

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA  
MESTRADO EM TECNOLOGIA

CAUHANA TAFARELO DE OLIVEIRA

**O DESIGN GRÁFICO TROPICALISTA E SUA REPERCUSSÃO NAS  
CAPAS DE DISCO DA DÉCADA DE 1970**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA  
2014

CAUHANA TAFARELO DE OLIVEIRA

**O DESIGN GRÁFICO TROPICALISTA E SUA REPERCUSSÃO NAS  
CAPAS DE DISCO DA DÉCADA DE 1970**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de “Mestre em Tecnologia”. Área de concentração: Tecnologia e Sociedade. Linha de pesquisa: Mediações e Culturas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz.

CURITIBA  
2014

À Silvia, Dorothi e Paula, que sempre apoiaram meus estudos, incentivaram minhas escolhas e contribuíram para a conclusão desta importante etapa.

## RESUMO

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo. O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2014.

A pesquisa buscou investigar o *Tropicalismo* (1967-1968) e analisar de que forma sua linguagem gráfica repercutiu nas capas de disco de 1969 a 1978, ou seja, nos dez anos seguintes ao término oficial do movimento. A dissertação procurou pensar nas características estéticas e culturais presentes nos projetos gráficos, considerando o contexto histórico desses anos, as propostas da canção tropicalista, tal como as influências entre as sonoridades e visualidades do período. Para isso, foram estudadas as capas de disco do Brasil da segunda metade dos anos de 1960, com ênfase na *Tropicália*. Foram selecionadas dez capas de discos do período posterior, com o intuito de estabelecer comparações e discutir as principais referências. Foi desenvolvida uma análise visual com base na semiótica peirceana - a partir da proposta de Martine de Joly (2006) - de capas de eixos fonográficos diversos de 1969 a 1978, apontando de que maneira construiu-se um diálogo entre o design tropicalista e as peças selecionadas. A partir disso, foi possível verificar que o *Tropicalismo* teve significativa importância para a criação e implantação de uma nova linguagem visual no design brasileiro e influenciou, em diferentes aspectos, o desenvolvimento de capas de disco da década posterior.

**Palavras-chave:** *Tropicalismo*; Design Gráfico; Capa de disco; Música Popular Brasileira.

## ABSTRACT

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo. The Tropicalismo's graphic design and its impact on album covers of 1970. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2014.

The research sought to investigate the *Tropicalismo* (1967-1968) and analyse how its graphic language reflected in the album covers from 1969 to 1978, in other words, in the ten years following the official end of the movement. The dissertation attempted to think about the esthetic and cultural characteristics present in graphic projects, considering the historical context of those years, the proposals of the *Tropicália's* songs and the influences between sounds and visualities of period. Thus, the research was studied the album covers of Brazil in the second half of the 1960s, with an emphasis on *Tropicália*. Ten album covers of the period subsequent were selected, to compare and discuss the main references. It was developed a visual analysis based on Peircean semiotic - from the proposed of Martine Joly (2006) - of album covers of different phonograph axes from 1969 to 1978, pointing how was constructed a dialogue between *Tropicalismo's* design and the selected pieces. From this, it was possible to verify that the *Tropicalismo* had significant importance for the creation and implementation of a new visual language in Brazilian design and influenced, in different aspects, the development of album covers in the next decade.

**Keywords:** *Tropicalismo*; Graphic Design; Album Cover; Brazilian Popular Music.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Cartaz de divulgação do festival <i>Woodstock</i> , 1969.....	24
Figura 02 - Cena de repressão no Rio de Janeiro, 1968 .....	31
Figura 03 - Músicos do <i>Tropicalismo</i> .....	34
Figura 04 - Paz e Amor, de Gerald Holyom, 1958.....	47
Figura 05 - <i>A Melodia Persegue a Minha Fantasia</i> , de Roy Lichtenstein.....	48
Figura 06 - <i>Campbell's Soup Cans</i> , de Andy Warhol, 1962 .....	50
Figura 07 - <i>Current</i> , de Bridget Riley, 1964.....	52
Figura 08 - Cartaz de divulgação de concerto, Wes Wilson, 1966 .....	55
Figura 09 - Pôster de concerto, Victor Moscoso, 1967.....	56
Figura 10 - Capa do disco <i>LSD</i> da banda <i>Dr. Timothy Leary PH.D</i> , 1966 .....	57
Figura 11 - Capa do disco do grupo <i>Velvet Underground</i> , 1967 .....	58
Figura 12 - Capa do disco do Santana, 1969 .....	59
Figura 13 - Capa do disco <i>Last Days and Time</i> , 1972 .....	60
Figura 14 - Capa do disco <i>Yessongs</i> , 1973 .....	61
Figura 15 - Desenho sobre jornal, de Antonio Dias, 1968 .....	64
Figura 16 - Caetano Veloso vestindo um <i>Parangolé</i> , de Hélio Oiticica .....	65
Figura 17 - <i>Máscaras Sensoriais</i> , de Lygia Clark, 1967 .....	67
Figura 18 - <i>Tropicália</i> de Hélio Oiticica, 1967.....	67
Figura 19 - Capa do disco <i>Nara</i> de César Villela, 1963 .....	73
Figura 20 - Capa do LP <i>Antonio Carlos Jobim</i> de César Villela, 1963.....	74
Figura 21 - Capa do disco <i>O Fino do Fino</i> , criado por Carlos Prósperi.....	75
Figura 22 - Capa do LP <i>A Ternura de Wanderléia</i> , 1966 .....	78
Figura 23 - Capa do LP <i>Tremendão</i> , 1967.....	79
Figura 24 - Capa do disco <i>Caetano Veloso</i> , 1968.....	81
Figura 25 - Capa do disco <i>Gilberto Gil</i> , 1968 .....	84
Figura 26 - Capa do disco <i>Os Mutantes</i> , 1968.....	86
Figura 27 - Capa do disco <i>Grande Liquidação</i> , 1968.....	88
Figura 28 - Capa do disco <i>Nara</i> , 1968 .....	91
Figura 29 - Capa do disco <i>A Banda Tropicalista de Duprat</i> , 1968 .....	93
Figura 30 - Capa do disco <i>Tropicália ou Panis et Circensis</i> , 1968 .....	95
Figura 31 - Capa e contracapa de Ronnie Von, 1969 .....	101
Figura 32 - Capa e contracapa de <i>Os Incríveis</i> , 1970.....	104
Figura 33 - Capa e contracapa de <i>Deixa o Trem Seguir</i> , 1971 .....	107
Figura 34 - Capa e contracapa de <i>Para Iluminar a Cidade</i> , 1972 .....	110
Figura 35 - Capa e contracapa de <i>Pérola Negra</i> , 1973.....	113
Figura 36 - Capa e contracapa de <i>Vamos pro Mundo</i> , 1974.....	115
Figura 37 - Capa e contracapa de <i>Moraes Moreira</i> , 1975 .....	117
Figura 38 - Capa e contracapa de <i>Porta do Sol</i> , 1976.....	120
Figura 39 - Capa e contracapa de <i>Os Carajás</i> , 1977.....	122
Figura 40 - Capa e contracapa de <i>Tipo Exportação</i> , 1978.....	124

## SUMÁRIO

<b>1 E A MANHÃ TROPICAL SE INICIA</b> .....	07
<b>2 TROPICÁLIA</b> .....	14
<b>3 SUPER-HOMEM, SUPERFLIT: VISUALIDADES DA DÉCADA DE 1960</b> .....	46
3.1 PRODUÇÃO ESTRANGEIRA: NOVAS LINGUAGENS .....	46
3.2 AS ARTES PLÁSTICAS DA NOVA FIGURAÇÃO .....	62
<b>4 JOÃO GIRANDO NA VITROLA: AS CAPAS DE DISCO NO BRASIL DA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1960</b> .....	72
4.1 BOSSA NOVA .....	72
4.2 JOVEM GUARDA .....	76
4.3 O DESIGN GRÁFICO DO <i>TROPICALISMO</i> .....	80
4.3.1 Caetano Veloso .....	81
4.3.2 Gilberto Gil .....	83
4.3.3 <i>Os Mutantes</i> .....	86
4.3.4 Tom Zé .....	88
4.3.5 Nara Leão .....	91
4.3.6 Rogério Duprat .....	93
4.3.7 <i>Tropicália ou Panis et Circensis</i> .....	95
<b>5 UM INSTANTE, MAESTRO: A REPERCUSSÃO DA LINGUAGEM GRÁFICA TROPICALISTA DE 1969 A 1978</b> .....	99
5.1 METODOLOGIA .....	99
5.2 RONNIE VON, 1969 .....	101
5.3 OS <i>INCRÍVEIS</i> , 1970 .....	104
5.4 IVAN LINS, 1971 .....	107
5.5 JORGE MAUTNER, 1972 .....	109
5.6 CARMEN SILVA, 1973 .....	112
5.7 <i>NOVOS BAIANOS</i> , 1974 .....	115
5.8 MORAES MOREIRA, 1975 .....	117
5.9 WANDO, 1976.....	119
5.10 OS <i>CARAJÁS</i> , 1977 .....	122
5.11 <i>MILTON BANANA TRIO</i> , 1978 .....	123
<b>6 DO FIM DE TUDO</b> .....	127
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	131
<b>ANEXOS</b> .....	145

## 1 E A MANHÃ TROPICAL SE INICIA<sup>1</sup>

Esta dissertação pretende estudar a influência dos movimentos artísticos e culturais do final da década de 1960, sobretudo da *Tropicália*<sup>2</sup> (1967-1968), no design gráfico dos dez anos subsequentes ao término oficial do grupo<sup>3</sup> (1969-1978). A pesquisa parte do pressuposto de que não existe separação entre design e sociedade e busca refletir como a linguagem do *Tropicalismo* está presente nas capas de disco dos anos propostos, considerando as relações estéticas e culturais. Nessa perspectiva, a proposta é examinar as denotações e conotações dos signos visuais, considerando-os como historicamente constituídos, de forma a levar em conta as influências socioculturais que contribuíram para os projetos gráficos.

O problema consiste em verificar como o design tropicalista inspirou e contribuiu, ao longo do período proposto, na linguagem gráfica nas capas de discos de diferentes eixos fonográficos. A pesquisa foi voltada para as estéticas e as linguagens imbricadas nos movimentos de contracultura, na conjuntura política nacional, nas propostas tropicalistas e nas experiências do design brasileiro da época.

Procurou-se pensar nas relações entre as músicas e os projetos gráficos das capas de discos, enquanto traduções e interpretações visuais das sonoridades e letras. Deve-se enfatizar que no *Tropicalismo* as capas de disco passaram a funcionar, não só como um meio de divulgação, mas principalmente como uma “extensão do trabalho poético-musical daquele que grava um disco” (RODRIGUES, 2007, p. 32).

---

<sup>1</sup> Referência a um verso da canção *Geléia Geral*, de Gilberto Gil (1968).

<sup>2</sup> A designação “tropicalismo” foi muito popular nas décadas de 1960 e 1970, porém, Caetano se distanciava desse termo, pois considerava que reduzia o “movimento a um repertório de clichês sobre ‘a vida nos trópicos’”, além de evocar o conceito de “luso-tropicalismo” - uma teoria de Gilberto Freyre sobre adaptabilidade portuguesa em regiões tropicais -, o que não era o intuito dos tropicalistas. Na época do movimento, um crítico afirmou que o termo “tropicália” era mais adequado, pois o sufixo “-ismo” seria uma referência a uma série de normas e “-ália” seria “um composto cruzado de elementos díspares e heterogêneos” (DUNN, 2009, p. 25). Tanto nas décadas anteriores, quanto no período atual, ambas as palavras são igualmente utilizadas e válidas. Dessa forma, não haverá diferenciação dos termos nesta pesquisa.

<sup>3</sup> Os músicos do *Tropicalismo* foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Gal Costa, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Batista, Sérgio Dias), Jorge Ben, Tom Zé, Nara Leão, Capinan e Torquato Neto. Outros artistas também participaram do movimento com outras manifestações, como Hélio Oiticica (artes visuais) e Rogério Duarte (design gráfico).



Para refletir sobre a história do design, um dos autores importantes é Rafael Cardoso (2008), que discute a materialidade das peças gráficas brasileiras constituídas em contextos sociais diferenciados do panorama europeu e/ou norte-americano. Em seu livro *Uma Introdução à História do Design*, Cardoso aponta as diferenças históricas e culturais e problematiza a questão das influências dos modelos funcionalistas no conceito de design, ressaltando a necessidade de se mapear a produção brasileira de forma mais abrangente.

Quanto às questões visuais do design gráfico dos anos de 1960, utilizou-se o autor Chico de Melo (2008), que reúne pesquisas recentes sobre diversos tipos de mídias impressas (cartazes, livros, revistas, capas de discos) do período e traz uma abordagem social e política da produção gráfica da década. Os textos de Jorge Caê Rodrigues (2007, 2008) foram imprescindíveis para discutir as peças gráficas desenvolvidas na época, pois trabalham com capas de disco do período e criam um paralelo com projetos visuais posteriores.

Para compreender as características gerais do movimento tropicalista e questões mais específicas como as artes plásticas, foi estudado o livro *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*, no qual Carlos Basualdo (2008) pesquisa as características que formaram o *Tropicalismo* de forma abrangente. Houve necessidade de refletir também sobre as artes visuais e o neoconcretismo, sobretudo nos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, especialmente a partir da abordagem de Ligia Canongia (2005).

Em relação aos diálogos da contracultura estrangeira e do design psicodélico, foram utilizados os artigos de Marcelo Silva (2010), Mariana Zan (2009) e Clarissa Bottino (2006). Silva discute a imprensa na contracultura; Zan faz um paralelo entre a psicodelia e o *Tropicalismo*, analisando capas de discos e relacionando com os movimentos que a influenciaram; Bottino aborda as visualidades da contracultura, por meio do design de capas e cartazes ligados ao movimento *hippie*. Para pensar na contracultura local, os livros de Luiz Maciel (1987) e Carlos Pereira (1988) foram fundamentais.

Para uma reflexão histórico-cultural tomou-se como base as ideias do historiador Marcos Napolitano (2001, 2004, 2005), que questiona conceitos como

cultura de massa e indústria cultural, ligados à música popular. Para tratar especificamente dos movimentos e vanguardas musicais no Brasil foi utilizado, sobretudo, o autor Waldenyr Caldas (2010). Em seu livro *Iniciação à Música Popular Brasileira*, o autor propõe uma compreensão das relações entre os contextos socioculturais e a produção musical. Para refletir sobre a canção tropicalista, o livro *Alegoria Alegria* (2007) de Celso Favaretto foi indispensável, uma vez que dialoga com questões conceituais que envolveram o grupo, como a antropofagia.

A visão sociológica do período ficou por conta de Marcelo Ridenti (2000, 2009). No capítulo “A Brasilidade Tropicalista de Caetano”, do livro *Em busca do povo brasileiro*, o autor traz questões relevantes para entender a movimentação política e cultural da época, discutindo o modernismo, as artes e o CPC (Centro Popular de Cultura). Para um amplo panorama das questões históricas foram considerados os estudos de Boris Fausto (2010), que mostra também as interferências e implicações políticas e econômicas. Além da pesquisa em livros, foram consultados jornais e revistas de 1964 a 1969 - como *Realidade* e *Correio do Povo* - em busca de dados históricos e culturais.

Houve uma pesquisa junto ao banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) para verificar os campos já explorados dentro do design gráfico tropicalista de capas de disco. Em relação a temas similares, foi encontrada uma dissertação de Márcio Beltrão de Lima (2010), mas que explora somente as capas de disco de Tom Zé; uma tese de Claudio Gonçalves (2006) que associa as capas com a Semana de Arte Moderna de 1922; e a dissertação de Jorge Luis Pinto Rodrigues (2002) que se aproxima com a temática desta pesquisa. Assim como este trabalho, Rodrigues estuda a correlação entre capas de disco do *Tropicalismo* e da década de 1970. No entanto, possui outros objetos de análise e outra metodologia (um dos recursos que o autor utiliza são entrevistas). As questões priorizadas no corpo do trabalho também se diferenciam, pois na pesquisa de Jorge Rodrigues há menor destaque de história e música e uma maior relevância de outros temas (há uma ênfase na trajetória de alguns dos artistas, por exemplo). O texto de Rodrigues (publicado em livro como *Anos Fatais: design, música e Tropicalismo* em 2007) foi importante para a discussão do design

do *Tropicalismo*.

Após a revisão de literatura, foram feitos levantamentos dos projetos gráficos da época, por meio de livros de design - principalmente *Anos Fatais* (RODRIGUES, 2007), *O Design Gráfico dos Anos 60* (MELO, 2008) e *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil* (MELO; RAMOS, 2012) -, galerias/ coleções virtuais - como o site oficial do *Tropicalismo*<sup>4</sup> e as seções de imagens e discografia páginas dos artistas apresentados -, além de lojas (físicas e virtuais) de discos antigos.

O levantamento foi de aproximadamente sessenta capas, divididas entre exemplos da produção externa ligada à contracultura (1966-1969), peças anteriores ao *Tropicalismo* (1964-1967), projetos gráficos relacionados aos artistas ligados ao movimento (1967-1968), além do período posterior (1969-1978). Dentre estas, foram selecionadas cinco exemplos da visualidade estrangeira, cinco para estudar o período precedente ao grupo, sete para pensar no *Tropicalismo* e dez para debater os projetos gráficos posteriores. Houve contato físico<sup>5</sup> com algumas das capas; com as outras, apenas conhecimento em imagem digital.

Realizou-se um estudo das capas selecionadas, que contribuiu - como referência das principais características gráficas - para a compreensão dos aspectos visuais de cada movimento apresentado. Para o estudo do design tropicalista, houve a prioridade das capas de disco de 1968, as quais serviram como base para comparação com as propostas gráficas da década consecutiva.

A seleção das capas de 1969 a 1978 priorizou capas de discos de músicos que não possuíam relação com a *Tropicália*, de outros eixos fonográficos<sup>6</sup>. Levou em conta também a linguagem visual: ocorreu uma busca por discos que tivessem traços da visualidade tropicalista. As capas dessa década possuem linguagens diversas: nem todas remetem ao *Tropicalismo*. A ideia desta pesquisa não é provar que o movimento influenciou completamente a produção gráfica das capas dos dez

---

<sup>4</sup> Além de artigos, o site reúne diversas imagens da época - <http://tropicalia.com.br/>.

<sup>5</sup> Em algumas capas, o contato inicial com os discos foi feito em lojas físicas, como o Acervo (localizado no centro de Curitiba). No entanto, todas as imagens foram encontradas em páginas virtuais, não sendo necessário o processo de registro fotográfico do material. Deve-se considerar também que, como algumas imagens foram analisadas somente a partir do meio virtual, algumas alterações nas características visuais (como uma variação de cor, por exemplo) podem ocorrer, por conta das diferentes materialidades e de cada condição de análise.

<sup>6</sup> A dissertação de Jorge Rodrigues (2002) já aborda as capas dos discos chamados de “pós-tropicalistas”.

anos subsequentes, mas sim apontar como essa repercussão ocorre, qual o legado visual do design de capas deixado pelo grupo.

Além da preocupação com o contexto histórico-cultural, buscou-se compreender como as capas materializavam graficamente as influências e as novas propostas artísticas e musicais. Na tentativa de estudar as relações entre o contexto e as visualidades, a semiótica tem trazido grandes contribuições no entendimento das múltiplas interações entre esses elementos. O caminho de análise escolhido, entre tantos outros possíveis, foi desenvolvido com base no método semiótico, considerando a linguagem como uma “gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e significação” (SANTAELLA, 1983, p. 11). A abordagem analítica segue especialmente a proposta de Joly (2006), a qual ressalta que a representação imagética é de suma importância para a cultura, além de ser sempre engendrada a partir de um contexto (JOLY, 2006, p.47). Para a autora, a maneira como uma imagem é lida em uma determinada década é diferente do modo como uma leitura da mesma imagem ocorre hoje: há um deslocamento de olhar por conta das diferenças sociais, históricas, culturais. Dessa forma, faz-se imprescindível o estudo de diferentes facetas do período, de modo que haja um entendimento mais claro das capas dentro de sua conjuntura.

As capas serviram como base de análise em relação aos signos icônicos, verbais e plásticos, ou seja, explorou características como temática, tipografia, paleta de cores e composição. Por meio da linha de pensamento de Martine Joly, as análises foram feitas levando em conta não só aspectos visuais, mas também a ligação com o contexto, conforme apontado anteriormente. Houve a opção pelo recorte em capas de disco, pois

se considerarmos a música como sendo a mais forte expressão da cultura brasileira, e sendo o disco um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população, o exame de suas capas cumpre o papel privilegiado como fonte de reflexão sobre a produção e o consumo da linguagem visual (MELO, 2008, p. 40).

Essa dissertação foi dividida da seguinte maneira. No capítulo “*Tropicália*” há uma abordagem de características gerais do movimento, como seu surgimento e influências. Após, há um levantamento da história do Brasil, no qual são apontados

alguns dos principais fatos que estavam ligados às manifestações culturais. Em seguida, há uma introdução sobre a música do *Tropicalismo*, espaço de forte ruptura e de grande repercussão. Posteriormente, em “Super-homem Superflit”, o foco passa para as visualidades, iniciando com a produção estrangeira, de grande influência para a *Tropicália*. No capítulo “João Girando na Vitrola”, há uma análise do repertório gráfico brasileiro da década de 1960, mostrando a ruptura e as características trazidas pelo movimento, exemplificada com sete projetos gráficos de discos de 1968, de autores como Rogério Duarte. É apresentada também uma comparação com peças anteriores ao período (da *Bossa Nova* e *Jovem Guarda*, dois relevantes eixos fonográficos daqueles anos), visando um estudo do design que antecedeu o período em questão, para uma posterior compreensão da linguagem tropicalista. Após, ocorre uma seleção de capas de discos dos anos seguintes, mostrando sua influência na linguagem de projetos do período subsequente ao término oficial do movimento (de 1969 a 1978). Por meio da análise semiótica dessas peças gráficas, há uma busca pelas referências gráficas que permaneceram presentes no período proposto.

Este trabalho está inserido na linha de pesquisa Mediações e Culturas com área de concentração em Tecnologia e Sociedade, no programa de Pós-Graduação em Tecnologia da UTFPR - PPGTE. A pesquisa é pertinente dentro desse programa por buscar uma compreensão do design gráfico como um meio de veicular ideias, levando em conta questões que perpassam o âmbito social.

Ao considerar a tecnologia como um expoente de expressão da vida social, pode-se perceber sua ampla repercussão nas manifestações culturais, “seja nos seus mecanismos de produção, distribuição, ou mesmo em seus estilos e tendências” (GOHN, 2001, p. 01). Estudar áreas como design gráfico possibilita pensar na tecnologia presente, tanto no processo de sua criação (desde as composições visuais até a intenção de uma linguagem gráfica) quanto em seu envolvimento e repercussão social e cultural. Esta pesquisa pensa a capa de disco, não como um simples rótulo de identificação ou proteção de um produto, mas como uma introdução ao seu conteúdo musical e, principalmente, como um meio de diálogo com o contexto.

De simples envelopes que protegiam os primeiros discos do início do século, as capas se transformaram em embalagens/ objetos que podem remeter ao conteúdo específico dos discos, registrando graficamente questões comportamentais ou estéticas do momento social, além de acompanhar as grandes mudanças na música popular brasileira (RODRIGUES, 2007, p. 14).

Conforme aponta Martín Barbero, (2004, p. 35), a tecnologia não se restringe a novas máquinas ou artefatos, compreendendo também a abrangência de “novos modos de percepção e linguagem”. A partir disso, é possível pensar que as relações de design estão inseridas nas demais construções sociais/ culturais, assim como a tecnologia. O ponto principal é buscar compreender a cultura intrínseca à dinâmica do desenvolvimento tecnológico e da sociedade (CANCLINI, 2008, p. 308).

Torna-se significativo mencionar que o PPGTE está ligado também a uma construção de conhecimento interdisciplinar<sup>7</sup>, de modo que a realidade não seja vista de forma fragmentada, mas sim reunindo contribuições de diferentes disciplinas, buscando um conhecimento amplo. O próprio tema de pesquisa pede um trabalho produzido com base nesse conceito, por estar ligado à necessidade de pensar em áreas distintas do conhecimento para possibilitar seu estudo.

“Essa reconexão ou religação deixa de enfatizar apenas as partes e articula-se com o todo, em todas as suas implicações, em toda sua complexidade e riqueza, já que o todo contém sempre algo mais que a soma das partes”. Dentro do viés da interdisciplinaridade, essa complexidade significa trabalhar com uma trama de conhecimentos, onde cada disciplina se mostra interdependente e interligada (TRINDADE, 2008, p. 72).

Não há como estudar o design gráfico das capas sem antes pensar as questões que envolvem o escopo da pesquisa. Conforme Rodrigues (2007, p. 99), “o *Tropicalismo* tece uma rede na qual se vêem diferentes linguagens trocando informações umas com as outras”.

---

<sup>7</sup> A interdisciplinaridade se caracteriza pela integração entre diferentes disciplinas, uma construção de conhecimento a partir do diálogo, dentro do qual existe a possibilidade de incorporar resultados e conceitos de cada área do conhecimento.

## 2 TROPICÁLIA<sup>8</sup>

*Tropicalismo* pode ser pensado como um movimento cultural de síntese que surgiu em 1967, a partir da realidade histórico-social da época, que reuniu diferentes tendências da considerada cultura popular, alguns aspectos da chamada cultura erudita e incorporou características estrangeiras. Na *Tropicália*, não há uma hegemonia de uma “cultura alta [...] nem de nenhuma outra: se há hegemonia, é a do encontro da diversidade<sup>9</sup>. As culturas populares e eruditas são ingredientes ativos e dialógicos desse novo universo” (RODRIGUES, 2007, p. 50).

É importante lembrar que, inicialmente, o grupo não se via ou se apresentava como um movimento propriamente dito<sup>10</sup>. Para Gilberto Gil<sup>11</sup>, citado por

<sup>8</sup> Título da canção emblemática de Caetano Veloso e da obra de Hélio Oiticica, ambas de 1967.

<sup>9</sup> Havia um esforço em tentar acabar com a oposição marcante entre a “linguagem acessível da música popular e a metalinguagem erudita da crítica (e da literatura)”. As canções do grupo “trabalham, tanto no plano da música quanto no da letra”, com elementos da dita alta cultura e cultura popular: “a sofisticação harmônica, melódica e poética de *Clara* convive com a singeleza irônica de *Baby*, e em *Alegria, Alegria*, uma letra que lança mão de recursos poéticos elaborados é acoplada a um ié-ié-ié fácil e desprezioso. [...] O que ocorre é a circulação de informações eruditas no terreno outrora reservado ao popular” e vice-versa, a partir da articulação de recursos musicais (NAVES, 2000, p. 44-58).

<sup>10</sup> No entanto, o pesquisador Carlos Basualdo, considera que algumas das ideias que posteriormente seriam chamadas de tropicalistas, já haviam sido previstas por Hélio Oiticica e o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa. Ele comenta que inicialmente houve a previsão da criação de um movimento de vanguarda que reinventasse formas de expressão que captassem a nova realidade, dialogando com o contexto da época e ao mesmo tempo revolucionando “as formas culturais com as quais trabalhavam”, a partir de um processo dinâmico e aberto às influências externas (BASUALDO, 2007, p. 12-13).

<sup>11</sup> Gilberto Gil (1942-), cantor e compositor baiano, foi um grande nome ligado ao movimento tropicalista. Começou a carreira em 1963 - com um álbum lançado em Salvador - e têm mais de cinquenta trabalhos sonoros. O primeiro contrato com uma gravadora (*Philips*) foi em 1966, fato que fez com que o cantor e sua família se mudassem para o Rio de Janeiro. Entre os anos de 1967 e 1968 participou ativamente do movimento tropicalista, com apresentações em festivais (destaca-se o título de segundo lugar no III Festival da Record, com *Domingo no Parque*), além do lançamento de dois álbuns individuais e da participação no LP coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*. Foi exilado em 1969, mudou-se para Londres junto com Caetano, e retornou no início de 1972, ano de gravação de *Expresso 2222*, um dos LPs mais conhecidos do cantor. Junto com Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gal Costa, formou o grupo *Doces Bárbaros*, que gravou um disco em 1976 - o qual originou uma turnê pelo país. Ainda na década de 1970, desenvolveu trabalhos famosos, como a trilogia *Refavela, Refazenda e Realce* (este com traços da música *pop*, que direcionou sua trajetória dos anos de 1980). Conhecido mundialmente desde o final da década de 1960, sua repercussão internacional aumentou em 1978, ano em que se apresentou no *Montreaux Jazz Festival*, na Suíça. Na década de 1990, destaca-se o lançamento do disco *Tropicália 2*, em comemoração aos vinte e cinco anos do movimento tropicalista. Sua obra abrange uma ampla dimensão de ritmos (como *rock* e *baião*), tal como diferentes temáticas (de religião ao cotidiano urbano). O músico foi ministro da cultura entre os períodos de 2003 a 2008, durante o mandato de Luiz Inácio Lula da Silva. No momento ainda compõe e permanece como um importante músico brasileiro (GIL, sd).

Favaretto, “o *Tropicalismo* surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado” (FAVARETTO, 2007, p.19-24).

No mesmo período em que a obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica - considerada a obra que deu nome ao movimento -, foi apresentada no MAM-RJ, em 1967, Gilberto Gil, em contato com a miséria nordestina, voltou ao Rio querendo iniciar algo novo na música brasileira. Anteriormente, os cantores Gil e Caetano<sup>12</sup> vinham discutindo algumas questões referentes à ideia de um novo projeto. Ainda em 1967, Caetano assistiu *Terra em Transe*<sup>13</sup>, “que era tudo o que ele, de certa forma, queria encontrar na música. Assim, o filme de Glauber Rocha acabou sendo a centelha para a explosão do *Tropicalismo*”, funcionando como um “catalisador de ideias e sugestões” que estavam em torno das discussões já presentes entre os tropicalistas (RODRIGUES, p. 41-42, 2007).

Caetano Veloso comenta que o surgimento aconteceu a partir de todo o contexto vigente. “O desenvolvimento de uma consciência social, [...] política e econômica”, junto às “exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia” (VELOSO, 2012, p. 61). A partir do conjunto de manifestações artísticas que estavam surgindo, a imprensa<sup>14</sup> inaugurou o nome de *Tropicalismo* como uma nova vanguarda

---

<sup>12</sup> Caetano Veloso (1942-) é um artista nascido em Santo Amaro (Bahia), bastante conhecido pela participação na música tropicalista. Junto com Gil, teve papel fundamental na consolidação desse movimento. Entre as principais canções de do período, destacam-se “Atrás do Trio Elétrico”, “Alegria Alegria” e “*Tropicália*”. Começou tocando violão e cantando em 1961 em bares de Salvador, junto com a irmã Maria Bethânia. Um marco do início de sua carreira foi o show *Nós, Por Exemplo*, que reuniu músicos como Gil, Gal Costa e Tom Zé, em 1964, no *Teatro Vila Velha*. É preso e exilado junto com Gilberto Gil em 1969 e, ao retornar para o Brasil, criou trabalhos marcados pelo experimentalismo, como *Araçá Azul* (1973). Possui uma ampla discografia - iniciada em 1965 com a gravação de um compacto simples - e atua como cantor e compositor ainda hoje, com canções que mesclam ritmos como *pop*, *rock* e *samba* (VELOSO, sd).

<sup>13</sup> O filme estava inserido dentro do *Cinema Novo*, movimento cinematográfico - surgido nos anos de 1950 - que buscava “contrapor novas ideias aos valores estéticos de uma cultura cinematográfica dominada por interesses industriais”. O núcleo se estruturou a partir de diretores como Nelson Pereira, Cacá Diegues e Glauber Rocha, diretor das emblemáticas películas *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*. “Crítica radical da realidade política e cultural do país durante os primeiros anos do regime militar, seu filme *Terra em transe* foi uma referência fundamental para o movimento tropicalista. O impacto desse filme sobre Caetano Veloso determinou um novo impulso criativo em sua carreira e serviu-lhe de inspiração para compor a canção *Tropicália*” (OLIVEIRA, 2007).

<sup>14</sup> No Festival da Record de 1968, o termo “tropicalismo” já era uma maneira de identificar e rotular. “Ficava clara uma tentativa da indústria cultural de transformar as experiências estético-musicais do ‘grupo baiano’ em uma fórmula reconhecível”, tornando-o um gênero para o mercado (NAPOLITANO,



(FAVARETTO, 2007, p.24).

Para alguns de seus integrantes, talvez não houvesse inicialmente a noção de movimento, mas, de fato, posteriormente o grupo passou a ser visto como tal. Conforme comenta Basualdo (2007, p.12-13), o *Tropicalismo* possivelmente nasceu de ideias e conceitos previstos por Oiticica e José Celso. Assim, por constituir “um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas”, o grupo pode ser considerado um “movimento [...] no sentido sociológico do termo” (NAVES, 2001, p.10). Posteriormente, inclusive, os poetas Jomard Britto e Celso Marconi criaram o manifesto *Porque somos e não somos tropicalistas*, que foram assinados por Gil e Caetano (DUNN, 2009, p. 152). Além disso, os integrantes tinham semelhanças em seus discursos estéticos e musicais, reforçando tal caráter.

Num contexto de autoritarismo, censura e opressão ditatorial, o grupo transformou os critérios da época e modificou os padrões vigentes, manifestando-se em diferentes ramos artísticos (RODRIGUES, 2008, p.188). Nesse momento,

a cultura brasileira queria se libertar definitivamente do complexo colonial e, no mínimo, igualar-se às mais desenvolvidas do planeta. No Brasil, a década começou com um grande projeto coletivo pela emancipação nacional, pelo menos no plano do espírito, e se isso não fosse de todo também possível, nos planos mais concretos, o econômico, o social (MACIEL, 1987, p. 11).

Conforme descrito por Luiz Maciel<sup>15</sup>, nesse período reforçam-se algumas questões relacionadas à emancipação, caráter nacional e visão crítica do país<sup>16</sup>.

---

2004, p. 70). “Efetivamente, a palavra se tornou corrente na mídia somente no começo de 1968. O termo acabou consagrado como ponto de clivagem ou ruptura em diversos níveis: comportamental, político-ideológico, estético” (NAPOLITANO, 2001, p. 247).

<sup>15</sup> Luiz Carlos Maciel (1938-) é um teórico, diretor e jornalista gaúcho de notável atuação desde a década de 1960. Formado em filosofia, foi fundador do periódico *O Pasquim*, um importante divulgador das ideias da contracultura no Brasil. Lançou a coluna *Underground*, em 1969, em *O Pasquim*, onde escrevia sobre contracultura, existencialismo, surrealismo e literatura *beat*. Em 1971, fundou - junto com Rogério Duarte, Tite de Lemos e Torquato Mendonça - o jornal “contracultural” *A Flor do Mal*, e no ano seguinte passou a editar a *Rolling Stones* no Brasil. Possui alguns livros publicados e continua escrevendo crônicas, artigos e roteiros (MEMÓRIA VIVA, 2004).

<sup>16</sup> Nos anos de 1950, esse pensamento em relação a algumas das questões nacionais já estava em pauta, “em torno da necessidade de sua modernização econômica, política, social e cultural.” Uma das buscas desse discurso era “romper com o passado colonial” e “afirmar a autonomia” do país (CHAVES, 2006, p. 706). Na década de 1960, esse ideário ganha ênfase e passa a ser visto como uma força organizada.

Assim como ocorreu nos movimentos estéticos da Semana de Arte Moderna (1922), falava-se novamente da constituição de brasilidade, mas não para “justificar a ordem social existente”, e sim para questioná-la (RIDENTI, 2009, 136-137).

A partir da apresentação de Zé Celso da peça *O Rei da Vela* - escrita em 1933 por Oswald de Andrade -, Caetano teve contato com as ideias do autor modernista (RODRIGUES, 2007, p. 44). O cantor (2012, p. 50) comentou que assistir a essa peça reforçou tais ideias em torno da necessidade de construir um Brasil diferente (ideário já presente anteriormente), revelando “um movimento acontecendo no Brasil [...] que transcendia o âmbito da música popular”.

Assim, o *Tropicalismo* buscou inspiração nos manifestos *Pau-Brasil* (1924) e, sobretudo, no *Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, que questionavam “as bases político-econômico-culturais impostas pelos estrangeiros (colonizadores) em benefício da independência cultural do país” e propunham uma redescoberta do Brasil (JANOÁRIO, 2004).

O *Manifesto Pau-Brasil* apresentava uma síntese de elementos “históricos, modernos, étnicos, tropicais, nacionais” que remetia a uma determinada imagem de “brasilidade”. O *Manifesto Antropófago* trazia técnica e temática similar, porém mais enfática, com uma “atitude militante” (SEVCENKO, 1992, p. 295- 299).

