

Vozes Visuais: uma análise do design gráfico punk nos fanzines paulistas

Viviane Aiko Toyoda Gomes (UFU, Brasil)
vivianeaiko@gmail.com

Cristiane de Alcântara (UFU, Brasil)
cristiane.alcantara@ufu.br

Vozes visuais: uma análise do design gráfico punk nos fanzines paulistanas

Resumo: A presente pesquisa busca evidenciar a importância do movimento punk no chamado 'punk design', sobretudo sua influência no design gráfico produzido a partir da pós-modernidade. Para tal, estudou-se a produção de fanzines produzidos no período, por grupos de artistas gráficos em São Paulo. Como resultado, foi produzida uma análise gráfica do fanzine 'Factor Zero' e entrevista feita com seu criador, David Strongos.

Palavras-chave: Design Gráfico Punk, Movimento Punk, Contracultura, Fanzines.

Visual Voices: An Analysis of Punk Graphic Design in São Paulo Fanzines

Abstract: *This research seeks to highlight the importance of the punk movement in the so-called "punk design", especially its influence on graphic design produced in post-modernity. To this end, the production of fanzines produced in the period by groups of graphic artists in the city of São Paulo was studied. As a result, a graphic analysis of the Factor Zero fanzine and an interview with its creator, David Strongos, were produced.*

Keywords: *Punk Graphic Design, Punk Movement, Counterculture, Fanzines..*

1. Introdução

O século 20 foi marcado por avanços significativos, especialmente no campo artístico, com o surgimento de vanguardas e estilos nunca experimentados antes. A Revolução Industrial impulsionou esses desenvolvimentos, mas trouxe consigo consequências notáveis. Na segunda metade do século, a humanidade enfrentou contradições, com otimismo em relação às novidades tecnológicas e pessimismo diante da ameaça de guerra nuclear. Em meio a desigualdades, desemprego e falta de perspectiva, surgiram movimentos contraculturais como o estudantil, hippie e punk, sendo este último o foco principal da pesquisa.

Por definição, o pós-modernismo pode ser compreendido como um período pós-indústria e de filosofia existencialista, que trazia consigo uma espécie de perda de fé na humanidade e desesperança com o futuro. Antonio Bivar (2018, p.16) explicita esses ideais ao dizer que os existencialistas não veem sentido na vida e que a própria existência era algo absurdo; estavam desolados pelo clima conflitante das guerras e viam todos como perdedores na causa. Eram desiludidos, e membros da chamada juventude “sem futuro”, tendo muito em comum com o movimento punk: “Para os existencialistas, a vida não fazia sentido, a própria existência se provava absurda” (BIVAR, 2018, p.16). Os seres se tornam mais individuais, uma onda de pessimismo com os acontecimentos se instalou em grande parte do mundo.

No design, o pós-moderno foi uma revolução, dando espaço a uma onda de possibilidades. Rick Poynor (2010, p.12) classifica a produção desse período por meio de algumas características como fragmentação, impureza da forma, ausência de profundidade, indeterminação, intertextualidade, pluralismo, eclétismo e retorno ao vernacular.

O punk nasceu na era pós-moderna, do individualismo, hibridismo e experimentação. Cada membro era único, ainda que fosse parte de um movimento. Vestidos com suas jaquetas de couro customizadas como um gesto de rebeldia e calças rasgadas manualmente, seus cabelos eram feitos pelos próprios, assim como sua música, letras e arte. A cultura libertária do pastiche é adotada e, junto à liberdade do sujeito, novas formas de viver e de se expressar florescem. Segundo Poynor (2010, p. 11)

No pós-modernismo, as distinções hierárquicas do modernismo entre a valorizada ‘alta cultura’ e a ‘baixa’ cultura entram em colapso e as duas se tornam possibilidades iguais no mesmo plano. A erosão dessas velhas fronteiras permite que novas formas híbridas floresçam, e muitas das mudanças observadas no design nos últimos anos, que tomou para

si algumas das características auto expressivas da arte, só fazem sentido nesses termos.

O movimento punk atingiu diferentes modos e tipos de manifestações culturais, sendo uma delas, a produção gráfica. O ideal punk foi impresso em cartazes, capas de disco e fanzines, por meio dos elementos próprios do design como a tipografia, o layout, os grafismos e o uso de imagens, numa linguagem que marcou uma época, influenciando, ainda hoje, a produção visual.

Para o presente trabalho¹, partiremos de uma análise do fanzine e do modo como a linguagem criada no período dialogava com o movimento, transformando o modo de se fazer design naquele contexto. Para isso, utilizamos dois pilares teóricos que fundamentam esta análise: Antonio Bivar, por sua vasta experiência no meio punk dentro do período abordado, além de conexões com importantes autores de fanzines da época; e Rick Poynor, utilizado na parte de contextualização do design gráfico no período pós-moderno e na definição do mesmo, por meio da descrição formal das peças analisadas por esse autor.

2. Contexto histórico

A década de 1970 mostra que parte dos princípios dos anos 60 não haviam se esgotado, eles continuariam desdobrando-se em uma série de transformações e ideais, descritos em 'Imagine', de John Lennon, numa mensagem de união por uma sociedade melhor, ainda que questionadora:

Imagine que não há países
Não é difícil
Nada para matar ou razão para morrer
E nenhuma religião também
Imagine todas as pessoas
Vivendo a vida em paz
Imagine (John Lennon, 1971)

Um grande diferencial dos anos de 1970 seria a chegada do individualismo ao rock, o que significaria a redução do número de bandas e o aumento de carreiras solo, criando as chamadas 'estrelas'. Surge, ainda, o comportamento do milionário que não dialogava com aqueles que sonhavam em

1 Este trabalho é um recorte de uma Pesquisa de Iniciação Científica. Na pesquisa original, há uma maior explanação sobre o contexto brasileiro. Para o presente artigo, buscamos contextualizar o punk no Brasil em sua época mais aflorada, a partir de 1982. Com isso, o foco parte das análises e conclusões do próprio material brasileiro produzido à época.

um dia viver de rock que estavam desempregados - sem perspectivas, em sua maioria. Esse público se sentia traído pelos próprios ídolos e pela perda dos primeiros ideais do rock, o que culminaria, segundo Bivar, anos mais tarde, na explosão do punk.

