Considerações Finais

Este trabalho teve como objetivo analisar de que maneira a capa do disco *Brasil* (1989) da banda *Ratos de Porão*, atua como uma representação crítica da realidade sociopolítica brasileira do final da década de 1980. O estudo foi conduzido com base no método de análise de imagens proposto por Erwin Panofsky, (2007) complementado por uma entrevista com o vocalista da banda, e também, por um referencial teórico centrado na estética punk, no design gráfico e no contexto histórico-social do Brasil ligado ao movimento punk. A partir da pergunta-problema — como a capa do disco Brasil de 1989, da banda brasileira *Ratos de Porão*, atua como representação crítica da realidade sociopolítica brasileira do final dos anos 1980? — foi possível concluir que a composição visual da capa transcende uma função meramente estética, constituindo-se como uma poderosa ferramenta de crítica social, fundamentada em valores contraculturais. A figura grotesca central, os elementos de opressão e caos e o contraste entre o colorido e o cinza representam, de forma gráfica, os mecanismos de alienação, desigualdade e repressão presentes na sociedade brasileira daquele período e

vividos pelo movimento punk nacional, incluindo a realidade diária dos membros da banda.

Os objetivos específicos do trabalho foram atendidos, e inicialmente, ao contextualizar o movimento punk, foi possível compreender as origens ideológicas e estéticas que moldaram a linguagem visual, onde empregada por Marcatti na ilustração da capa relacionou seu estilo com as descrições fornecidas pelos membros da banda, principalmente seu vocalista, para uma reconstrução fiel do retrato do Brasil da época, como afirma ao final da entrevista. Através da identificação dos elementos gráficos e simbólicos presentes na imagem, a análise detalhada evidenciou como a disposição dos personagens, a escolha de cores e os traços gráficos carregam significados culturais e sociais. Por fim, ao relacionar a estética punk e o estilo do ilustrador com a crítica proposta, evidenciou-se como a linguagem visual utilizada segue uma lógica de antidesign e da subversão da ordem gráfica, reforçando o discurso de contestação sociopolítica que acompanha o álbum. Durante o processo de análise, estabeleceu-se uma relação direta entre os fatores visuais observados e os conceitos teóricos abordados. A fundamentação sobre o punk, as fanzines, o "faça você mesmo" e o antidesign, além de contextualizar o objeto estudado, servem também como um meio de interpretação para compreender as escolhas gráficas da capa. Essa conexão permitiu evidenciar a importância do design gráfico enquanto prática discursiva e expressão ideológica. Aqui, o design a nível projetual se fez necessário.

Entre as limitações do estudo, destaca-se a não inclusão da contracapa e do encarte do disco, que poderiam expandir a análise do conjunto visual proposto. A contribuição deste trabalho reside, principalmente, na valorização da capa de disco como objeto presente de análise no campo do design gráfico, demonstrando que obras visuais ligadas à cultura popular também carregam densidade simbólica e crítica. Para o meio acadêmico, o estudo reforça a relevância da interseção entre design, cultura visual e política. Para profissionais da área, revela como escolhas gráficas podem ser intencionais e carregadas de sentido, servindo a estratégias de comunicação que vão além do uso meramente estético. Conclui-se, portanto, que a capa do disco *Brasil* (1989) é uma obra visual crítica, capaz de sintetizar, em uma única imagem, a complexidade de um país em crise. Com base no método de análise de Panofsky e referencial teórico, esta pesquisa revelou como o design gráfico, quando articulado a movimentos culturais, se torna uma linguagem expressiva de resistência, denúncia e reflexão.

Referências

ALBUQUERQUE, Carlos. **O barulho da luz: os anos 80 de A a Z.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

BAUER, Caroline Silveira. Terrorismo de Estado e repressão política na ditadura cívico-militar de segurança nacional brasileira (1964-1988). **Anais XXIII Simpósio Nacional de História - História: guerra e paz.** Londrina: ANPUH, 2005. Disponível em:https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206571_7214a67b6d61f14b269a62b618314a72.pdf Acesso em: 20 dez. 2025.

BIVAR, Antônio. **O que é Punk.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOLINA, André. **Ratos de Porão: 30 anos Crucificados Pelo Sistema.** São Paulo: Ideal Edições, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAIMES, Jonathan; BHASKARAN, Lakshmi. **Design Retro: 100 anos de design gráfico.** São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

SANTAGADA, Salvatore. A situação social do Brasil nos anos 80. **Indicadores Econômicos FEE**, v. 17, n. 4, p. 121-143, 1990.

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

112

Vídeos

BOTINADA. A origem do punk no Brasil (2006). YouTube. @KazaGastão. São Paulo. Diretor: Gastão Moreira. 12 out. 2015. Dur.: 95 m. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=trIAxkc003k> Acesso em: 20 dez. 2025.

Recebido em: 06/11/2025.

Aprovado em: 22/12/2025.