No manifesto de 1924, Oswald trabalha com o sentido de “poesia de exportação”, com a qual o Brasil deixaria de apenas importar e consumir passivamente a cultura dos países dominantes e passaria a produzi-la e exportá-la, de forma a causar impacto internacional. “Isso não significa sugerir que o valor estético e social [...] seja apenas uma função de sua capacidade de exportação e aprovação internacional”, mas sim desenvolver e reconhecer a contribuição da produção brasileira “para a articulação da identidade cultural e seu papel central na projeção do discurso nacional brasileiro” dentro dessa esfera (DUNN, 2009, p. 29-46).

Com base nessas ideias, a intenção do movimento foi “deglutir” a informação vinda de fora e misturar com nossas características, criando um produto novo, brasileiro. A partir da premissa era de que o Brasil não deveria “imitar e sim devorar uma informação nova”, Oswald retomou o mito da antropofagia, “trazendo para as

relações culturais internacionais” o ritual de devoração como “receita de um comportamento criativo” (VELOSO, 2012, p.54-55). Para Caetano,

Oswald estava apenas nascendo, e suas figuras pareciam disparatadas justamente porque, em vez de servir como ilustração para ideias supostamente indiscutíveis, instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem (VELOSO, 2012, p. 52-53).

Retomando essas pesquisas do modernismo, houve uma ruptura “com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude ‘primitiva’, que [...] visse o Brasil com olhos novos” (FAVARETTO, 2007, p. 30). Esse propósito pode ser visto em diversas manifestações, como a música e as artes visuais. A forma como as propostas antropofágicas foram incorporadas revelam que o *Tropicalismo* não se utilizou de uma adaptação deslocada. Houve o uso de características como “humor corrosivo” ou “atitude anárquica em relação aos valores burgueses”, mas não houve, por exemplo, uma preocupação etnográfica como nos manifestos de Oswald (FAVARETTO, 2007, p. 57-58). Tal redescoberta provocou uma explosão sincrética

de perspectivas, linguagens e ritmos temporais distintos e de um tensionamento e um trânsito constantes (e vistos como constitutivos do processo cultural brasileiro) entre “alta cultura” e “mau gosto”, cultura letrada e “tradições orais”, entre nacional e estrangeiro, arcaico e moderno, entre atualização e revisão de “componentes recalçados da nacionalidade” (SÜSSEKIND, 2007, p. 36-37).

O “étnico valorizado pela antropofagia” aparece sob uma ótica de sociedade industrial de forma que a junção do arcaico e moderno “faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural” (FAVARETTO, 2007, p. 60). O grupo tropicalista se baseou em tais questões conceituais, tendo em vista que as importações culturais poderiam ser usadas “sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional”, sendo vista como pujante o suficiente para deglutir essas informações (NAVES, 2011, p.49).

Tanto o paradigma nacional-popular quanto o *tropicalismo* tentavam incorporar uma sólida noção de “tradição”. A diferença [quanto ao modernismo de 1922] era que o *tropicalismo* não via na tradição uma “raiz”,

mas um conjunto de possibilidades de expressão estética e cultural, organicamente transmitido ao longo do tempo. [Posteriormente,] já submetido às demandas da indústria cultural, essas questões se tornaram ainda mais complexas, com a entrada de outras variantes conjunturais no processo cultural, como o autoritarismo político e a “modernização” econômica capitalista. Assim um dos papéis históricos desempenhados pelo *tropicalismo* foi ser a ponte entre uma cultura política nacional popular (que organizava o consumo cultural) e uma cultura de consumo que negava o nacional-popular mas ao mesmo tempo incorporava seus fragmentos, diluídos em outros materiais artísticos (NAPOLITANO, 2001, p. 284).

Além da influência desses manifestos, Marcelo Ridenti considera que o período retoma também outros aspectos do modernismo, como a incorporação folclórica da década de 1920 e a “crítica da realidade brasileira, associada à celebração nacional do homem simples do povo”, presente em 1930-40 (RIDENTI, 2009, p. 137).

O *Tropicalismo* era amplamente criticado tanto pela direita, quanto pela esquerda (assunto que será aprofundado no decorrer do texto). Cabe aqui abordar rapidamente um ponto relevante em relação a umas dessas diferenças: os tropicalistas não ignoravam a face mercadológica da arte, assumindo a ambiguidade existente entre esse viés e a crítica à sociedade vigente. Para o grupo, não havia como separar as técnicas e recursos, possibilitados pelo envolvimento comercial, do sistema de produção artística que lhes oferecia tais mecanismos. Ao integrar o lucro na atividade artística, desmistificam a ideia de que o consumo da arte pode ser neutro. A estética e a mercadoria estavam no mesmo patamar, de forma a desafiar a tentativa de ignorar o envolvimento comercial. Um exemplo da colocação desse debate em pauta é a contra capa do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, no qual o maestro Rogério Duprat coloca frases como: “sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso?” e “terão coragem de ganhar muito dinheiro” (FAVARETTO, 2007, p. 140). Ou seja, “ao problematizar o consumo da canção (e a canção como consumo), o *Tropicalismo* abriu um leque de novas possibilidades de escuta, que a diretriz ideológica do nacional-popular, já em crise não mais comportava” (NAPOLITANO, 2001, p. 285).

Apesar das divergências com o nacional-popular de esquerda, os tropicalistas tinham como preocupação a constituição de um povo brasileiro e da criação de “soluções à moda brasileira para os problemas do mundo”, porém essas

questões deveriam estar condizentes “com as mudanças no cenário internacional” (RIDENTI, 2009, 150-151).

Na produção tropicalista percebe-se a influência da contracultura, um conjunto de movimentos de contestação dos valores, normas e padrões ocidentais. A designação “contracultura”<sup>17</sup> foi criada pela imprensa estadunidense nos anos 60, para denominar um conjunto de manifestações novas que floresceram em diferentes locais.

O nome fazia referência à oposição à cultura vigente do Ocidente, criando um caráter de “cultura marginal, independente”. Pode-se entender como um fenômeno histórico da década ou uma postura crítica, de contestação da “cultura convencional”. Com um espírito “libertário e questionador”, propôs novos valores e um modo de vida alternativo (PEREIRA, 1989, p. 09-14).

Num contexto repleto de protestos, guerras e organizações políticas de estudantes, na década de 1960 surgiram<sup>18</sup> diversas manifestações, como o movimento feminista e o movimento negro. Nesse momento, havia uma contraposição às ideias do pós-guerra dos Estados Unidos, de idealização do consumo e política de dominação frente aos outros países (SILVA, 2010, p. 04). Novas visões da política e da cultura - que buscavam, a um só tempo, a conciliação entre justiça social e liberdade individual - ganharam força entre o período do término da Segunda Guerra Mundial (1945) e da intervenção estadunidense no Vietnã (que teve início em 1955).

O impulso para a rebelião tinha, na política, apenas um canal externo. Na raiz interna, o inconformismo era existencial. Não era apenas a sociedade que estava errada; era o jeito que a gente vivia. Não eram apenas o mundo externo, a vida coletiva que, por injustos e cruéis, deviam ser transformados, mas a própria vida individual, a que se vivia todos os dias, a experiência pessoal (MACIEL, 1987, p. 08).

A contracultura estabeleceu um segmento de resistência a partir da

---

<sup>17</sup> A difusão do termo ocorreu rapidamente, por conta do vigor expressivo e da grande carga de informação (a respeito do movimento) contida no próprio rótulo (PEREIRA, 1989, p. 19).

<sup>18</sup> Na metade da década, os principais centros da contracultura eram Califórnia e Londres (MACIEL, 1987, p. 112). Porém, deve-se considerar que existiram importantes acontecimentos ligados à contracultura em outros locais, como o conjunto de manifestações de Maio de 68, uma série de contestações estudantis ocorridas em Paris que resultou na ruptura de convenções e padrões rígidos (RUY, 2008, p. 32-33).

mobilização de

artistas, intelectuais e militantes que empunhavam uma bandeira cultural, de revolução de costumes, levantando a voz contra vários aspectos e segmentos do sistema vigente que tolhia a liberdade e desrespeitava a subjetividade; vozes que questionavam instituições como a Família, a Escola, a Igreja e, principalmente, o Estado (MONTEIRO, 2007, p. 11).

A sociedade estava voltada, sobretudo, às ideias de planejamento e racionalidade e do “privilégio dos aspectos técnicos racionais sobre os sociais e humanos” (PEREIRA, 1989, p. 29), oriundas dos anos anteriores por conta do crescimento das economias industriais e do rápido desenvolvimento de setores como comunicação e informação (SEVCENKO, 2001, p. 24-25).

Diante de tal conjuntura, com fortes tendências de uma visão massificada, a juventude passa a afirmar a noção de individualidade<sup>19</sup>, como uma tentativa de se afastar das pressões hegemônicas da economia e da política da época. O conformismo<sup>20</sup>, a cultura de massa e o consumo passam a ser um fenômeno de intenso debate e crítica.

A década de 1960 assistiu a um fenômeno de dimensões psicológicas, sociais e culturais que nenhuma teoria fora capaz de prever. De maneira espontânea, quase súbita, a juventude dos países industrializados, anglo-saxões, começou a negar todo o modo de vida ocidental, abandonando suas tradições tidas como mais firmes e contestando quase todos os seus valores, mesmo os mais sagrados (MACIEL, 1987, p. 109).

Essas contestações e novos modos de pensar e se relacionar com o mundo, nasceram na década de 1950 dos Estados Unidos, com os escritores da *Beat Generation*<sup>21</sup>. Conhecidos pelo estilo boêmio e pela criação libertária<sup>22</sup>, foi o primeiro

<sup>19</sup> A ideia de liberdade individual ganhou força em um momento que o existencialismo voltava a florescer: a partir desse momento a juventude passa a enfatizar a importância da ação de cada indivíduo. Para Sartre, os acontecimentos políticos e históricos influenciam os projetos individuais: a “liberdade é sempre vivida ‘em situação’” sempre ligada ao contexto (SARTRE, 1987, p. XII).

<sup>20</sup> “O conformismo - definido pelo marxismo como alienação e denunciado pelo existencialismo como existência inautêntica - é a essência do que se passou a chamar de “careta”, a partir da revolução interna deflagrada nos anos 60. Por definição, careta é o homem que não é livre, não assume a responsabilidade da própria existência e prefere deixar-se conduzir, [...] sem questionar. [...] Atribuiu-se principalmente aos meios de comunicação de massa - jornais, rádio, televisão - a principal responsabilidade pela realização desse sonho dourado do capitalismo autoritário”, de condicionamento de muitos cidadãos (MACIEL, 1987, P.14-15).

<sup>21</sup> “Polissêmica e ambivalente, “beat” também é a batida rítmica do jazz. E pode ser associada à beatitude”, que aparece no poema *Howl* de Ginsberg e se refere a “vagabundo louco”. *Beatnik*, nesse

grupo<sup>23</sup> a agitar e repensar alguns dos valores sociais que seriam debatidos pela contracultura - como o academicismo e a relação monogâmica, por exemplo - por meio de atitudes rebeldes e polêmicas.

O grupo era formado por jovens estadunidenses que estavam “insatisfeitos com a monotonia de uma vida exageradamente ordenada” e passaram a “protagonizar uma legítima revolução cultural” por meio da música, drogas e liberação sexual. Havia também o interesse em religiões alternativas, valorização do campo e ideia de liberdade nas estradas (MONTEIRO, 2007, p.32). Foi influenciado pelo existencialismo<sup>24</sup> de Sartre - cuja repercussão atingiu também a contracultura - e inspirou o movimento *hippie*. Entre os grandes nomes, destacam-se o escritor Jack Kerouac (autor do romance *On the Road*<sup>25</sup>) e o poeta Allen Ginsberg.

Nas manifestações artísticas e culturais, o *hippie* - também chamado de *Flower Power* -, foi extremamente importante e se expressou graficamente e

sentido, foi um termo irônico e depreciativo, criado pela mídia no final da década de 1950 (apareceu pela primeira vez no jornal *San Francisco Chronicle* em 1958). “Fusão com Sputnik, o primeiro satélite artificial, referia-se ao fenômeno coletivo, o grande número de jovens que vinham adotando a vestimenta e atitude dos *beats*. Mas servia para indicar que algo estava acontecendo: designava não mais um grupo de autores, mas um acontecimento social, além de geracional” (WILLER, 2009, p.9).

<sup>22</sup> “Transformações radicais haviam ocorrido, desde a Segunda Guerra Mundial, com o sistema de vida norte-americano e com o do resto do mundo; a expressão literária contudo conservava-se a mesma, prêsa às suas práticas padronizadas e subservientes [...] enquanto a realidade brutal e irrefreável do ano de 1950 punha abaixo muitas das tradicionais consolações oferecidas pela literatura, pela vida e pelo próprio mundo. Alguém tinha que ceder. E foi o que aconteceu. Alguns jovens [os *beatniks*] que não tinham nada a perder - uma vez que tudo lhes parecia definitivamente perdido! - dotados da perigosa virtude de ousar acreditar naquilo que haviam vivido, mesmo que isso pudesse levá-los à cadeia ou ao hospício, começaram a divulgar seus escritos com a convicção de estarem fazendo algo absolutamente autêntico” (KRIM, 1968, p.13).

<sup>23</sup> Posteriores aos *beatniks* surgiram os *hipsters*, que se também opuseram aos valores ditos “quadrados” ou “caretas” (“*squares*”) da sociedade e do consumismo do *american way of life*.

<sup>24</sup> O existencialismo que influenciou a contracultura foi a linha do filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980) que evidencia a liberdade individual, mas sempre ligada à responsabilidade (pois cada um é responsável pelos seus atos e pelo seu destino), ou seja, a ação individual está sempre ligada à consciência de liberdade. Deve-se lembrar de que o existencialismo considera que “toda ação individual humana é também social e universal, na medida em que todo homem representa a coletividade da realidade humana”, de forma a considerar o contexto e o âmbito coletivo. Há também uma ênfase no conceito de engajamento (“*engagement*”), pois para Sartre, a liberdade só tem sentido se ligada ao compromisso com o engajamento, uma responsabilidade, uma consciência ética. Diversas manifestações artísticas da época faziam referência a essa corrente, “enfatizando a importância da liberdade existencial do homem, a postura social revolucionária e a valorização da arte como forma de expressão de sentimentos e idéias” (MONTEIRO, 2007, p. 09-20).

<sup>25</sup> *On The Road* narra experiências e atitudes de um grupo de agitados jovens estadunidenses, “loucos para viver, loucos para conversar, loucos para serem salvos, cujos interesses principais da vida giravam em torno de carros-esporte, festas malucas, jazz moderno, sexo, marijuana e outras “emoções fortes” no gênero. Kerouac declarou que eles eram representantes da geração *beat*” (HOLMES, 1968, p.16).

musicalmente por meio do psicodelismo. Fortemente ligado a uma mudança de comportamento, trazia ideias de amor livre e experiências com drogas (principalmente as que traziam um efeito lisérgico), além da valorização da natureza, do misticismo e das religiões orientais.

Tal influência oriental resgatou outros conceitos, hábitos e posturas como meditação, vegetarianismo e medicina alternativa. Esse aspecto, junto à tentativa de ruptura com a sociedade de consumo, apresentaram “novas perspectivas e iniciativas”, além de debates em relação à família, sexualidade e educação<sup>26</sup> (SILVA, p. 08, 2010).

Uma das saídas mais usadas pelos jovens para manifestar seu descontentamento e enfatizar suas opiniões foi a música. O estilo mais emblemático é o *rock*, cuja expressão está além da esfera estritamente musical: “por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural”, constituindo-se em um notável veículo “da nova cultura que explodia” (PEREIRA, 1989, p. 43). Algumas das bandas mais representativas dessa juventude foram *The Beatles*, Bob Dylan e *Rolling Stones*, que além de “abrir novos caminhos para a música”, representavam “a revolta e as aspirações de toda uma juventude rebelde”, que via ali a “possibilidade de expressão e sustentação de sua identidade” (PEREIRA, 1989, p. 45). Tais grupos musicais influenciaram os jovens tanto em questão de valores, como comportamento questionador e modo de pensar, quanto nos costumes e vestimentas (nas fotos do período percebe-se que muitos jovens utilizavam, por exemplo, corte de cabelo semelhante aos *Beatles* e calça jeans, artigo comumente usado por integrantes dessas bandas).

Acontecimentos fundamentais foram os festivais de música, que ocorreram principalmente na segunda metade da década de 1960. Um dos mais relevantes foi o *Woodstock*, de 1969, que marcou “época na história do movimento de rebelião da juventude internacional”. Nos “três dias de paz e música”, diversos valores da contracultura foram postos em prática e “meio milhão de pessoas formavam uma verdadeira comunidade, no melhor estilo da filosofia hippie da época” (PEREIRA,

---

<sup>26</sup> É possível analisar amplamente a questão de gênero envolvida nos novos papéis na relação homem e mulher que surgiu no período, mas uma abordagem profunda do tema foge da proposta e do enfoque desse trabalho.



1988, p. 69-70). Contou com a participação de artistas como Janis Joplin, Jimi Hendrix e Santana, músicos emblemáticos da contracultura, que mesclavam *blues* e *rock* em suas canções.

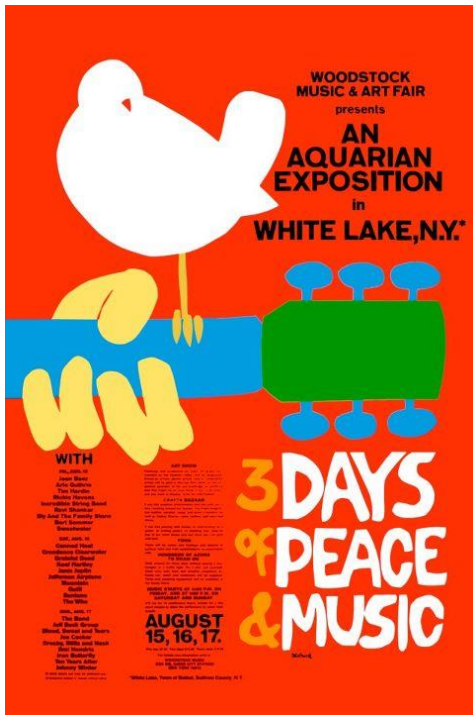


Figura 01 - Cartaz de divulgação do festival *Woodstock*, 1969.  
Fonte: VINTAGE POSTER, sd.

O cartaz do evento apresenta uma ilustração de caráter manual (o que pode ser visto no recorte<sup>27</sup> da tipografia, por exemplo) com algumas características do *pop* - o qual será comentado posteriormente - como superfícies lisas de cores contrastantes. A mensagem de paz, proposta pelo festival, está presente com o símbolo da pomba branca, e a palavra “music” está reiterada graficamente pelo instrumento. Além disso, a ideia de “três” (dias) é reforçada visualmente por conta de existirem três elementos presentes (a mão, o instrumento e a pomba) e três palavras principais como *slogan* (*days, peace* e *music*).

A contracultura ia muito além das marcas superficiais - como o consumo de substâncias lisérgicas -, era também uma nova maneira de pensar, de ver o mundo e de se relacionar. Teve ampla importância na medida em que, além de ter reunido

<sup>27</sup> Arnold Skolnick, o artista gráfico estadunidense que desenvolveu a peça, a criou por meio de colagem de papel colorido (VINTAGE POSTER, sd).

grande poder de mobilização, colocou novas ideias em circulação. “Era um novo discurso, com marcas de uma extrema complexidade, que surgia, possibilitando o exercício mais sistemático de um tipo de crítica social que, até aquele momento, não estava disponível” (PEREIRA, 1989, p. 93-94).

Apesar de diferente da maneira com que se posicionavam os grupos de esquerda, o movimento também se contrapunha, à sua maneira, aos valores capitalistas por meio da contraposição ao conservadorismo e à sociedade de consumo. Inclusive, junto a alguns setores da contracultura, caminhava a *nova esquerda* (referente aos movimentos políticos de contestação surgidos a partir da década de 1960).

No Brasil, em meio ao clima de tensão da ditadura militar, ocorre o crescimento de um movimento contrário às normas da época, que não estava inclinado a apoiar o regime, como as frentes direitistas, mas também não propunha aderir ao tipo de protesto direto promovido pela esquerda.

A contracultura brasileira emergiu durante um período de sublevação política aguda em resposta ao endurecimento do governo autoritário e inspirado por movimentos jovens análogos nos Estados Unidos e na Europa. Setores da oposição de esquerda optaram pela luta armada, enquanto outros adotavam uma política de não-conformidade pacifista, conhecida como “desbunde”<sup>28</sup> (DUNN, 2007, p. 71).

Deve-se destacar que, mesmo diferente de muitas das frentes de esquerda, alguns dos artistas brasileiros usavam a ideia do *engagement* (termo de Sartre) político, “exigido pela consciência ética”. Para Maciel, o contexto e “a situação miserável de milhões de brasileiros” obrigava um comprometimento dos trabalhos e da arte (MACIEL, 1987, p. 28).

Diversas manifestações ligadas à contracultura ocorreram no Brasil, como o aumento de uso de drogas, o sentimento de contestação e liberdade, além da movimentação de grupos de minorias, como as feministas e os homossexuais. O consumo de substâncias ilícitas era visto

---

<sup>28</sup> Desbundar, de acordo com dicionários, significa “causar espanto”, “impactar”, “experimentar” (MICHAELIS, sd).

como uma agressão ao sistema, um ato de rebeldia, ligado aos movimentos pacifistas e de contracultura, desbunde, *underground*, um gesto de depressão e transgressão que, muitas vezes, assumia um caráter de protesto político (ARAÚJO, 2002, p. 136).

A contracultura foi um movimento inicialmente internacional, mas houve uma “ramificação brasileira” que tentou romper com a modernização imposta de forma autoritária pelo governo (RISÉRIO, 2005, p. 26). Um dos principais reflexos desse espírito contestador ocorreu por meio da *Tropicália*, que buscou

uma forma de libertação do clima opressivo que regia as relações sociais nos anos de chumbo da ditadura militar. Conjugando influências que iam desde o psicodelismo até os movimentos estudantis de 1968, os tropicalistas impuseram sua estética alternativa (CARDOSO, 2008, p. 199).

Visando uma compreensão das questões culturais inseridas no contexto do Brasil e entendendo o design como uma manifestação intrínseca à sociedade e como parte da nossa cultura material, torna-se importante um breve estudo dos aspectos históricos e políticos do período para pensar nas manifestações gráficas - as quais estão atreladas à conjuntura dos anos apresentados.

A modernidade capitalista – desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, extensão do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também no campo etc. – viria a consolidar-se com o desenvolvimento nos anos 1950 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da modernização conservadora, associada ao capitalismo internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores (RIDENTI, 2009, 137).

Posterior aos processos de industrialização e modernização por meio dos projetos de Juscelino Kubitschek (1956-1961), da entrada de multinacionais e do populismo de Jânio Quadros (1961), João Goulart (1961-1964) assume a presidência num momento de crise econômica (os empréstimos no exterior, feitos por Kubitschek, desencadearam em aumento da inflação e da dívida externa).

Entidades conservadoras como a UDN (*União Democrática Nacional*) e alguns militares tentaram impedir sua posse, visto que Goulart tinha uma orientação política que se opunha às tendências conservadoras de Quadros. Para tentar

contornar tal crise, o Conselho Nacional determinou que haveria implantação do parlamentarismo<sup>29</sup>, que diminuiu os poderes presidenciais e amenizou temporariamente a resistência por parte das linhas conservadoras (FAUSTO, 2010, p. 243).

“Ao iniciar-se o governo de Jango, era claro o avanço dos movimentos sociais e o surgimento de novos atores” (FAUSTO, 2010, p. 244). Os setores rurais passaram a se mobilizar, como mostrou o movimento das *Ligas Camponesas* - que propunha a organização dos trabalhadores agrícolas e defesa de seus direitos. Cresceu também a manifestação estudantil, por meio da UNE (*União Nacional dos Estudantes*), que passou a intervir de forma mais contundente no cenário político.

Uma das principais medidas do governo de Goulart foi a criação das reformas de base, a qual tinha diversos objetivos que se opunham às forças políticas de direita, como a reforma agrária e a extensão dos votos aos analfabetos e inferiores das *Forças Armadas*. Por implicar forte mudança, as elites e as classes dominantes impuseram grande resistência (FAUSTO, 2010, p. 246).

De um lado, houve uma mobilização conservadora que culminou na *Marcha da Família com Deus e pela Liberdade* - evento organizado em São Paulo e que se desdobrou em várias regiões - e reuniu cerca de 500 mil pessoas protestando por uma intervenção militar contra João Goulart<sup>30</sup>. De outro, havia uma grande força política de apoio ao presidente, como a UNE, que apoiava a reforma estudantil e as *Ligas Camponesas*.

Além das 14 organizações que vêm promovendo a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, a se realizar nesta cidade no próximo dia 2, aderiram ao movimento mais as seguintes entidades: Rêde das Entidades Democráticas, Frente da Juventude Democrática, Falange Patriótica [...]. Segundo informações do Senador Mem de Sá, será no dia 7 a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, no Rio Grande do Sul. Em Recife, será realizada dia 9, enquanto, em Salvador será imediatamente após o comício do presidente João Goulart, programado para o dia 13 de abril. [...] Concentrações em defesa da democracia se multiplicam também em cidades do interior (*Correio do Povo*, 1º de abril de 1964, p.04)

<sup>29</sup> Em janeiro de 1963 houve um plebiscito para decidir se o parlamentarismo deveria permanecer ou não. A partir desse momento, ocorreu a volta ao presidencialismo.

<sup>30</sup> Conforme apresentado no jornal *Correio do Povo*, de 2 de abril de 1964, a *Marcha da Família com Deus Pela Liberdade* também foi chamada de “Marcha da Vitória Democrática sôbre o Comunismo” (*Correio do Povo*, 2 de abril de 1964, p.01).

Em meio a essa tensão social, ocorreu um fortalecimento político dos conservadores, preparando politicamente o país para o Golpe Militar<sup>31</sup>. Em 1964, com o apoio da elite, Igreja, e de políticos de direita, ocorreu uma mobilização contra o governo: os militares tomaram o poder, iniciando um regime autoritário. Para evitar uma guerra civil, Goulart cedeu às tropas e migrou para o Rio Grande do Sul e posteriormente para o Uruguai (FAUSTO, 2010, p. 254).

A Rádio Nacional de Brasília transmitiu às 23:30 horas de ontem a seguinte mensagem do sr João Goulart, que voltou a ser reproduzida à meia noite: “Da Capital da República, dirijo-me á Nação, no momento em que as forças reacionárias desencadeiam mais uma vez o golpe contra as instituições democráticas e contra a libertação econômica da Pátria. [...] reafirmo a minha inabalável decisão de defender intransigentemente, numa luta sem trégua esse mesmo povo, contra as arremetidas da prepotência política e da opressão do poder econômico. [...] Reagirei aos golpes dos reacionários, contando com a bravura, lealdade, a bravura das forças militares e a sustentação das fôrças populares do nosso país” (*Correio do Povo*, 1º de abril de 1964, p.01).

É importante lembrar que, nessa época, as notícias nos principais jornais de renome, como *O Globo*, *O Povo* e *Jornal do Brasil*, apoiavam o golpe militar. Em seguida, há um recorte de dois trechos que exemplificam a posição direitista de grande parte da imprensa:

Fugiu Goulart e a democracia está sendo restaurada [...] atendendo aos anseios nacionais de paz, tranqüilidade e progresso. [...] As *Forças Armadas* chamaram a si a tarefa de restaurar a nação na integridade de seus direitos, livrando-a do amargo fim que lhe estava reservado pelos vermelhos que haviam envolvido o Executivo Federal (*O Globo*, 2 de abril de 1964).

O Rio Grande do Sul, certamente como todo o Brasil, começou a viver, desde o entardecer de ontem, horas de nervosismo e apreensão em face de rumores, que então começaram a circular, de graves acontecimentos, de caráter político-militar, os quais estariam se desenrolando no centro do país ou, mais precisamente, em Minas Gerais. Pouco depois, pelo rádio, a situação assumia contornos mais definidos: tratava-se, pelo que se divulgava, de uma frontal tomada de posição do general Olímpio Mourão Filho [...]. O caminho a seguir, nesta hora de decisão, não comporta dúvidas nem vacilações: é do saneamento ético das cúpulas políticas e administrativas e da anulação dos inimigos da Pátria e da Democracia, que se encastelarem funestamente da própria cidadania do Poder (*Correio do*

---

<sup>31</sup> Além da Marcha, um acontecimento militar contribuiu para o agravamento da situação: houve uma revolta na Associação dos Marinheiros, sob acusação quebra de hierarquia (FAUSTO, 2010, p. 254-255).

*Povo*, 1º de abril de 1964, p.01).

Com a tomada do poder pelos militares, houve uma eleição indireta de Castelo Branco (1964-1966) para a presidência. Foram tomadas diversas medidas, como extinção dos partidos e alteração do funcionamento dos três poderes, aumentando o controle sobre o Executivo - resultando na redução da ação do Congresso (FAUSTO, 2010, p. 257-259).

Houve uma abertura para a entrada de empresas estrangeiras e do capital estadunidense, além da anulação de leis do governo anterior. A situação da época agravou a crise econômica, causando diminuição dos salários e aumentando o desemprego.

Com a tensão do clima repressivo, as manifestações populares em oposição ao governo, organizadas por sindicatos e estudantes, foram cada vez mais oprimidas<sup>32</sup>. Contrapondo tais manifestações, segue um trecho que enfatiza o apoio por parte da sociedade (certa parcela da população, sobretudo a elite, apoiava os militares):

Milhares de pessoas compareceram, ontem, às solenidades que marcaram a posse do marechal Humberto Castelo Branco na Presidência da República... O ato de posse do presidente Castelo Branco revestiu-se do mais alto sentido democrático, tal o apoio que obteve (*Correio Braziliense*, 16 de abril de 1964).

Foram estabelecidos dois partidos: a Arena, que apoiava os militares, e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), em oposição. Aumentava cada vez mais o autoritarismo, com perseguição aos sindicatos e censura em relação à imprensa. Ainda no governo de Castelo Branco, deu-se a criação da *Lei de Segurança Nacional*, que consistia em um conjunto de normas de regimento para a sociedade, sendo que os opositores eram punidos (FAUSTO, 2010, p. 262).

Posteriormente, ocorreu a eleição de Marechal Costa e Silva (1967-1969), o qual inicialmente propôs uma abertura à democracia, porém, acabou contribuindo

---

<sup>32</sup> Os estudantes estavam fortemente visados a partir desse período: a sede da UNE do Rio de Janeiro foi invadida, assim como o campus da Universidade de Brasília. Houve também uma relevante repressão no campo (*Ligas Camponesas*), além da intervenção em sindicatos e organizações trabalhadoras (FAUSTO, 2010, p. 258).

para o endurecimento do regime. Nessa época, as perseguições, censuras e prisões foram cada vez mais frequentes.

Um fato marcante foi o assassinato do estudante Edson Luís pela polícia, durante um confronto no Rio de Janeiro, em 1968. Tal acontecimento acarretou diversos comícios, manifestações e protestos. A principal foi a *Passeata dos Cem Mil*, organizado pela UNE que contou com a presença, além de estudantes, de diversos artistas e intelectuais. Vale lembrar que a UNE estava na ilegalidade e era vista de forma subversiva:

Êles saem na rua exigindo coisas. Gritam “abaixo a ditadura e abaixo o imperialismo”. Ocupam faculdades. Fazem greves. Aulas, não frequentam. Quase sempre, falam em nome da UNE – União Nacional dos Estudantes -, que por lei não existe. [...] o serviço é clandestino, ilegal, de vez em quando subversivo. [...] E conseguem estar sempre- com as siglas, as presenças ou até liderando mesmo – em qualquer lugar do País onde haja passeatas, protestos, greves, ocupação de faculdades e coisas do gênero (Realidade, julho de 1968, p. 26).

No final do mesmo ano ocorreu a implantação do Ato Institucional nº 5, determinando drásticas medidas governamentais, onde todo o poder estava concentrado na presidência. A principal delas foi a criação da prisão preventiva sem o direito de *habeas corpus*, cujo principal objetivo era desarticular as manifestações populares e estudantis (FAUSTO, 2010, p. 265). “O regime militar utilizou o AI-5 para levar às últimas consequências o seu modelo político-econômico”, a partir de intensa censura e repressão (ARAÚJO, 2002, p. 40).

Agravava-se o caráter ditatorial do governo, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* [...], dentre outras medidas autoritárias. Paralelamente, nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. [...] O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultura do período (RIDENTI, 2009, p. 152).



**Figura 02 - Cena de repressão no Rio de Janeiro, fotografia de Evandro Teixeira, 1968.**  
**Fonte: BASUALDO, 2007, p. 34-35.**

O modo como a opressão estava presente pode ser observado no flagrante de violência registrado na fotografia de Evandro Teixeira, de 1968 (figura 02). Outro exemplo notável da opressão da época foi a paralisação da peça teatral *Roda Viva*, “com texto de Chico Buarque e montagem de José Celso Martinez Corrêa. Membros do Comando de Caça aos Comunistas<sup>33</sup> “invadiram o teatro, espancaram atores e espectadores e saíram em fuga” (CALDAS, 2010, p. 70).

O governo seguinte, de Médici (1969-1974) foi marcado pela crescente repressão que culminou em torturas e desaparecimentos. Diversas pessoas saíram do país e houve uma enorme resistência dos movimentos esquerdistas. Seguiu-se um aumento da crise econômica, visto que a dívida externa aumentava e havia um domínio das empresas estrangeiras cada vez maior.

Existia também uma desigualdade social e cultural considerável: além da concentração de renda, a maioria da população não tinha acesso a todos os acontecimentos do período. Algumas divulgações eram proibidas: a prisão e morte de integrantes do Partido Comunista (PC do B), por exemplo, obviamente não foram noticiadas (FAUSTO, 2010, p. 267).

Em meio a esse contexto de ditadura, censura e tensão e junto a “uma linguagem e um contexto para a circulação de atitudes e práticas contraculturais”

<sup>33</sup> Havia uma organização de extrema direita denominada Comando de Caça aos Comunistas, altamente repressora. Aliada ao governo militar, fazia denúncias de organizações e pessoas de oposição ao regime.



(DUNN, 2007, p. 71), surgiram as ideias tropicalistas. Entre o autoritarismo do governo e a resistência esquerdista,

O *tropicalismo* construiu uma versão alternativa das relações entre cultura e política, disputando com a esquerda no seu próprio terreno; o que explica a reação explosiva da esquerda frente à produção tropicalista, e a não menos explosiva resposta a essa reação (COELHO, 1989, p. 02).

Ao contrário da esquerda nacionalista, que propunha uma arte que pudesse expor “nossos *males de origem* e dos elementos arcaicos da nação (como o subdesenvolvimento sócio-econômico)”, o *Tropicalismo* reunia elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira, criando contradições, “numa operação desmistificadora, crítica e transformadora” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

Houve muitas críticas à *Tropicália* por parte da esquerda<sup>34</sup>, já que o movimento não utilizava a arte como engajamento direto e literal, como era feito com a canção de protesto<sup>35</sup>. O posicionamento crítico era criado de outras maneiras, por meio do que Schibelbein (2009) chama de “experiência estética”.

Para Ferreira Gullar (2006), mesmo sem um envolvimento direto com uma posição política ou filosófica, o comportamento “puramente estético” decorre “de uma visão conceitual acerca da arte” e conseqüentemente, uma visão de mundo. “Não existe arte que não exprima, direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente, uma ideologia. [...] As obras de arte refletem conceitos, pontos de

---

<sup>34</sup> É importante lembrar que, por outro lado, o músico considera que houve certa identificação poética com a esquerda, por conta das atitudes e imagens chocantes presentes em algumas canções.

<sup>35</sup> A partir do começo da década de 1960, a música traz novos temas que se somam à atmosfera carioca da *Bossa Nova*, com temáticas ligadas ao cenário social e político - que, ora denunciavam as mazelas do nordeste, ora apontavam certo otimismo em relação aos caminhos futuros. O Centro Popular de Cultura (CPC) - criado pela UNE em 1961 - foi um grande estimulador da “arte engajada, ideologicamente comprometida”, fomentada por meio da busca em criar uma “estética clara e acessível às massas”. O termo “canção de protesto” surge em 1964, momento em que - por conta do golpe militar - houve um aprofundamento das discussões sociais dentro da música. No final desse mesmo ano, ocorreram apresentações do espetáculo *Opinião*, no Teatro Arena de São Paulo. Com a participação da Nara Leão (considerada “musa da bossa”, símbolo da classe média carioca), de Zé Kéti e João do Vale (ambos oriundos da classe popular), o espetáculo intercalou textos e músicas referentes às problemáticas do período e teve grande repercussão. Um dos compositores mais conhecidos dentro da canção politizada foi Geraldo Vandré, cuja emblemática faixa “Pra não dizer que não falei das flores” (também denominada “Caminhando”) representou - e ainda representa - um símbolo de protesto e transformação (NAVES, 2011, p. 31-38). Além da inspiração do engajamento, a canção de protesto também tinha - além da preocupação em “intervir de modo opinativo na realidade política e social”, visando “uma sociedade mais livre, equânime e justa” - uma “preocupação com a forma artística-musical”, com a qualidade sonora (MONTEIRO, 2007, p.55).

vista sobre a realidade” (GULLAR, 2006, p.42-43).