Na mesma década inicia-se a crise mundial do petróleo, afetando a produção do vinil. No Brasil, o pessimismo se instala dentro do regime, o que não impede que surjam artistas como Ney Matogrosso, influenciando a inserção da androginia à música. O uso de drogas cresce nos meios criativos e os shows de música se tornam cada vez mais caros e produzidos, junto à chegada do sintetizador, como substituto do teclado, aos grupos de rock, criando o space rock. Esse clima de mudanças e insatisfação é o berço do movimento punk, conforme relata Bivar:

A paciência chegava ao seu limite. A próxima coisa teria que ser exatamente o oposto dessa abundância oca. A próxima coisa teria que ser um retorno ao básico. A próxima coisa teria que ser punk. E foi. (BIVAR, 2018, p.39).

Após uma série de acontecimentos mundiais, as décadas seguintes do século viram um mundo transformado. Os anos setentistas testemunharam vários movimentos, incluindo o Punk, que se destacou de maneiras diversas, especialmente em Londres, considerado seu epicentro midiático. Durante essa época, o minimalismo dominava as artes, decoração e música, com elementos dos beatniks ressurgindo, como o retorno do preto nas vestimentas, numa abordagem sóbria.

Um nome conhecido desse período seria o de Malcolm McLaren, artista nato e amante de rock que decidiu abrir uma loja de roupas para roqueiros. Após um período em que passou acompanhando a banda New York Dolls, McLaren conclui que a nova geração estava inclinada às músicas que ressaltavam os problemas sociais e a revolução a serviço da arte – que estava em voga. Logo, em 1975, na sua volta à cidade britânica, ele muda a loja e a nomeia como ‘SEX’, com roupas e acessórios pretos inspirados no sadomasoquismo. Esse seria um dos principais pontos de encontro de grandes nomes do que se tornaria o punk, segundo Bivar (2018, p.45 - 47).

A SEX possuía clientes assíduos. Dentre eles, estavam Steve Jones e Paul Cook, fãs de rock, proletários e que roubavam instrumentos em shows. Com esse equipamento, se uniram ao vendedor da loja de McLaren, Glen Matlock e passaram a ensaiar algumas músicas. Malcolm se une como empresário e, logo, encontram John Lydon – futuro Johnny Rotten –, que se torna o vocalista da banda. Assim surge a Sex Pistols.

Sex Pistols seria apenas a primeira de muitas. Além de bandas, se formam grupos, gangues e organizações juvenis relacionadas ao gênero de música. Como exemplo, há a The Bromley Contingent, que se dedicava ao visual punk, onde nascem as maquiagens carregadas, cabelos coloridos e raspados e roupas de segunda mão customizadas com *strass* e correntes. Esse é o estilo punk que domina as ruas de Londres na década de 1970. Bivar (2018, p.49) resume o espírito desses jovens:

Eles são o exemplo mais perfeito da obra de arte popular viva. Mesmo quando subnutridos. Mas o punk não é só visual, só música crassa. É também uma crítica e um ataque frontal a uma sociedade exploradora, estagnada e estagnante nos seus próprios vícios. Os punks não querem mais esperar o tão prometido fim do mundo. Eles querem o apocalipse agora, em 1976.

Punk é o novo ápice do momento. As ruas eram lotadas de jovens de preto e cabelos vibrantes, os shows atingiam limite máximo. O estilo chega às escolas de arte como uma espécie de retorno ao Dada, gerando novamente uma onda de questionamentos nas artes e produções gráficas. Conforme Bivar, em 1976, o punk era mais uma revolução de estilo do que política, mas não escapava da política da época, se posicionando, então, como anarquista. Nesse ano também surge o primeiro fanzine punk, o Sniffing Glue, editado por Mark Perry, que não fazia parte de nenhuma banda. A partir da vontade de escrever uma crítica após assistir um grupo ao vivo, Perry escreve algumas páginas, faz várias cópias em uma impressora de escritório e distribui. Perry larga o emprego e muda de visual, transformando-se no escritor do primeiro fanzine punk que se torna o meio de comunicação mais funcional para o movimento.

Até então os punks seriam vistos pela sociedade como jovens rebeldes de cabelos descoloridos e que faziam música ao som de gritos e guitarras estridentes. Contudo, os ideais do movimento começam a ganhar espaço e a confrontar a sociedade. O ano de 1977 é considerado do jubileu da rainha, com o conservadorismo controlando o país, incluindo as gravadoras de discos punk. Ocorre a quebra de contrato com os Sex Pistols e a retirada dos discos à venda, como forma de abafar o movimento. Em protesto, Perry publica um artigo que pode ser entendido como um manifesto, nele explicitava porque o movimento foi criado e todos seus objetivos, afrontando, assim, aqueles que acreditavam que punk era apenas visual:

O punk reflete a vida como ela é, nos apartamentos desconfortáveis dos bairros pobres, e não no mundo de fantasia e alienação que é o que

a maioria dos artistas cria. É verdade, o punk destruirá, mas não será uma destruição irracional. O que o punk destruir será depois reerguido com honestidade. Fanzine Sniffing Glue (janeiro de 77) Mark P. (BIVAR, 2018, p.57)

Os punks não se intimidam e, logo, um clube é inaugurado no centro de Londres, o Roxy. Diversas bandas tocaram no espaço em que era livre ser punk. O público era integrado ao show com coreografias punk – como a dança Pogo, de Sid Vicious, que consistia em arrancar as correntes e dançar, atirando-as contra o próprio pescoço. Eram contra direita, centro e esquerda e a favor da revolta contra a opressão, a exploração, a segregação, toda falha humana e tudo que impede os desprivilegiados de chegarem onde querem.

Algumas gravadoras reincidentem seus contratos com bandas do gênero ou oferecem novos, ainda em 1977. Glen Matlock sai da banda e Sid Vicious entra em seu lugar. E, novamente, o punk choca. Às beiras do jubileu da rainha, Sex Pistols lança God Save The Queen, movimentando a Inglaterra com uma mensagem certa, sem pudores. A música fica em primeiro no hit parade, mostrando que, do seu jeito, o punk também é político².