Porém, ao mesmo tempo, havia uma similaridade quanto à posição defendida pela esquerda, pois os tropicalistas também consideravam que a obra de arte deveria “ter por objeto a realidade brasileira e estar associada às lutas por mudanças revolucionárias”. A partir dessa ideia, constituiu-se “uma versão própria desta posição” (COELHO, 1989, p. 01).

Convergentes ao movimento de contracultura, a *Tropicália* também questionou o modelo de vida, as normas sociais e os valores presentes na realidade do país. Apesar de ser considerado o movimento brasileiro mais representativo da contracultura, não se deve compreender o *Tropicalismo* apenas como releitura das ideias estrangeiras. No Brasil, sua arte, questionamentos e atitudes estavam inseridos em outro contexto político e social, portanto, os objetivos da contracultura estrangeira e do *Tropicalismo* não eram os mesmos. “A questão central é entender que alguns dos seus representantes mantinham vinculação com pensamentos característicos do contraculturalismo, mesmo sem defendê-los abertamente” (JOBIM, 2006).

Na música tropicalista, os integrantes de maior destaque foram os baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso. Além dos artistas citados, a banda paulista *Os Mutantes*, formada em 1966 por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, foi um grupo relevante no envolvimento com o *Tropicalismo*, assim como os músicos Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa, Torquato Neto, Rogério Duprat e Capinan<sup>36</sup> (alguns desses integrantes podem ser vistos na figura 03, participando do programa de televisão *Divino Maravilhoso*, em 1968, na *TV Tupi*).

---

<sup>36</sup> Além de Caetano e Gil, Tom Zé (1936-), Gal Costa (1945-) e Capinan (1941-) nasceram no estado da Bahia. Mesmo com o fato de integrantes como Torquato Neto (1944-1972), Nara Leão (1942-1989) e Rogério Duprat (1932-2006) terem nascido em outros estados (Piauí, Espírito Santo e São Paulo, respectivamente), o grupo tropicalista é também chamado de “grupo baiano”. A banda *Os Mutantes*, que iniciou seus trabalhos em 1966, também não tinha integrantes baianos, e sim paulistanos.



Figura 03 - Músicos do *Tropicalismo*.  
Fonte: BASUALDO, 2007, p. 72.

Pode-se considerar que o marco inicial do *Tropicalismo* foram as apresentações das músicas *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil - acompanhado pelo grupo *Os Mutantes* - e *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, realizadas no III Festival da Record de Música Popular<sup>37</sup> (outubro de 1967), a primeira vez que o grupo se apresentou nacionalmente. Na época, as canções foram extremamente chocantes. Em *Alegria, Alegria*, houve a utilização da guitarra elétrica<sup>38</sup> (distorcida) - instrumento característico das bandas estrangeiras e da contracultura - e a letra sugeria um panorama de cultura *pop* de 1970 (diferente da abordagem dos músicos engajados que agradavam grande parcela do público, composto principalmente por jovens universitários esquerdistas), portanto, para a maior parte dos expectadores, tal apresentação estava alheia à música nacional.

Convém lembrar que o significado da guitarra elétrica [distorcida] não se esgota, para os tropicalistas, na mera questão e arranjo musical; é também uma atitude. A guitarra ajuda a compor o espetáculo das roupas coloridas, cabelos encaracolados e apresentação cênica movimentada e parodística, que se configura, para a época, como “excêntrico”. [...] Extraída do universo do *rock* e levada à cena tropicalista, a guitarra aparece como símbolo de

<sup>37</sup> Além da participação nos festivais da Record de 1967 e 1968, os tropicalistas ocuparam também um relevante espaço em outros festivais, como no III Festival Internacional da Canção de 1968 da TV Globo – evento no qual a participação dos tropicalistas foi cercada de conflitos, sobretudo na apresentação de Caetano e *Os Mutantes* com *É Proibido Proibir*, que foi extremamente vaiada (NAPOLITANO, 2001, p. 271).

<sup>38</sup> Os integrantes da *Jovem Guarda* também usavam guitarras em algumas das músicas, no entanto, nos festivais, priorizavam “baladas atenuadas e acústicas, evitando quase por completo o *rock*”, de forma a tentar agradar parte do público (DUNN, 2007, p. 64).

movimento cultural (NAVES, 2001, p. 50).

Além disso, a música teve a banda *Beat Boys* para acompanhamento, o que era inaceitável para os tradicionalistas, já que a banda era argentina e o festival era brasileiro. Houve até quem tentasse agredir Caetano e anular sua participação no evento. No entanto, não houve consenso de crítica: a plateia e o júri se dividiram (CALDAS, 2010, p. 74). É interessante lembrar que

quando Caetano se vê forçado a defender o uso de estratégias provenientes do *rock* como meio de atualizar e potencializar a produção musical no Brasil, não encontra melhor argumento senão referir-se ao uso dessas estratégias, justamente, na cultura popular (BASUALDO, 2007, p. 13).

Dessa forma, Caetano justificou a incorporação da guitarra elétrica no *Tropicalismo* como uma característica popular, uma vez que o instrumento já era utilizado anteriormente no Brasil, nos trios elétricos no Carnaval da Bahia (BASUALDO, 2007, p. 13). O instrumento aplicado de forma amplificada e distorcida, tal como no “*rock ácido e psicodélico*”, foi “experimentada” no Brasil primeiramente pelos tropicalistas (DUNN, 2007, p. 72).

As músicas de Caetano e Gil, apesar do impacto, não foram as vencedoras do festival, ficando respectivamente, em quarto e segundo lugar. [...] O festival foi ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada *tropicalismo*. A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros (FAVARETTO, 2007, p. 23).

O *Tropicalismo* possibilitou uma mistura entre vários estilos musicais como, por exemplo, *Bossa Nova*<sup>39</sup>, baião e samba. Reuniu elementos ligados ao *rock* e *pop* estrangeiro, “em especial dos *Beatles*, com a utilização do instrumental eletroeletrônico” (SEVERIANO, 2009, p. 383). Ao mesmo tempo, foram incorporadas características sonoras que muitos artistas consideravam ultrapassadas, como as marchinhas de carnaval.

De acordo com Favaretto (2007, p. 131), o carnaval para os tropicalistas não

---

<sup>39</sup> *Bossa Nova* foi um estilo musical que surgiu no final da década de 1950. Reuniu jovens da classe média carioca, como João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Significou um novo modo de tocar e cantar e reformulou a música urbana do país, na década de 1960. Com notável repercussão nacional e internacional, é - ainda hoje - considerado um dos grandes estilos da música brasileira.

era simplesmente uma escolha temática. Esse interesse, já manifestado pelos modernistas, estendeu-se aos comportamentos e à estrutura das músicas, “tornando-se linguagem e determinando a forma do movimento”. O autor ainda comenta que “é na construção das canções que se encontra interiorizado o discurso do carnaval. Identifica-se nelas a linguagem de mistura; feita de ambivalências, ausência de sujeito, integração do grotesco, riso tragicômico” (FAVARETTO, 2007, p. 136).

Por meio dessa combinação rítmica, ocorreu um olhar para ritmos tradicionais e, ao mesmo tempo, para uma corrente que lhe era contemporânea (o *pop*). A ideia era que essa síntese de influências possibilitaria uma renovação da música brasileira (SEVERIANO, 2009, p. 383). De acordo com um debate realizado na época com Caetano Veloso, o processo de criação e a linguagem dos trabalhos tropicalistas buscavam a seleção da herança musical e uma ruptura com o presente, “negando” a canção vigente (NAPOLITANO, 2005, p. 68).

Cabe pensar se o grupo realmente propôs uma ruptura com o presente de forma absoluta, afinal muitos dos estilos vigentes são citados e utilizados na canção tropicalista. O samba aparece em gravações como *Adeus Maria Fulô* (de 1951, composta por Sivuca e Humberto Teixeira) - gravada por *Os Mutantes* em 1968. A *Bossa Nova* é referenciada em diferentes momentos, sobretudo cantada por Caetano, em faixas como *Saudosismo* (que fala do músico João Gilberto e de diversas canções da Bossa, como *Chega de Saudade* e *Desafinado*) e no título de *Paisagem Útil* (cujo nome se refere à *Inútil Paisagem* de Tom Jobim) - faixa que aparece no lado B do disco de Caetano de 1968. A *Jovem Guarda* aparece na própria canção que dá nome ao movimento, tal como na regravação de *Eu Sou Terrível* (Roberto Carlos, 1968) por Gal Costa em 1970<sup>40</sup>. O que o *Tropicalismo* fez, portanto, foi repensar e atualizar questões estéticas - incorporando novos ritmos e resgatando estilos não utilizados pelos outros grupos musicais do período - e não

---

<sup>40</sup> Em 1970, o *Tropicalismo* já estava oficialmente encerrado (Caetano Veloso, em entrevista publicada no filme *Tropicália*, afirmou - já em exílio - que o movimento já não existia naquele ano). No entanto, tal disco de Gal Costa ainda traz a atmosfera musical característica do grupo baiano, como a mistura de diferentes estilos: letras em inglês e acordes de *rock* (*London, London*, de Caetano) convivem com samba (gravação de *Falsa Baiana*, de Geraldo Pereira) e com marchinhas de carnaval (Deixa Sangrar). É possível acessar informações detalhadas sobre a discografia da cantora no site do Dicionário da Música Popular Brasileira, disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/gal-costa/>>.

recusá-las.

Com letras repletas de humor e elementos contrastantes, eram abordados temas diversos, permeando o cotidiano urbano e moderno, mas também a realidade nacional do período, marcada por grandes falhas sociais. Tais canções eram críticas e inovadoras, tanto em relação aos aspectos sonoros, quanto em relação à linguagem e poética utilizadas (CALDAS, 2010, p. 81).

A concepção tropicalista [...] abrange desde o *rock* alienígena aos ritmos regionais já consagrados, e mostra-se flexível o suficiente para incluir o kitsch como um item a mais do tesouro nacional. Amplia-se, portanto, a concepção de riqueza cultural: além da criação mais sofisticada, mesmo que produzida no registro popular, o esteticamente pobre também passa a ser precioso. A sofisticação aparece no processo de elaboração das músicas, nos arranjos meticulosos, nas performances, nas capas dos LPs [e transmitem a influência] do *rock* da época. Ao incorporar o impacto dos Beatles à sua estética, os tropicalistas estão atualizando o gesto da geração anterior, que dez anos antes utilizou, na elaboração da *Bossa Nova*, os procedimentos do jazz mais avançado de seu tempo (NAVES, 2000, p. 42-43).

A paródia teve importante significado na questão de contextualizar diferentes músicas às ideias tropicalistas, ao utilizar ironia e humor como forma de misturar e questionar os mitos folclóricos, modernos e urbanos - aludindo aos modernistas (FAVARETTO, 2007, p. 121).

O riso, a zombaria, a ironia, o grotesco, que saltam das construções paródicas, não são meros efeitos, mas alcançam eficácia crítica. [...] Como está sempre ligada ao modelo que degrada, enquanto função do arquétipo negado, o riso que provoca pode ser proposto como um substitutivo do reprimido, ou do sentido que poderia ter sido e não pôde ser (FAVARETTO, 2007, p. 119).

A partir de alguns desses resgates, o *Tropicalismo* “refalava” os manifestos oswaldianos (RISÉRIO, 2005, p. 30).

A paródia trabalha a cultura, corroendo-a: constitui-se, assim, num dos instrumentos mais importantes de ruptura com o passado. [...] Na vida urbana, transforma os motivos e símbolos, constituídos pela imitação dos mitos difundidos pelos grandes centros e misturados aos mitos de base folclórica dos países colonizados. Expressa, assim, um movimento de descolonização e desapropriação de um gosto, de produções, sentimentos e valores, que correspondem a um passado em crise e sobrevivem apenas como ideologia. No Brasil, do modernismo ao *tropicalismo*, a paródia vem

sendo empregada com o objetivo de descolonizar. [...] O elenco de valores patriarcais, elementos folclóricos, os mitos de desenvolvimentismo, os novos mitos urbanos veiculados pela indústria cultural, são misturados e desatualizados, sempre com muito humor (FAVARETTO, 2007, p. 120-121).

Além da paródia, outro modo de deslocar o contexto de uma música é por meio de um novo arranjo que agregue sonoridades diversas. Um exemplo é *Judy in Disguise (With Glasses)* - gravada originalmente por John Fred -, canção que Rogério Duprat (1968) recriou com um novo tratamento sonoro a partir da mistura da música original e instrumentos brasileiros, passando por um som irreverente, similar a uma buzina. A canção está no disco *A Banda Tropicalista do Duprat*, álbum de grande relevância para pensar no tratamento sonoro do maestro tropicalista.

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura de elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do *tropicalismo* privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição de elementos (FAVARETTO, 2007, p. 26).

Um dos principais trabalhos foi o disco coletivo *Tropicália ou Panis Et Circensis* (1968), que reuniu músicos como Gal Costa e Os Mutantes a partir de arranjos do maestro Rogério Duprat. “Era um mosaico sonoro reunindo gêneros, tradições poéticas, alegorias<sup>41</sup>, ideologias, na expressão ‘geléia geral’<sup>42</sup> brasileira” (NAPOLITANO, 2005, p. 68).

Favaretto (2007, p. 79) considera que no disco “dialogam várias vozes, ideologias e linguagens, relativizadas/ devoradas por uma produção que usa de paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem [...] corroendo a fruição-divertimento”. Junto aos discos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, esse disco-

<sup>41</sup> “Esta figura designa o significante inconsciente ao qual alude ao substituí-lo por outra coisa. [...] particularizando o significado, aclara-o devido ao seu poder de ressaltar o sensível” (FAVARETTO, 2007, p. 118-119), ou seja, transmite sentidos a mais do que a compreensão literal. Num momento de controle da ditadura, esse procedimento de mostrar e ocultar ideias era um recurso interessante para ser aplicado.

<sup>42</sup> “Geléia geral’, expressão do poeta Décio Pignatari que virou título da canção-manifesto de Torquato Neto e Gilberto Gil, apresentava-se na forma de um país cuja sociedade dividida e contraditória vivia no limiar da modernidade (Formioplac, televisão, Jornal do Brasil), mas ainda presa à tradição (bumba-meu-boi, Mangueira, céu de anil)” (OLIVEIRA, 2007).

manifesto forma a tríade musical que apresenta a sonoridade tropicalista em 1968.

Mesmo não utilizando a música de protesto como linguagem, o grupo muitas vezes trabalhava a política e estética da época mostrando um posicionamento em relação ao subdesenvolvimento e a temática histórico-social dos anos de 1960. O recurso poderia não ser similar à canção de protesto - mas, de fato, havia uma abordagem em relação a essa temática, presente em frases irônicas ou até mesmo em citações. Exemplo disso é a canção *Enquanto Seu Lobo Não Vem*, que traz uma rápida citação da canção comunista *Internacional*, sistema político que estava sendo amplamente discutido em todo o mundo, inclusive no Brasil. Outro exemplo de confronto em relação à ditadura está nos versos de *A Voz do Morto* (parceria de Caetano e Aracy de Almeida), que traz a frase “eles querem salvar as glórias nacionais, coitados” - que, além de problematizar o samba como “glória nacional” e impor a “voz do morro”, sem dúvida, também atingia e criticava a ditadura naquele contexto.

Tais discussões culturais também estavam (em grande parte) presentes de forma indireta. Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, Caetano comenta que o movimento buscava superar o “subdesenvolvimento, partindo exatamente do elemento cafona [o *Kitsch*<sup>43</sup>] de nossa cultura, difundindo e fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e roupas de plástico<sup>44</sup>” (RIDENTI, 2000, p.294).

No caso específico do *Tropicalismo*, essa atenção tanto na letra quanto na música é bastante importante, uma vez que os tropicalistas acreditavam que a experiência estética vale por si mesma e ela própria já é um instrumento social revolucionário. Sendo assim, as melodias, ritmos, arranjos e até mesmo os instrumentos escolhidos, eram imbuídos de um grande significado para o resultado final da canção. Mesclando berimbaus e

---

<sup>43</sup> Possui relação com uma cultura de massa que se vale da cultura erudita para transformar em moda e consumo alguns de seus itens. Significa certa “vulgarização cultural” de bens simbólicos até então distintivos ou restritos a uma classe alta, ou seja, está ligado à ideia de “antecipação social” e filiação aos costumes de outra classe social (FREITAS, 2003, p. 117). A utilização do kitsch pelos tropicalistas servia para contestar tanto “os padrões de ‘bom gosto’ e seriedade da MPB” como os “valores sociais e políticos retrógrados” do governo militar (DUNN, 2009, p. 147).

<sup>44</sup> Em 1968, Caetano vestiu uma roupa verde de plástico com colares de correntes e tomadas para uma apresentação do III FIC, no Teatro da Universidade Católica. Ao cantar a música *É Proibido Proibir*, houve muitas vaias e uma agressiva reação por parte do público, provocando também uma reação do cantor, que fez um discurso histórico criticando o posicionamento da plateia (CALDAS, 2010, p. 77).



guitarras, misturando elementos da música erudita, regional, *pop*, a música sintetizava a ideia de sincretismo do movimento (SCHIBELBEIN, 2009).

Em algumas situações, as composições traziam referências da realidade política nacional e internacional demonstrando posições diante de questões sociais e políticas<sup>45</sup>, como na música *Soy Loco por Ti América*, que possui relação com a revolução cubana e demonstra um posicionamento “no contexto da luta antiimperialista no hemisfério” (DUNN, 2009, p. 140). Havia também referências a acontecimentos de grande impacto na percepção do cotidiano popular como a corrida espacial - por meio de músicas como *Dois Mil e Um*, de Rita Lee e Tom Zé<sup>46</sup> - e o consumo - como em *Baby*<sup>47</sup>, de Caetano.

Em outros momentos, as letras trazem questões do cotidiano brasileiro e da paisagem urbana, como a canção *Domingo no Parque* (Gilberto Gil), que narra uma história de três pessoas, culminando numa luta de capoeira. Tal música possui uma linguagem rica e diferenciada: além de metáforas e metonímias que criam o ambiente e a situação colocada, por meio da anáfora (repetição de palavras), cria-se um movimento circular que dialoga com a roda gigante - objeto citado no cenário da música.

Outro exemplo do diálogo das canções com o contexto social é *Tropicália*, de Caetano Veloso, na qual se cria uma combinação de contrastes, colocados em alguns momentos de forma irreverente e irônica e em outros, de forma crítica e realista (CALDAS, 2010, p. 81-83).

Caetano compôs uma canção, semanas antes de assistir *O Rei da Vela*, que [assim como o filme de Glauber Rocha] era a síntese de todas as

<sup>45</sup> Para Favaretto (2007, p. 46), as canções tratavam do social de forma diferente do usual no período, redimensionando, inclusive, “a questão da participação política na música”.

<sup>46</sup> A canção ganhou o quarto lugar no Festival da Record de 1968 (IV Festival de Música Popular Brasileira), apresentação na qual a banda *Os Mutantes* apareceu utilizando trajes com sobreposição de tecidos transparentes, que refletiam luz e lembravam as vestes prateadas de um astronauta, características da era espacial (GARNER, 2008, p. 99). A escolha da roupa, portanto, contribuiu para estabelecer referência à própria temática da música.

<sup>47</sup> A música traz um paralelo com a cultura *pop* e o consumo, com versos sobre “o que as pessoas precisam” dentro da sociedade daquele contexto. Além de itens, alguns hábitos são também colocados, como falar inglês (língua da contracultura e do *rock*, mas também do país que simbolizava o consumo - o que denota certa ambiguidade) ou ouvir “aquela canção do Roberto [Carlos]”. Combinado ao arranjo envolvente de Duprat, o verso “você precisa” é repetido, lembrando a tática de publicidade de, ao mesmo tempo, atrair e estimular ao consumo.

discussões em que ele participara sobre os novos postulados estéticos para a MPB, da *Jovem Guarda* à poesia concreta. Essa canção, ainda sem título, seria uma espécie de manifesto do movimento - e, naquele momento, a possibilidade de se efetivar um movimento se tornara um dado plausível. A canção era uma colagem de imagens cinematográficas do país, um retrato alegórico do Brasil. Era o que de mais próximo correspondia à força política e estética de Terra em Transe. [...] Durante a gravação da canção, que ainda não tinha nome, o produtor de cinema Luís Barreto sugeriu o nome *Tropicália*, referindo-se à instalação apresentada no MAM, pois via muita semelhança nos dois trabalhos. Caetano, embora tenha relutado, acabou aceitando a sugestão (RODRIGUES, 2007, p. 45).

Por ser uma das principais composições, torna-se importante uma breve análise. A faixa musical traz uma mistura de ritmos populares brasileiros, com traços de música clássica a ritmos folclóricos. Deve-se salientar que, para os tropicalistas, a cultura popular não se referia a imagens preestabelecidas, e sim a uma forma de “interpretar e reformular a informação circulante”. O uso ou referência a expressões como carnaval ou arte de rua era um meio de revolucionar as formas culturais, sem que “o resultado não fosse alienante ou alienado com relação ao grande público” (BASUALDO, 2007, p. 13).

*Tropicália* é iniciada com uma “declamação gozadora” de uma paródia da carta de Caminha<sup>48</sup>, falada de forma debochada que cria um tom irônico e cafona. Ao fundo, há diferentes sons e ruídos que buscam lembrar “os trópicos virgens”. Em seguida, uma nova atmosfera emerge: um “clima de iminência de um acontecimento que vai se desenrolar”. A partir disso, a música aparece como um evento: “desdobra-se um painel brasileiro, em que se atualiza a representação de um contexto em desagregação” (FAVARETTO, p. 64-67, 2007).

Na primeira estrofe cria-se uma analogia a fatos do momento histórico dos anos de 1960, como a relação com o aumento de estradas e o desenvolvimento voltando-se para o centro do país. Nos versos seguintes, que se referem claramente a Brasília e sua arquitetura, pode ser observada uma construção repleta de comutações de significados. É interessante destacar que a referência ao “papel crepom e prata” denota artificialidade.

---

<sup>48</sup> “Quando Pero Vaz de Camina descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou...” (FAVARETTO, 2007, p. 65).

Intercambiando-se, movimento-carnaval-movimento acabam por equivaler-se semanticamente, pois fazem parte de uma correlação. Assim, por exemplo, movimento alude a carnaval (festa) e monumento (institucionalização). A referência a “planalto central do país” continua a mesma, como uma clara alusão a Brasília (o moderno) e ao interior (o sertão, o arcaico): o luxo no lixo e a carnavalização do monumental (FAVARETTO, 2007, p. 72).

Em contradição com o símbolo da fase desenvolvimentista de Kubitschek, a quinta estrofe apresenta uma referência ao subdesenvolvimento, ao colocar a imagem de uma criança “feia e morta” que estende a mão (CALDAS, 2010, p. 76).

O trabalho da música consiste em, na canção, fazer que uma designação (referência a um dado particular: Brasília, por exemplo) funciona como interpretação de um significado mais amplo, genérico (o Brasil). Simultaneamente, consiste também em fazer que duas significações básicas - o arcaico e o moderno – funcionem como interpretações das designações particulares. Desta maneira, há uma recorrência contínua [...] de circularidades, de trocas, já alegorizante (FAVARETTO, 2007, p. 69).

Um dos componentes presentes é a contraposição de natureza (dialogando com nacionalidade) e cidade/ estrutura artificial da sétima estrofe, que mistura “pátio interno” e uma “piscina” com as águas de uma praia baiana com “coqueiro, brisa e fala nordestina”. No decorrer da letra, outros contrastes são apresentados como a junção de “urubus” e “girassóis” na mesma estrofe.

É impossível imaginar uma combinação de palavras para serem cantadas numa canção popular com maior carga de dor sem esperança, impressão que intensifica quando lembramos que o “monumento” a que se alude no texto está ali naquele lugar nenhum, como um marco nacional que pudesse representar o Brasil estaria nessa praça, num salão nobre (acredito que é por essa razão que a expressão “alegoria” foi tantas vezes repetida [...] a respeito do *Tropicalismo*) (VELOSO, 2005, p. 50).

A letra cria analogia com outros estilos musicais: cita a música popular com o “samba de tamborim”, a *Bossa Nova* com os “acordes dissonantes” e a *Jovem Guarda* com a referência da expressão “que tudo mais vá pro inferno, meu bem”, na penúltima estrofe. Faz-se relevante lembrar que “Bossa” rima com “palhoça”, talvez como forma de contrapor um som característico da classe média aos abrigos rústicos comuns entre a classe popular. Estão presentes também alguns símbolos nacionais, como “carnaval”, “Maria” (um dos nomes mais comuns do país),

“Ipanema”, “mata”, “mulata” e “Carmen Miranda”<sup>49</sup> (a intérprete mais famosa de música popular brasileira da década de 1940/ 1950).

Através do pastiche<sup>50</sup>, parodiam-se os mitos assimilados a um certo sentimentalismo nacionalista [...]; expõe-se as mazelas do subdesenvolvimento, as posturas de esquerda e de direita; a ideia de uma fatalidade histórica, em forma de um “destino nacional”; o mito de que tudo se resolve em festa (o carnaval oficial, o futebol, a televisão), que preenche o cotidiano e alivia a tensão. O efeito crítico não provém da simples justaposição do arcaico e do moderno, que poderiam conviver numa desordem “mantida”, mas do estilhaçamento do painel que vai se montando (FAVARETTO, 2007, p. 67).

“O nariz que se intromete surrealmente, indicando os ‘chapadões’ – referência ao centro oficial do país, mas também, metaforicamente, ao ‘coração do Brasil’ -, mediatiza a sobreposição-oposição do arcaico e moderno” (FAVARETTO, p. 69-70, 2007). O mesmo ocorre no termo roça, que retoma a significação dos “chapadões”, assim como as referências ao programa *O Fino da Bossa* e a Roberto Carlos<sup>51</sup> representam modernização (FAVARETTO, p. 77-78, 2007).

A televisão encobre as contradições e o elemento individualista intensifica a realização simbólica através do consumo de signos de elegância e *status*, em detrimento de tudo o mais (que vai “pro inferno”). [...] Pela sua circularidade, *Tropicália* abre no final a possibilidade de uma volta ao seu início, da mesma forma ou com variações. Ela indica a trajetória crítica do *tropicalismo*, que desmonta a música brasileira, da bossa à banda (FAVARETTO, 2007, p. 78).

Outra música interessante para análise é *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso. De acordo com Heloísa Buarque Hollanda e Marcos Gonçalves, citados por Nildo Viana (2007, p. 58), a composição apresenta o “cotidiano da cultura urbana, montando uma espécie de painel” fragmentário, com referências da “crítica comportamental, influenciada pela atitude *hippie* de quem vai pelas ruas sem lenço e sem documento<sup>52</sup>”. É interessante também perceber uma referência do anti-

<sup>49</sup> Caetano Veloso comenta que a utilização de Carmen Miranda pelo *Tropicalismo* representa uma caricatura, por conta da “estilização espalhafatosa” da intérprete. Já a repetição da sílaba “da” - ao final do verso que cita a cantora -, refere-se ao movimento Dadaísta: “achávamos que Dada nos dizia mais respeito que o surrealismo; era o inconsciente do não-estetizado” (VELOSO, 2005, p. 75-80).

<sup>50</sup> “O pastiche é a apropriação de algo sem que se faça referência ao seu contexto original, ao contrário da paródia/ ironia, que chama atenção para esse contexto” (RODRIGUES, 2008, p.201).

<sup>51</sup> O verso “que tudo mais vá pro inferno” refere-se ao trabalho - com esse título - de Roberto Carlos.

<sup>52</sup> “Sem documento” pode estar relacionado com as buscas alternativas às frentes de esquerda ou

academicismo citado no verso “E eu nunca mais fui à escola”, que cria mais uma relação com a contracultura *hippie*.

Destaca-se o verso “nada no bolso ou nas mãos”, que faz referência ao livro *As Palavras* (1964), de Sartre. De acordo com Monteiro (p. 39, 2007), a frase sintetiza a doutrina básica do existencialismo, a partir da “afirmação de que o homem é lançado ao mundo sem prévia definição do que é ou será, pois nada trazemos ao mundo”<sup>53</sup>.

Além dessa contestação ao estilo de vida vigente e dessa nova maneira de encarar a existência, a composição é semelhante a uma banca de revistas, onde estão misturadas as “caras de presidentes”, “bombas” e “beijos de amor” (VIANA, 2007, p. 57-58). Destaca-se também o valor simbólico ligado à Coca-Cola<sup>54</sup>, que representava a cultura de massa americana (VELOSO, p. 51-52, 2005). Características como essas fazem um paralelo com o *pop* estadunidense, a partir da incorporação de elementos cotidianos.

A marchinha *pop* Alegria, Alegria denotava uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada. [...] Através do procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais e internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo (FAVARETTO, 2007, p. 20).

Para Carlos Basualdo (2007, p. 14), a frase “Por que não?” levanta questões relativas ao contexto cultural da época, como “por que não usar guitarras elétricas, o cabelo comprido, um suéter laranja de gola rulê em vez de um terno escuro?” É possível pensar também em “por que não” criar um diálogo com o *rock* e o clássico? Por que não assumir e explorar a relação entre música e mercado? O trecho resume a tentativa dos grupos de artistas “de situar a cultura brasileira em um contexto mundial, com relação às mudanças revolucionárias de fim dos anos 60”

---

direita, trazendo ideias como “sem partido político”.

<sup>53</sup> A frase “lembra o conceito sartreano de que a existência precede a essência, ou seja, o homem lançado ao mundo, não vem com uma essência pré-definida”: a essência ela se constrói a partir da existência, que é próprio desenvolvimento da vida (MONTEIRO, 2007, p. 66).

<sup>54</sup> Símbolo do *american way of life*, “é nesse objeto de consumo que culmina o sistema capitalista de modo de vida americano”. Foi muito utilizada pela *pop art* e aqui aparece também como um ícone mercantil (OSTERWOLD, 1994, p. 25).

(BASUALDO, 2007. p.14).

A utilização de contrastes, o uso da metáfora e o humor crítico foram grandes contribuições do *Tropicalismo* na música. Vale destacar também que o “cafonismo” e o deboche, que contribuíram para o caráter lúdico, não se resumem apenas a um efeito: são recursos indispensáveis, constituindo-se como práticas construtivas das canções (FAVARETTO, 2007, p. 27). Favaretto lembra ainda que o uso de instrumentos eletrônicos teve “importância decisiva na modificação da forma da canção no Brasil”<sup>55</sup> (2007, p. 33).

As tensões entre a ditadura e o grupo chegaram ao limite em novembro de 1968, “quando um agente do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS) denunciou publicamente Caetano e Gil por exporem [em um show, no Rio de Janeiro] um estandarte criado por Hélio Oiticica”<sup>56</sup> que apresentava a referência de Cara de Cavalo, um “famoso criminoso urbano executado pela polícia em 1964”, com a frase “Seja marginal, seja herói” (DUNN, 2007, p. 76).

Com uma duração oficial em torno de um ano e meio, o *Tropicalismo* acabou sendo reprimido a partir desse fato, provocando prisões no final de dezembro de 1968, e posteriores autoexílios em Londres, de Gil e Caetano<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Deve-se frisar que os instrumentos eletrônicos já estavam sendo utilizados pelos grupos da *Jovem Guarda*, portanto, não é uma característica inaugural exclusiva do *Tropicalismo*.

<sup>56</sup> “A obra-homenagem de Oiticica colocava a crise ética como base da crise política. O bandido Cara de Cavalo, perseguido e assassinado com requintes de crueldade, ganhou dimensão heróica ao ser comparado às figuras de Lampião, Zumbi dos Palmares e Che Guevara. A indicação de um determinado heroísmo justapunha-se à idéia de contravenção, e uma outra dimensão cotidiana era agregada ao comparar-se, também, o criminoso assassinado ao cidadão anônimo comum.” A obra representava o indivíduo, seja o cidadão ou o contraventor, que é colocado à margem por uma estrutura política “tão ou mais cruel que o próprio bandido” (REIS, 2006, p. 57).

<sup>57</sup> É interessante destacar que a gravadora *RCA* tentou promover Dom e Ravel como novos astros da *Tropicália*, em 1969. O primeiro disco da dupla trouxe a faixa *Desvio Mental*, com uma letra repleta de aliterações e vocal/ guitarra distorcida, similar ao grupo *Os Mutantes*. No entanto, “ninguém comprou ou tocou *Desvio Mental* [...] e o projeto tropicalista foi definitivamente arquivado” (ARAÚJO, 2002, p. 44).

### 3 SUPER-HOMEM, SUPERFLIT<sup>58</sup>: VISUALIDADES DA DÉCADA DE 1960

#### 3.1 Produção estrangeira: novas linguagens

A reação à Guerra do Vietnã (1964-75), os protestos sociais - exemplificados nos eventos ocorridos em maio de 1968 em Paris -, a revolução cubana, a música *pop* e o uso de drogas alucinógenas, tudo isso foi expresso por meio da linguagem gráfica (HOLLIS, 2000, p.194).

A década de 1960 foi marcada pelo desenvolvimento de novas linguagens estéticas, como *Pop Art*, *Op Art* e o Psicodelismo<sup>59</sup>. Com a chegada da televisão que, junto a outros fatores, incentiva o aumento do consumo, a década “é caracterizada pela mídia de grande alcance”, com propagandas que valorizavam a cultura de massa americana - o que inspirou alguns artistas “a questioná-la (ou a exaltá-la) em suas obras” (FERREIRA, 2009, p. 04). A própria palavra de ordem da contracultura, “faça amor, não faça a guerra”,

seguia a fórmula concisa e lapidar dos slogans, publicitários e era acompanhada do símbolo oriental de uma forquilha invertida dentro de um círculo, caracterizando um logotipo, o que demonstra o quanto os jovens se apropriaram de técnicas que regiam o universo das mercadorias (SEVCENKO, 2001, p.85).

O símbolo (figura 04) foi construído por Gerald Holtom, com base no alfabeto semáforo, sistema que usa sinais do corpo para emitir informações. O posicionamento das linhas remete às letras “n” e “d”, referentes à “nuclear” e “desarmamento”. Desde então, a marca passou a ser reproduzida em artigos como camisetas e colares, difundindo ainda mais tal ideia entre os jovens da contracultura.

<sup>58</sup> Referência a um verso da música *Superbacana*, de Caetano Veloso (1967), que remete a elementos do cotidiano (ao super herói Super-homem e à marca de inseticida Superflit), lembrando a arte *pop*.

<sup>59</sup> Existiram outros estilos e linguagens na década de 1960, como - por exemplo - a influência do orientalismo e o *Hard Edge* - movimento que trabalhava com formas geométricas, contornos rígidos, além de cores contrastantes e planas (ROZA, 2005, p. 34). A proposta do capítulo é abordar alguns dos principais estilos que influenciaram a produção visual do *Tropicalismo* - dessa forma, o objetivo não foi esgotar os estilos do período ou contemplar todas as características gráficas dos anos de 1960.



**Figura 04 - Paz e amor, de Gerald Holtom, 1958.**  
 Fonte: MELO, 2010, p. 32.

A arte *pop*, com expressivo êxito na publicidade, propunha o fim do elitismo na arte e a cultura popular como temática. A expressão, derivada da arte popular, no sentido de folclore urbano, foi criada pelo crítico inglês Lawrence Alloway. Mesmo nascida na Inglaterra, a *pop* iria, entretanto, se desenvolver plenamente nos Estados Unidos, como uma “expressão estética da sociedade de consumo e da cultura de massa” (MORAIS, 1991, p. 65).

O movimento<sup>60</sup> converteu o dia-a-dia da sociedade estadunidense em arte e design, proporcionando diferentes formas de expressão e atingindo rapidamente as camadas populares da sociedade (FIGUEIREDO ET AL, 2010, p. 04).

Em termos formais, a *pop art* é uma das manifestações estéticas responsáveis pela quebra da gestualidade do expressionismo abstrato<sup>61</sup> [...] na medida em que se apresenta sob forma de figuração; o uso de materiais não tidos como nobres, e diversas vezes diretamente oriundos da indústria como tintas tipográficas e procedimentos serigráficos, por exemplo, quebram com uma visualidade essencial e elitista da arte, além da aproximação com a cultura popular (PEREIRA, 2010, p.18).