3. O punk no Brasil

No Brasil, nos anos de 1980, São Paulo já era a maior cidade do país, assim como o lugar em que encontramos a maioria dos registros do surgimento do punk brasileiro, não sendo uma cópia do movimento que vinha de fora, mas uma adaptação à cultura e realidade do país à época.

São Paulo recebe apenas parte da informação do que vinha ocorrendo em Londres. Contudo, por ser veiculado negativamente pela grande imprensa, deixam a entender que trata-se de um rock do caos e passageiro e que o punk seria distante da realidade brasileira. Bivar (2018, p.62) relata o caso da revista Pop, da editora Abril, que publicou uma foto de dois garotos armados, dizendo que eram membros do primeiro grupo punk de São Paulo, grupo esse que nunca existiu e apenas foi usado para dar a suspeita de que o movimento estava aflorando no país. Realmente estava, mas seu ápice se dá anos mais tarde. Nesse momento, o punk era visto pelos brasileiros como algo agressivo e de jovens bandidos. Visão deturpada, mas propagada. O punk viria da periferia e há registros de bandas punks paulistas se formando a partir de 1978, como AI-5 e Restos de Nada, mas sua ascensão ocorre em 1982. A maioria dos grupos eram formados por adolescentes e jovens

² As informações apresentadas foram retiradas a partir da leitura do livro “Punk”, de Antonio Bivar, referenciado no trabalho.

descontentes com a situação atual. Bivar (p. 104) ressalta o pensamento comum na juventude paulista que integrou o movimento: jovens no meio da crise e do desemprego, ávidos por demonstrar a infelicidade das classes menos privilegiadas da sociedade.

É importante salientar que, no Brasil, considera-se que o movimento punk tenha chegado posteriormente a seu fortalecimento em outros países, como na Inglaterra. Segundo David Strongos, em entrevista para essa pesquisa: “(...) naquela época, da ditadura, as coisas costumavam chegar atrasadas aqui no Brasil... Mas lá na Inglaterra, na Europa em geral, nos Estados Unidos, o punk, a linha gráfica, os elementos que o punk usou, foram originais. Eles pegaram um pouco do dadaísmo, porque quando começou a surgir o punk, Ramones, as primeiras bandas, elas não tinham uma estética antes, punk. Não existia. Existia o rock. Rock and roll, a contracultura dos anos sessenta, do finalzinho dos anos sessenta principalmente (...)”

Nota-se que o movimento no Brasil tem, de forma intrínseca e até imponente, a questão social. As letras passavam a mensagem de que a luta contra o sistema não poderia acabar, já que seria esse o inimigo principal, que abafava todas as formas de expressão e protesto. Muitos dos integrantes mal terminaram o ensino médio, mas se mostraram capazes de opinar com objetividade e embasamento sobre a realidade brasileira e assuntos que aconteciam à nível global.

O primeiro disco de punk brasileiro foi lançado em abril de 1982, intitulado ‘Grito Suburbano’, com as bandas Olho Seco, Inocentes e Cólera. Nesse ano também surgem os fanzines, que foram o principal meio de propagação do movimento no país. Já o primeiro festival é em novembro do mesmo ano, divulgado como ‘O Começo do Fim do Mundo’.

4. O design gráfico pós-moderno e o punk no design paulistano

A falta de oportunidades de emprego nas artes gráficas levou à insatisfação e à ruptura da estrutura modernista. Sem as limitações do modernismo, designers e artistas gráficos autodidatas viram uma oportunidade para experimentação, destacando-se na tipografia, onde, segundo Farias (2016, p.33), a experimentação pôde criar conexões mais poéticas entre arte e design. O pós-modernismo, ao questionar o racionalismo, influenciou uma estética que resultou em peças baseadas na experimentação, marcando o design pós-moderno com características como hibridismo, multiplicidade na criação de informação e uma maior proximidade com as artes visuais.

Nas últimas décadas do século 20, o design estava associado à tecnologia. Com o advento do computador pessoal, todos aqueles que tivessem poder aquisitivo para comprá-lo poderiam utilizar suas ferramentas gráficas e criar peças de design. Essa popularização contribuiu para o afastamento do design das instituições acadêmicas e aproximou-o da sociedade. Priscila Farias fala um pouco sobre as novas tecnologias no design:

O advento de novas tecnologias da escrita e da impressão, como o desenvolvimento das técnicas de fotocomposição (a partir do final da 2ª Guerra), as letras transferíveis (1957), as copiadoras eletrostáticas (1959), e principalmente o desktop publishing (1984), fez crescer o interesse pela tipografia. Até muito pouco tempo, contudo, o campo “oficial” do design de tipos era reservado a poucos especialistas. (FARIAS, 2013, p. 19-20)

O design gráfico foi um meio importante de expressão para os pós-modernos. A tecnologia, oriunda da industrialização, estava aí; os produtos precisavam ser anunciados e ter estratégia de venda. Os movimentos contraculturais também se apossaram do design como propagador de seus ideais por meio do poder dos cartazes gráficos expostos nas ruas - lambe-lambes - sendo um meio informal, mas eficaz, de fortalecimento das cenas que se formavam. Era possível, ainda, observar pintura, colagem e impressão: um entrelaçamento de técnicas em uma mesma peça.

Dentro da periferia paulista, o punk surge ainda no final dos anos 1970, durante o regime militar. A juventude, insatisfeita com a opressão e situação econômica, usou letras ácidas, sons estridentes, cabelos de gel e grafismos únicos para se expressar. Segundo Bivar, os pontos de encontro eram bares dos subúrbios, inundados do espírito revolucionário dos adeptos ao movimento.

Os punks brasileiros estavam descontentes com a cena ‘bossa novense’. Não se identificavam com as letras das canções e acreditavam que os grandes nomes haviam se perdido pela fama, esquecendo suas origens. Viram, então, na insatisfação do povo, uma oportunidade de fazer algo novo: “Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB” (PAIVA; NASCIMENTO, 2016, p. 99). Esse é trecho do início do texto conhecido por ‘Manifesto punk’, escrito por Clemente Tadeu Nascimento, integrante da banda Inocentes, em 1982.