A *Pop* surge como um contraponto ao *Expressionismo Abstrato*,

<sup>60</sup> Autores como Lippard (1976, p. 75) consideram que a *pop* não foi um movimento, visto que não propôs um manifesto. O sentido de “movimento” refere-se aqui ao fato da *pop* ter sido uma corrente coesa, com artistas que tinham certos recursos em comum.

<sup>61</sup> O *Expressionismo Abstrato* surgiu em Nova Iorque no momento do pós-guerra, sendo o primeiro estilo pictórico estadunidense a ser reconhecido internacionalmente. O principal artista foi Pollock, conhecido pela retirada do quadro do cavalete e pela gestualidade na pintura, com a chamada *action painting* - técnica que cria um emaranhado de linhas e cores.



debruçando-se sobre a vida urbana, o mundo objetivo e as linguagens comerciais (CANONGIA, 2005, p. 42).

Sob o impulso de Robert Rauschenberg e Jasper Johns<sup>62</sup>, um novo movimento artístico nova-iorquino opunha uma nova objectividade à realização artística [...] do expressionismo abstracto [...]. À agitação interior do expressivo, a pop art opunha a clareza intelectual e a ordem conceptual, à chancela pessoal, os artistas respondiam através de modos de representação impessoais, à representação subjectiva de estados interiores [...], opunham os reflexos objetivos do mundo exterior enquanto sinais exteriores de vivência (OSTERWOLD, 1994, p. 08).

Entre suas características há o uso de imagens familiares à maior parte da população, estabelecendo relações com o cotidiano, com a publicidade, o consumo, os meios de comunicação e as histórias em quadrinhos (figura 05).

Por meio de uma visão que trazia, ao mesmo tempo, humor, cinismo e crítica ao consumo e ao modo de vida vigente, a *pop* reviu e trabalhou com aspectos do indivíduo dentro da sociedade pós-industrial. Incorporando pontos da propaganda, da televisão e dos quadrinhos, mesclou o mundo da arte ao cotidiano de forma objetiva (CANONGIA, 2005, p. 45).



**Figura 05 - A Melodia Persegue a Minha Fantasia, de Roy Lichtenstein, 1965.**  
**Fonte: HENDRICKSON, 2007, p. 26.**

<sup>62</sup> Rauschenberg (1925-2008) e Johns (1930-) foram um dos primeiros artistas estadunidenses a pensar em um diálogo com o cotidiano e em questões como arte e reprodução mecânica. Ambos foram artistas renomados da *pop art*. Para consulta de obras e biografia, ver o livro *Pop Art*, de Osterwold (1994).

Em decorrência disso, é possível perceber a utilização de ícones publicitários e símbolos da época, contorno marcado, repetição, ampliações (obras em grande escala), formas simplificadas, cores vibrantes e chapadas, além de utilização de balões e exploração de texturas<sup>63</sup>. Tem como grandes representantes Andy Warhol, Jim Dine, Claes Oldenburg e Roy Lichtenstein (FIGUEIREDO ET AL, 2010, p. 04).

“Os objetos do universo do consumo tornam-se os símbolos de uma época, fazem história, fazem parte de uma nova cultura de massas”. Objetos como Coca-cola, latas de conserva e cigarros, “insígnias de uma cultura essencialmente programada par o bem-estar, tornam-se a iconografia da pop art” (OSTERWOLD, 1994, p.21).

Ela torna elegante o ordinário e o vulgar, substituindo a introspecção e o subjetivismo do Expressionismo Abstrato por temas recolhidos no meio urbano: publicidade, quadrinhos, supermercados, *hot-dogs* e *hamburguers*, tevê, cinema, luminosos, sinalização de trânsito, atrizes, políticos, cantores, ídolos de massa. Tornou-se, enfim, um barômetro da sociedade norte-americana, remetendo a tudo aquilo que atrai e agride visualmente. Tratada por alguns críticos como uma forma de arte anti-sensitiva, impessoal e fria “*the new cool art*”, emocionalmente distante, para outros ela tem um caráter hot, isto é, ganha uma dimensão crítica ou bem-humorada (MORAIS, 1991, p. 65).

De acordo com Roland Barthes, mesmo a “obra pop ter tentado despersonalizar o mundo, desumanizar as imagens e planificar os objetos”, ainda assim é uma arte crítica, pois impôs um “distanciamento com valor crítico”. Ele considera também que a *Pop* manteve a natureza como referência - tal como na arte clássica: não a natureza vegetal ou humana, mas a natureza do coletivo, da vida urbana moderna (BARTHES Apud: CANONGIA, 2005, p. 46-47).

Nesse ponto, a consideração de Canongia é pertinente, para pensar na significação da *pop*. A autora coloca que o ato de repetição (figura 06) representa e enfatiza “o maquinismo da própria vida humana, a partir dos efeitos do consumo

---

<sup>63</sup> “A textura é o elemento visual que com freqüência serve de substituto para as qualidades” do tato. Assim, é possível reconhecê-la não só por meio do toque, mas também da visão, tal como da associação desses dois sentidos. (DONDIS, 1997, p. 70-71). “As texturas incluem a superfície efetivamente empregada na feitura de uma peça impressa ou de um objeto palpável e a aparência ótica dessa superfície” (LUPTON; PHILLIPS, 2012, p. 53)

conspícuo e da publicidade”, mostrando “a subserviência dos indivíduos ao comportamento das massas”, “o cinismo da felicidade movida pelo consumo, e que o processo da standardização não afetava apenas o ciclo dos produtos, mas o próprio homem” (CANONGIA, 2005, p. 46-49).

O próprio Lichtenstein (Apud: OSTERWOLD, 1994, p. 44) comenta que a pop trabalha com “as características mais insolentes e assustadoras da nossa civilização - coisas que detestamos, mas que têm, no entanto, uma grande influência na nossa existência” e, portanto, deve ser discutido.

Dessa forma, é possível considerar que a arte *pop* foi crítica à sua maneira e questionou o consumo e o cotidiano da época, a partir de seus recursos formais, como - por exemplo - em sua relação com a publicidade e com a própria repetição, conforme comentado.

Quando alguém pega 50 latas de sopa Campbell's [referência a Andy Warhol] e as dispõe sobre uma tela, o que interessa não é o que nos é reportado sobre a retina. Ao contrário, o que interessa é a idéia que leva a representar sobre uma tela as 50 latas de sopa Campbell's (DUCHAMP Apud: CANONGIA, 2005, p. 47).



**Figura 06 - Campbell's Soup Cans, de Andy Warhol, 1962.**  
Fonte: MOMA, sd.

A *pop art* e o *pop design* se mesclavam, na medida em que o mote do consumo estava presente em ambos (lembrando que alguns artistas *pop* já haviam trabalhado com publicidade, como Warhol e Rosenquist). Designers como Robert Indiana e Peter Blake trabalhavam diferentes ícones da época, como marcas e personalidades, além de optar por áreas lisas de cores fortes (GARNER, 2008, p.

55-59).

Outra linguagem do período é a *Op Art*, que consiste na aplicação de efeitos ópticos de formas e cores, produzindo um “inesperado deslumbramento ou cintilação” (GOMBRICH, 2000, p. 607).

A *Op Art*, ou arte ótica, apesar de ser construída com certo rigor, remete a um mundo instável, que se modifica constantemente. Essa característica faz com que o espectador perceba imagens diferentes, trazendo um conceito de que a arte está vulnerável a variações de seus elementos com possibilidade de diferentes arranjos, proporcionando a sensação de movimento (MORAIS, 1991, p. 62).

A *Op Art* está preocupada em criar ilusões de ótica. O estilo favorece abstração sobre a representação, pois os observadores devem realmente focar os olhos para compreender o que veem. Uma ilusão pode sugerir algo no início, porém um olhar mais atento revela aspectos diferentes na imagem. [...] Uma ilusão de ótica cria diferentes respostas nos observadores, através de padrões, luzes, contrastes, movimento e imagens escondidas. O observador é puxado para dentro da imagem da mesma maneira que ele ou ela é atacado pela imagem (ART HISTORY, sd).<sup>64</sup>

Tal estilo possuía modelos compostos de “formas geométricas estáticas como quadrados, círculos, pontos e faixas”, manipulados de forma a sugerir tridimensionalidade, evocando percepções sensoriais e distorções (ROZA, 2005, p. 17).

Por meio de volumes, repetição de formas e cores fortes, contrastantes<sup>65</sup> (sobretudo o preto e o branco) ou complementares<sup>66</sup>, cria-se um efeito vibrante de

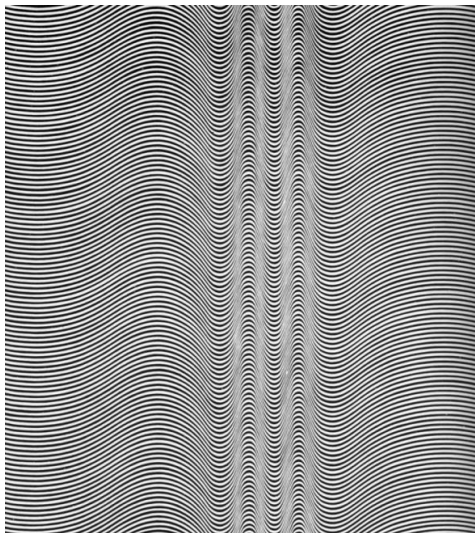
<sup>64</sup> Texto original: “Optical art is concerned with creating optical illusions. The style typically favors abstraction over representation because observers must really focus their eyes and comprehend what they see. An illusion might suggest one thing at first, but a closer look reveals something different in the picture. [...] The optical illusion creates different responses in observers through patterns, flashes, contrasts, movement, and hidden imagery. The observer is pulled into the picture in the same way that he or she is attacked by the image”. Disponível no site <<http://www.arthistory.net/artstyles/opart/opart1.html/>>.

<sup>65</sup> Além do contraste da cor em si (o qual combina diferentes matizes), existem outros contrastes utilizados por alguns dos designers da época. Uma das combinações cromáticas mais relevantes para as peças psicodélicas é o contraste complementar, ou seja, combinação de cores que estão em oposição de 180° no círculo cromático (anexo AA). Outro contraste utilizado é o frio-quente, o qual aplica cores quentes – como vermelho e amarelo – ao lado de cores frias – como azul e verde. Em menor quantidade, há também a utilização do contraste claro-escuro, uma combinação de matizes com diferentes luminosidades (LOTUFO, 2008).

<sup>66</sup> As cores complementares, localizadas sempre nas extremidades opostas do círculo cromático, provocam um forte contraste visual: “as cores competem por atenção a acabam criando uma dualidade na percepção que se torna dinâmica” (SILVEIRA, 2011, p. 147). Os principais pares

movimento e pulsão, explorando as sensações do fenômeno de ilusão de óptica, explorando padrões e o efeito das cores. Destacaram-se Victor Vassarely, Bridget Riley (figura 07) e Alexander Calder.

É interessante recordar que a *op* se ramificou para o design gráfico, em marcas (como no logotipo das Olimpíadas do México de 1968, por exemplo) e propagandas, pois era de grande impacto e atração para o público (GARNER, 2008, p. 59).



**Figura 07 - *Current*, de Bridget Riley, 1964.**  
**Fonte: MOMA, sd.**

Uma manifestação visual também muito relevante para o período é a linha da psicodelia (na pesquisa, exemplificada pelo design gráfico psicodélico<sup>67</sup>). No momento da contracultura dos Estados Unidos, em meio ao clima de agitações sociais, o cartaz psicodélico surge como uma atividade de raiz popular que buscava declarar pontos de vista relacionados do período. “Como a mídia e o público em geral associavam esses cartazes a valores *antiestablishment*, ao *rock* e às drogas

---

complementares do círculo cromático pigmento transparente - combinação usada na indústria gráfica (pertencente ao sistema cromático subtrativo, ou seja, “à medida que novas cores são misturadas, menos luz é refletida”) - são: alaranjado-ciano, magenta-verde e violeta-amarelo (LUPTON; PHILLIPS, 2012, p. 76). Em algumas peças, ameniza-se o contraste com uma “oposição de cores usando duas duplas de complementares ou uma cor com uma complementar dividida, o que significa substituir a cor complementar por suas duas cores vizinhas no círculo cromático” (LOTUFO, 2008).

<sup>67</sup> Vale destacar que essa manifestação não ocorreu apenas no design gráfico, mas também no mobiliário, moda, artes plásticas e música. Por conta da proposta do trabalho, o foco e os exemplos estão dentro do universo gráfico.

psicodélicas, eles eram chamados de cartazes psicodélicos” (MEGGS, 2009, p. 565-566). Assim, o psicodelismo foi o caminho que grande parte da juventude escolheu como modo de expressão nos anos de 1960.

Inicialmente, a principal mídia usada pela linguagem foi o cartaz, possivelmente pela possibilidade de reprodução em massa, pelo baixo custo e por atingir um grande número de pessoas (ROZA, 2005, p. 08). Posteriormente, a psicodelia contaminou outros suportes, como discos e panfletos.

Em contraposição ao modernismo<sup>68</sup>, o psicodelismo tinha inspiração em diferentes épocas, incorporando características variadas, do Egito Antigo, das visualidades orientais, das *Arts and Crafts*<sup>69</sup>, da *Art Nouveau*<sup>70</sup> e do Surrealismo<sup>71</sup>. Utilizava também o seu próprio contexto como base para criação, considerando as alucinações provocadas por drogas como o LSD e suas referências visuais - alguns artistas e personalidades defendiam<sup>72</sup> o uso da substância, como forma de aumentar o potencial criativo, estabelecendo “ligação entre a atividade criadora e as drogas que alteravam o estado de consciência e percepção” (ROZA, 2005, p. 08).

As drogas eram legais na Califórnia até 1966, e sua influência na percepção, imitada nos concertos através das luzes estroboscópicas, era

---

<sup>68</sup> Os modernistas dessa linha seguiam um tipo de planejamento racional, baseado no funcionalismo, “ou seja, a idéia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela sua função, atendo-se sempre a um vocabulário formal rigorosamente delimitado por uma série de convenções estéticas bastante rígidas” (CARDOSO, 2008, p. 135). Também chamado de *Alto Modernismo*, está relacionado diretamente com o *Estilo Internacional*, que surgiu na Suíça na década de 1950, e “apresentava características relacionadas à ordem e clareza”, a partir de uma “tentativa de implantação de uma linguagem visual de caráter internacional” (ROZA, 2005, p. 14).

<sup>69</sup> *Arts and Crafts* (artes e ofícios) foi um movimento que surgiu na segunda metade do século XIX. Defendia o resgate da produção artesanal e a valorização do trabalho manual, colocando-se contra a separação entre arte e sociedade. Foi muito utilizada na decoração e se caracteriza, sobretudo, pelas linhas curvas e motivos ligados à natureza (CARDOSO, 2008, p. 83-84).

<sup>70</sup> *Art Nouveau* ou *Arte Nova* é um estilo que surgiu na Europa, no final do século XIX. Normalmente é caracterizada por uma sinuosidade de formas botânicas, a presença de motivos florais e femininos, curvas assimétricas e cores vivas. Em alguns momentos, apresenta formas angulares e geométricas, assemelhando-se com a *Art Déco*. Foi muito influenciada pelo artesanato e pela produção manual (CARDOSO, 2008, p. 95-96).

<sup>71</sup> O Surrealismo foi uma corrente artística moderna que surgiu na França nos anos de 1920 e apresentava uma maneira fantasiosa e onírica de representação, explorando a imaginação e o inconsciente. Manifestou-se fortemente na pintura, principalmente por René Magritte e Salvador Dalí (GOMBRICH, 2000, p. 589-593).

<sup>72</sup> Alan Watts e Timothy Leary admitiam abertamente que consideravam importante a experiência com a substância para aumento da sensibilidade, muitas vezes com viés místico ou religioso. Leary, inclusive, foi expulso de Harvard em 1963, por conta de suas práticas com o LSD (PEREIRA, 1989, p. 84-85).

simulada no trabalho gráfico por meio de uma deslumbrante repetição de contrastes<sup>73</sup> cromáticos, seja entre preto e branco, seja entre as cores complementares (HOLLIS, 2000, p.196).

Uma das principais características nos projetos psicodélicos é a aplicação de cores contrastantes e complementares. Por meio da combinação cromática e de formas distorcidas, os designers buscavam a criação de efeitos ópticos referentes a essa alucinação, resgatando aspectos da *Op art*. É interessante lembrar que havia também a alusão de características da *pop*, como a manipulação de “imagens oriundas da cultura popular” (MEGGS, 2009, p. 566).

Outra característica relevante é a tipografia aplicada nas peças. As fontes psicodélicas, um tipo decorativo, foram muito utilizadas nas capas de disco das décadas de 1960 (FREITAS, 2005). Por causa de sua distorção e desenho característico, a fonte é um elemento muito marcante nesses projetos. Muitas vezes, os projetos gráficos tornavam-se ilegíveis, criando uma linguagem visual que visava atingir o nicho específico da contracultura.

Para esse público, a música era uma manifestação de grande destaque. Nesse sentido, o design psicodélico foi amplamente utilizado para cartazes de concertos de *rock* (figura 08) do final da década de 1960, passando a aparecer em outros suportes, como será apresentado posteriormente nas capas de disco.

---

<sup>73</sup> De acordo com Dondis (1997, p. 108), o contraste “é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado, e, portanto, simplificar a comunicação”.





**Figura 08 - Cartaz de divulgação de concerto em São Francisco, Wes Wilson, 1966.**  
**Fonte: GALERIA WES WILSON, sd.**

Entre o público jovem, ligado à contracultura, Wes Wilson<sup>74</sup> e Victor Moscoso<sup>75</sup> foram designers de destaque nos Estados Unidos, ambos conhecidos por usar cores saturadas<sup>76</sup> e tipografia<sup>77</sup> distorcida. É interessante observar que em muitos momentos as linguagens se mesclam. Moscoso, por exemplo, em diversos momentos aplica os efeitos da vibração (figura 09) - similares à *Op Art* - ao combinar cores e formas de modo a se tornar quase ilegível (HOLLIS, 2000, p.196). Artistas gráficos como Lee Conklin, Rick Griffin e Bonnie MacLean também estão presentes

<sup>74</sup> Wes Wilson afirmava que escolhia as cores dos trabalhos “a partir de experiências visuais do LSD” (HOLLIS, 2000, p. 196).

<sup>75</sup> Era o único designer do grupo com formação em arte: estudou cores com o ex-professor da Bauhaus, Josef Albers (HOLLIS, 2000, p. 196).

<sup>76</sup> Saturação “é a pureza relativa de uma cor”: quanto maior a sua intensidade, maior a saturação (DONDIS, 1997, p. 66).

<sup>77</sup> No caso de Wes Wilson, a tipografia era tirada diretamente dos tipos da *Secessão de Viena*, “a versão da *Art Nouveau* na Áustria”, cujas características eram, sobretudo, verticalidade, uniformidade no peso da linha, assimetria, estilização das figuras e uso de formas geométricas, além da fusão de ilustração, decoração e texto. A tipografia era estilizada e distorcida, criando um efeito decorativo, e, algumas vezes, quase ilegível (ROZA, 2005, 27).



em muitos dos cartazes do período, sobretudo como autores dos materiais utilizados para divulgação de concertos musicais.

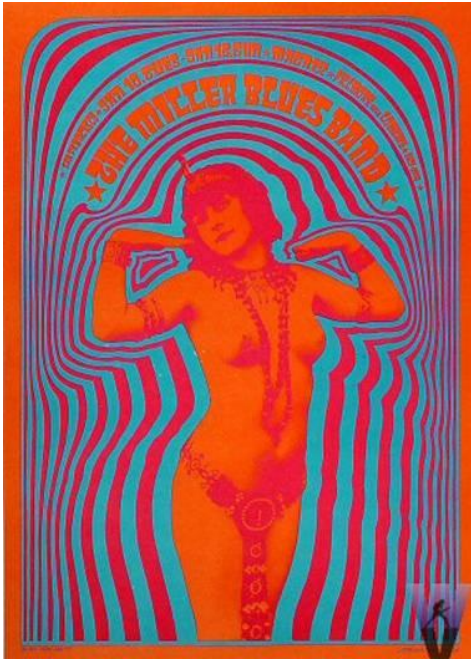


Figura 09 - Pôster de concerto, Victor Moscoso, 1967.  
Fonte: MEGGS, 2009, p. 566.

Os movimentos dessa época estabeleceram características visuais que foram de grande influência para a linguagem do *Tropicalismo*, como o uso de tons complementares e desenhos distorcidos, elementos presentes no disco de Caetano de 1968, por exemplo. As peças analisadas foram escolhidas com o objetivo de demonstrar as principais referências da produção estrangeira que foram amplamente utilizadas pelos tropicalistas.

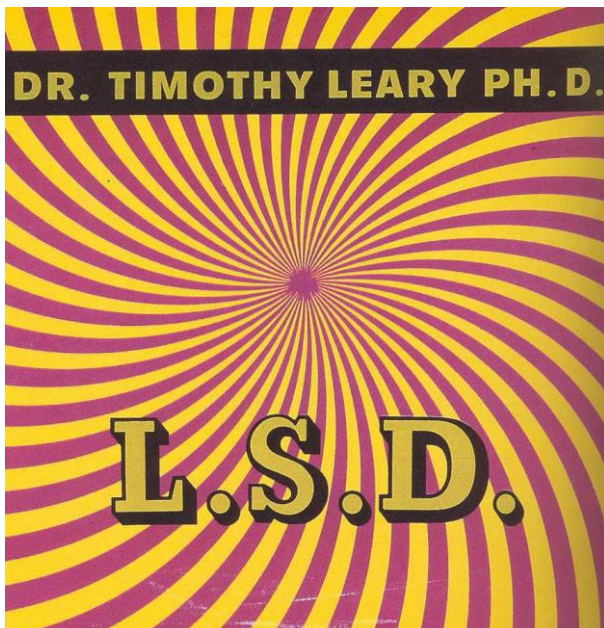


Figura 10 - Capa do disco *LSD* da banda *Dr. Timothy Leary Ph.D.*, feita por Ed Thrasher, 1966. Fonte: BOTTINO, 2006.

Na capa da banda Dr. Timothy Leary Ph. D. (figura 10), de 1966, podemos ver alguns traços de psicodelia. Sua composição é criada somente por cores e formas, com identificação do grupo acima e do álbum, um pouco abaixo do centro. A tipografia utilizada para o nome do grupo é sem serifa, ou seja, sem detalhes ou traços na extremidade da letra. Já o nome do LP foi escrito com uma fonte com serifa grossa, que proporciona um peso visual semelhante em todas as letras (FREITAS, 2005, p. 39). Além da tipografia explicitamente psicodélica (distorcida), as letras com serifa grossa também eram utilizadas com certa frequência na época.

Em relação aos tons, o designer “utiliza um acorde dissonante, fazendo uma oposição tonal entre o amarelo luminoso e o magenta saturado” (BOTTINO, 2006), criando um contraste simultâneo<sup>78</sup>. A composição provoca uma sensação de vibração visual, pois - além das cores - possui uma forma caleidoscópica, a qual possui relação com a substância lisérgica que dá nome ao disco.

<sup>78</sup> A Lei do Contraste Simultâneo (estudo de Michel Chevreul, publicado em 1855) refere-se ao “fenômeno registrado ao observarmos os objetos coloridos simultaneamente [...] por recíproca influência.” Ocorre de forma intensa na linha de junção de duas cores. No caso do LP comentado, esse contraste faz com que cada cor pareça mais viva, por conta da proximidade com a outra (SILVEIRA, 2011, p.107-108).

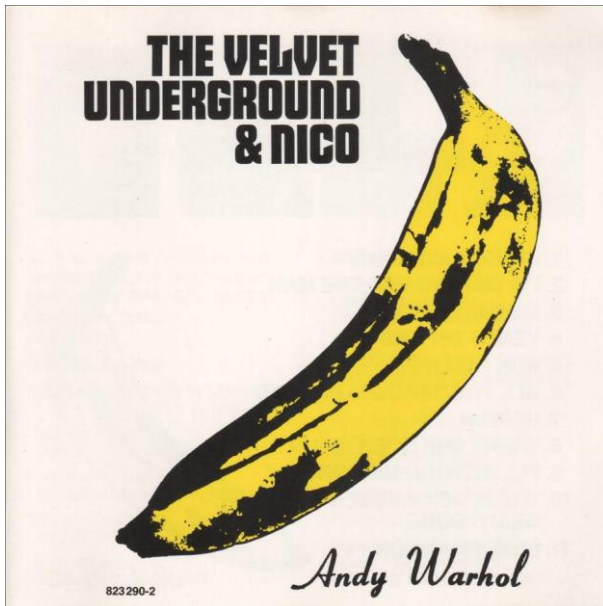


Figura 11 - Capa do disco do grupo *Velvet Underground*, criado por Andy Warhol, 1967.  
Fonte: FREITAS, 2005, p. 56.

Já a capa criada por Andy Warhol em 1967 (figura 11), para a banda Velvet Underground, faz referência ao cotidiano, trazendo um objeto banal para o âmbito artístico (além de ter sido desenvolvida em serigrafia, o nome do autor está em letra manual – lembrando a assinatura de um artista): há um deslocamento de contexto. Além dos aspectos conceituais da *pop*, é possível constatar elementos plásticos dessa linguagem, como contornos marcantes e cores chapadas (FIGUEIREDO ET AL, 2010, p. 04-06).



Figura 12 - Capa de disco do Santana, criado por Lee Conklin, 1969.  
Fonte: GALERIA LEE CONKLIN, sd.

No disco de Santana<sup>79</sup>, criado por Lee Conklin (figura 12), a tipografia distorcida está presente, mas não há utilização de cores. A peça está em preto e branco, mas possui contraste claro-escuro em certas áreas, como no lado direito onde aparece o nome do cantor. A diagramação possui como base a divisão do suporte em três partes de tamanhos quase similares, mas o espaço da imagem e das letras criam uma dinâmica de assimetria.

A serigrafia que representa o leão é composta por outros desenhos menores de corpos e rostos, como a mulher que aparece verticalmente no meio do cartaz, a partir do nariz do animal. Essas características da imagem dialogam com o surrealismo, pois criam novas formas a partir de outras.

<sup>79</sup> A mesma ilustração foi utilizada para divulgação de apresentação na casa de shows Fillmore West, em 1968.

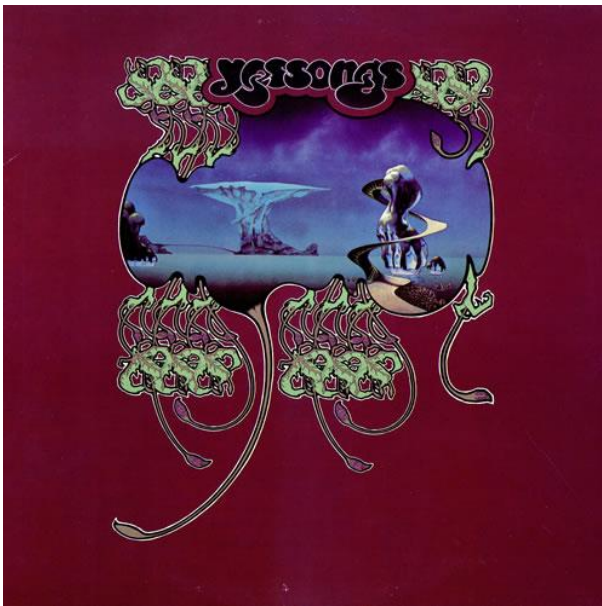


Figura 13 - Capa do disco *Last Days and Time* do grupo *Earth, Wind & Fire*, desenvolvida por Mati Klarwein, 1972.  
Fonte: VALENTE, sd.

Na capa do disco *Last Days and Time* de 1972 (figura 13), Mati Klarwein criou tanto uma relação com a *pop* quanto com o psicodélico. A imagem apresenta uma composição lúdica, com uma mulher nua recebendo raios do céu (o qual se encontra repleto de elementos fantasiosos, como fogo ao lado de bolhas) e um homem com elementos florais em sua parte superior, desenhados de forma curva e orgânica. A referência da *pop* é apresentada por meio da colagem, recurso identificado por meio dos contornos brancos ao redor das figuras humanas (VALENTE, sd).

Assim como no primeiro exemplo, podemos constatar a aplicação de uma família tipográfica com serifa grossa. Como nas outras peças vistas, a cor também tem muita relevância, pois há uma quantidade vasta de matizes e algumas combinações contrastantes, como na roupa do homem ao lado direito (alaranjada e violeta).





**Figura 14 - Capa do disco *Yessongs* do grupo Yes, Roger Dean, 1973.  
Fonte: YES, sd.**

O material gráfico do grupo Yes (figura 14), lançado em 1973, é composto por uma imagem principal, na qual se entrelaçam diversos elementos. A paisagem inserida na moldura traz um viés de surrealismo, opção comum<sup>80</sup> em capas de disco de bandas de *rock* progressivo da década de 1970. Acima da figura, o nome do disco aparece integrado à composição, com uma tipografia sinuosa e distorcida.

Estão presentes também algumas plantas que envolvem a imagem central. As características plásticas da vegetação, como o formato e a maneira como foi disposta na composição, lembram a Art Nouveau, principalmente os trabalhos de Mucha<sup>81</sup> - artista de grande influência para o design psicodélico.

As cores criam um contraste sutil, pois o tom avermelhado aparece escuro, de forma que não fica diretamente contraposto ao verde. O tom está tendendo ao violeta, de forma que se aproxima do azul (cor principal da paisagem). Mesmo com alguns detalhes em cor similar ao magenta (complementar do verde), o contraste da

<sup>80</sup> Bandas como *Magma*, *O Terço* e o próprio grupo Yes trabalham com esse recurso em diversas capas de disco da década.

<sup>81</sup> Alphonse Mucha (República Tcheca, 1860-1939) foi um grande artista da *Art Nouveau* e trabalhou em Paris no final do século XIX e início do século XX. Utilizava com motivos decorativos, ornamentos naturais e um traçado fluido e delicado. Desenvolveu ilustração para design gráfico, como cartazes e revistas. É bastante conhecido pela presença de figuras femininas em suas obras, com destaque para os cartazes criados para a atriz Sarah Bernhardt. Para maior detalhamento de suas obras, consultar *Alphonse Mucha*, de Renate Ulmer (2006).

capa não se acentua.

### 3.2 As artes plásticas da Nova Figuração

As vanguardas construtivas brasileiras do decênio de 1950 dialogam com um momento no qual, ao lado de acentuada consciência da miséria e do atraso tecnológico do país, experimentava-se, no entanto, em sintonia com o desenvolvimentismo urbano-industrial e o crescimento econômico do período Kubitschek, uma expectativa positiva de desenvolvimento e afirmação nacional que teria na construção de Brasília sua imagem exemplar. Já no Brasil de fins dos anos 60 a situação é bem outra. Vive-se a institucionalização da ditadura militar iniciada em 1º de abril de 1964. [...] A modernização industrial, os índices de crescimento e urbanização e o investimento maciço em tecnologia, aliados a uma política inflacionária, tinham como contrapartida [...] desigualdade social e crise urbana. [...] Nesse contexto, não havia muita perspectiva otimista possível. Converte-se, então, a criação cultural mais consequente, no país, em manifestação justamente na cisão entre os projetos de modernização e transformação social das vanguardas artísticas brasileiras e a realidade de uma industrialização autoritária e de um “presente doloroso” (SÜSSEKIND, 2007, p. 37-38).

Em meio à situação política repressora de meados da década de 1960, surge o movimento *Nova Figuração*, que foi o primeiro movimento artístico que fugiu “dos esquemas especificamente políticos da época”. A arte estava colocada de forma crítica, mas aparecia associada a uma nova linguagem, diferente da arte engajada de esquerda - que propunha um posicionamento crítico de forma direta à situação política (CANONGIA, 2005, p. 50).

A arte não era apenas surrealista, ou mesmo de *avantgarde*, como nas décadas anteriores, mas tornava-se *pop*, *op* e mais uma infinidade de variantes que culminavam no anárquico *happening*. Pela primeira vez, todo mundo ficava nu no teatro; o cinema explodia formas clássicas; a música era agitada por todos os tipos de experimentalismos (MACIEL, 1987, p. 42).

O movimento trouxe certas características da *pop art*, como as cores fortes e contrastantes e o uso de elementos urbanos, diferenciando-se do *concretismo*<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> O *concretismo* criou uma linguagem a partir das “novas tendências artísticas através de experiências abstrato-geométricas. [...] Personagens como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi, Maurício Nogueira Lima e Décio Pignatari, entre outros, foram fundamentais para a existência e continuidade do grupo *Concreto Paulista*, uma das primeiras aberturas do espaço artístico brasileiro para a arte abstrata. Seu lançamento oficial no meio artístico nacional se deu através do *Manifesto Ruptura*, lançado na primeira exposição do grupo, em 1952, no *Museu de Arte Moderna de São Paulo*” (FREITAS, sd, p. 01-02). Além das artes visuais, teve expressão relevante na

presente até o momento. Recuperou alguns desses elementos estéticos, porém, não teve os mesmos objetivos da vanguarda estrangeira, principalmente em função da diferente situação política e social do Brasil. A arte local assumiu algumas das questões em relação à sociedade de massa, mas o teor crítico dos trabalhos brasileiros não era semelhante ao estrangeiro. Deve-se lembrar que esse era um momento histórico no qual

a discussão sobre autonomia e a identidade da cultura brasileira estava na ordem do dia, fosse como enaltecimento das formalizações artísticas feitas pelo ou para o “povo”, fosse como noção de arte revolucionária, como repulsa ou antropofagia da cultura de massa, ou mesmo como problematização das relações entre a produção cultural brasileira e os inevitáveis influxos da tradição européia, e recentemente, da norte-americana (FREITAS, 2003, p. 101).

Uma das principais exposições dos artistas do período foi a *Opinião 65* - cuja inspiração foi o show musical *Opinião*, ocorrido no final do ano anterior -, no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*.

O clima de contestação política esparramou-se de uma Opinião à outra, fazendo da exposição no MAM-RJ um cenário complexo onde borbulhavam temas políticos, figurações e proposições de vanguarda – numa interessante síntese do período. É nessa mostra, inclusive, e de acordo com Paulo Sérgio Duarte, que “pela primeira vez, nas artes plásticas, a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens e não associadas aos ‘realismos” (FREITAS, 2003, p. 37).

Hélio Oiticica e Lygia Clark, ex-integrantes do *neoconcretismo*<sup>83</sup>, foram alguns dos responsáveis por questionar alguns conceitos artísticos, como a relação de figura e suporte e a interação entre obra, espectador e contexto. Ambos tinham obras com a proposta de “sair do plano para o espaço real, ganhando, a seguir, o envolvimento físico e sensorial do espectador” (CANONGIA, 2005, p. 59).

É importante lembrar que, antes das tendências conceituais na arte no

---

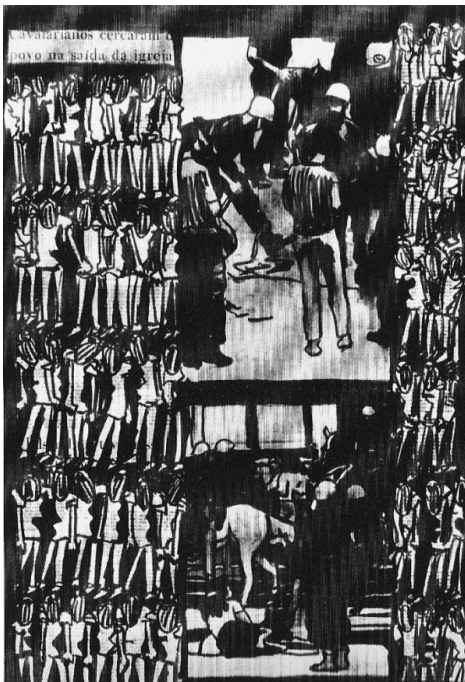
poesia e na música.

<sup>83</sup> Em resposta ao rigor dos concretistas, os cariocas do neoconcretismo propunham subjetividade, “consideração simbólica do corpo” e “reintegração da arte à vida”. O Manifesto Neoconcreto foi publicado em 1959, escrito por Ferreira Gullar e assinado por artistas como Lygia Clark, Pape e Franz Weissmann. Apesar de rápida como movimento, foi “forte o suficiente para desviar e portanto renovar o debate estético no país”, pois trouxe “novas questões estético-ideológicas” (FREITAS, 2003, p. 21-22).



Brasil, “o ingresso da *Pop Art* e do *Novo Realismo* francês<sup>84</sup> tiveram um papel determinante no que diz respeito à comunicabilidade da arte em relação ao espectador.” Tal ingresso foi contemporâneo ao golpe militar, de forma que, no surgimento da *Nova Figuração*, a abordagem passou a envolver temas da cultura popular, além de “manifestações de repúdio às novas realidades sociais<sup>85</sup> trazidas pelos regimes ditatoriais” (PEREIRA, 2010, p.16).