O berço do movimento é um forte aspecto para os punks, sendo inserido e refletido também em seu design. Por ser de origem periférica, tudo tinha que ser barato e o mais acessível possível, sendo chamado muitas vezes de arte de garagem. Poynor (2010, p.10) comenta sobre o design pós-modernista: “[...] É possível argumentar que o design gráfico, como praticado

atualmente, seja um exemplo perfeito de meio de expressão popular e acessível que exibe sintomas de pós-modernismo”. O design punk segue essa vertente, aproveitando-se dos aspectos pós-modernos ascendentes no período e incorporando-os em suas peças gráficas.

5. Objetos de estudo

O contexto em que o movimento punk estava inserido era marcado por censura nos meios de comunicação. Para se esquivar dessa problemática, os punks adotaram um meio de divulgação alternativo para espalhar o que acontecia na cena: os fanzines, objeto de estudo da presente pesquisa. Esse estilo de divulgação, por si só, já refletia o ideal suburbano de acessibilidade do punk.

Entre as inúmeras formas de expressão e divulgação gráfica do movimento, o presente artigo se concentra na análise dos fanzines paulistas, focando nas edições do ‘Factor Zero’, ‘sp Punk’ e ‘Alerta Punk’, navegando por suas páginas por meio de acervos disponibilizados com cópias das edições dos anos 1980. Para nossa análise, utilizamos, ainda, entrevista feita com David Strongos³.

As edições dos fanzines⁴ são aqui analisadas conforme os princípios pós-modernistas de Poynor, citados anteriormente. Além disso, o uso das tipografias será estudado com base nas pesquisas de Priscila Farias sobre o universo tipográfico e suas funções. Por meio da escrita imersiva de Bivar e Paiva, é possível experienciar toda a atmosfera do movimento voraz do subúrbio paulista e entender melhor os ideais norteadores, que também direcionam toda a produção gráfica. Busca-se estabelecer um critério comum de análise - por meio dos autores escolhidos, para todos os objetos de estudo e, assim, determinar o uso do design gráfico como instrumento essencial para propagação de ideais do movimento, que se refletem até os dias atuais. Importante destacar que será feita uma análise de design por

3 David Cintra, conhecido no meio punk pelo nome artístico David Strongos, foi o autor de um dos primeiros – se não for o primeiro – fanzine punk que se tem registrado. De bom grado, nos concedeu uma entrevista para discutir aspectos importantes que culminaram no surgimento e fortalecimento do movimento, além de explicar o processo de produção de seu fanzine e de toda a cena de produção que levou os punks brasileiros a adotarem esta forma de propagar seus ideais. Neste estudo, será referenciado como David Strongos.

4 Todo o material dos fanzines “sp Punk” e “Alerta Punk” utilizado neste artigo é oriundo do Arquivo Movimento Punk, sob guarda do Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEDIC/PUC) e pode ser acessado em acervopunk.com.br/35-2. As edições do fanzine ‘Factor Zero’, podem ser acessadas em um blog criado pelo próprio autor, localizado em factorzeroblog.wordpress.com.

meio das premissas metodológicas definidas durante a afirmação do design como campo, a fim de destacar que a produção existente naquele contexto era produto do design, não por meio de suas regras, mas utilizando-se dos mesmos elementos, como a tipografia e o layout, com enfoque em seus aspectos gráficos.

5.1. Factor Zero

O 'Factor Zero' nasceu em 1981, produzido por David Strongos, da banda punk Anarcoólatras. Considerado o primeiro fanzine brasileiro, é dotado de grande idealismo e uma vontade de afirmar a identidade punk nacional. Foram feitas apenas três edições e a mais vendida foi a de número 1, onde a primeira tiragem de 50 exemplares se esgotou em poucos dias.

A linguagem das edições era corriqueira, o próprio autor a caracteriza como "má escrita propositalmente". O fanzine não morreu nos anos 1990, mas continua vivo por meio de um blog online editado pelo autor, onde disponibiliza cópias para download do fanzine e publica textos de sua autoria.

Nossa análise começa pela composição das peças, destacando a capa do fanzine, que utiliza grafismos, ilustrações e fotografias modificadas, refletindo as mudanças rápidas da época. O logotipo varia em cada edição, apresentando letras em movimento, experimentando cheios e vazios e diferentes disposições. Essa abordagem representa uma ruptura com a hierarquia tradicional das artes gráficas e do design editorial. Nas edições 1 e 2, o logotipo se integra à ilustração, criando uma fusão homogênea entre letra e desenho, onde a palavra desenhada parece se fundir ao desenho.



FIGURAS 1, 2 e 3. Capa de Factor Zero nº 0, 1 e 2, respectivamente. Fonte: factorzeroblog.wordpress.com

A respeito dos aspectos relacionados às manchas tipográficas e caixas de textos das peças, o fanzine não segue um padrão em suas edições. Na página abaixo podemos observar também uma constante do design pós-moderno: a legibilidade, no caso, a ruptura com o legível, base para a criação de uma série de preceitos não apenas tipográficos, mas da ordem do design na página. Poynor (2010, p.43) cita a revista *Hard Werken*, que tinha uma rejeição pela tradição funcionalista, o que levava a ser rotulada pelos mais clássicos como “feia”, visão que os modernistas tinham sobre trabalhos experimentais do pós-modernismo, perceptíveis, também, nos fanzines punks:

[...] Parece que misturamos todas as cores e tipos de letras concebíveis. Na revista, não nos interessamos muito em seguir regras ou com o que é apropriado. Também não estamos preocupados com funcionalidade e legibilidade, mas sim com o quadro geral, mesmo que esse quadro seja, às vezes, ilegível... (POYNOR, 2010,p.43)

Aqui, observamos que essa tradição é rompida com a posição das caixas de textos e as entrelinhas, o que faz com que as caixas assemelhem-se a borrões visuais. Um dos quadros chega ao limite do refile da página e o outro não se desassocia totalmente de um quadro em diagonal, o que altera o fluxo de leitura.



FIGURA 4. Factor Zero nº2. Fonte: factorzeroblog.wordpress.com

Fugindo dos grids tradicionais, os títulos, em alguns textos, eram feitos digitados e em outros com letras de forma feitas manualmente com canetinhas. Junto a isso, haviam grifados de canetas em partes do material, destacando-as. Não são todas as fotografias que possuem legendas e, quando existentes, variam, digitadas ou escritas à mão com pequenos comentários. Ainda em relação aos títulos, observamos uma quebra de hierarquia, já que novamente o título não se desloca da imagem, parecendo parte desta. Chico Homem de Melo, relata o aspecto manual da época:

Se a década de 1970 assistiu à ampla disseminação do léxico modernista, nestes anos 1980 a cena se pluraliza, configurando um quadro marcado pela diversidade. O gesto da mão que desenha passa a ser uma possibilidade expressiva; o imperativo da legibilidade perde força em nome da busca pela particularização visual (HOMEM DE MELLO, 2011, p.530)



FIGURA 5. Factor Zero nº1. Fonte: factorzeroblog.wordpress.com

O formato A5 (148x210mm) maximiza o espaço da página, característica comum em fanzines devido a custos de reprodução. Elementos como linhas e caixas desenhadas à mão sugerem composição semelhante a uma colcha de retalhos. Na imagem, a proximidade entre fotografia e quadro de texto exemplifica como quadros manuais alteram hierarquia e fluxo de

leitura. Essa abordagem, arraigada no design punk, influencia as possibilidades contemporâneas, permitindo experimentação mesmo com as novas tecnologias, mantendo o espírito transgressor de explorar meios não convencionais para transmitir mensagens ou funções desejadas.

A maioria das páginas tenta usar margem de respiro em pelo menos um lado. Contudo, como esperado, também não é padrão. Há casos – como o da imagem anexada abaixo – em que o texto vai até o limite da página, sangrado, sendo em que, do outro lado, nota-se uma margem até a borda. A numeração aparece em praticamente todas as páginas, sempre na parte inferior, mas sofre uma pequena variação estando em alguns momentos na lateral da folha.



FIGURA 6. Factor Zero nº0. Fonte: factorzeroblog.wordpress.com

A impressão que se tem é que primeiramente eram inseridos os textos e, depois, títulos e numerações eram alocados, como elementos extras. O mesmo ocorre com as caixas de destaque que, no fanzine analisado, são feitas manualmente, com canetas ou marcadores, destacando alguma frase. Esse hibridismo entre os textos digitados e os escritos à mão é uma característica presente em todas as edições do Factor Zero analisadas. Cada página parece

ser pensada individualmente, mas, por se utilizar de elementos em comum e do manual versus tecnológico, mantém uma linguagem visual mutante.

Por fim, vale ressaltar o aspecto sujo (no melhor sentido) presente na cópia e/ou impressão das páginas. Sabe-se que eram utilizadas copiadoras caseiras ou de escritório, assim como a composição manual com colagem e também a impressão. Mas seria importante ter mais detalhes desse processo, que é tão característico da linguagem punk no editorial de zines.

Ao ser questionado sobre o processo de produção, Strongos, criador da Factor Zero, relatou que realizava tudo sozinho e que os fanzines posteriores eram melhores, em sua opinião. Uma parte dessa evolução dos materiais pode ser explicada pelo avanço tecnológico. Priscila Farias (p. 69) diz que a chegada dos computadores pessoais ampliou a acessibilidade, fazendo com que um mesmo indivíduo fosse responsável pela criação, manufatura e distribuição de uma fonte ou, nesse caso, um fanzine. O fato de ter uma obra tão bem alinhada com o público-alvo no começo dos anos 80, feita por alguém que não tinha formação ou maquinário adequado, apenas vontade de propagar uma mensagem, mostra a grandiosidade do trabalho e a possibilidade de se fazer design com o que estiver disponível.

Então, o processo era o seguinte: eu pegava a revista estrangeira que eu tinha algumas e o Fábio arrumou algumas pra mim também eu gostava da banda, cortava foto e fazia o meu texto. Porque na verdade eu tinha a revista, mas eu fazia uma tradução muito ruim, eu não tinha inglês. Eu não sabia inglês. Então eu fazia a tradução e punha a minha opinião que não tinha nada a ver com a matéria da revista. Eu punha a minha opinião sobre os discos, sobre o que eu conhecia das bandas. E também fiz entrevista com as bandas. Era tudo na máquina de escrever, então eu datilografava uma folha e depois recortava os textos, fotos. Ia montando o recorte, punha frase de lado, de cabeça pra baixo,... Aquela coisa, né? “Eu vou fazer um negócio bem maluco, né?” Não pode ser dentro do padrão editorial de nada. Tem que ser completamente fora. (STRONGOS, David. Entrevista [dez. 2022]. Entrevistadora: Autora, 1 arquivo .mp3. 1 hora 15 min). Virtualmente, 2022.

Strongos explica que a opinião do público era essencial para nortear sua produção, o que nos faz lembrar da afirmação de Ambrose: “Embora o designer precise levar em consideração as limitações físicas e as exigências da mídia ou do formato usados, a forma de um design deve complementar a sua função. A forma de um projeto varia de acordo com o público-alvo a que se destina.” (AMBROSE, 2009a, p. 22)

O autor relata que não seguia nenhum padrão estabelecido, usando como base a sua criatividade e intuição na composição do fanzine. Ambrose discorre sobre a liberdade criativa no design gráfico, que se encaixa muito bem com a proposta dos materiais punks produzidos: “O design gráfico é uma atividade criativa e há, portanto, ocasiões em que é necessário quebrar as regras a fim de chegar à melhor solução.” (AMBROSE, 2009b, p. 155).

Strongos lembra que o Factor Zero lançou a semente para o surgimento de outros fanzines e ali ele sentiu que a missão estava cumprida, seguindo sua vida e indo para outras áreas. Os fanzines não são criados com o pensamento de durar para sempre, são findáveis desde o seu início. É algo emergencial, que precisava ser feito e lançado naquela hora para difundir o pensamento divergente. São passageiros, efêmeros e potentes:

Relatos de editores dizendo que seu fanzine estaria com os dias contados são comumente encontrados. Estampados no editorial, ou na capa, tinham como objetivo salientar que sem a cobrança dos impressos qualquer projeto alternativo se tornaria inviável. (PRADO, 2016, p.7)

5.2. SP Punk

O fanzine SP Punk surgiu no ano seguinte, 1982, também na capital paulista. Era vendido por 60 cruzeiros, mas cobrar nunca foi a intenção dos produtores, apesar de haver custos para a impressão e distribuição das tiragens (PRADO, 2016 p. 5). Aqueles que o produziam preferiam manter o anonimato, deixando o estrelismo apenas para o conteúdo ali divulgado. Posteriormente, alguns integrantes de bandas relataram terem contribuído para sua formação, mas nos próprios fanzines não havia nenhuma assinatura que nomeava um editor oficial.