No Brasil, dentro de uma característica de emparelhamento com as tendências internacionais, percebe-se que a *Pop Art*, em sua penetração no país, se vê contaminada de especificidades, tais como “gritos” contra o regime militar na forma de denúncia de seus atos ou materialização da angústia de mudanças contra a liberdade vigiada da ditadura. Resultados que se apresentaram em *Opinião 65* e *Opinião 66* (PEREIRA, 2010, p. 19).



**Figura 15 - Desenho sobre jornal, de Antonio Dias, 1968.  
Fonte: PEREIRA, 2010, p. 20.**

<sup>84</sup> “O Novo Realismo fundamenta-se na acumulação de objetos diretamente apropriados do real, em composições que fazem aflorar possibilidades associativas. [...] Visa recuperar o que há de individual nos objetos submetidos à massificação conformista, sem contudo inocular otimismo, e busca desvendar significados que vão além do simples uso utilitário, como efemeridade, a fragilidade, relações e analogias dos objetos entre si, etc.” (OLIVEIRA, sd, p.157).

<sup>85</sup> Para os artistas do período, o fazer artístico deveria estar em sintonia com o contexto brasileiro. Houve, inclusive, a publicação da *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda* – assinado por artistas e críticos como Carlos Zílio, Lygia Clark e Mário Barata -, em 1967, no qual tal questão estava claramente pontuada: “acentuava-se que a criação artística estava ligada ao lugar onde era produzida.” Esse manifesto já previa algumas das questões da exposição *Nova Objetividade*, que ocorreu no mesmo ano (REIS, 2006, p. 27).

Assim, alguns elementos da pop foram incorporados, mas com outra temática se sobrepondo. Exemplos disso são obras de Antonio Manuel Dias, que mesclam características formais da pop, mas com motivos políticos - como em *Os Rostos do Herói* de 1966, que traz a silhueta de Che Guevara, figura emblemática e de grande carga em relação a ideias de mudança e revolução, ou seu desenho sobre jornal de 1968 (figura 15), que lembra a estrutura de uma história em quadrinhos, como na arte *pop*, mas denuncia a violência militar do período.



**Figura 16 - Caetano Veloso vestindo um *Parangolé*, de Hélio Oiticica, obra de 1964.  
Fonte: BASUALDO, 2007, p. 88.**

A questão do movimento e ação na arte, de extrema importância para a época, pode ser exemplificada pelo *Parangolé*<sup>86</sup>, de Oiticica (figura 16), que se constitui de capas coloridas de tecido. Para que a obra exista, é necessária uma participação do espectador, o qual deve “vesti-la”, proporcionando vivacidade e união entre arte, música, dança e teatro. A ideia da obra era experimentar e

<sup>86</sup> O termo “parangolé” era uma gíria carioca para “agitação” ou “alegria” e a expressão “qual é o parangolé?” significaria “como vão as coisas?” (REIS, 2006, p. 34). A palavra também possui uma relação com espontaneidade e, segundo anotações de Hélio Oiticica, requeria “participação corporal direta”, por “pedir” que o corpo se movimente (DUNN, 2009, 0. 107), talvez em uma espécie de dança livre, alegre e espontânea, por conta das conotações da expressão.

proporcionar

a disponibilidade do [...] movimento, desfolhando suas camadas de cor, revelando a justaposição dos planos móveis e coloridos, mostrando sua estrutura. Um *Parangolé* no cabide tem uma morbidez que jamais esteve prevista em sua dinâmica original (CANONGIA, 2005, p. 59).

Em *Opinião 65*, houve um “*Parangolé* coletivo”, que levou assistas da *Escola de Samba da Mangueira* ao museu, questionando as tensões entre o erudito e o popular, entre o museu e o morro, de forma a denunciar o elitismo da arte (FREITAS, 2003, p. 38). Além da

apreensão e uso de elementos cotidianos (senão os do consumo, os da escassez), ou de tomar emprestada uma gíria carioca, utilizavam-se os elementos construtivos estruturais populares, em especial a cultura do morro e favela e a do samba, marcantes nas paisagens urbanas periféricas (REIS, 2006, p. 35).

Outra exposição<sup>87</sup> imprescindível para pensar na efervescência cultural e nos novos rumos estéticos da década, foi a *Nova Objetividade Brasileira*, que ocorreu em 1967, no *Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro*. No catálogo, haviam alguns objetivos pontuados por Hélio Oiticica, como a participação do espectador, tendência para a arte coletiva e tomada de posição em relação ao contexto, tanto sócio-político, como estético (FREITAS, 2003, p. 41).

---

<sup>87</sup> Existiram outras mostras importantes para o período, como a *Propostas 65*, *Propostas 66* e *Opinião 66*. A ideia aqui é abordar algumas obras de destaque para o contexto do *Tropicalismo*, portanto considerações sobre todas as questões artísticas fogem do tema e foco do trabalho. De qualquer forma, deve-se destacar que existiram outras exposições de destaque, que contribuíram para fortalecer os debates culturais e os novos rumos estéticos da arte naquele momento.



Figura 17 - *Máscaras Sensoriais*, de Lygia Clark, 1967.  
Fonte: BASUALDO, 2007, p. 175.

Uma obra de destaque foram as *Máscaras Sensoriais* de Lygia Clark (figura 17), na qual podem ser constatadas possibilidades sensoriais abrangentes. Confeccionadas em diferentes cores e materiais, possuem diferentes aromas na altura do nariz, materiais diversos nos orifícios para os olhos, além de objetos que provocam sons próximos ao ouvido, “integrados com as demais sensorialidades”. Ao colocar a máscara, o espectador fica isolado do exterior e os sentidos são aguçados, criando uma experiência pessoal e a “investigação do seu próprio eu” (PUC-RIO, p. 50-52).



Figura 18 - *Tropicália* de Hélio Oiticica, 1967.  
Fonte: BASUALDO, 2007, p. 168.

Outra obra marcante para a arte brasileira da década de 1960 foi a instalação (na época chamada de “penetrável”) *Tropicália*, de Hélio Oiticica (figura 18), que foi, inclusive, responsável pelo nome do movimento.

Antes de transformar-se em um termo icônico, em um nome-monumento, *Tropicália* era, no contexto do trabalho de Oiticica, “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto”. [...] *Tropicália*, portanto, é uma obra estratégica, já que com ela Oiticica tentava pôr a prova uma séria de imagens específicas - e isso no contexto de um trabalho que até o momento se havia caracterizado pelo alto nível de abstração e complexidade estrutural - e fazer isso justamente como resposta ao que, no seu modo de ver, constituía o panorama da arte internacional de vanguarda (BASUALDO, 2007, p. 16).

A obra consistia em um ambiente composto por tijolos com palavras escritas, um pequeno jardim com araras, e diversos elementos sensoriais: objetos com cheiro e outros para tocar, como areia e cortinas. Ao final da experiência com a obra, o espectador encontrava uma cadeira e uma televisão ligada.

*Tropicália* é uma espécie de labirinto fechado, sem saída. Quando você entra não tem nenhum teto, e os espaços nos quais o espectador circula estão cheios de elementos táteis. Conforme você penetra mais além, começa a ouvir sons que vem de fora, e de dentro também. [...] Eu queria nesse penetrável fazer um exercício de imagens em todas as suas formas (OITICICA Apud: ZILIO, 1988, p. 128).

O objetivo do trabalho era “provocar a explosão do óbvio”, rompendo com as tentativas de um “realismo na ideologia nacional”. Além de explorar a imagem e o uso dos cinco sentidos, há o uso de “elementos do cotidiano e do simbolismo patriótico” (ZILIO, Carlos, 1988, p. 128). Basualdo (2007, p. 17) comenta que a obra foi inspirada nos “clichês da brasilidade [...], assumidos como tais em uma adoção ao mesmo tempo irônica e celebradora”, como a “experiência de caminhar pelos morros” da favela (BASUALDO, 2007, p. 17).

Ao colocar uma televisão como núcleo, o artista cria um paralelo com a invasão do meio de comunicação nas cidades brasileiras e a sua importância na “formação do olhar contemporâneo”. Por meio de um ambiente exótico, a “racionalidade é traspassada por um riso irônico” (ZILIO, Carlos, 1988, p. 128).

Como na *pop art*, o banal, o consumido, o dia a dia pretensamente visto são repostos em imagens de modo a motivar a reflexão sobre a massificação do olhar. Mas se as semelhanças com a *pop* não podem deixar de surgir, é importante assinalar que *Tropicália* demonstra uma relativa – uma vez que não chega a configurar um processo geral – maturidade da arte brasileira. [...] há uma quebra na relação constante entre o modelo externo e a produção de arte no Brasil. [...] Na arte brasileira, isto significa o aparecimento de uma obra que se constitui basicamente de uma experiência interna ao sistema de arte local. No entanto, entre a *pop* e *Tropicália*, apesar das suas diferenças, há um invisível fio que tece a trama da linguagem plástica, além de fronteiras geográficas. História das formas, sentimento do presente, contemporaneidade. [...] Atendo-se ao aspecto anedótico existente em *Tropicália*, a corrente nacional-popular pôde permanecer dentro da sua intenção de “retratar a realidade brasileira”, ao mesmo tempo que “atualizava” a imagem com uma formalização que se dava através de artifícios próprios à ilustração e à programação visual. Esta foi uma das soluções capazes de fazê-la ganhar uma aparência contemporânea [...] (ZILIO, 1988, p. 128).

A partir do mito da tropicalidade - que consistia não apenas no uso de estereótipos<sup>88</sup> nacionais (como a utilização da banana), mas também na tentativa de despertar a “consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas” -, a obra foi estrategicamente concebida como uma experiência “que buscava fundar a identidade nacional a partir da superação das barreiras de classe”, lembrando à preocupação com o uso de elementos populares com o objetivo de evitar que a arte fosse dissociada da realidade de grande parte da população (BASUALDO, 2007, p. 18).

Houve também forte inspiração na antropofagia de Oswald de Andrade (1928), visando a “crítica não apenas do ‘colonialismo cultural’, dos modelos estrangeiros, mas também do repertório imagético brasileiro, das tentativas mais recorrentes de mitologização e caracterização da nacionalidade” (SÜSSEKIND, 2007, p. 32). “Não se definem os limites do que seja ‘artístico’, do que seja ‘brasileiro’, e muito menos do que possa ser uma ‘arte nacional’; a questão está apenas proposta, como um problema aberto” (FREITAS, 2003, p. 105).

“Nas palavras de Oiticica, a ‘imagética internacional’ criticada é escolhida a dedo, associando-se *pop* à apologia ao consumismo e *op* ao imperialismo *high-tech*

---

<sup>88</sup> “Os tropicalistas propositalmente evocavam imagens estereotipadas do Brasil como um paraíso tropical só para subvertê-las com referências incisivas à violência política e à miséria social” (DUNN, 2009, p. 19).

do primeiro mundo” (FREITAS, 2003, p. 105).

Em relação à influência da arte internacional, Basualdo (2007, p. 16-17) aponta que no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, o artista buscou se referir a essa conjuntura, enfatizando a importância de ao mesmo tempo contestar e responder às “duas grandes correntes de hoje: *pop* e *op*” – e suas derivações -, “dando conta de sua presença e importância no panorama internacional” (BASUALDO, 2007, p. 17).

No seu “Esquema Geral da *Nova Objetividade*”, Oiticica chamaria a atenção, como traços gerais dessa produção experimental, para a “vontade construtiva geral”, para o abandono de suportes tradicionais, a preocupação participativa e uma posição [...] “contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social” (SÜSSEKIND, 2007, p. 32).

Freitas afirma que a linguagem utilizada em *Tropicália* era uma simples colagem de recursos internacionais, como o *ready-made*<sup>89</sup> (FREITAS, 2003, p. 105). Cabe pensar até que ponto tal visão procede, visto que a conjuntura era outra, tal como o objetivo dos artistas brasileiros. De fato, houve uma preocupação em dialogar com o contexto internacional, mas os debates e conceitos estéticos aqui discutidos não estavam restritos ao âmbito estrangeiro: mais do que cotidiano ou crítica ao consumo (características da *pop*), por exemplo, o momento histórico pedia um envolvimento político evidente.

Embora estes [*Nova Figuração* e *Pop Art*] construam relações dialéticas entre a realidade do observador, levando este à participação em resposta ao impacto sobre suas percepções, falta a eles o compromisso moral e político, tão definidor da arte brasileira naquele momento (OLIVEIRA, sd, p. 159).

Nossos diálogos com a arte *pop* pareciam lidar com a introjeção de alguns dos elementos formais, “assimilando a figuração típica da sociedade de massa urbana. Porém, o teor crítico exuberante e exaltado do *pop* brasileiro não o identificava, em profundidade, com seus pares americanos” (CANONGIA, 2005, p. 52).

---

<sup>89</sup> Ready-made, recurso muito utilizado por Duchamp, consiste no uso de objetos industrializados no âmbito artístico, de forma a propor uma “recontextualização” e criar uma nova função e um novo sentido para tal objeto.

O crítico de arte Mário Pedrosa considera que o Brasil não foi mero seguidor, mas também precursor. Para ele, artistas como Oiticica e Rubens Gerchman trouxeram novos conceitos, discussões e produções. Desse modo, as questões colocadas pela pop abriram novas discussões, mas dentro de um contexto social específico e distinto aquele onde se desenvolveu a arte *pop* (REIS, 2006, p.23-24).

Mesmo não trazendo uma crítica de forma direta, diversos trabalhos foram censurados pelo regime militar na exposição *Nova Objetividade* de 1967. Dois anos depois, alguns fatos marcantes para as artes plásticas no Brasil ilustram o contínuo aumento da opressão ditatorial: uma exposição de obras brasileiras em Paris foi cancelada, uma bomba foi colocada em um debate no MAM do Rio de Janeiro e os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar foram exilados (CANONGIA, 2005, p. 60).



## 4 JOÃO GIRANDO NA VITROLA<sup>90</sup>: CAPAS DE DISCO NO BRASIL DA SEGUNDA METADE DA DÉCADA DE 1960

Como a música passa a ser uma manifestação ainda mais expressiva nesse período - tanto no contexto de questionamento de valores da contracultura, quanto no âmbito artístico efervescente do Brasil - a capa de disco da década de 1960 passa a constituir um importante foco para o design.

Historicamente as capas de discos podem ser categorizadas em diversas maneiras: pela forma física, pela relação ao tipo de música, e em relação técnica de representação como ilustração e fotografia. Considerando-as como uma forma de expressão artística criativa e original, incorporam gêneros e estilos variados. [...] o design dialoga com a modernidade e reflete a sociedade de sua época (ROCHEDO, 2011, p. 11).

Ao longo dessa década, a indústria fonográfica concentrou-se em três grandes eixos: a *Bossa Nova*, a *Jovem Guarda* e o *Tropicalismo* (MELO, 2008, p. 40).

### 4.1 *Bossa Nova*

Ao mesmo tempo em que surgem novas linguagens na produção estrangeira, no Brasil ainda havia uma forte influência da *Bauhaus*<sup>91</sup> e da *Escola de Ulm*<sup>92</sup>, que pode ser exemplificada pelas capas de disco da *Bossa Nova*. Com a utilização de letras minúsculas, fonte sem serifa e o uso de poucas cores, a “sobriedade modernista” estava bastante presente (MELO, 2008, p. 44-45).

<sup>90</sup> Referência a um verso da canção *Saudosismo*, de Caetano Veloso (1968), que fala do ícone da *Bossa Nova*, o cantor e compositor João Gilberto.

<sup>91</sup> *Bauhaus* foi uma escola de design estabelecida em 1919 e fechada em 1933, na Alemanha. Contribuiu “para a cristalização de uma estética e de um estilo específicos no design: o chamado ‘alto’ modernismo que teve como preceito máximo o funcionalismo, ou seja, a idéia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela sua função”, seguindo certas convenções estéticas rígidas, como o uso normativo de determinadas fontes e cores (CARDOSO, p. 130-135).

<sup>92</sup> “Na avalanche de novidades que chegam ao país, é criada, em 1962, a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), que [...] deu continuidade à estética racionalista da Escola de Ulm”, escola alemã fundada em 1953, por personalidades como Max Bill (antigo aluno da Bauhaus), e encerrada em 1968. Seguindo os padrões da Bauhaus, se caracterizava por um rigor que aparecia no “predomínio de formas geométricas retilíneas e de tons acromáticos” (RODRIGUES, 2007, p. 17).

Segundo Rodrigues (2007, p. 21), as capas projetadas para esse eixo fonográfico abandonaram “as cores exuberantes dos anos anteriores”<sup>93</sup>, assim como deixaram de lado ilustrações simbólicas que dialogavam com os motivos das melodias e desenvolveu-se um projeto na linha do funcionalismo, ainda algo novo para o país.

Alguns dos principais trabalhos de Cesar Villela (capista de grande renome da época) seguiam um padrão com fundo branco, foto do artista em alto contraste e alguns elementos em vermelho, como círculos ou tipografia. A ideia era simplicidade: grandes áreas de espaços vazios buscavam facilitar a leitura, assim como o número de detalhes era o menor possível.

Para ele, o design deveria primar por comunicação de forma rápida e direta. Uma capa confusa, “cheia de detalhes, com dizeres ilegíveis e excesso de cores” era um “despropósito”: deveria se optar por uma “simplicidade de bom gosto” em busca de “embalagens ideias” para o produto em questão (VILLELA Apud: LAUS, 2005, p. 333). A preocupação com essa praticidade e com uma busca de bom resultado remete aos aspectos modernistas.



Figura 19 - Capa do disco *Nara* de César Villela, 1963.  
Fonte: MELO, 2008, p. 40.

<sup>93</sup> As cores e as ilustrações simbólicas, comentadas por Rodrigues, podem ser vistas no álbum de Elizete Cardoso (1958), anexo BB.

Em seus trabalhos, há certas intervenções gráficas, porém, são sempre discretas. Geralmente o impacto gráfico está concentrado “no título ou em algum traço particular acrescentado a esse reduzido rol de elementos”: em certos momentos a tipografia é utilizada como ilustração. No design do disco *Nara* (figura 19), o “impacto vem da maneira particular de grafar o nome da cantora” (MELO, 2008, p. 40). As setas criam um dinamismo com o nome da cantora e, assim como a diagonal formada pelos pequenos círculos, tal composição indica o direcionamento da leitura, reiterando a visualidade da cantora e o conteúdo do disco.



Figura 20 - Capa do LP *Antonio Carlos Jobim* de César Villela, 1963.  
Fonte: MELO, 2008, p. 40.

No caso do LP de Tom Jobim (figura 20), o destaque aparece através do acréscimo de “uma pequena colagem de partituras no canto inferior direito da capa” (MELO, 2008, p. 40). Assim como no exemplo anterior, os elementos em vermelho criam uma diagonal que, junto com grandes espaços em branco, ressalta importantes pontos de leitura. Possivelmente ambos os trabalhos façam parte de uma série, visto que houve uma preocupação com a unidade e harmonia, ao mesmo tempo em que se destaca uma diferente característica em cada disco. É interessante pensar também na relação de cores com a marca da gravadora *Elenco*.



Figura 21 - Capa do disco *O Fino do Fino*, criado por Carlos Prósperi, 1965.  
Fonte: MELO, 2008, p. 44.

A influência do modernismo nas capas da *Bossa Nova* pode ser exemplificada também pelo álbum *O Fino do Fino*, de Elis Regina e Zimbo Trio (figura 21). Na capa de Carlos Prósperi foi utilizada uma “radical composição bauhausiana”, com formas geométricas, tipologia sem serifa e letras minúsculas (MELO, 2008, p. 45).<sup>94</sup>

Além do uso de formas geométricas e cores primárias, há outras características funcionalistas aplicadas em alguns projetos gráficos da época, como utilização de um *grid*<sup>95</sup> (característica que, nesse caso, constrói uma diagramação racional), legibilidade, clareza e economia em relação à combinação de diferentes famílias tipográficas (GRUSZYNSKI, 2000, p. 45-53).

No entanto, é importante salientar que apesar do rigor proposto, o projeto gráfico rompe com a expectativa da presença da figura de um cantor ou músico, recurso comumente utilizado até hoje para identificação de trabalhos musicais.

<sup>94</sup> O uso das cores elementares e das figuras geométricas remete ao esquema proposto pelo professor da Bauhaus Wassily Kandinsky. Mesmo sem seguir a combinação exata (triângulo amarelo, quadrado vermelho e círculo azul), as cores e as formas são justamente as apresentadas na proposta do artista, que trazia uma relação entre tais elementos com base na percepção visual e nos estudos psicológicos da Gestalt.

<sup>95</sup> *Grid* é uma rede de linhas que muitos designers utilizam para auxiliar na construção de uma peça gráfica, de forma a alinhar os elementos e organizar informações (LUPTON; PHILLIPS, 2012, p. 175).

[...] sabemos que Villela estabeleceu novos padrões para o design de capas de disco no Brasil. No entanto, sua influência naquele momento foi praticamente nenhuma. Os discos da [gravadora] *Elenco*, em tiragens reduzidas, circulavam essencialmente pela Zona Sul do Rio de Janeiro e a gravadora só resistiu por cinco anos. As capas, de modo geral, continuavam sem um projeto gráfico integrado que incluísse a contracapa (LAUS, 2005, p. 336).

A partir dos exemplos, pode-se dizer que diversas capas de disco desse eixo fonográfico seguiram uma linguagem gráfica com características funcionalistas. É interessante destacar que até o momento a maior parte dos músicos não valorizava o design gráfico dos LPs<sup>96</sup>.

O design de capa de disco atingiu realmente sua maioria a partir de 1968, com o surgimento do *tropicalismo* - mais especificamente, com os trabalhos do designer Rogério Duarte para capas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Um novo tempo estava começando (LAUS, 2005, p. 336).

Em contraponto às características da *Bossa Nova*, a *Tropicália* traz uma inovação significativa ao design gráfico da época, incorporando características da *pop* e do psicodelismo, como será explorado no decorrer do capítulo. Antes, faz-se relevante explorar rapidamente o outro eixo da indústria fonográfica: a *Jovem Guarda*.

## 4.2 Jovem Guarda

A *Jovem Guarda*, movimento que utilizava ritmos do *rock'n'roll*<sup>97</sup>, era integrada por um grupo de jovens cantores e compositores com atitudes aparentemente rebeldes, mas alienado<sup>98</sup> como boa parte da sociedade. Se algumas características como os cabelos longos ou o figurino poderiam ser interpretadas como contestação ou desejo de transformação, “o conteúdo das canções o

<sup>96</sup> Autores como Rodrigues (2007) consideram que até o momento, não havia uma preocupação dos músicos em relação ao design das capas de discos. No entanto, esse é um ponto que merece ser explorado e esclarecido em trabalhos futuros.

<sup>97</sup> Esse tipo de *rock* brasileiro era também chamado de ié-ié-ié, uma referência à famosa faixa *She Loves You*, dos *Beatles* (DUNN, p.79, 2009).

<sup>98</sup> Caldas (2010, p. 63-64) considera que os integrantes da *Jovem Guarda* eram completamente conservadores, mas cabe lembrar que eles propunham uma atitude rebelde, como nas vestimentas e na atitude antipolítica, por exemplo. Assim, é possível considerar que o grupo foi, em parte, alienado em relação ao consumo, mas não conservador.

desmentia”. O objetivo era conquistar a popularidade e não discutir as normas vigentes na sociedade (CALDAS, 2010, p. 63-64).

Assim como algumas das letras, a maioria das capas desses artistas era um tanto quanto convencional e conservadora. Inclusive, esse foi o primeiro movimento que realmente usou a imagem da banda como uma atividade de marketing (uma agência de publicidade, por exemplo, comercializava uma linha de vestuário inspirada em tais integrantes<sup>99</sup>). Seguindo um ramo comercial, a maior parte dos LPs utilizava o retrato do artista como seu principal elemento (ROCHEDO, 2011, p. 09).

Na maioria das capas, se utilizava o recurso do retrato do artista no centro, o nome do disco em cima, o nome do artista embaixo, ou vice-versa. Solução perfeitamente condizente com um projeto que fora concebido para a televisão, onde a exposição da imagem do artista era prioridade (RODRIGUES, 2007, p. 29).

Presume-se que muitos dos discos já possuíam sucesso garantido, sendo mais relevante investir nos “demais produtos, para os quais eram necessários maiores doses de sedução”. É possível pensar também que provavelmente o público-alvo da *Jovem Guarda* “demandava um disco que estampasse na capa a foto de seu ídolo, e nada mais” (MELO, 2008, p. 47).

No Brasil, a *Jovem Guarda* foi o primeiro movimento [...] a se preocupar com as novas mídias, lançando roupas, bonecos, carros, canetas, todo tipo de artefato que pudesse divulgar a imagem dos astros. E jovens consumiam como nunca. Nesse ambiente, o design gráfico tem papel fundamental para a fetichização dos objetos (RODRIGUES, 2007, p. 16).

---

<sup>99</sup> Para maior detalhamento, consultar o segundo capítulo de *Brutalidade Jardim*, de Dunn (2009).

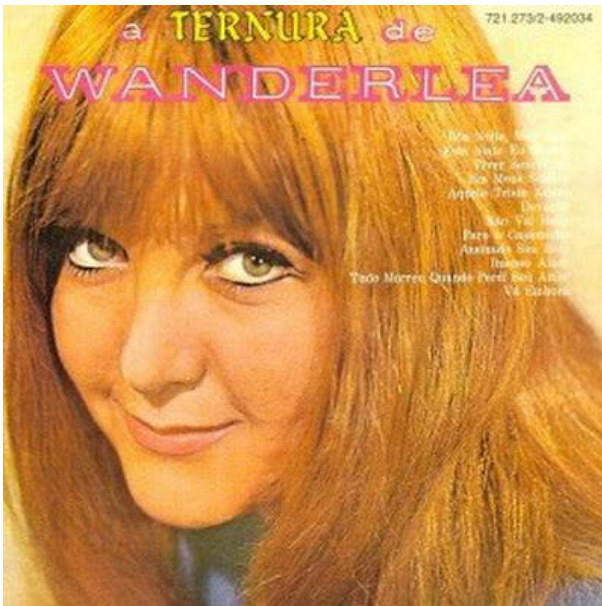


Figura 22 - Capa do LP *A Ternura de Wanderléia*, autor desconhecido, 1966.  
 Fonte: MELO, 2008, p. 47.

No trabalho de Wanderléia, de 1966 (figura 22), o nome do álbum e os títulos das canções estão dispostos na parte superior, a partir de uma divisão horizontal na metade do espaço compositivo. Criou-se também uma divisão na vertical, que serve como base para situar o texto. Esse *grid* é acentuado pela fotografia, pois de um lado está localizada a face da cantora e, do outro, predomina seu cabelo. O principal destaque fica por conta do título: optou-se pela mistura de cores e de tipografia, que cria um diferencial em relação à maior parte dos álbuns da *Jovem Guarda*.



Figura 23 - Capa do disco *Tremendão*, de Dirceu Côrte-Real, 1967.  
Fonte: MELO, 2008, p. 47.

No LP criado por Dirceu Côrte-Real (figura 23), a foto de Erasmo Carlos aparece como elemento principal, situado em um local com árvores (que são exploradas em diferentes planos pela fotografia). A paisagem somada ao cantor constitui uma diagonal, de forma que ao lado superior direito, a identificação do álbum esteja em evidência, destacada ainda mais pelo vermelho.

Além da relevância da fotografia dos cantores, nos trabalhos gráficos desse movimento há o uso do *grid* como base de diagramação. No entanto, a tipografia já aparece diferente das capas da *Bossa Nova*, com escolhas de fontes e cores mais fantasiosas e decorativas. Ademais, não há mais uma preocupação com os espaços em branco, conforme acontecia com a influência do modernismo.

A partir dos anos seguintes, as capas começam a objetivar conceitos mais associados às propostas artísticas, a identificar ideias e valores ligados às músicas e ao posicionamento ideológico. De acordo com Rodrigues (2007, p. 30), de fato, o movimento tropicalista traz uma extensão do trabalho do artista para as capas, as quais passam a não mais funcionar mais apenas como objeto de embalagem e divulgação.<sup>100</sup>

<sup>100</sup> Embora seja possível observar uma relação mais estreita entre os ideais tropicalistas e as propostas de suas respectivas capas, o intuito da dissertação não é subestimar os trabalhos gráficos anteriores. A força comunicativa e dos projetos da *Bossa Nova* e as mediações culturais presentes na



### 4.3 O design gráfico do *Tropicalismo*

Novidades na música, novidades no comportamento, novidades na apresentação. Os projetos de capa já não se preocupam em estampar o rosto do artista na sua forma 3x4, tão comum na década de 50, nem com as cores chapadas, as linhas geométricas e o alto-contraste, tão característicos da Bossa Nova. O design de capas desse período vai reproduzir o imaginário “cultural” que permeava o período em questão. Desenhos alucinógenos, fotos em que os detalhes é que são importantes, [...] muitas cores, imagens metafóricas, alegorias e poesia (RODRIGUES, 2007, p. 93).

Ao contrário da Bossa Nova, que se orienta “por um modelo de contenção, a *Tropicália* recorre aos efeitos grandiosos” (NAVES, 2001, p. 53), não só na música, mas também no design gráfico. Assim, a forma criativa de misturar e resgatar diferentes estilos, típica do *Tropicalismo*, é apresentada também no design. “Os discos materializam as imagens tropicalistas em suas capas, que passam a ser continuação dos conceitos estéticos do movimento” (RODRIGUES, 2008, p. 199).

O movimento inaugurou conceitos novos em produto, consumo, marketing e política visual. Essa inovação se deu principalmente pelas mãos de Rogério Duarte, e depois foi assimilada e desenvolvida por Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Aldo Luiz e Kélio Rodrigues, entre outros, designers que também fizeram a tradução visual das propostas sonoras daquele importante movimento da cultura brasileira (RODRIGUES, 2008, p. 190).

As composições trabalham com diferentes referências (como na psicodelia), trazendo para as capas de disco uma mudança considerável no modo de criação, sendo que um dos principais<sup>101</sup> designers foi Rogério Duarte.

Autor da maior parte das peças gráficas do período, Duarte tinha conhecimento técnico e funcional, como os designers modernistas. No entanto, para que essa “tradição gráfica não virasse um dogma no Brasil”, para ele era necessário romper, transgredir. Como inspiração, “não deixou de observar a cultura brasileira, como as festas populares, as pinturas dos trios elétricos e a tipografia popular” (RODRIGUES, 2008, p. 191). Para ele, uma linguagem não convencional no design possibilitava uma desvinculação da arte de galeria, além da comunicação com um

---

grande popularidade das capas da *Jovem Guarda* são fontes igualmente interessantes e vastas para pesquisa.

<sup>101</sup> O próprio Rogério Duarte comenta que era um dos mais atuantes, o “porta-voz visual autorizado de toda a produção tropicalista” (RODRIGUES, 2008, p. 196).

grande público (RODRIGUES, 2008, p. 199).

Através da música, meio que melhor definiu o movimento, o *tropicalismo* tece uma rede na qual se veem diferentes linguagens trocando informações umas com as outras, fundindo-se. Nessa rede, com diferentes pontos de apoio, observa-se claramente a força da interdisciplinaridade. Música, artes plásticas, poesia, tudo ao mesmo tempo se amalgamando no *design* gráfico das capas de discos (RODRIGUES, 2006, p. 89).

A *Tropicália* enquanto movimento organizado durou até dezembro de 1968, mês da prisão de Caetano e Gil. Nesse ano, foram lançados os principais discos dos artistas envolvidos no movimento: de Caetano, Gil, *Os Mutantes*, Tom Zé, Nara Leão e Rogério Duprat, além do LP coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* (RODRIGUES, 2007, p. 48). A partir desse recorte, serão analisados os sete trabalhos comentados. É importante perceber que essas capas não só narram a linha conceitual e musical de um músico, mas dialogam com o contexto no qual está inserido.

#### 4.3.1 Caetano Veloso

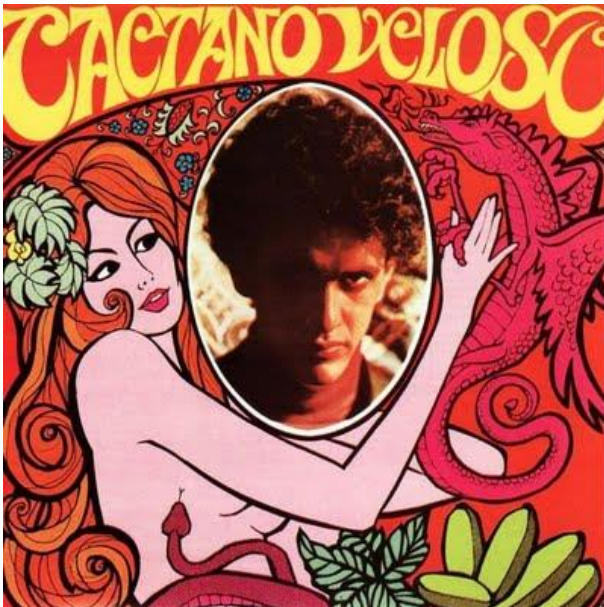


Figura 24 - Capa do disco *Caetano Veloso* de Rogério Duarte, 1968.  
Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 198.

A capa do disco de Caetano Veloso (figura 24), feita por Rogério Duarte é

um grande marco da mudança que ocorreu nas capas de discos no final da década de 1960. A partir da utilização de uma ilustração que representa uma mulher com um dragão e um ovo, em meio a bananas<sup>102</sup> e folhas, há referência à *Art Nouveau* (nas curvas do cabelo e na tipografia utilizada). Em relação à escolha da imagem, é possível criar certa referência com o Surrealismo, pois a cena apresentada possui tom incomum e irreal, estimulando a imaginação e o inconsciente. Há uma inovação na utilização da montagem com ilustração e fotografia: uma aplicação da foto do cantor dentro do ovo. Essa mescla da fotografia com ilustração compõe um visual com formas aglomeradas, característica amplamente encontrada no design psicodélico.

De acordo com Rodrigues (2008, p. 199), nessa peça “a postura antropofágica se manifesta na ilustração que ocupa quase todo o espaço da capa”. Tal postura seria uma ironia à visão de Brasil como espaço paradisíaco e sensual, trazendo um imaginário do que haveria além dos trópicos. A perspectiva da antropofagia “tende a criticar a busca do exótico para a representação do país e a descartar a possibilidade de se utilizar apenas elementos autóctones” para criar uma identificação do Brasil. A capa forma, portanto, uma paródia, uma desconstrução e satirização do que seria a imagem brasileira.

“Esse tipo de proposta se constitui a partir de certo entendimento do modernismo brasileiro”, baseado em Oswald de Andrade (BASUALDO, 2007, p. 200). Para a aplicação desse recurso, Duarte mistura realidade e fantasia, além do contraste de tradição e inovação.

Os contornos das formas são marcados e a paleta de cores é quente e forte, fazendo referência ao design psicodélico e *pop*<sup>103</sup> - dialogando com a linguagem de histórias em quadrinhos. Nesse exemplo, é possível ver que o *Tropicalismo* trouxe tais linguagens estrangeiras e incorporou a certas características do país, pois a imagem faz referência a um ambiente tropical<sup>104</sup> (RAMUSKI, 2009, p. 18).

<sup>102</sup> A banana pode ter sido colocada como um símbolo *pop* brasileiro, por ser um elemento do cotidiano. É possível estabelecer uma relação com a capa de Andy Warhol (1967), pois além da similaridade do elemento escolhido, em ambas as peças as cores são fortes e chapadas.

<sup>103</sup> A apropriação de uma imagem já existente para uma peça de caráter comercial também dialoga com a *pop*, pois artistas como *Andy Warhol* fazia esse tipo de trabalho artístico, de apropriação (RAMUSKI, 2009, p. 18).

<sup>104</sup> A questão do “tropical” tem relação com a instalação de Hélio Oiticica (que deu nome ao

A maior parte das cores é análoga (amarelo, alaranjado e magenta), mas há também a utilização do verde (complementar do magenta), que contrasta com as demais cores. Por ser curva, de certa forma distorcida e desenhada à mão, a tipografia utilizada faz referência ao design psicodélico. Em relação à capa do disco de Caetano e ao design de Duarte, Rodrigues afirma que

A composição é convencional – foto do artista no meio, nome em cima, centralizado – mas, por outro lado, os elementos estético-formais (tipografia, os fundos cromáticos, elementos pictóricos) são fortes, agressivos, exuberantes. [...] Rogério Duarte apropria-se do vernacular<sup>105</sup>, funde com a arte *pop* e joga por cima o psicodélico, criando um pastiche visual (RODRIGUES, 2008, p. 201).

Algumas das canções mais representativas do movimento estão presentes nesse LP, como a emblemática *Tropicália* que inicia o disco. Os ritmos são diversos e mesclados: dos sons latinos de *Soy Loco Por Ti América* à guitarra elétrica de *Superbacana* - cuja letra lembra uma “colagem de referências” do âmbito urbano e de elementos *pop*, como em *Alegria, Alegria*.

#### 4.3.2 Gilberto Gil

---

movimento), onde alguns elementos como arara e areia foram dispostos, colocando a cultura e o contexto brasileiro de forma crítica. A partir disso, criou-se uma releitura inspirada “naquilo que os clichês da brasilidade constituem” (BASUALDO, 2007, p. 17).

<sup>105</sup> Também chamado de “design improvisado” ou “não acadêmico”, o vernacular incorpora uma solução visual presente no cotidiano, como um cartaz escrito à mão.

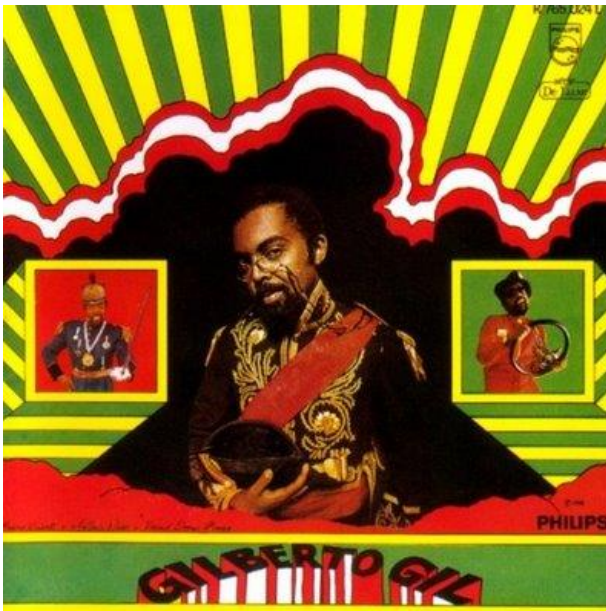


Figura 25 - Capa do disco *Gilberto Gil* de Rogério Duarte, A. Dias e David Zingg, 1968.  
Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 205.

O trabalho gráfico do LP de Gilberto Gil (figura 25), criado por Duarte em parceria com Antônio Dias e David Zingg, traz três imagens do cantor. Ao centro, o cantor veste um traje semelhante ao usado na Academia Brasileira de Letras. Ao lado esquerdo, aparece vestido de militar e ao lado direito, de piloto, sendo que ambas são emolduradas.

Na pose feita por Gil nas fotografias, há uma ironia em relação à ideia do retrato tradicional e oficial, trazendo imagens com posturas inusitadas. De acordo com Jorge Rodrigues (2008, p. 202-203), a solução utilizada no desenvolvimento do projeto gráfico foi de deboche em relação “ao Estado, à cultura e à nação”. O vestuário da Academia Brasileira de Letras aparece aqui como uma paródia a dois de seus patronos: José de Alencar e Gonçalves Dias, ambos utilizados como referência na canção *Marginália II*.

As cores chapadas utilizadas representam o verde e amarelo do Brasil “manchado de sangue, metaforizado na capa cínica e debochada” (RODRIGUES, 2008, p. 207). Essa escolha de cores constrói uma relação com os fatos históricos da época, da violência ditatorial - lembrando que 1968 foi um dos anos mais duros do regime.

A tridimensionalidade é colocada de duas formas: em uma sombra vermelha

que destaca o nome do cantor e na perspectiva que dá profundidade às molduras das imagens. As faixas verdes e amarelas são utilizadas tanto para criar uma sensação de deslocamento quanto para formar uma textura ao fundo, lembrando os traços da *op art*.

A capa mescla diferentes imagens e referências, como numa colagem. Além da referência à *pop* por meio das sobreposições da fotografia em uma ilustração, a vestimenta do cantor é propositalmente semelhante à utilizada pela banda *The Beatles*, no disco *Sergent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (anexo CC). Segundo Rodrigues (2008, p. 206), “aqui, o ato de combinar, refletir e sobrepor imagens expressa o aparecimento tumultuado e paradoxal de uma cultura urbanizada e industrializada”.

Algumas das canções trazem o contexto social e político em seu âmago. *Coragem para Suportar*, por exemplo, conduz o ouvinte ao cenário da ditadura e responde ao discurso nacionalista do governo de que as pessoas que não estivessem satisfeitas, deveriam sair do país (vai embora/ vai pra longe/ e deixa tudo/ tudo que é nada/ nada pra viver/ nada pra dar/ coragem pra suportar). A faixa *Marginália II* trata, ao mesmo tempo, da temática histórica (com versos como “a bomba explode lá fora”) e questiona os símbolos nacionais (tal como em *Tropicália*), a partir de um pastiche sonoro, com referências à *Canção do Exílio* (Gonçalves Dias) no verso “minha terra tem palmeiras onde sopra o vento forte”, à *Iracema* (José de Alencar) no verso “ao canto da juriti”<sup>106</sup> e à marchinha *Yes, Nós Temos Bananas* (Braguinha). Destaca-se também *Procissão* que, de acordo com Gilberto Gil, é “uma canção bem ao gosto do CPC”<sup>107</sup>, uma “interpretação marxista da religião, vista como ópio do povo e fator de alienação da sociedade” (GIL, sd)<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> Tal frase refere-se ao capítulo 15 de “Iracema”, escrito por José de Alencar em 1865 (SILVA, 2008, p. 83).

<sup>107</sup> Em uma entrevista concedida ao site oficial da *Tropicália*, Capinan comenta que Caetano e Gil não eram militantes do CPC, tinham inclusive algumas divergências, mas “como aquilo era um centro de produção intelectual de jovens, todos ficavam por ali” (OLIVEIRA, 2007).

<sup>108</sup> O comentário de Gil está localizado na seção de discografia do site oficial, junto à letra de “Procissão”.

### 4.3.3 Os Mutantes



Figura 26 - Capa do disco *Os Mutantes* de Olivier Perroy, 1968.  
Fonte: RODRIGUES, 2007, p. 33.

O trabalho de Olivier Perroy para o disco de *Os Mutantes* (figura 26) traz os três integrantes ocupando o lado esquerdo e o nome do grupo do lado direito. Os tons variam principalmente entre verde (cor principal, obtida por um foco de luz acima do título do LP) e preto, com algumas pequenas variações, como o marrom.

Além dos tons principais, o nome do disco se destaca por estar em duas cores distintas em relação ao fundo, sendo que o preenchimento vermelho e o contorno marcado branco dos *Mutantes* possui unidade com o logotipo da gravadora. Além de contrastar com o verde, a tipografia dinâmica e distorcida está em grande tamanho, o que faz com que a leitura - que normalmente começa de cima para baixo, vá rapidamente para a direita inferior. A tipografia traz esse destaque e força das edições populares de quadrinhos (das décadas de 1950 e 1960) de terror ou suspense, motivos presente em diversos pontos estéticos e sonoros do LP.

Em relação à diagramação, a base é uma divisão em quatro partes similares, que situa o posicionamento do grupo. Destacam-se algumas linhas que mostram o alinhamento entre a logo e o nome do disco, que lembram a construção de um *grid*. Assim, além da unidade cromática, o título está ligado, de fato, ao nome

da gravadora. Outra possibilidade de pensar na disposição de elementos é por meio de uma diagramação triangular quase central, dentro do qual estão localizados os principais elementos.

Rita Lee e Arnaldo Baptista vestem uma roupa similar a um *kimono* (utilizado normalmente no Japão), exemplo da incorporação de elementos orientais, característico do movimento *hippie*. Sérgio Dias (o integrante que está de pé) aparece utilizando uma capa preta combinada a uma gravata estampada, criando uma combinação bastante inusitada. Tal vestimenta parece se referir à ideia de bruxo, sobretudo ao pensar que o grupo se chamava *Os Bruxos* antes de *Os Mutantes*.

É interessante pensar também no ambiente, que traz características de uma casa antiga, como a presença de molduras de gesso no teto e de uma cadeira no estilo do século XVIII. O fundo é assumido como um cenário, como uma colagem - pois o ambiente possui um recorte retangular que é mostrado pelas bordas escuras, como numa foto antiga, uma memória. As diagonais obtidas criam um dinamismo, que se contrapõe ao olhar e à posição estática da banda.

Em um ambiente real, as perspectivas da arquitetura [...] estariam perpendiculares à base do suporte da imagem. As roupas usadas pelas pessoas também deixam suposições sobre um ambiente irreal e onírico, onde é possível encontrar um feiticeiro, roupas orientais e arquitetura clássica de uma só vez. Seria possível reunir tais características em um lugar que não seja um sonho ou uma grande alucinação? Possivelmente não. Os efeitos de sentido gerados por esta imagem remetem, portanto, à distorção da realidade (BUSARELLO, 2011, p. 49).

A atmosfera de mistério - obtida pela combinação dos móveis antigos, da capa preta e do ambiente verde - é reforçada por canções como *Trem Fantasma*, que mescla suspense e cotidiano. Já o contraste obtido pelos tons claros e escuros, ou pelo movimento do fundo em relação aos integrantes estáticos, remete aos contrastes sonoros que o leitor encontra ao ouvir desde um batuque com guitarras e letra inspirada no concretismo (*Batmacumba*) até a regravação de *Le Premier Bonheur du Jour* (“*A Primeira Felicidade do Dia*”), uma canção de acordes suaves e letra francesa. O humor e ironia tropicalistas permeiam todo o trabalho, como na última faixa, na qual o imperador mongol Gengis Khan recebe o título de uma oração



(*Ave Gengis Khan*, instrumental composto pelo próprio trio). Seria uma forma de criticar (com ironia) a ditadura, a partir da homenagem a um conquistador marcado pela violência? Ou talvez, por meio da ideia da construção de uma reza, apontar o fato de certa parcela da população apoiar a política opressora vigente?

#### 4.3.4 Tom Zé

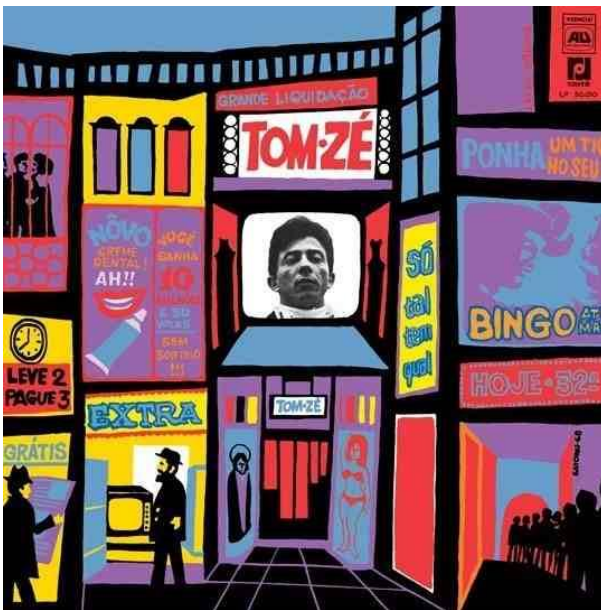


Figura 27 - Capa do disco *Grande Liquidação* criado por *Officina*, 1968.  
Fonte: RODRIGUES, 2007, p. 33.

A capa criada pela empresa paulistana *Officina* para o disco de 1968 de Tom Zé (figura 27), mostra um prédio preto, dividido em diferentes partes. Cada bloco colorido que compõe a construção refere-se a um estabelecimento comercial. A foto do músico está inserida entre as ilustrações, num formato que lembra uma tela de televisão da época. Há uma divisão aproximada de três espaços verticais e horizontais, criando uma distribuição de seis espaços. Aqui o *grid* não é aplicado de modo inexorável: os blocos não estão absolutamente alinhados, existe apenas um guia para a disposição. Além do preto e branco, estão presentes cores quentes (alaranjado, vermelho e amarelo), mas a predominância é dos tons frios. O azul e o roxo, junto ao preto, lembram a noite de uma cidade, na qual tons de branco e amarelo se destacam, como se fossem luzes.

A marca da gravadora (a pernambucana *Rosenblit*) e o nome do local de produção do *layout* estão incorporados na composição. O nome do LP, tal como o nome do cantor, também se mescla às formas e anuncia o que está acontecendo: uma *Grande Liquidação*. Há divulgações de creme dental e de sorteios incríveis, além de palavras e frases como “grátis”, “ponha” (lembrando que o tempo verbal imperativo é comumente usado na publicidade), “você ganha” e até o irônico “leve 2 pague 3”. A tipografia, em alguns momentos, aparece como se estivesse escrita artesanalmente, de forma a rearticular o vernacular. As mídias são diversas: televisão, jornal, cartazes e vitrines se misturam de modo a oferecer muitos tipos de entretenimento.

Um estabelecimento em destaque é o bingo, no qual se estende uma fila de pessoas, cujo intuito é ganhar prêmios. No decorrer da capa, há um casal em uma janela e dois homens caminhando, mas nenhum deles parecem atraídos pelas promoções. O interessante é que essas quatro pessoas possuem rostos mais identificados em relação à fila do bingo - estas possuem apenas a silhueta em preto. A partir da representação, é possível pensar que tais pessoas são diferentes: nem todos se alinham ao mundo das mídias e do consumo - diferente da fila do bingo, onde as pessoas parecem ser apenas um número para as grandes empresas, independente de sua identidade.

O *layout* possui uma técnica que lembra serigrafia, por conta das cores lisas, e a única foto presente é a de Tom Zé - que observa firmemente o leitor, com olhar incisivo, que lembra o disco de Caetano (1968). O recorte da imagem lembra uma fotografia 3x4, que se sobressai em relação ao restante por estar em preto e branco. Pelo posicionamento central e pela localização de sua figura dentro de um espaço televisivo, o compositor parece dominar a cena dos anúncios, numa expressão de poder. Esse ponto fica ainda mais realçado ao observar que, também ao centro, um dos ambientes comerciais traz a inscrição “Tom Zé”, como um convite para o leitor adentrar ao universo das compras e interagir (visual e sonoramente) com o disco: o compositor está presente também para ser consumido. Seria uma forma de assumir a faceta mercadológica do disco?

Ainda nessa porta, parece haver duas opções de escolha, de forma que o

consumidor possa se sentir contemplado: de um lado, há uma figura humana portando vestes e elementos religiosos (como auréola) e, de outro, uma mulher com biquíni, transitando entre a tentação e a sublimação.

Percebe-se que nesse álbum, a discussão do consumo não é apenas um fator estético. A temática está presente de forma contundente em diferentes faixas, como *Parque Industrial* - que traz frases como “basta olhar na parede, minha alegria num instante se refaz” ou “temos o sorriso engarrafado, já vem pronto e tabelado, é somente requentar e usar, porque é [...] *made in Brazil*”. O nome da música foi retirado do livro de Pagu (1931), companheira de Oswald de Andrade, que continha uma ambientação relacionada à classe operária.

Outra faixa que traz o tema do consumo de forma incisiva, com a ironia e “corrosão” tropicalista, é a canção *Sem Entrada e Sem Mais Nada* que inicia com “entrei na liquidação, saí quase liquidado” e finaliza com os versos “vou propor no crediário a minha eterna salvação, e a gorjeta de São Pedro vai ser também facilitada”. A seguir, algumas considerações de Tom Zé sobre esse trabalho:

O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições. Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. [...] Aqui, nesta sobremesa de preto pastel recheado com versos musicados e venenosos, eu lhes devolvo a imagem. Providenciem escudos, bandeiras, tranqüilizantes, anti-ácidos, antifiséticos e reguladores intestinais. Amém (ZÉ, sd).<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> O texto está presente no site oficial do cantor, na seção de discografia - “Grande Liquidação”.

#### 4.3.5 Nara Leão



**Figura 28 - Capa do disco de Nara Leão, autor desconhecido, 1968.**  
**Fonte: RODRIGUES, 2007, p. 33.**

A capa do trabalho de Nara Leão de 1968 (figura 28) traz uma foto da cantora que ocupa a maior parte da imagem. Disposta em plano médio (da cintura à cabeça), Nara aparece recostada num assento de modo que configura uma diagonal. Assim, a tendência de leitura é acompanhar essa transversal, de cima para baixo. A cantora parece estar em uma posição confortável e não se preocupa em encarar o leitor. O recorte, o enquadramento fotográfico, constrói a ideia de espontaneidade, pois foge da pose convencional. Há um destaque no rosto pela iluminação, como se Nara olhasse em direção ao foco de luz.

As cores da roupa - violeta<sup>110</sup> e azul - se sobrepõem aos tons quentes do fundo, que puxam aos tons de marrom, alaranjado e vermelho, proporcionando uma vibração intensa e dinâmica. O segundo plano é dividido em duas partes: acima está um veludo vermelho escuro e abaixo, um tecido que lembra uma estampa oriental. A cantora veste um jeans, bastante utilizado pelos jovens da década, e uma camisa entreaberta, descontraída. Houve uma preocupação com a definição fotográfica,

<sup>110</sup> A cor violeta pode ser considerada quente ou fria, variando de acordo com o contexto no qual é colocada. Como a composição apresenta tons quentes e o azul (frio), o violeta apresenta certa ambiguidade.

com o intuito de dar conta da textura dos diferentes tecidos.

A princípio, por utilizar uma fotografia da cantora como foco, a capa parece seguir os padrões do design da Bossa Nova ou *Jovem Guarda*. No entanto, Nara aparece despojada (quase deitada e com botões entreabertos), diferenciando-se das fotos dos artistas que normalmente eram de rosto ou de corpo inteiro ereto, de forma mais austera. Outro ponto que a distingue do padrão anterior é o fato da identificação da autoria ocorrer somente por meio da imagem: não há nenhuma informação verbal sobre o LP ou os músicos participantes.

Nesse trabalho, canções famosas do *Tropicalismo* estão presentes, como *Mamãe Coragem* e *Lindonéia*<sup>111</sup> - um bolero de Caetano que lembra o trabalho de contraste da canção *Tropicália*. Há um resgate de músicas de diferentes décadas, como *Modinha* (1925) de Villa Lobos, com letra de Manuel Bandeira (ambos artistas da primeira fase do modernismo brasileiro, como Oswald de Andrade) e *Infelizmente* (1933), de Ary Pavão e Lamartine Babo (conhecido por marchinhas de carnaval). Para completar a reunião de estilos, ressalta-se a regravação de *Quem é?* (1937) de Carmen Miranda, figura que aparece frequentemente nas referências tropicalistas. Conforme Caetano,

Em 1967 Carmen Miranda reaparece no centro dos nossos interesses estéticos. [O] *tropicalismo* tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sob uma ditadura militar. [...] Tínhamos descoberto que ela era nossa caricatura e nossa radiografia. E começamos a atentar para o destino dessa mulher: uma típica menina do Rio, nascida em Portugal, usando uma estilização espalhafatosamente vulgar mas ainda assim elegante da roupa característica da baiana, conquistara o mundo e chegara a ser a mulher mais bem paga dos EUA (VELOSO, 2005, p.75-76).

Além de ser conhecida pelo seu humor, a artista era vista como uma síntese de estereótipos do Brasil, com um visual marcado por um exagero estético e performático. Por ser vista quase como uma “caricatura”, aparece em diferentes momentos do movimento, como na canção *Tropicália* ou até mesmo nos gestos que

<sup>111</sup> A música teve como inspiração uma pintura de Rubens Gerchman, que representava (em traços distorcidos) um retrato “três-por-quatro de uma moça pobre que - dizia o texto-título - fora dada por perdida” (TROPICÁLIA, sd).

Caetano fazia em algumas das apresentações para provocar a plateia.

#### 4.3.6 Rogério Duprat



Figura 29 - Capa do disco *A Banda Tropicalista de Duprat*, autor desconhecido, 1968.  
Fonte: RODRIGUES, 2007, p. 33.

A capa do disco do maestro Rogério Duprat (figura 29), é composta por um fundo preto e diferentes elementos aglomerados ao centro, cujo limite é um retângulo amarelo. O título aparece quatro vezes no entorno da capa, como uma moldura decorativa, de forma que, independente do posicionamento do LP, o leitor consiga identificar a frase *A Banda Tropicalista do Duprat*.

Ao centro, há uma colagem de símbolos comumente considerados brasileiros. Ambientados por plantas e um céu ensolarado, estão algumas das figuras “tipicamente nacionais”, como uma baiana, uma índia e uma garrafa de Pitú (marca de aguardente). Dentro desse espaço, há uma predominância dos tons da bandeira do Brasil. Provoca-se um questionamento, um deslocamento de uma possível constituição de brasilidade, uma reinterpretação dos “mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados” discutindo e evidenciando os limites das interpretações vigentes (FAVARETTO, 2007, p. 56).

A montagem é similar a uma colagem dadaísta, que subverte a ordem de leitura, como um “inconsciente não-estetizado” (VELOSO, 2005, p. 80). A maior parte das figuras não obedece a uma proporção ou a um posicionamento lógico.

Dentro do instrumento musical (na parte inferior) está uma foto do compositor, que além de reiterar a autoria do trabalho sonoro, aponta que o maestro se vê inserido a esse cenário, construído de forma a trazer problematizações em relação à cultura brasileira. Ou seja, essa colagem visual não era apenas um recurso estético para seu trabalho sonoro: mostra que o maestro estava, de fato, presente nas discussões tropicalistas.

A tipografia, do tipo fantasia, parece ter sido montada unindo várias formas, como se fosse composta a partir do encaixe de retas e curvas, construindo um caráter de algo improvisado. As letras, combinadas com uma montagem fotográfica de “reliquias brasileiras”, parece reiterar a ideia do primitivo. Variando entre magenta e alaranjado, se contrapõe ao verde das linhas que delimitam o espaço destinado ao título (do mesmo tom do logotipo da *Philips*, no canto inferior direito).

Essa colagem de imagens de diferentes contextos condiz com os ritmos presentes no LP. O trabalho está repleto de regravações de músicas dos mais diversos estilos, como *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) e *Lady Madonna* de Beatles. Duprat reuniu desde o samba conceituado<sup>112</sup> ao que era chamado de “brega” - exemplificado por *Quem Será?* (Jair Amorim e Evaldo Gouveia) e pelas marchinhas (aqui interpretadas pelo vocal de *Os Mutantes*) *Canção pra Inglês Ver* e *Chiquita Bacana*, esta uma abordagem humorística do existencialismo que estava em voga na contracultura.

Em alguns momentos, ouvem-se violinos que lembram a formação clássica de Rogério Duprat. Em outros, escutam-se instrumentos de sopro que lembram uma banda marcial, o que remete ao título do álbum. Esses dois pontos, mesclados a ritmos populares distintos, nacionais e internacionais, marcam esse trabalho de

---

<sup>112</sup> Há uma junção das músicas *Canto Chorado* (Billy Blanco), *Bom Tempo* (Chico Buarque), *Lapinha* (Baden Powell e Paulo César Pinheiro). As faixas escolhidas ficaram, respectivamente em 4º, 2º e 1º lugar da Bienal do Samba, que aconteceu em 1968. Claramente, a escolha não foi arbitrária. Assim, é possível que essa relação tenha sido uma forma de contestar a hierarquização que ocorria nesse tipo de evento.



1968.

#### 4.3.7 *Tropicália ou Panis et Circensis*



Figura 30 - Disco *Tropicália ou Panis Et Circensis*, capa de Rubens Gershman 1968.  
Fonte: FAVARETTO, 2007, p. 80.

O trabalho gráfico de Rubens Gershman para o disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* (figura 30) traz uma fotografia de todos os participantes das músicas, ao centro. Sobreposto ao fundo preto, as cores remetem à bandeira do Brasil, tanto no título, quando na moldura que cria profundidade da imagem do grupo.

A tridimensionalidade está presente também no título, que traz uma borda em azul, complementando o verde e amarelo. Sem serifa e escrito em caixa alta, o nome do álbum é dividido em duas partes. “*Tropicália*” está de baixo para cima e “ou Panis et Circensis”, no sentido contrário, fazendo com que alguns leitores virem o disco dos dois lados para ler. As palavras são compostas a partir de linhas de diferentes espessuras, lembrando as faixas verdes e amarelas do disco de Gilberto Gil (1968). Os tons se repetem na foto, mas esta possui também outras cores, como vermelho e alaranjado. A tipografia geometrizada, tal como a tridimensionalidade conferida, também lembra a capa de Gil.



O posicionamento das palavras segue a reta da foto, porém, o *grid* não é usado como um método fechado para a diagramação, pois não há um alinhamento entre as duas partes do título e os integrantes não estão exatamente ao centro, e sim, próximos a ele. A borda, à direita e abaixo, é equilibrada pela própria fotografia, pois, ao lado esquerdo e acima, o fundo esverdeado cria um formato similar, de “L”.

A foto, de Oliver Perroy, foi tirada em São Paulo, na casa do fotógrafo. Em torno dos onze participantes do disco, nove compõem a imagem pessoalmente e os outros dois, aparecem por meio do recurso da metalinguagem, com uma imagem dentro de outra, o que cria novas temporalidades.

De pé, aparece Caetano Veloso, que segura um retrato da Nara Leão, em meio aos *Mutantes* - que, com expressão séria, seguram guitarras, uma alegoria da nova sonoridade proposta pelo grupo, a incorporação do *rock*. Ao lado, Tom Zé carrega uma bolsa de couro (característica do nordeste), talvez como uma alegoria também da sonoridade, que representa a junção dos ritmos nordestinos. Sentado em um banco característico de praças, da esquerda para a direita, está o Rogério Duprat, responsável pelos arranjos do LP. De pernas cruzadas, o maestro segura um penico, como se estivesse tomando chá. Aí está presente uma paródia, na medida em que esse objeto é retirado do contexto, como fez o dadaísta Duchamp. Ao lado, Gal aparece em uma pose recatada ou até humilde, como um símbolo da classe popular ou interiorana<sup>113</sup>. Ao lado, Torquato Neto aparece de traje social e boina, item comumente relacionado à França. Seria uma referência às manifestações de luta que ocorriam no mesmo ano em Paris (sobretudo no Maio de 68)? À frente de todos, sentado no chão, Gil segura uma foto do Capinan. Existe aí um contraste nas vestimentas: Capinan usa uma roupa tradicional, enquanto Gil veste um traje oriental, uma possível referência ao movimento hippie (lembrando o disco dos *Mutantes*).

Ao lado dos tropicalistas, aparecem algumas folhas, que - junto às cores nacionais - contribuem para a construção de um repertório de uma possível imagem brasileira, como recurso para problematização dessas “reliquias do Brasil”.

---

<sup>113</sup> A canção “Mamãe, Coragem”, interpretada por Gal, trata de um contexto interiorano e remete à pose singela da cantora.

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza e projeto estético e o exercício da linguagem tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice - compondo um ritual de devoração (FAVARETTO, 2007, p. 78).

A parede lembra um vitral de igreja. Não se pode ignorar que no disco existem diversas referências às religiões, como em *Miserere Nóbis*, *Bat Macumba* e *Hino do Senhor do Bonfim*, tríade que provoca uma “explosão sincrética”<sup>114</sup> de crenças, que aparecem atreladas a questões políticas e/ou culturais. A ditadura, por exemplo, está presente na regravação do *Hino do Senhor do Bonfim* (que ironiza o nacionalismo, mesclado a um canto religioso que termina em vozes agonizantes e tiros de canhão), de 1923 e em *Miserere Nóbis*, esta ainda mais contundente, com versos que rimam “Brasil” e “fuzil”.

Uma faixa relevante é *Geléia Geral*, na qual se “sobressai a justaposição do arcaico e do moderno, feita numa fusão espaço-temporal” (FAVARETTO, 2007, p. 86). A canção “apresenta um interlúdio musical e poético que fornece um inventário de ditos cotidianos, clichês e objetos *kitsh* da cultura popular brasileira [...] como se elas estivessem sendo leiloadas ou vendidas na TV” (DUNN, 2007, p. 70).

Deve-se destacar *Panis et Circensis*, canção de Gil e Caetano que deu título ao LP. A canção contesta a política do “pão e circo” do governo e satiriza o posicionamento de parte da classe média, que não questionava a situação política, “ocupadas em nascer e morrer” na “sala de jantar”.

A colagem de referências da capa, portanto, está contida nos ritmos, que reúne desde uma regravação considerada de mau gosto pelos críticos da MPB (*Coração Materno*) até uma regravação da paródia de Braguinha de *Las Tres Carabelas*, com arranjo com sons latinos (ainda mais enfáticos do que o mambo proposto por Braguinha), que traz, nessa versão, o “descobrimento” do continente americano de forma irônica, intercalando a letra original com versos em português.

Nesse disco, estão outras canções significativas para pensar no movimento, como *Lindonéia* (Nara Leão), *Parque Industrial* (Tom Zé) e *Tropicália* (Caetano Veloso), anteriormente comentadas.

---

<sup>114</sup> Termo utilizado por Sússekind (2007) para designar a mistura tropicalista (p. 36).

Não é difícil ver na *Tropicália* um eixo de mudança para as capas de discos. Do mesmo modo como digeriram em suas composições o arcaico e o moderno, o nacional e o internacional, o *pop* e o *kitsch*, os tropicalistas transportaram para as capas de discos essa mesma polifonia (RODRIGUES, 2008, p. 189).

As capas de disco apresentadas rompem fortemente com a estética funcionalista da década de 1960, utilizando cores e tipografias ousadas e questionando o uso tradicional do *grid*. Mesmo nos trabalhos gráficos aparentemente comuns à primeira vista, como o da Nara Leão, há uma diferenciação no uso da fotografia e nos modos de pensar o enquadramento. Deve ser apontado também o rompimento com narrativas lineares para propor narrativas diferenciadas, exemplificadas com aspectos como a colagem dadaísta (no LP de Duprat). Efeitos de luz e sombra passam a ser usados para fragmentar e dinamizar a composição das capas (como em *Grande Liquidação*). Nesses trabalhos, há uma profunda contestação e “rebelião” em relação ao design predominante da época. Como alternativa ao estilo modernista, o *Tropicalismo* cria e consolida uma nova estética, realizando uma “antropofagia visual” (CARDOSO, 2008, p. 200).

## 5 UM INSTANTE, MAESTRO<sup>115</sup>: A REPERCUSSÃO DA LINGUAGEM GRÁFICA TROPICALISTA NO PERÍODO DE 1969 A 1978

### 5.1 Metodologia

A interpretação de uma imagem depende da experiência e do conhecimento sociocultural dos sujeitos que a produzem e a interpretam. Mas é relevante lembrar que há signos aprendidos coletivamente, se não fosse assim, linguagens como o design gráfico, não fariam sentido. De acordo com Lucia Santaella (2008), a semiótica permite penetrar nas mensagens de tais linguagens e compreender seus recursos e sua dinâmica. Permite ainda captar as referências de um contexto, pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, “pela técnica e pelo sujeito que a produz” (SANTAELLA, 2008, p. 05).

Por levar em conta o contexto de uma imagem e ser uma metodologia que engloba questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter (verbal, imagética e sonora, assim como suas misturas), optou-se pela análise semiótica da linha da Martine Joly<sup>116</sup> (2006).

Para a autora, a imagem é composta de diferentes tipos de signos (linguísticos, icônicos e plásticos) que ocorrem em conjunto para a construção de uma significação. As articulações desses três signos constitui a mensagem visual e, em conjunto, eles permitem descobrir as mensagens implícitas. Muito da significação da mensagem visual é determinada pelas escolhas plásticas e não apenas pelos signos icônicos e verbais. Dessa forma, é possível considerar que os signos se complementam, interagem, são circulares.

Considerando a imagem como mensagem visual, as capas de disco são colocadas como linguagem, como instrumento de expressão e comunicação /

---

<sup>115</sup> Referência a um verso de *Superbacana*, de Caetano (1967).

<sup>116</sup> Martine Joly é professora da Universidade Michel Montagne e possui diversos estudos sobre imagem, dialogando principalmente com Charles Peirce e Roland Barthes. No livro aqui utilizado, *Introdução à Análise da Imagem* (2006), a autora propõe um método de análise da imagem fixa a partir dos três signos abordados (primeira publicação de 1993 com o título *Introduction à l'analyse de l'image*).

relação com o mundo. Assim, suas significações dependem do contexto no qual estão inseridas - lembrando que o contexto é ativo, não apenas uma moldura. Uma imagem constitui uma mensagem, por isso deve-se compreender para quem foi produzida e situá-la, pensando em como foi feita e qual a sua intenção. A partir disso, as análises abordam não só características formais do design, mas também sua relação com os outros assuntos estudados, tal como história e cultura.

A descrição verbal de cada capa introduz a denotação, a distinção da mensagem linguística como componente da imagem (signos verbais), a designação dos objetos que formam o signo icônico, além da observação da composição visual (os signos plásticos, que são socialmente e culturalmente codificados). Além da denotação, procurou-se refletir sobre algumas das mensagens simbólicas ou conotadas, ligadas ao conhecimento e às experiências existentes entre o designer e os leitores.

A conotação é constitutiva de toda a imagem, mesmo as mais “naturalizadas” como a fotografia, pois não existe imagem primeira (um sentido ou definição fixa): toda forma de expressão e comunicação possui significados a mais, que não são inerentes, mas são constitutivos dos processos de significação.

Joly permite pensar como as cores e texturas produzem tais sentidos, considerando os signos dentro de seu contexto: a abordagem é do ponto de vista da significação e não da emoção ou prazer estético, respeitando a prática semiótica. Nem todos os conceitos aparecem de uma mesma forma específica em todas as discussões: considerou-se que não há um roteiro fixo para uma análise, mas sim uma lógica para uma possível aplicação. Na análise, os signos se misturam e as abordagens do trabalho foram trazidas conforme a necessidade de cada capa de disco. A base do roteiro de análise será mostrada a seguir.

Inicialmente, houve uma breve apresentação das peças, com informações como o nome do designer (quando foi possível identificar) e o ano de lançamento. Em seguida, houve um apontamento dos principais elementos icônicos, mesclando o reconhecimento dos motivos e a disposição de figuras a algumas das características visuais. Os aspectos plásticos foram aprofundados, de modo a abordar pontos como composição, paleta de cores escolhida, texturas, linhas, processos de impressão,

relações entre grafismos e fotografias, etc. Foram também apontados os signos linguísticos, desde a escolha da tipografia (tal como seu tamanho ou cor), até o significado de um nome de disco, por exemplo. Assim, procurou-se observar como se dá a interação entre os três signos destacados por Joly, considerando os contextos histórico-culturais, os ritmos e as letras das músicas nas construções de sentido.

A partir desse método, dez capas de discos do período de 1969 a 1978 foram analisadas, apontando quais características do design gráfico tropicalista ainda perduraram - e quais se diferenciaram - nesses anos.

## 5.2 Ronnie Von, 1969



Figura 31 - Capa e contracapa de *Ronnie Von*, autor desconhecido, 1969.  
Fonte: REFLECTION VINYL & CD, sd.

A capa do disco de Ronnie Von<sup>117</sup>, de 1969, foi lançada pela *Polyson* e é composta por uma fotografia do cantor, quase centralizada na parte inferior. No entorno, estão algumas ilustrações coloridas. O título, na parte superior, está em preto, tal como o fundo da foto do músico.

<sup>117</sup> Ronnie Von (1944-) atuou como músico a partir de meados de 1960, cantando *blues* e *gospel* no Rio de Janeiro. Teve formação inicial em música clássica e posteriormente passou a se interessar por rock. Integrou a *Jovem Guarda*, junto com músicos como Roberto Carlos, Walderléia e Erasmo Carlos. No momento, apresenta um programa na televisão, chamado *Todo Seu - Tv Gazeta* (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

Não há uma diagramação baseada em um *grid* rígido, mas ainda assim, a imagem e o título estão ao centro, ou seja, numa posição comumente usada em discos. A linha do horizonte da paisagem parece obedecer a regra dos terços, pois está próxima de uma divisão de três espaços.

Há uma identificação do nome do músico tanto na capa, quanto no verso. Ambas estão escritas em fonte do tipo fantasia, sendo que a primeira está em fonte sem serifa e a segunda, em um estilo distorcido e psicodélico, aumentando a dinâmica da leitura. Na contracapa, além do nome do cantor, há uma foto em tons de cinza, que ocupa grande parte do espaço. Os títulos das canções estão ao lado direito, em caixa alta, numa tipografia sem serifa e em branco, tal como a identificação do músico.

Na capa, Ronnie Von aparece com olhar fixo, com expressão séria. Os traços de austeridade são enfatizados ao posicioná-lo encarando o leitor, com as mãos na cintura, como se estivesse a esperar um desafio. O cantor está sem vestimenta no tronco, modo como muitos músicos ligados ao *rock* apareciam em público - como o Jim Morrison (*The Doors*), por exemplo. Na contracapa, a fotografia do cantor ocupa grande parte da composição. Enquadrado em plano médio, aparece vestindo uma camisa aberta e um colete (cuja decoração lembra a moda *hippie*), que evoca o traje de músicos como Jimi Hendrix. Há também um chapéu que parece ser de pele de animal, que reforça ainda mais esse caráter de contracultura, visto que adereços similares eram utilizados por artistas como Janis Joplin.