As capas da SP Punk exibem uma notável linearidade visual, com ilustrações proeminentes e a caveira, símbolo constante. Valoriza-se o espaço vazio, garantindo legibilidade mesmo na edição nº2. Frases e ilustrações indicam o tema de cada edição, acompanhadas por citações. O logotipo permanece consistente, ao contrário do Factor Zero, mas há variações sutis em sua posição. A edição 2 revela a técnica de colagem, evidenciada pelos ruídos, refile de página e intervenção manual. A limitação orçamentária resulta no uso predominante de PB, reforçando a estética despojada entre cópia, papel leve e tinta.



FIGURAS 7, 8 e 9. Capas do fanzine *SP Punk* nº 0, 1 e 2, respectivamente. Fonte: Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEDIC/PUC). acervopunk.com.br/35-2

Novamente, não há um grid único seguido por todo o material, mas conforme as edições vão avançando, um padrão de diagramação vai se formando. Em partes, tem-se textos corridos, de uma extremidade a outra; em outras, colunas duplas. Uma característica marcante são as frases com grande espaçamento entre linhas e com bordas que remetem a papel rasgado, como se o texto tivesse sido construído por partes. Já as legendas aparecem de duas formas: 1) embaixo da foto em caixa alta ou 2) sobre a foto, como se fosse colada por cima, reforçando a linguagem de texto sobreposto do fanzine.

As margens no *SP Punk* são mais presentes. Nota-se que havia uma preocupação para que o texto tivesse um espaço delimitado, mas não são lineares. Aparecem em algumas páginas dos dois lados, mas outras são sangradas por conta da quantidade de texto da página, agindo, mais uma vez, por necessidade. Outra diferença é o uso de escritos à mão. No *SP Punk*, esse hábito vai se perdendo e dando lugar à escrita de máquina, se assemelhando mais a revistas e jornais. Aqui, o conteúdo textual parece ter grande importância, era necessário ler e entender. A informação nas zines do cenário punk possuía uma conotação de manifesto, era a divulgação de uma bandeira, de um estilo, de um grupo.



FIGURA 10. SP Punk nº0 Fonte: Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEDIC/PUC). acervopunk.com.br/35-2

Gavin Ambrose, em seu livro *Layout* (2009b, p.32), diz que, em uma peça de design editorial, a numeração de páginas é chamada de “fólio” e destaca que os fólhos são reforços visuais de ordem. O fanzine não se preocupava com essa numeração, sendo substituída apenas com a palavra digitada “continua” na parte inferior da folha, sobrepondo-se ao fundo, dando a impressão de ser colada por cima. Esse aspecto de ir contra princípios de design estabelecidos anteriormente reforça uma característica do design gráfico punk observada até aqui: a transgressão na experimentação. Através da fuga de regras e da ordem estabelecida, os punks propagavam a mensagem do movimento em todos os seus braços: em suas letras de músicas; no jeito que tocavam; na forma de andar na rua; no visual; nos ambientes que frequentavam e no conteúdo escrito e na elaboração dos materiais, como observado nos casos de fanzines estudados aqui.

Estendendo para os fundos das páginas, os grafismos corriam soltos. A manualidade do movimento era encontrada ali, por meio de padronagens feitas com marcadores e canetas, rabiscos de destaques e margens retangulares em algumas folhas, mostrando que apesar dos textos em um padrão mais comum, ainda havia punk em sua composição.

O SP Punk tem um elemento forte presente ao longo de sua vivência e distribuição: a colagem. Chico Homem de Melo (2011, p.542) ressalta que as capas de discos que estavam sendo produzidas na década de 1980 buscavam uma visualidade mais experimental, mesclando elementos como fotografias, efeitos que lembram o estilo vetorial e intervenções manuais

(Imagem 11): “O tom geral é dado por colagens informais de fragmentos fotográficos contrastados, aos quais são acrescentados grafismos variados”. Essa característica presente nas capas de discos de época pode ser comparada ao processo de composição do fanzine, reafirmando, mais uma vez, a influência da música nas produções gráficas dos zines, que se perpetua até as décadas seguintes.



FIGURA 11. *Revoluções por Minuto*, 1985. Fonte: Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEDIC/PUC). acervopunk.com.br/35-2

5.3. Alerta Punk

O Alerta Punk, que circulava entre 1983 e 1984, era editado por Renato Filho. Além de informar sobre as bandas punks nacionais e internacionais, fazia críticas ao governo e à imprensa. As opiniões e ideais do movimento ficavam explícitas através de colagens com a frase “O militarismo só nos oferece guerra” e até o uso da suástica para criticar governantes e instigar o público. O fanzine incentivava o envio de fotos e desenhos amadores, usando-os inclusive nas capas e reforçando o aspecto coletivo da criação desse tipo de impresso comunicacional, além de ampliar a relação com o público.

Este último objeto de estudo destaca-se pela atenção à composição e hierarquia nas capas. O logotipo, fora de um padrão visual, mantém um tamanho significativo, posicionando-se estrategicamente. O equilíbrio entre negativos e positivos é bem executado, proporcionando clareza nas informações

da capa. A representação do movimento, a identificação do fanzine e sua edição são distribuídas de maneira ordenada, com determinação. Observa-se uma abordagem mais organizada na utilização da imagem, do texto, do logo e da composição na página, em comparação com os objetos de estudo anteriores.