As cores predominantes são quentes (amarelo, alaranjado e vermelho), mas existem também o azul e o verde. Portanto, há uma combinação complementar, do azul e alaranjado. A paleta é repetida no contorno do título e na mariposa (a qual identifica o selo<sup>118</sup> de nome *Mariposa*) que aparecem na parte superior, fechando a composição com unidade de coloração.

A ilustração representa uma paisagem, possivelmente em um momento do entardecer. Na capa, os elementos naturais se mesclam a uma escada, construindo um tom irreal - característica que foi usada posteriormente em discos de *rock* progressivo, de bandas como *Casa das Máquinas*. Acima da escada amarela, estão

---

<sup>118</sup> Era comum a associação entre gravadora e selo, este responsável pela produção musical.

diversas colagens. A maioria é de pessoas (de variadas idades e contextos), mas há também estátuas e animais. As figuras não parecem ter relação entre si, porém a imagem de soldados e de mulheres com vestidos se repetem. Poucos desses personagens interagem com a natureza: quase todos estão sobre a escada. O azul, que começa próximo ao sol, parece ser a nascente de um rio, que posteriormente se mescla aos outros elementos. A continuação desse azul - situado abaixo e aos dois lados da escada - além de passar a ter variação de tons, lembra o desenho de um céu com nuvens, o que cria certa irrealidade. A paisagem lembra um cenário tropical, com referências ao mar, palmeira e sol escaldante. O calor da capa parece se opor ao frio da contracapa, presente nas roupas do cantor.

Vale destacar que toda a composição direciona a leitura à imagem do cantor: a escada, a moldura criada pelo azul da paisagem e o posicionamento do sol movimentam o olhar. A ilustração é formada por sinuosidades que, a um só tempo, criam uma moldura para a fotografia (lembrando o disco de Caetano do ano anterior) e tornam a composição dinâmica, rompendo com as linhas estáticas do retângulo no qual está inserido o músico.

Em relação ao som, um ponto interessante é a incorporação de um elemento *kitsch* em *Silvia 20h domingo*, que inicia com uma vinheta de rádio com propaganda de um local explicitamente “cafona”, cujo último verso fala de “comes e bebes bem cafonas no coração da Augusta” (rua de São Paulo que na época era símbolo, para os jovens, de sociabilidade e consumo<sup>119</sup>).

Vale destacar a relação com a era espacial nas músicas *Espelhos Quebrados* (com o verso “hoje um carro sobe ao céu”) e *Mil Novecentos e Além* (com a frase “aos que existem na Terra também”), tema que marcou esses anos por conta da chegada do homem à lua e pela possibilidade de acompanhar tal fato pela televisão, aproximando as pessoas dessa temática. Tal questão vem acompanhada de uma atmosfera psicodélica, por conta das situações oníricas propostas, de uma visita de um marciano e uma viagem para o “além”.

Outra ideia presente é a de transformação, da esperança de criar um novo

---

<sup>119</sup> “Se a *Jovem Guarda* difundia um ideal de jovem urbano e modernizado, a Rua Augusta poderia constituir-se como campo para este crescente mercado.” Constituíam um espaço urbano de convivência e sociabilidade, que atraía jovens por ser possível encontrar pessoas, comprar, namorar e dançar (ZIMMERMANN, 2011, p. 03-04).



mundo com mais “amor” e “alegria”, que pode ser verificada na primeira faixa do lado A (*Meu novo cantar*) e na quarta canção do lado B (*Tristeza num dia alegre*). Esse mote está também em *Anarquia*, no qual há certo engajamento e sentimento de mudança. No entanto, o espírito menos contestador da *Jovem Guarda* aparece em *Chega de Tudo*, onde o jovem “não quer saber” de coisa alguma. Cabe, portanto, pensar em até qual ponto o espírito de contestação da contracultura permanece. Ademais, a sonoridade está permeada por guitarras distorcidas e por um vocal característico da *Jovem Guarda*.

### 5.3 Os Incríveis, 1970



Figura 32 - Capa e contracapa de *Os Incríveis*, Tebaldo, 1970.  
 Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 48 (capa), MERCADO LIVRE, 2013 (contracapa).

A capa do grupo *Os Incríveis*<sup>120</sup> de 1970, criada por Tebaldo, é composta pela sequência de cinco figuras (equivalentes aos cinco integrantes) que se referem a radiografias da cabeça. Acima e no centro, entre duas das imagens dos integrantes, há um balão de fala que identifica o álbum. Tanto as figuras quanto o título estão situados em um fundo preto e liso. Na capa, a imagem aparece com

<sup>120</sup> Os Incríveis (1965-) foi uma banda de rock que atuou, sobretudo, nas décadas de 1960 e 1970. Começou as atividades com o nome de *The Cleavers* e estava próxima da *Jovem Guarda*. Seus integrantes foram Domingos Orlando, Waldemar Mozema, Antônio Seixas, Demerval Rodrigues e Luiz Thomaz. Nos últimos anos, participou apenas de concertos especiais, como os shows comemorativos de 40 anos de *Jovem Guarda* (2005) (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

fundo branco, similar a um efeito negativo de imagem. Entretanto, no verso do LP, as radiografias aparecem brancas com fundo escuro, conforme o usual em tais exames.

A moldura branca das imagens se destaca em relação ao fundo, assim como as fotos em preto e branco contrastam-se em relação às cores presentes no nome do grupo: não há contorno aparente, ou seja, o balão só é visto por ser formado por um conjunto de cores que se destaca do fundo. Localizado ao centro e na parte superior, esse colorido bloco de texto remete ao design psicodélico, tanto pela tipografia quanto pela escolha cromática. Há também uma apropriação de um elemento de histórias em quadrinhos e do repertório da *pop*, pois o título se coloca como diálogo, propondo o início de uma conversa.

A escolha do balão de fala parece ser irônica, já que os integrantes não apresentam a possibilidade de comunicação nesse tipo de representação. Por mostrar apenas o crânio, não há qualquer tipo de expressão perceptível. No entanto, a posição lateral faz com que os dentes estejam muito aparentes, lembrando um sorriso - criando uma ideia de felicidade, que se contrapõe à representação de um exame médico, que geralmente está ligado a uma doença ou desconforto. O humor está presente também no deslocamento causado por utilizar imagens científicas dentro de um contexto pouco usual - um LP de *rock*.

Quanto à escolha de uma representação somente do crânio, cabe indagar se foi apenas um recurso imagético ou se foi uma forma de colocar todos os integrantes dentro de um mesmo patamar. Pelo fato de não existir possibilidade de identificar cada pessoa, talvez houvesse a intenção de quebrar com a hierarquia presente dos palcos, como vocalista a frente, por exemplo<sup>121</sup>.

A disposição de elementos é criada com base na regra dos terços. Tal diagramação é - de certa forma - rearticulada, pois o balão do título não acompanha exatamente o *grid*, o que causa um dinamismo assimétrico. Ademais, as imagens das radiografias estão dispostas em diferentes sentidos, provocando uma movimentação no olhar. Porém, as duas cabeças de cima olham para o título,

---

<sup>121</sup> É interessante comentar que, em diversos registros de fotografia e trabalhos gráficos nos quais a banda aparece presente, existe essa quebra do posicionamento (comumente utilizado, até hoje, em alguns grupos musicais) do vocalista à frente. Em diferentes fotos e capas de discos, os integrantes aparecem lado-a-lado ou com mais de um integrante em destaque.

ênfatizando o nome do LP.

A tipografia utilizada no título está em caixa alta e é do tipo fantasia. As letras estão em posições e tamanhos diversos, fazendo com que a ordem da palavra não esteja absolutamente clara: “cri”, de “incríveis”, está logo depois de “os”, o que faz com que o leitor, para compreender, seja induzido a modificar o sentido da observação. O balão apresenta grande parte das cores do círculo cromático (primárias, secundárias e terciárias), combinando cores complementares e criando contraste entre tons frios e quentes.

Na contracapa, ao invés do balão, vemos os nomes das faixas e algumas informações sobre o disco. Todas as palavras estão em branco - assim como as imagens - e ambas as fontes utilizadas não têm serifa e estão em maiúsculas. A identificação do nome da gravadora (RCA) aparece acima, também em branco e com uma fonte que, mesmo diferente das outras duas utilizadas, dialoga com a tipografia do nome do grupo, pois tem espessura semelhante. O fundo preto, como o usual nas radiografias, com o texto diretamente aplicado, cria uma aparência de certa improvisação, como se Tebaldo tivesse apenas aplicado o texto acima do exame, talvez até como uma interferência.

O nome do disco é o mesmo da banda, característica que se repete em diferentes LPs dos anos próximos a 1970 (como Gilberto Gil, de 1968 ou Gal Costa, de 1969, anexo DD). O próprio grupo *Os Incríveis* já havia lançado dois discos com o mesmo nome em 1966 e 1969.

Alguns traços de contracultura estão presentes em algumas das canções, como *Adeus Amigo Vagabundo* - que utiliza a guitarra distorcida em destaque e homenageia o ícone Jimi Hendrix - e *Mundo de Amor* - canção que fala de busca por mudanças e retoma valores *hippies* (além de lembrar a sonoridade da banda *Os Mutantes*). A faixa *Sem Destino (Vagabundo)* fala de uma pessoa que sai de casa sozinha e sem destino, o que remete aos escritores *beatniks*. Em contraposição a esses traços de esperança de transformações e rebeldia, curiosamente a terceira faixa do lado A é a regravação de *Eu Te Amo Meu Brasil*, canção de Dom e Ravel utilizada como propaganda ufanista do mandato de Médici.

De forma geral, é possível lembrar o *Tropicalismo*, principalmente, no humor

da alteração de contexto do raio-x. Em relação aos signos plásticos, a recuperação da *pop* e do psicodélico - com o balão e cores vibrantes -, nos remete aos discos criados por Rogério Duarte.

#### 5.4 Ivan Lins, 1971



Figura 33 - Capa e contracapa de *Deixa o Trem Seguir*, autor desconhecido, 1971.  
Fonte: REFLECTION VINYL & CD, sd.

O disco *Deixa o Trem Seguir*, de 1971, possui na capa uma fotografia do rosto de Ivan Lins<sup>122</sup> ao centro, sob um fundo de tons terrosos. Na parte superior e direita - seguindo a borda da imagem -, está o título do LP e abaixo, o nome do cantor. À direita, está o logotipo da gravadora *Forma* (acima) e abaixo, o selo *Estereo*.

O designer optou por deixar clara a opção pela colagem, visto que há uma borda branca aparente próxima ao cabelo do cantor. Há ainda a mistura de fotografia e ilustração, que - junto com a moldura oval - lembra o LP de Caetano Veloso, criado por Rogério Duarte em 1968.

Tal elemento está em primeiro plano, junto com outras duas imagens à

<sup>122</sup> Ivan Lins (1945-) é um cantor e compositor carioca que começou - de forma autodidata - tocando *Bossa Nova* e jazz no início da década de 1960. O marco inicial de sua carreira foi 1968, ano de sua participação no Festival Universitário da TV Tupi. Integrou o Movimento Artístico Universitário, grupo musical que surgiu no Rio de Janeiro, e permanece como artista da música popular brasileira (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

esquerda que trazem figuras humanas dentro de um retângulo rosado, cujo formato lembra uma carta de baralho. O desbotado do rosa, junto às manchas e aos pequenos rasgos laterais, dá um tom antigo, de memória, de algo que já passou.

Na primeira dessas cartas, há um busto feminino e na segunda, a parte superior de um busto com vista lateral (num estilo que lembra desenho anatômico, como se o corpo estivesse cortado ao meio), com duas pernas soltas sobrepostas e o nome do álbum escrito à mão com letras de forma. Por fim, aparece o início de um terceiro retângulo, com o título novamente escrito à mão, dessa vez com letra cursiva.

Em segundo plano, uma forma oval que emoldura a colagem do rosto, reúne texturas (linhas e ornamentos) e outras duas representações de pessoas - uma delas com uma moldura que lembra a imagem principal do disco, fazendo com que o leitor, após olhar para o centro e, em seguida, para as imagens menores, volte a observar o todo. Ainda nesse plano, estão o título e o nome do músico. Em seguida, o último plano traz uma base de dois tons, sendo um quadrado menor e mais escuro e o fundo avermelhado.

A contracapa é muito similar. Há uma fotografia de um rosto com o mesmo enquadramento e pose (cabeça levemente para o lado, olhando para o leitor), que retrata Ronaldo Monteiro de Souza, compositor e parceiro musical de Ivan Lins. A moldura e os tons de marrom e vermelho se repetem, assim como as imagens inseridas no retângulo tem sua continuação no verso. A textura presente na forma oval é substituída pelas letras das canções que aparecem escritas como se fossem anotações.

A tipografia é fantasia e lembra a fonte curva que Dcinho utilizou no álbum de Gal, de 1969 (anexo DD). Foi aplicada em maiúsculas e na cor amarela, assim como a fonte manuscrita da contracapa - com a diferença da espessura das letras e do contorno preto que não aparece no verso. Existem algumas intervenções com formato de coração, como no interior da letra “a” e no pingo do “i”.

O formato de coração é repetido em algumas das divisões entre as “anotações” das letras das músicas no verso. Estão presentes também outras intervenções - com desenhos que representam sol e flecha, por exemplo -, o que

conota espontaneidade, como se o compositor estivesse compartilhando algo pessoal. Certo caráter de informalidade aparece também no fato das palavras estarem escritas sobre a fotografia - e formarem, inclusive, uma textura na imagem.

Tanto o resgate de diferentes figuras de pessoas, quanto o rosa envelhecido e as “anotações” das letras de músicas, nos remete à memória, ao registro do tempo, como se o leitor pudesse estudar a história do cantor, consultando um caderno antigo ou um álbum de família. Em meio a essas lembranças, estão as fotos do músico e de seu amigo e parceiro musical. Seria a vida que espera (o momento presente, representado pelas fotos dos artistas), em meio a tantas recordações e ainda ligada ao passado, a possibilidade de seguir (do “trem<sup>123</sup> seguir”)? Ainda na contracapa, as anotações remetem a lembranças e experiências vividas, reforçando os laços do tempo transcorrido.

A maior parte das canções do LP contribui ainda mais para criar essa teia de memórias da capa. O mote de recordação permeia todo o álbum, com destaque para a primeira canção, que relaciona sentimentos e partes do corpo humano – algo que está bastante presente no material gráfico. Relacionamentos e vivências estão presentes em diversas faixas, como *Pra viver o que vivi*, *Me deixa em paz* e *Ôba*, reiterando o viés pessoal do LP.

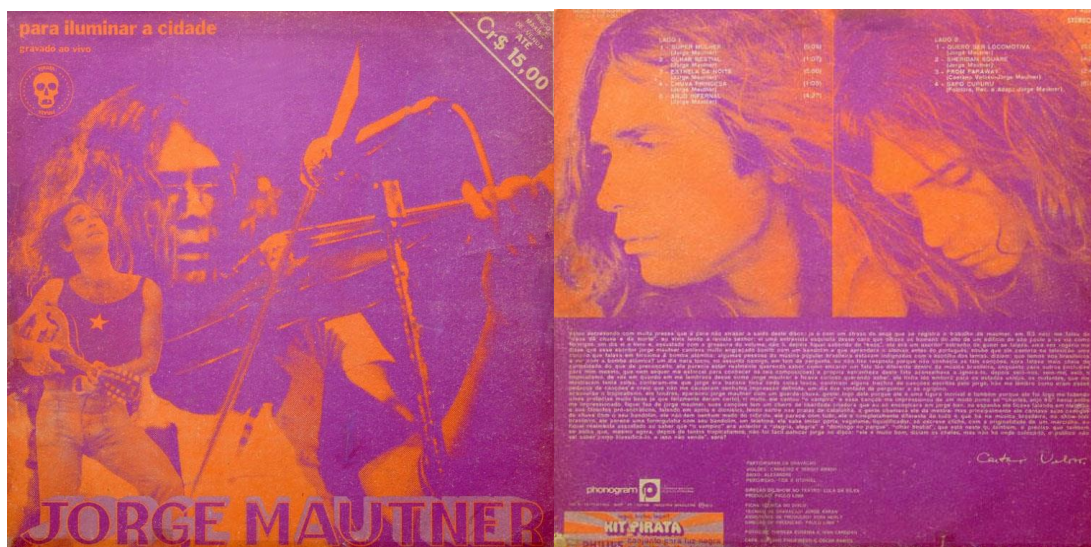
Pode-se ainda levantar a hipótese de que, além das questões particulares, possivelmente o título tenha relação com o momento histórico, de deixar as dificuldades da opressão para trás e “seguir” com melhores perspectivas.

## 5.5 Jorge Mautner, 1972

---

<sup>123</sup> Além do significado literal, de um meio de transporte, “trem” é um termo que pode significar “algo” ou “coisa”, bastante utilizada no estado de Minas Gerais (MICHAELIS, sd). Portanto, pode existir o sentido de “deixar algo seguir”.





**Figura 34 - Capa e contracapa do disco *Para Iluminar a Cidade*, Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, 1972.**

**Fonte: JORGE MAUTNER (capa), MERCADO LIVRE, 2013 (contracapa).**

*Para Iluminar a Cidade*, de 1972, foi lançado pela gravadora *Phonogram*, com o selo Pirata (cuja marca - um crânio - aparece no canto superior esquerdo). O LP traz duas fotografias sobrepostas de Jorge Mautner<sup>124</sup> ao lado esquerdo, nas quais aparece tocando diferentes instrumentos. A maior foto o mostra concentrado, tocando um violino (acompanhado de um microfone, que aparece em primeiro plano), instrumento característico da música clássica. Acima, semelhante a uma colagem, uma foto quase de corpo inteiro o mostra, em posição despojada (com perna inclinada e cabelo esvoaçante), tocando bandolim, que - ao menos na MPB - possui um histórico de ligação com ritmos populares, como o choro. A presença de mais de um instrumento, além de mostrar a pluralidade musical do artista, aponta ao leitor que o disco traz uma riqueza de ritmos.

A composição das duas imagens cria um peso visual para o lado esquerdo, encaminhando o olhar. Ao chegar à foto de menor tamanho, há um novo deslocamento na leitura, que acompanha o olhar de Mautner. O destaque do álbum acaba recaindo no violino uma vez que, além de ser o foco do olhar do músico, está

<sup>124</sup> Jorge Mautner (1941-), nome artístico de Henrique George Mautner, é um carioca que atua como compositor, cantor e instrumentista desde o final da década de 1950. Por ser comunista, foi reprimido pela ditadura (preso e - posteriormente - solto, mas com restrições de produção). Em 1970, foi pra Londres, onde se aproximou de Gil e Caetano. Já transitou pela literatura e cinema e até hoje atua como músico popular (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

ao centro do disco. O arco cria uma diagonal, sendo um lado ocupado pela montagem de fotos e o outro principalmente pelo braço que apoia o violino. Deste lado, outros traços são formados pelo espelho (eixo central do instrumento), pelo microfone e seu suporte, criando uma trama de linhas.

O cantor aparece usando uma regata preta e uma calça jeans, escolha comum entre músicos de *rock*. Na blusa, há uma estampa de estrela, que era um dos símbolos comumente usados para identificar o *Glam Rock*, estilo que começava a se popularizar. No entanto, a sonoridade de Mautner não traz elementos desse novo estilo, portanto, a estrela pode ser uma analogia ao comunismo, sua opção política desde 1962.

Todo o disco é composto por violeta e alaranjado claro - adjacente ao amarelo, cor complementar do violeta. A escolha do alaranjado criou um contraste mais sutil comparado ao resultado do amarelo combinado ao violeta e lembra os discos criados dentro da estética do design psicodélico (como no disco de Jimi Hendrix de 1967, por exemplo - anexo EE). O nome do disco está representado por esta escolha cromática, sendo que a parte mais clara é próxima às representações do músico, como se ele estivesse chegando “para iluminar a cidade”.

Na parte superior, está localizado o nome do álbum, enquanto na parte de baixo há uma identificação de Mautner. O nome do artista está em caixa alta, enquanto o nome do LP está em caixa baixa, ambos em tipografia sem serifa - com exceção do “J” - que está com serifa, o que destaca o início do nome do cantor. A tipografia do título não apresenta variação de espessura, enquanto a outra é mais encorpada e possui mudanças do decorrer do desenho das letras.

As palavras mantêm as cores da capa, criando unidade. É possível perceber que o nome do músico aparece com efeito de volume, um relevo ou sombra lilás (única cor que difere do restante) que se sobressai em relação aos outros dois tons utilizados. A posição da sombra varia em cada letra, como se houvesse um foco de luz quase abaixo da letra “m”. Entre a escrita em violeta e a sombra lilás, existe um contorno fino em alaranjado, que torna a leitura mais clara por conta do contraste de tom.

Acima, no canto direito, está o limite de preço, dado que normalmente não



seguia as características visuais do restante. Nesse caso, a fonte sem serifa coincidiu com o projeto, porém, a informação aparece em branco, diferindo da paleta escolhida.

No verso, sob os nomes das músicas, estão duas fotos do rosto do cantor, em duas posições diferentes, sendo que em ambas não há contato visual com o leitor - tal como na capa. Em todas as fotos do álbum, o cantor aparece com o cabelo bagunçado, no rosto ou esvoaçante, o que sugere espontaneidade em suas representações. Talvez a opção por esse tipo de tomada fotográfica tenha o intuito de demonstrar a naturalidade de um show, pois o álbum foi gravado ao vivo.

Na contracapa há também um texto de Caetano Veloso sobre o modo como se conheceram e quanto ao trabalho de Mautner. Abaixo e ao lado esquerdo da ficha técnica, estão a gravadora e o selo, este representado de forma diferente da capa. Com fonte fantasia, o logotipo do “Kit Pirata” traz a mesma paleta de cores do álbum e uma sombra similar à inscrição “Jorge Mautner” da capa (com a distinção que essa sombra está para baixo da palavra, enquanto na capa, está para cima).

As principais características alinhadas ao *Tropicalismo* são a escolha das cores complementares e a nítida mistura do popular e clássico. Essa fusão está ainda mais explícita nas músicas, que mesclam violino a uma percussão de ritmos africanos. Ouvem-se também letras e entonações com caráter irreverente - conforme *Quero Ser Uma Locomotiva* - que lembram faixas como *Senhor F*, gravada em 1968 pelos Mutantes.

## 5.6 Carmen Silva, 1973



Figura 35 - Capa e contracapa de *Pérola Negra*, Tebaldo, 1973.  
 Fonte: ARAÚJO, 2002, p. 55 (capa), MERCADO LIVRE, 2013 (contracapa).

A capa do LP de Carmen Silva<sup>125</sup>, de 1973, apresenta o rosto da cantora, numa composição que mescla fotografia e ilustração. Ao lado superior direito, está localizado o selo *Victor*, o nome da artista e a identificação do álbum.

Tanto o nome da cantora quanto o título do LP estão escritas em branco com tipografia serifada, similar à *Bodoni Condensed*. A única distinção é a caixa alta que destaca o nome da cantora, a qual se diferencia das letras minúsculas que se referem ao disco. A identificação do LP está pequena e discreta, quase se confundindo com o nome do selo. A gravadora aparece do outro lado, mas está quase tão grande quanto o título: provavelmente por conta disso a marca está com letra vazada, que proporciona um menor peso visual.

A diagramação utilizada é usual, pois enfoca a cantora ao centro (característica comumente utilizada até hoje em trabalhos musicais). Na face de Carmen Silva foi usado amarelo e alaranjado lado a lado, de forma a demarcar a sombra. Para destacar os traços físicos, foi feito um desenho em preto, acentuando os contornos. Assim, além da mistura de ilustração e fotografia - muito usada do design tropicalista - tais contornos e o alto contraste (do olho e do aglomerado de

<sup>125</sup> Carmen Sebastiana Silva (1954-) é uma cantora mineira que iniciou a carreira em 1969, com a gravação de *Adeus Solidão*, um de seus principais sucessos. No início de sua carreira, foi pressionada para gravar samba, mas optou por permanecer com uma interpretação romântica, considerada “cafona” por diversos críticos da música brasileira da época. Nos últimos anos, tem atuado como cantora de gospel (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

peessoas) lembram a linguagem *pop* das histórias em quadrinhos. O foco no rosto e o destaque para os cílios, que lembra um olho com forte maquiagem, remetem às representações de Marilyn Monroe criadas por Andy Warhol na década de 1960. Estaria Carmen Silva colocada também como um ícone *pop*?

No cabelo, há um efeito *dégradé* do branco ao vermelho e em seu contorno há variação cromática do amarelo ao azul, ocorrendo a combinação das complementares amarelo e violeta. O fundo é ocre, que lembra a paleta de tons de alaranjados do rosto. Apesar da similaridade de tons, a figura principal se destaca em relação ao fundo por conta do cabelo, dentro do qual há uma montagem de uma imagem fotográfica.

Uma multidão toma conta do seu penteado, formando uma textura a partir do alto contraste. A imagem remete tanto aos protestos da década anterior, quanto aos festivais que aconteciam no período - como o festival de música da Record, do qual os tropicalistas participaram. Observa-se, ainda, que ela parece olhar para o lado superior esquerdo, jogando o olhar para a imagem do grupo.

No verso, a família tipográfica é a mesma da capa, mas aparece maior e em preto. O nome, *Pérola Negra*, é referente ao apelido que Carmen Silva ganhou de seus fãs na década de 1970. Sob um fundo bege claro, ao centro, vê-se a cantora de corpo inteiro, com um vestido vermelho. A identificação de Carmen Silva é interrompida pela sua fotografia, o que direciona a leitor diretamente para o rosto. O nome do disco, acima da cabeça, acompanha e enfatiza o desenho de seu cabelo. Os dados mais relevantes para o leitor estão na parte superior, enquanto a ficha técnica e informações sobre a gravadora aparecem abaixo. Os títulos das canções estão logo abaixo do nome da cantora, divididos em dois blocos, com alinhamentos à esquerda e direita, respectivamente, criando hierarquias<sup>126</sup> de leitura.

É interessante pensar no cabelo *black power* que a cantora usa nas duas imagens. Símbolo da luta do movimento negro na contracultura, ganha ainda mais força com a aglomeração de pessoas em seu interior, enfatizando uma luta coletiva. Na contracapa, junto a uma pose que demonstra confiança, Carmen Silva parece se

---

<sup>126</sup> No design gráfico, "hierarquia é a ordem de importância" dos elementos visuais, que se exprime por meio "das variações em escala, tonalidade, cor, espaçamento ou posicionamento", controlando a transmissão e o impacto da mensagem (LUPTON; PHILLIPS, 2012, p. 115).

impor diante desse contexto<sup>127</sup>, encarando o leitor e usando um vestido vermelho na contracapa, cor que se refere à beleza, energia e sensação de poder (SILVEIRA, 2001, p. 134). Entretanto, o interior do disco não apresenta luta ou movimento negro como tema: as canções são românticas, estilo considerado “cafona”<sup>128</sup> no período.

### 5.7 Novos Baianos, 1974



Figura 36 - Capa e contracapa de *Vamos pro Mundo*, autor desconhecido, 1974. Fonte: TEMPO MÚSICA, sd.

Com lançamento em 1974, o LP *Vamos Pro Mundo* da banda *Novos Baianos*<sup>129</sup> é composta por um fundo azul e uma fotografia dos integrantes abaixo do centro. Na parte superior, estão os nomes da banda e do álbum. Abaixo, localizam-se as identificações do selo *Estereo* (à esquerda) e da gravadora *Som Livre* (ao centro).

<sup>127</sup> Vale lembrar que essa imposição possivelmente tenha um significado de resistência em relação ao histórico da artista, que teve uma infância e adolescência repleta de dificuldades (ARAÚJO, 2002, p. 318).

<sup>128</sup> Na década de 1970, “cafona” era o termo que designava uma vertente da canção popular que se expressava pelo ritmo da balada (ARAÚJO, 2002, p.20). Era ignorado pela maior parte das correntes musicais do período, porém alguns traços desse estilo foram incorporados pelos tropicalistas, como, por exemplo, a entonação presente na canção *Onde Andará* - do álbum de Caetano, de 1968 -, similar aos cantores considerados “bregas”.

<sup>129</sup> Os *Novos Baianos* foi um grupo que surgiu no final da década de 1960 e permaneceu ativo até 1979. Com nove integrantes, como Galvão e Baby Consuelo, foi conhecido por mesclar ritmos e instrumentos, como bongô e guitarra (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

A organização dos elementos é equilibrada<sup>130</sup> (pessoas no centro e título acima), mas a sobriedade dessa escolha é quebrada por conta do efeito de mostrar a banda flutuando no céu - há, inclusive, uma sombra projetada. É possível notar irreverência na disposição dos integrantes: a maior parte das pessoas não está posicionada de forma convencional, lembrando o LP de Gilberto Gil, de 1968.

Alguns elementos lúdicos, como pipa e nuvens ilustradas, aparecem integrados ao contexto. A pipa, inclusive, contribui para interromper a leitura de cima para baixo, pois constrói uma diagonal que provoca movimento. Optou-se pela mistura de fotografia e ilustração: a nuvem lembra o formato clássico utilizado em quadrinhos, dialogando com a colagem que lembra algumas capas da *pop*.

A tipografia sem serifa de “Novos Baianos” está em caixa alta e apresenta leve distorção, uma intervenção gráfica sutil que faz com que sua borda varie entre quadrada e pontiaguda. O título também não apresenta serifa, mas a tipografia é fina do tipo “*light*”. O branco se destaca do fundo e cria unidade com outros elementos do disco, como as nuvens. A tipografia utilizada para o texto do verso - também em branco - é de uma fonte similar.

Cada músico possui uma particularidade, com variações de vestimentas, instrumentos ou gestos. Porém, a maior parte dos integrantes possui uma peça de roupa<sup>131</sup> ou instrumento na cor azul, contribuindo para construir a ideia de conjunto. No fundo - que representa o céu - e no chão destacam-se tons de azul. A cor remete a sonho, expansão, “infinito espacial” e, junto ao branco, a harmonia e tranquilidade, qualidades reforçadas pela presença das nuvens e pela posição do grupo (SILVEIRA, 2011, p. 134).

Algumas cores quentes estão presentes em certos pontos da capa: algumas das roupas, bateria e pipa. O verde do logotipo da gravadora provoca um ruído visual, uma vez que não há outro elemento com esse tom na imagem (existem detalhes em verde escuro na pipa, mas não é similar à coloração da marca).

A contracapa apresenta um texto de Galvão (letrista do grupo, também conhecido por Joãozinho Trepidação) sobre a banda e abaixo, quatro fotos de

---

<sup>130</sup> “O equilíbrio visual acontece quando o peso de uma ou mais coisas está distribuído igualmente ou proporcionalmente no espaço” (LUPTON; PHILLIPS, 2012, p. 29).

<sup>131</sup> A maior parte dos integrantes utiliza uma calça jeans azul e cabelo comprido, ambos muito populares entre os jovens da contracultura.



crianças - possivelmente filhos dos integrantes. O texto está disposto em cinco blocos, lembrando as colunas de um jornal. Essa divisão é acompanhada pelas imagens e identificação da gravadora. Além da diagramação, a principal cor também se diferencia da capa, pois todo o fundo está em preto. As relações cromáticas ficam por conta das letras em branco e das cadeiras (presentes nas fotografias) em azul. No entanto, no geral, há uma desarmonia do verso em relação à capa.

O nome do álbum está representado tanto pelos integrantes que levitam, quanto pela tipografia do título, que parece estar “a caminho do mundo” junto ao grupo e o cenário. As linhas brancas que interferem na escrita de “Novos Baianos”, inclusive, formam um desenho quadrangular, que transmite estabilidade e pode representar o “mundo”.

Além de identificar o que cada integrante toca, os instrumentos na capa mostram a mistura sonora que será encontrada: o abê e o bongô nos apontam traços de música nordestina, enquanto a guitarra remete ao *rock*.

### 5.8 Moraes Moreira, 1975



Figura 37 - Capa e contracapa de *Moraes Moreira*, Antonio Nietzsche, 1975.  
Fonte: TEMPO MÚSICA, sd.

A capa de Moraes Moreira<sup>132</sup>, desenvolvida por Antonio Nietzsche em 1975,

<sup>132</sup> Moraes Moreira (1947-) é um instrumentista e cantor baiano que atua desde os anos de 1960.

mostra o músico ao centro, em meio a um cenário repleto de coqueiros. O nome do cantor - mesmo nome do LP - está localizado acima e ao centro, sobre uma borda preta que emoldura a imagem. Abaixo e ao lado esquerdo, estão a marca da gravadora *Som Livre* e o selo.

O verso traz uma divisão em três colunas, compostas pelas fotografias dos outros músicos, nomes das composições e ficha técnica. As imagens estão em preto e branco e dentro de um quadrado vazado, com exceção da imagem de Baby Consuelo com seus filhos, que está em azul, com fundo rosa claro. A paleta de cores quentes da ilustração é enfatizada na contracapa, pois tal imagem se repete, em uma montagem, com tons mais fortes de amarelo.

É importante comentar que a moldura preta também se repete, mas com uma interferência que proporciona profundidade. Além de lembrar as folhas do coqueiro, a tridimensionalidade parece convidar o leitor a participar da paisagem.

Os trajés e cabelos dos integrantes lembram os jovens da contracultura, principalmente a bata indiana de Moraes Moreira, artigo utilizado pelo público *hippie* (vinculado à valorização do Oriente). Os integrantes olham para o leitor, sorrindo.

A ilustração remete a um Brasil de alguns séculos atrás e resgata algumas características comumente relacionadas ao país, como os coqueiros, a praia, o tropical. Essa escolha de uma imagem - similar às figuras usadas em livros de história ou enciclopédias - retoma a discussão de “brasilidade” e antropofagia do *Tropicalismo*. A escolha dessa temática lembra a canção *Geléia Geral* (1968), que possui um debate similar - de uma “manhã tropical” e “bananas ao vento”. Mas até que ponto está sendo problematizado ou afirmado?

No verso, dois recortes da imagem principal se repetem, como se fosse uma estampa, de forma que haja uma duplicação das pessoas que integram a figura. É interessante pensar na contraposição de gestos entre as fotografias e a ilustração: os posicionamentos dos músicos são contrastantes com a mulher com a criança da imagem histórica. Isso fica ainda mais claro por conta da montagem, da repetição da representação dessas duas pessoas. Nesse ponto, é possível pensar que a foto de

---

Apreendeu, inicialmente, a tocar sanfona e posteriormente, violão e guitarra. Integrou os Novos Baianos e, no momento, atua como artista solo. Desde o início de sua carreira, transita por diferentes ritmos sonoros, como rock e frevo (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

Baby Consuelo - também com crianças - foi colocada principalmente para enfatizar essa contraposição de gestualidade, visto que a cantora não possui participação no disco.

Além da pose, a foto de Baby se difere e se desloca da imagem ao fundo pela diferença cromática, pois - além de contrastar com os tons de alaranjado - é o único tom de azul do verso. Já na capa, Moraes Moreira parece se integrar à composição, com roupa vermelha e pele em tons quentes. A escolha pelo vermelho pode representar, novamente, a ideia da imagem brasileira, comentada anteriormente. O efeito da cor, de sensação de prazer e de “alegria ingênua” (SILVEIRA, 2011, p. 134), junto à blusa que mostra parte do corpo, pode significar uma ironia em relação à suposta “sensualidade” local.

A tipografia é a mesma no disco inteiro, utilizada em branco - no nome do LP - e em preto - na ficha técnica e músicas. Há uma hierarquia de informações: o nome de Moraes Moreira aparece maior em relação aos nomes das faixas. Do tipo bastão sem serifa, é utilizada em caixa alta nos títulos (tanto do disco, quando das canções) e em caixa baixa nas informações adicionais. A legibilidade da escrita está comprometida no verso, por conta da coincidência cromática das palavras em preto e dos tons escuros da figura.

Em relação às canções, o disco é aberto com uma faixa que entoia versos comumente relacionados a regiões tropicais, como “chupando manga na beira de um rio”. Essa abordagem ganha força ao pensar no título *Desabafo e Desafio*, que sugere uma necessidade do compositor falar sobre o tema. Destaca-se a regravação de *Se você pensa*, de Roberto Carlos - gravada também pela Gal Gosta em 1969 -, apontando um olhar para a *Jovem Guarda*, como faziam os tropicalistas.

## **5.9 Wando, 1976**





Figura 38 - Capa e contracapa de *Porta do Sol*, autor desconhecido, 1976.  
 Fonte: ARAÚJO, 2002, p. 55 (capa), MERCADO LIVRE, 2013 (contracapa).