FIGURAS. 12, 13 e 14: Capas do fanzine *Alerta Punk* nº1, 3 e 4, respectivamente. Fonte: Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEDIC/PUC). acervopunk.com.br/35-2

Em sua primeira edição, o texto de conteúdo é distribuído em um grid de uma única coluna, intercalando texto escrito com imagens. Por esse fator, o fanzine possui uma aparência de diagramação de livro, com colunas definidas e texto sempre digitado. A numeração, assim como margens e grids definidos estão presentes, sendo essa até mesmo um elemento de destaque por serem localizadas perto da costura. No entanto, nas outras edições tais marcas se perdem. Ainda assim, é visível a preocupação com a organização das informações, deixando um espaço de respiro para quem lê o fanzine (Imagem 15).

Podemos observar também neste caso, a aproximação das caixas de texto ao refile da página, o que denota não só a técnica utilizada para a serialização das edições, como a questão do orçamento (conteúdo/quantidade de páginas). É possível se observar na página ímpar da imagem abaixo o tipo do papel utilizado, de baixa gramatura, vendo o que está gravado no verso das páginas, o que também pode caracterizar a visualidade da publicação, assim como a técnica de cópia ou impressão.

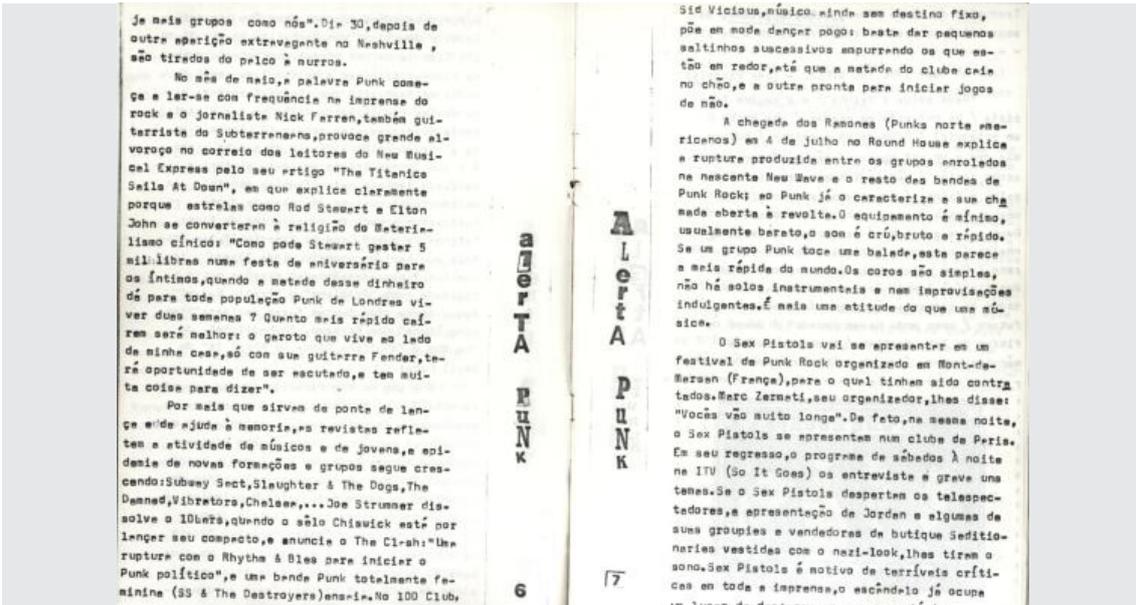


FIGURA 15: Alerta Punk n.º1. Fonte: Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEIC/PUC). acervopunk.com.br/35-2

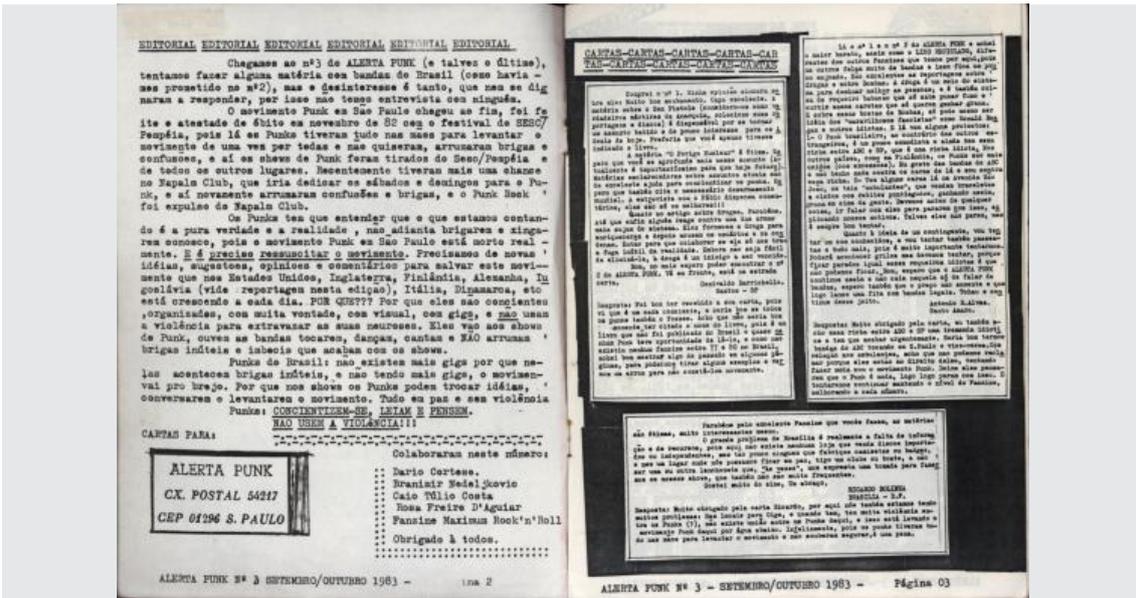


FIGURA 16: Alerta Punk n.º3. Fonte: Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEIC/PUC). acervopunk.com.br/35-2

Sobre as legendas das imagens, nem todas possuem uma. Em algumas, estão sobrepostas nas imagens, como pedaços de textos colados por cima. Em outras, viradas ou na diagonal, conforme a orientação do texto e costumam indicar apenas o nome de quem está na foto ou o acontecimento. Ambrose, em seu livro Grids (p. 112), fala sobre a disposição irregular da numeração das páginas, como acontece no Alerta Punk: “O posicionamento

dos fólhos pode criar um dinamismo óptico e uma sensação de movimento que alteram radicalmente a página”.

Diferentemente dos outros zines, o Alerta Punk possui poucos traços de manualidade em sua composição. Mas, uma novidade é o uso da tecnologia para fins diferentes do que foi criada, se rebelando até mesmo nesse caso. O autor do fanzine usa de elementos de pontuação como barras, hífen e dois pontos para criar separações entre as caixas de texto, subvertendo a função e transformando esses sinais em elementos gráficos de composição.

Priscila Farias (2016, p.33) aponta que os dingbais – ornamentos, símbolos, sinais não alfabéticos no meio tipográfico, chamadas por ela de “fontes que não servem para escrever” – trouxeram uma revolução no modo de uso da tipografia e que organizar esses símbolos pode distanciar do utilitarismo e criar experimentações mais poéticas entre arte e design. O fanzine de estudo utiliza de princípios parecidos ao usar de pontuações e símbolos presentes no teclado como elementos visuais de composição da página, subvertendo seu uso.

Conclusão

Ser punk era ser independente, o que se reflete em diversos aspectos do movimento, sobretudo nos fanzines.. Bricolagem é uma palavra para designar a execução de trabalhos ou reparos caseiros fáceis, como por exemplo a carpintaria, por alguém não especializado em tal coisa (Dicionário Oxford) e Milani (2015, p.5) diz que é inerente à estética punk, o que pode ser visto tanto nas produções de roupas como no processo de produção de um fanzine.

O design gráfico punk era cru. Substancial, rápido e urgente. Se ordenando pelo caos, os designers – que não se chamavam deste modo – criavam com o que tinham à disposição. Se trabalhavam em lojas de xerox – como era o caso do autor do Factor Zero –, imprimiam por debaixo dos panos enquanto o chefe não estava olhando; se passavam o dia pelas ruas de São Paulo, iam a lojas punks para recolherem conteúdo e verem o que há de novo que renderia uma boa matéria para o fanzine. Canetas, tesoura, cola, copiadora e ideias fervilhando na cabeça: tinha-se um kit perfeito para fazer uma tiragem de ‘revistinhas punks’.

Os elementos das artes gráficas estavam ali, à disposição, como uma ferramenta para a propagação de conteúdo. E é por meio deste que se criou uma estética que inspiraria e abriria caminhos para um design desconstruído, que parecia nadar contra a corrente funcionalista. Aqueles autores que possuíam apenas a intenção de informar e espalhar o punk, mal sabiam que seriam importantes peças de uma vertente estética, mesmo sem terem passado pelas tradicionais escolas de desenho industrial da época.

No entanto, os produtores de fanzine não nomeavam seu produto como uma peça de design. Fazia parte do movimento se desfazer das “burocracias” modernas e, no contexto onde essas revistinhas circulavam, esse não era o foco. A mensagem era o pilar de tudo. O movimento tinha que se expandir. As imagens inseridas nessa pesquisa, retiradas dos fanzines estudados, mostram a objetividade daquelas produções: tudo que se via dialogava diretamente com o que se lia, gerando uma identidade visual e comunicacional exclusiva da comunidade punk. A função do fanzine como propagador de informação, de dentro do movimento para dentro do movimento e que, por consequência, atingisse pessoas de fora e as trouxesse para o punk. Tinha que ser algo genuíno, de quem vivia no meio e estava integrado, tendo propriedade para opinar sobre os diversos acontecimentos.

A partir da análise dos objetos de estudo levantados, é inegável o espírito revolucionário do design gráfico punk. O punk, como parte dos grupos de precursores do que conhecemos hoje como design pós-moderno, subverteu a forma de se pensar design e expandiu os horizontes gráficos da experimentação livre, trazendo um senso de independência estética e intelectual. Tal espírito livre se alastrou em cada ação feita, em cada grito na multidão, em cada página impressa. Essa liberdade era o que permitia aos produtores de fanzines criarem do acaso, por meio do teste/falha/*reteste*/sucesso. Essas mentes que, pela sociedade tradicional, eram vistas como rebeldes, estavam criando ali - em copiadoras baratas e na periferia, uma linguagem própria que influenciaria toda uma vertente futura de design. Não havia normas, tudo era em prol do movimento e o diálogo do público-alvo com o produtor do material era muito íntimo.

Atualmente, o punk está diluído. Novos movimentos surgiram, com propostas diferentes. Para o design, o punk expandiu a visão de um universo de oportunidades e de liberdade criativa. Seus reflexos podem ser encontrados em diferentes peças de design na atualidade, o que demonstra a força da linguagem do movimento e seu poder de influência.

Referências

POYNOR, Rick. **Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

FARIAS, Priscila Lena. **Estudos sobre tipografia: letras, memória gráfica e paisagens tipográficas**. 2016. Tese (Livre-Docência) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/>

disponiveis/livredocencia/16/tde-10032017-161946/publico/farias16estudostipografia.pdf. Acesso em: 08 fev. 2022.

FARIAS, Priscila Lena. **Tipografia Digital: o impacto das novas tecnologias**. 4. ed. Teresópolis: 2AB Editora, 2013.

BIVAR, Antonio. **Punk**. 1. ed. São Paulo: Edições Barbatana, 2018.

PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. **Meninos em Fúria: e o som que mudou a música para sempre**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

MELO, Chico **Homem de. Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Grids**. Porto Alegre: Bookman, 2009a.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Layout**. Porto Alegre: Bookman, 2009b.

MILANI, Marco Antonio. **Uma leitura vertiginosa: os fanzines punks no Brasil e o discurso da união e conscientização (1981 – 1995)**. 2015. f 137. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

PRADO, Gustavo dos Santos. **Não engavetem os zines - as contradições da cena punk underground presente nos fanzines (anos 80)**. In: XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP, 2016, Assis - São Paulo. Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP. São Paulo: Anpuh, 2016. v. 1. p. 1-11.

Como referenciar

GOMES, Viviane Aiko Toyoda; ALCÂNTARA Cristiane. Vozes Visuais: uma análise do design gráfico punk nos fanzines paulistas. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, pp. 345-369, jul./2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2024.82129>



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 28/02/2024 | Aceito em 09/05/2024