O design do LP *Porta do Sol*, de 1976, traz um inseto ao lado superior esquerdo entrando em uma colmeia, dentro da qual se localiza a foto do cantor e seu nome, um pouco abaixo do centro. A fotografia de Wando<sup>133</sup> está localizada no canto inferior direito, aparece em tom sépia, e o traz com expressão séria, encarando o leitor. Tal posicionamento da imagem prioriza o olhar no nome do músico - um pouco abaixo do centro. Após o foco central, o leitor é deslocado ao inseto, que incide raios luminosos aos outros dois elementos principais, redirecionando o olhar ao nome e à fotografia. Não há um *grid* rigoroso, mas os três elementos principais criam uma diagonal que contribui para essa movimentação e dinamismo de leitura.

A contracapa apresenta uma continuidade, outra visão da situação, sendo que a mosca é vista do ângulo de trás, como se estivesse entrando no disco (o inseto aparece com as patas inseridas). Abaixo e à direita há uma imagem colorida dos integrantes sentados. Próximo ao centro - no mesmo local da capa em que está o nome do cantor -, há uma ilustração de uma flor. Ocorre a formação de duas linhas diagonais: a lista de músicas (no canto superior esquerdo), a flor e a foto; e o inseto, novamente a flor e ficha técnica, essa última reforçada pelo cabo da planta.

<sup>133</sup> Wanderley Alvez dos Reis (1945-2012), conhecido como Wando, é um cantor e compositor mineiro que começou sua carreira em 1973. Teve mais de vinte álbuns lançados e, na maior parte das canções, seguiu uma linha chamada de “brega-romântica” (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

Na capa, a fotografia aparece integrada ao contexto, como uma interferência, lembrando o LP de Tom Zé de 1968. Já no verso, a fotografia é assumida como colagem e aparece em formato retangular com borda branca. Um dos lados aparece imitando um papel dobrado, reiterando a ideia de colagem e, ao mesmo tempo, lembrando as pétalas que aparecem com as pontas enroladas.

Os três integrantes são mostrados confortavelmente sentados e um deles não se preocupa em olhar para a câmera. Os dois primeiros vestem calça jeans “boca de sino”, comumente relacionada aos grupos *hippies* - aspecto que aparece também na blusa aberta do primeiro homem, símil a uma bata.

Nas ilustrações, há um trabalho minucioso de textura, como pode ser visto na pata do inseto. A variação de tons no sombreamento da asa e nas pétalas da flor lembra um trabalho de aquarela. A colmeia forma uma trama, com hexágonos de diferentes lados, contribuindo para a construção de planos. O nome está na frente, a fotografia e colmeia no mesmo plano, a mosca em seguida e, posteriormente, há um fundo liso que fecha a imagem. Há uma predominância de cores quentes - sobretudo o alaranjado - que se contrapõe aos tons de azul e violeta do título e da asa do inseto. Os contornos aparentes e os desenhos estilizados são similares aos de história em quadrinhos.

A tipografia escolhida é do tipo fantasia, lembrando as fontes psicodélicas por conta de suas distorções (um exemplo é o cartaz de Lee Conklin, de 1968 – anexo FF). Foi utilizada em caixa alta e é salientada por ter sido feita em azul, cor complementar do alaranjado - presente ao fundo. No verso, os nomes das canções, seguidas dos compositores, parecem ter sido escritas à mão, como se fossem anotações. Estão na cor preta, assim como o fundo da fotografia e a ficha técnica.

Apesar de ter recém passado por uma flor (contracapa), o inseto não se assemelha a uma abelha e, por conta da ênfase em suas patas, aparece um tanto quanto agressivo. Ao tentar romper a trama, parece estar atrás de algo importante, dando novamente um destaque ao nome e à foto do cantor. As patas do inseto, cujo traço transmite agressividade, combinam com a escolha da tipografia.

O nome do disco - que aparece somente no verso - é visualmente mostrado por meio da paleta de cores e pelos raios. Como a luz parece vir da direção do

inseto, este - que ao mesmo tempo invade -, parece ser o caminho, a “porta” para o “sol”.

As cores fortes, a tipografia e a mistura de fotografia e ilustração nos remete a algumas das características utilizadas no *Tropicalismo*. Porém, ao contrário da capa de disco que retoma diversas características do design psicodélico, as músicas não trazem nenhum traço dessa sonoridade.

### 5.10 Os Carajás, 1977

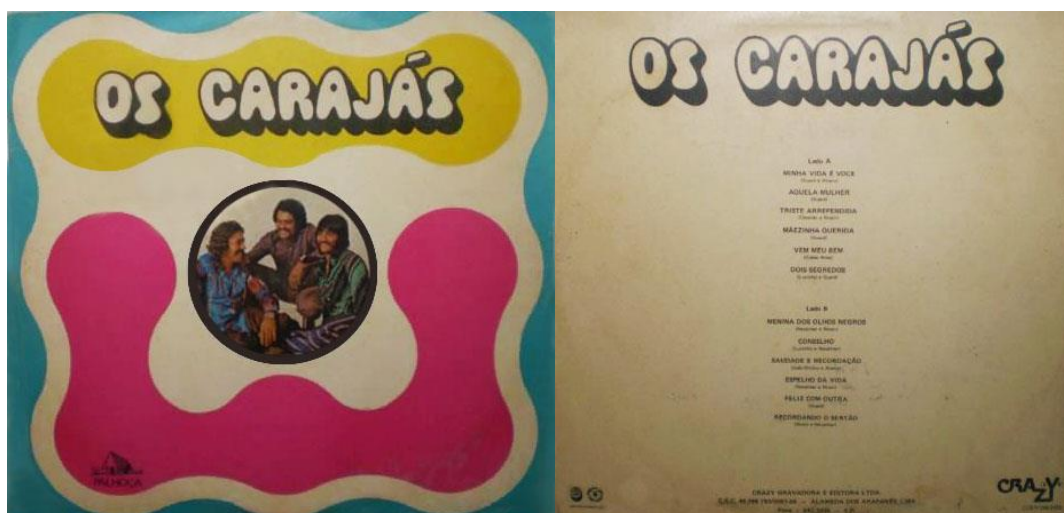


Figura 39 - Capa e contracapa de *Os Carajás*, autor desconhecido, 1977.  
Fonte: MERCADO LIVRE, 2013.

O material gráfico do grupo *Os Carajás*, lançado em 1977, é composto por uma figura central dos três integrantes. No entorno, estão algumas formas orgânicas coloridas. Verticalmente e horizontalmente, o suporte foi dividido em três partes. Na parte superior, está o nome que identifica a banda. A sinuosidade das linhas agrega fluidez e movimento à diagramação.

Ao centro, há um círculo com a fotografia do grupo<sup>134</sup>, evocando o álbum de Jimi Hendrix de 1967 (anexo EE). A introdução de uma imagem fotográfica em uma moldura lembra ainda o álbum de Caetano, de 1968.

As formas arredondadas e coloridas criam uma atmosfera *pop*, com uma

<sup>134</sup> Esse recurso passou a ser comumente utilizado a partir do final da década de 1960, como pode ser vistos nos álbuns de Sidney Miller (1967), Bolha (1973) e Wanderley Cardoso (1977).

silhueta que pode ser associada ao mobiliário do período, como por exemplo, a cadeira *pop Tomato*, de Eero Aarnio, e o sofá futurista *Djinn*, de Olivier Mourgue (anexos GG e HH). Além de remeter a tais objetos, os tons lisos e chamativos de magenta, amarelo e ciano, lembram pinturas da *pop art*, de artistas como Lichtenstein.

O título está em caixa alta e é uma letra do tipo fantasia, diferente das usuais tipografias com ou sem serifa. É apresentado em preto e branco, criando unidade com o fundo branco e o círculo preto. A fonte possui tridimensionalidade - assim como no álbum de Gil de 1968 -, como se houvesse uma borda ou sombra. A contracapa é em preto e branco, com o nome do grupo - de mesma tipografia da capa - acima e ao centro. Os títulos das canções estão em seguida, em cor preta e escritos em caixa alta com fonte sem serifa. No verso há uma identificação de um possível selo ou gravadora, denominada *Crazy*.

É interessante perceber que os músicos possuem vestimentas similares, que remetem aos trajes coloridos e estampados do *Flower Power*. O corte de cabelo e bigode/ barba lembram algumas bandas estrangeiras, como *Beatles* e *Black Sabbath*. Em registros de festivais como *Woodstock*, verifica-se que também era utilizado por parte do público *hippie*. Os três integrantes estão em posição confortável e despojada: todos sentados, sorrindo, e apenas um olha para o espectador, sugerindo espontaneidade.

As vestimentas e penteados *hippies*, somados às características plásticas comentadas, apontam que algumas das características do *Tropicalismo* perduraram nos aspectos gráficos do disco. Em relação à música, não foi encontrado nenhum material sonoro, tampouco informações sobre a banda.

### **5.11 Milton Banana Trio, 1978**

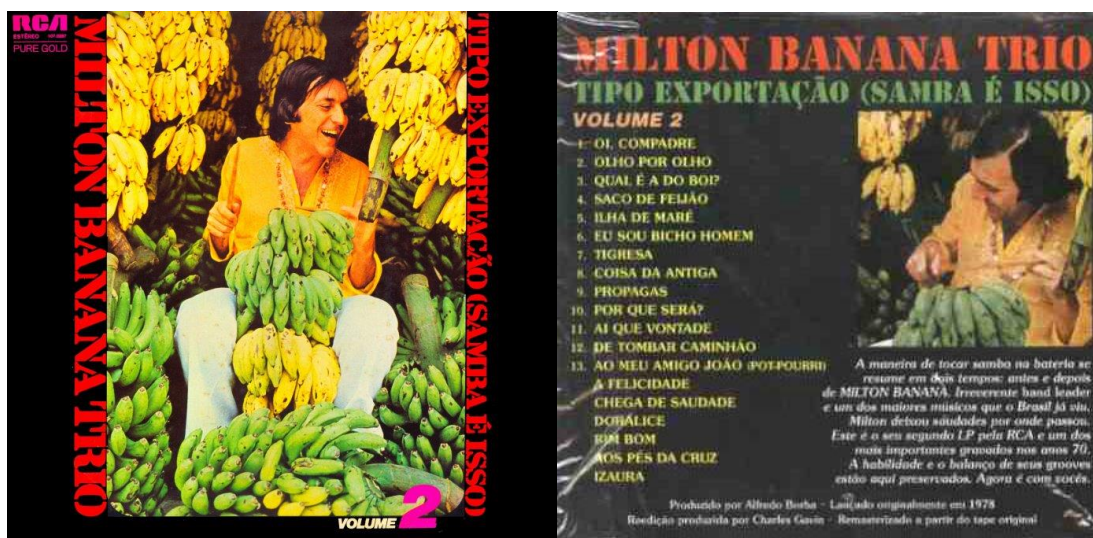


Figura 40 - Capa e contracapa de *Tipo Exportação*, autor desconhecido, 1978.  
Fonte: MERCADO LIVRE, 2013.

A capa do LP do *Milton Banana Trio*<sup>135</sup>, de 1978, traz o principal integrante ao centro, com cachos de bananas, algumas verdes e outras maduras, ao seu redor. Ao lado da imagem, estão escritos os nomes do grupo e do álbum. No canto esquerdo, está o logotipo da gravadora em magenta, cor escolhida também para identificação do segundo volume<sup>136</sup>, abaixo e à direita da foto.

A composição é semelhante à utilizada no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*. Assim como no LP de 1968, há uma borda preta e as cores predominantes são referentes à bandeira do Brasil. Mesmo com Milton Banana ao centro, o olhar recai sobre as frutas, pois - além da grande quantidade - o músico é apresentado com o rosto voltado a elas.

A escrita está na vertical, de cima para baixo, fazendo com que alguns leitores deem a cabeça ou girem o disco. Tanto o nome do LP quanto do grupo está em caixa alta, similar ao álbum comentado. A tipografia é serifada e usada em vermelho - que junto ao verde e amarelo, lembra a combinação cromática da capa do Gilberto Gil de 1968. O fundo preto e a fonte vermelha em caixa alta, lembram

<sup>135</sup> Milton Banana Trio foi um grupo de música comandado pelo baterista (fato pouco usual, pois geralmente as bandas são lideradas pelos vocalistas) Antônio de Souza, também chamado de Milton Banana (1935-1999). O músico atuou a partir da década de 1960, com uma sonoridade de jazz e *Bossa Nova* - ritmo de forte influência na trajetória de Milton, que atuou com artistas como João Gilberto e Tom Jobim (DICIONÁRIO DA MPB, sd).

<sup>136</sup> No ano anterior havia sido lançado um álbum chamado *Samba É Isso*, o volume 1 do subtítulo que foi utilizado até 1981 pelo trio.



ainda o trabalho do maestro Rogério Duprat, também de 1968.

A tríade de cores - sobre fundo preto - predomina também na contracapa, com algumas informações escritas em branco. A tipografia do título se repete no verso, e nos outros dados (nomes das músicas, à esquerda, e texto sobre Milton, à direita) a fonte não é a mesma, mas também é serifada. A diagramação segue uma divisão em duas colunas, com uma fotografia de cena similar à da capa, mas de outro ângulo. Há uma falta de unidade em relação à diagramação da capa, que traz um bloco ao centro visual.

É interessante observar a escolha da banana como objeto principal - que retoma os debates tropicalistas sobre o que poderia ser caracterizado como nacional ou não. Para a realidade do país, além de ser algo presente no cotidiano<sup>137</sup>, a presença da fruta pode ter sido uma forma de ironizar e contestar a “tropicalidade” do Brasil - lembrando as considerações de Favaretto (2007) sobre o *Tropicalismo* e a capa de Caetano de 1968. Essa questão fica ainda mais evidente ao ouvir as músicas do disco, que traz vozes sensuais femininas que, talvez, contribuam para questionar esse mito do exótico.

É importante considerar que as bananeiras e bananas aparecem substituindo o cenário e a bateria (o integrante aparece inclusive, com uma das baquetas e com grande parte do tronco escondido, como se estivesse tocando percussão). Assim, além do fato de Milton estar sorrindo, há um deslocamento na leitura da imagem, pois as frutas estão compondo o instrumento que o integrante parece tocar, algo pouco convencional para uma capa. Isso se torna ainda mais surpreendente se pensar que o disco mistura samba, jazz e bossa nova, essa última normalmente relacionada com fotografias e design austeros.

O título do álbum *Tipo Exportação (Samba É Isso)* se relaciona tanto com o nome da banda, quanto com as imagens das frutas, trazendo uma indagação sobre o quê o trio propõe que pudesse ser exportado, o que possibilita pensar na “poesia de exportação” do Oswald de Andrade (que aborda o desenvolvimento e projeção da produção brasileira em um cenário internacional). Seriam as bananas como fruta característica do Brasil ou o som, também típico, que poderia ser exportado? Ou a

---

<sup>137</sup> É possível lembrar da capa *pop* de Andy Warhol, que trazia a banana como um elemento banal.

utilização da banana seria uma forma de apontar que muitas vezes o produto brasileiro é reduzido, empobrecido e transformado “em estereótipos para o consumo estrangeiro” (DUNN, 2009, p.55)<sup>138</sup>?

---

<sup>138</sup> Sobretudo ao pensar que o ritmo mais presente no álbum, a *Bossa Nova*, é considerada um estilo que se destaca no quesito “exportação”. (Para detalhes, consultar primeiro capítulo de *Brutalidade Jardim*, escrito por Dunn em 2009).

## 6 NO FIM DE TUDO<sup>139</sup>

A pesquisa buscou investigar as influências e as relações da música brasileira com o contexto histórico e o design, abordando referências culturais e, sobretudo, gráficas do *Tropicalismo*. Houve o intuito, não de comprovar uma influência na totalidade das capas de disco de 1970, mas sim, investigar as maneiras como as referências culturais foram materializadas nas capas, e, ao mesmo tempo, como essa linguagem visual ajudou a constituir novos modos de ver, novos olhares sobre a época.

Optou-se por uma construção de pesquisa que reunisse diferentes áreas do conhecimento: o próprio tema da dissertação - tal como objetivo investigado - transcende a barreira disciplinar. Com o desejo de criar uma reflexão abrangente e não fragmentada, o *Tropicalismo* foi estudado a partir da exploração de áreas que entremearam o movimento, articulando temáticas diversas, sobretudo história, música e design gráfico.

A partir da perspectiva que leva em conta as implicações culturais na sociedade, consideraram-se os significados e valores construídos pelos projetos gráficos em diálogo com outros modos de interações sociais. Nesse sentido, foi possível pensar o design como parte de um processo amplo e complexo de práticas sociais, que envolve cultura e, conseqüentemente, as linguagens artísticas (CEVASCO, 2003, p.110-115).

Considerar o design como parte do âmbito sociocultural propicia a possibilidade de analisar, além das questões visuais, os conceitos e discursos constituídos em cada capa, entrelaçando os discos ao seu contexto, as canções às imagens.

Indagando a bibliografia estudada e analisando as capas de discos selecionadas, percebe-se que a *Tropicália* teve significativa importância para a implantação de uma linguagem visual no design brasileiro. Com o estudo do contexto do final dos anos de 1960, foi possível observar que houve a necessidade de explorar outras linguagens para a produção das peças gráficas na época,

---

<sup>139</sup> Referência a um verso da canção *Com Medo, Com Pedro*, cantada por Gal Costa em 1969.



chegando a influenciar boa parte da forma de pensar e criar design gráfico dos anos seguintes. Além de refletirem essa conjuntura, tais capas também ajudaram a constituir um olhar diferenciado sobre a situação, uma mudança de postura em relação aos fatos, materializando visualmente determinadas práticas sociais.

É importante lembrar que, com a *Tropicália*, o design gráfico passou a ser visto de outro jeito: as capas de disco teciam significados mais densos, para além da divulgação e da proteção do vinil. A prioridade era transmitir características artísticas e conceituais do artista e do movimento em si, mescladas a diversos aspectos ligados à conjuntura social. Deve-se salientar, também, que a sonoridade e a elaboração musical normalmente estão associadas à construção da imagem da capa, colocando as linguagens em diálogo.

A partir da mistura de características nacionais e internacionais, da incorporação de movimentos anteriores (como *Art Nouveau*) e da colagem de diferentes ideias - como conceitos oswaldianos ou alguns valores da contracultura -, pode-se considerar que o movimento trouxe uma expressão gráfica inovadora para o país.

A análise semiótica das peças demonstra que alguns traços da linguagem gráfica do *Tropicalismo* permaneceram e foram reafirmados, resgatando não só seus aspectos estéticos - como as características da pop no álbum de *Os Incríveis* -, mas também conceitos e valores relacionados ao período anterior - como as discussões de brasilidade apontadas pelo disco do *Milton Banana Trio*, por exemplo.

Nesse sentido, os diversos exemplos de capas de discos dos anos subsequentes apontam que esse movimento contribuiu de forma muito contundente na década seguinte como inspiração e referência visual. Isso ocorreu não só no design das capas, mas nos próprios logotipos das gravadoras - como a *Som Livre*, por exemplo -, que adotaram uma configuração com elementos tropicalistas.

Mesmo com o término oficial do *Tropicalismo*, em 1968, o movimento permaneceu “como um ponto de referência central para atitudes contraculturais e práticas culturais” que floresceram nos anos seguintes (DUNN, 2007, p. 76-77). De modo impactante e ousado, o *Tropicalismo* contestou o estilo vigente e inseriu novos padrões artísticos - tanto musicais quanto visuais -, que influenciam gerações

posteriores.

Conforme considerado no desenvolvimento deste estudo, o disco teve expressão significativa na comunicação com o público, na medida em que proporcionou a materialização de alguns fatos sociais. Esse ponto mostra que o disco é bastante eficaz na reflexão, não só sobre produção, mas também consumo de imagem - tópico que poderia ser aprofundado em um trabalho futuro.

Com uma nova maneira de pensar questões como iluminação, fotografia e cor - não só como recursos estéticos, mas como construção de valores e significados (como a crítica à ditadura na capa do álbum de Gil de 1968, por exemplo) -, o grupo, apontou, concretamente, novos rumos para a arte. Trouxe também novos debates sobre a cultura e o imaginário brasileiro, ao repensar a realidade de forma incisiva e crítica, mas também irreverente e pitoresca.

De forma criativa e ousada, o *Tropicalismo* contestou o estilo vigente e estabeleceu novos padrões estéticos, que influenciam boa parte das gerações brasileiras até hoje, na cultura e no design. “De fato, o movimento propriamente dito completou seu ciclo, mas as ideias permanecerão definitivamente em nossa cultura” (CALDAS, 2010, p. 81).

No Brasil, a *Tropicália* foi o último grande arauto cultural e político, que, emergindo no fim da década, influenciou toda uma geração. Ela abriu novos caminhos para o cenário musical e estético, além de trazer novas discussões sobre o imaginário brasileiro (RODRIGUES, 2007, p. 84).

Em pesquisas futuras, seria possível aprofundar as questões musicais, comentando os acordes e harmonias do *Tropicalismo*. Talvez, fosse possível, ainda, trabalhar com um viés de gênero ou de raça/ etnia nas capas, discutindo de que forma essas questões da contracultura repercutiram no design brasileiro do período. Seria interessante, também, complementar o trabalho com a influência do design tropicalista nas décadas seguintes, formando um panorama de capas de disco até o presente momento.

Em algumas das peças analisadas, é possível perguntar em que medida o caráter contestatório e alternativo do *Tropicalismo* se perdeu, dando lugar a uma estética de puro ornamento e efeitos visuais. De que modo o sucesso comercial e a

aceitação popular das propostas visuais acabaram por esvaziar seu conteúdo irônico e crítico? Por outro lado, a identificação e o resgate recorrente daquele período poderiam indicar um caminho de busca de revalorização dessa expressão gráfica, acrescentando novas camadas de significação ao longo dos anos. Estas são algumas indagações relevantes que fogem dos limites e objetivos deste trabalho, mas que instigam caminhos para pesquisas posteriores.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: 2 Ed., Record, 2002.

ARRUDA, Karliana; ARRUDA, Katiana. **A Morte como Representação Simbólica em Tropicalista Lenta Luta de Tom Zé**. São Cristóvão: IV Seminário Nacional Literatura e Cultura, 2012. Disponível em <[http://200.17.141.110/senalic/IV\\_senalic/textos\\_completos\\_IVSENALIC/TEXTO\\_IV\\_SENALIC\\_158.pdf](http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXTO_IV_SENALIC_158.pdf)>. Acesso em 14 de nov. de 2013.

BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOTTINO, Clarissa. **Objeto Visual - Anos 60: Design e Psicodelismo**. Rio de Janeiro: 2006. Disponível em <[http://www.users.rdc.pucRio.br/ednacunhalima/2006\\_1\\_2/clarissa/Anos%2060.htm](http://www.users.rdc.pucRio.br/ednacunhalima/2006_1_2/clarissa/Anos%2060.htm)>. Acesso em 08 de jul. de 2012.

BUSARELLO, Camila. **O Que Dizem as Capas - uma abordagem semiótica sobre discos da banda Os Mutantes**. Florianópolis: 2011. Disponível em <<http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/000000000012/00001288.pdf>>. Acesso em 03 de jun. de 2013.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: 5. Ed., Amarilys, 2010.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. Rio de Janeiro: 3. Ed., Edgar Blucher, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo

Editorial, 2003.

CHAVES, Miriam Waidenfeld. **Desenvolvimentismo e Pragmatismo: o ideário do Mec nos anos 1950**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n129/a1036129.pdf>>. Acesso em 21 de out. de 2013.

CRUZ, Mareska. **Contracultura e Religiões Alternativas**. Campinas, sd. Disponível em <[http://www.ifch.unicamp.br/graduacao/anais/mareska\\_cruz.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/graduacao/anais/mareska_cruz.pdf)>. Acesso em 18 de mai. de 2013.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc: a linguagem da cultura**. São Paulo. Perspectiva, 2003.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DUNN, Christopher. **Tropicália: Modernidade, alegoria e contracultura**. In Basualdo, Carlos. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 2010.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 4. Ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Aimeê. **Design Italiano e Pop Art**. São Paulo, 2009. Disponível em: <[http://www.designemartigos.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Aime%C3AA\\_da\\_Silva\\_Ferreira.pdf](http://www.designemartigos.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Aime%C3AA_da_Silva_Ferreira.pdf)>. Acesso em 23 de mai. de 2013.

FIGUEIREDO, Laura Villas Boas; FARIA, José; MEIRELLES, Junia C. J. Parreira; Meirelles, NAVALON, Eloize. **Design e arte durante os anos 60 e 80: Pop, Op, Psicodelismo, Anti-Design e Radical Design**. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://blogs.anhemi.br/congressodesign/anais/artigos/69694.pdf>>. Acesso em 18 de mai. de 2013.

FILHO, Francisco Célio Vieira da Silva; SILVEIRA, Nilton Alcântara. **A flor psicodélica: das raízes ao olor – Origens e impacto da contracultura psicodélica no**

*design* gráfico. Ceará, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-416-1.pdf/>>. Acesso em 15 de set. de 2012.

FREITAS, Artur. **Arte e Contestação**: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo - 1968-1973. Dissertação. Curitiba, 2003.

FREITAS, Livia Diniz Ayres. **A relação entre o grupo Concreto Paulista e os integrantes do grupo Vanguarda de Campinas**. Campinas, sd. Disponível em [http://www.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas/downloads/relatoriofinal\\_livia.pdf/](http://www.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas/downloads/relatoriofinal_livia.pdf/)>. Acesso em 15 de set. de 2012.

GARNER, Philippe. **Sixties Design**. Taschen , 2008.

GOHN, Daniel. **A Tecnologia na música**. 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP6GOHN.pdf/>. Acesso em 14 de mai. de 2012.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. São Paulo: 16. Ed., LTC, 2000.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Design Gráfico**: do invisível ao ilegível. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2000.

GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HENDRICKSON, Janis. **Lichtenstein**. Alemanha: Taschen, 2004.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOLMES, John Clellon. **A filosofia da geração beat**. In KRIM, SEYMOUR. **Geração Beat**. Antologia. Editora Brasiliense, 1968.

JANOÁRIO, Ricardo. **A Tropicália**. 2004. Disponível em <<http://www.febf.uerj.br/tropicalia/>>. Acesso em 08 de jul. de 2012.

JOBIM, André Vinicius Mossate. **Os reflexos da contracultura no Brasil:** debates sobre produção musical (1967-1972), 2006. Disponível em: <<http://www.artigo.nal.com/ensino-superior-artigos/os-reflexos-da-contracultura-no-brasil-debates-sobre-producao-musical-1967-1972-4979290.html/>>. Acesso em 18 de set. de 2012.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: 10. Ed., Papirus, 2006.

KRIM, SEYMOUR. **Geração Beat.** Antologia. Editora Brasiliense, 1968.

LAUS, Egeu. **Capas de discos:** Os primeiros anos. In Cardoso, Rafael. O Design Brasileiro Antes do Design. Cosac Naify, 2005.

LIMA FILHO, D. L.; QUELUZ, G. L.; A tecnologia e a educação tecnológica: elementos para uma sistematização conceitual. Revista Educação e Tecnologia - Belo Horizonte, v.10, n.1, p.19-28, jan./jun. 2005.

LIPPARD, Lucy. **A Arte Pop.** São Paulo, Editora Verbo S/A/ Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

LOTUFO, Edith. **Cor e Comunicação.** 2008. Disponível em <<http://professor.ucg.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/3954/material/teoria%20da%20cor.doc/>>. Acesso em 22 de mar. de 2013.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer. **Novos fundamentos do design.** Cosac Naify, 2012.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

MACKENZIE, Donald; WAJCMAN, Judy. **Introductory essay and general issues.** In The Social Shaping of Technology. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1999.

MCQUISTON, Liz. **Graphic Agitation:** social and political graphic since the sixties. New York: Phaidon, 2006.

MEGGS, Philip. B. **História do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem; RAMOS, Elaine (org.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60**. São Paulo: 2. Ed., Cosac Naify, 2008.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo, 3. Ed., Editora Perspectiva, 1986.

MONTEIRO, Walmir dos Santos. **Nada no bolso ou nas mãos** - Influências do existencialismo sartreano na contracultura brasileira 1960-1970. Dissertação de mestrado. 2007. Disponível em <<http://www.existencialismo.uerj.br/pdf/disserwalmir.pdf/>>. Acesso em 28 de ago. de 2012.

MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas: Séculos XIX e XX**. 2 Ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **História e Música**. Coleção História e Reflexões. Belo Horizonte: 2. Ed., Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

NERY, Emília Saraiva. **Imprensa Cantada de Tom Zé e o Desdém de uma Linha Evolutiva na Música Popular Brasileira (dos meados dos anos 1960 aos meados dos anos 1980)**. XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza: 2009. Disponível em <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0182.pdf/>>. Acesso em 14 de nov. de 2013.



OLIVEIRA, Liliana Mendes. **Alguns Aspectos da retomada da Figuração na Arte Brasileira dos anos 60**. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, sd.

OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. Taschen, 1994.

PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. Rio de Janeiro: 10. Ed., Senac, 2009.

PEREIRA, Bibiana. **Conceitualismos nas décadas de 60 e 70: arte, comunicação e política no Brasil e na Argentina**. Trabalho de conclusão de curso. Porto Alegre, 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 8. Ed., 1988.

RAMUSKI, Eduardo. **Design do Caos: a Tropicália** de Rogério Duarte. São Paulo: CosacNaify, 2009.

REICHARDT, Jasia. **Arte Op**. 1966. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

REIS, Paulo. **A Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança**. In: DELGADO, Lucília de Almeida; FERREIRA, Jorge. (Org.). **O Brasil Republicano: O tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: 3. Ed., Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução: do CPC à Era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RISÉRIO, Antonio. **Duas ou Três Coisas Sobre a Contracultura no Brasil**. In: Itaú Cultural. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Rock - A Arte Sem Censura: As Capas dos LPs do BRock dos anos de 1980**. História, Imagem e Narrativas, n.13, 2011. Disponível em

<<http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf/>>. Acesso em 24 de mar. de 2013.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos Fatais: Design, Música e Tropicalismo**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

RODRIGUES, Jorge Caê. **O design tropicalista de Rogério Duarte**. In: MELO, Chico Homem de. (Org.). *O design gráfico brasileiro anos 60*. São Paulo: 2. Ed., Cosac Naify, 2008.

RUY, José Carlos. **1968: A Revolução do eu**. Revista Princípios, Ed. 95, abr/mai 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTOS, Marcos Ribeiro. **Tom Zé: um tropicalista e sua aldeia**. Salvador: III Enecult, 2007. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/MarcosRobert oMartinsdosSantos.pdf>>. Acesso em 14 de nov. de 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo/ A imaginação/ Questão de Método**. São Paulo: 3. Ed. Nova Cultural, 1987.

SCHIBELBEIN, Ralph. **Tropicalismo: Uma Interpretação do Brasil**. Buenos Aires: 2009. Disponível em <<http://www.efdeportes.com/efd134/tropicalismo-umainterpreta cao-do-brasil.htm/>>. Acesso em 08 de jun. de 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos fremente anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: 2. Ed., Editora 34, 2009.

SILVA, Geraldo José da. **O Leitor Competente e a Leitura de Texto de Circulação Social**. Revista Philologus, ano 14, n.41, 2008. Disponível em <[http://www.filologia.org.br/revista/41/o\\_leitor\\_competente\\_e\\_a\\_leitura\\_de\\_texto.pdf/](http://www.filologia.org.br/revista/41/o_leitor_competente_e_a_leitura_de_texto.pdf/)>. Acesso em 06

de jun. de 2013.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: Editora UTFPR, 2011.

SMITH, Edward. **Arte Pop**. 1966. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. **Coro, contrários, massa**: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália**: Uma Revolução na Cultura Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TRINDADE, Diamantino F. **Interdisciplinaridade**: um novo olhar sobre as ciências. In: FAZENDA, Ivani (org.). **O que é interdisciplinaridade?** São Paulo: Cortez Editora, 2008.

ULMER, Renate. **Alfons Mucha - 1860-1939**: O Início da Arte Nova. Paisagem, 2006.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **O mundo não é chato**. FERRAZ, Eucanaã. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VERASZTO, Estéfano Vizconde. MIRANDA, Nonato Assis de; SILVA, Dirceu da; SIMON, Fernanda Oliveira. **Tecnologia**: Buscando uma definição para o conceito. 2008. Disponível em: [http://prisma.cetac.up.pt/60\\_Tecnologia\\_Buscando\\_uma\\_definicao\\_para\\_o\\_conceito\\_Estefano\\_Veraszto\\_et\\_al.pdf](http://prisma.cetac.up.pt/60_Tecnologia_Buscando_uma_definicao_para_o_conceito_Estefano_Veraszto_et_al.pdf). Acesso em: 14 mai. 2012.

VIANA, Nildo. **Tropicalismo**: A ambivalência de um movimento artístico. Rio de Janeiro: Editora Corifeu, 2007. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/52133883/3/A-AMBIVALENCIA-DO-TROPICALISMO/>>. Acesso em 12 de jun. de 2012.

WEILL, Alain. **O Design Gráfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ZILIO, Carlos. **Artes Plásticas** - Da Antropofagia à *Tropicália*. In: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ZAN, Mariana. **A Influência do Psicodelismo nas Capas de Discos da Tropicália**. Curitiba: 2009. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3869-1.pdf/>>. Acesso em 09 de mar. de 2013.

ZIMMERMANN, Maíra. **Rua Augusta: juventude e sociabilidade no espaço urbano (1968 - 1973)**. São Paulo: 2011. Disponível em <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300664688\\_ARQUIVO\\_Anpuh2011.pdf/](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300664688_ARQUIVO_Anpuh2011.pdf/)>. Acesso em 30 de dez. de 2013.

## CATÁLOGOS

ACERVO. Visitas durante os anos de 2012 e 2013.

CAETANO VELOSO, sd. Disponível em <[http:// www.caetanoveloso.com.br/](http://www.caetanoveloso.com.br/)>. Acesso em 10 de jun. de 2013.

EERO AARNIO. Disponível em <<http://www.eero-aarnio.com/>>. Acesso em 26 de set. de 2013.

GILBERTO GIL, sd. Disponível em <[http:// www.gilbertogil.com.br /](http://www.gilbertogil.com.br/)>. Acesso em 01 de fev. de 2013.

JORGE MAUTNER, sd. Disponível em <[http:// www.jorgemautner.com.br /](http://www.jorgemautner.com.br/)>. Acesso em 01 de jun. de 2013.

LEE CONKLIN, sd. Disponível em <<http://www.leeconklin.com/>>. Acesso em 26 de mai. de 2013.

LYGIA CLARK, sd. Disponível em <<http://www.lygiac Clark.org.br/>>. Acesso em 12 de jun. de 2013.

MERCADO LIVRE. Disponível em <<http://www.mercadolivre.com.br/>>. Acessos ao site durante o ano de 2013.

MOMA. Disponível em <<http://www.moma.org/>>. Acesso em 21 de dez. de 2012.

NARA LEÃO, sd. Disponível em <<http://www.naraleao.com.br/>>. Acesso em 23 de jun. de 2013.

OS MUTANTES, sd. Disponível em <<http://mutantes.com/#discografia/>>. Acesso em 19 de jun. de 2012.

REFLECTION VINYL & CD, sd. Disponível em <<http://www.reflection.com.br/brazil.html/>>. Acesso em 17 de jul. de 2012.

ROGÉRIO DUARTE, sd. Disponível em <<http://rogerioduarte.com/discs/index.html/>>. Acesso em 02 de jun. de 2013.

THE BEATLES, sd. Disponível em <<http://beatles.com/#/albums/>>. Acesso em 18 de set. de 2012.

TOM ZÉ, sd. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/>>. Acesso em 04 de jun. de 2013.

VICTOR MOSCOSO, sd. Disponível em <<http://www.victormoscoso.com/>>. Acesso em 31 de mai. de 2013.

VINIL VELHO. Disponível em <<http://www.vinil-velho.blogspot.com.br/>>. Acessos ao site e visitas físicas durante os anos de 2012 e 2013.

VINTAGE POSTER, sd. **Vintage Poster**. Disponível em <<http://www.vintageposter.com/>>. Acesso em 11 de jun. de 2013.

WES WILSON, sd. Disponível em <<http://www.wes-wilson.com/>>. Acesso em 31 de mai. de 2013.

YES, sd. Disponível em <<http://www.yesworld.com/>>. Acesso em 14 de nov. de 2013.

## DOCUMENTOS SONOROS

BAPTISTA, Arnaldo; DIAS, Sérgio; LEE, Rita. **Os Mutantes**. Polydor, 1968. LP.

DUPRAT, Rogério. **A Banda Tropicalista do Duprat**. Philips, 1968. LP.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**. Philips, 1968. LP.

LEÃO, Nara. **Nara Leão**. Philips, 1968. LP.

TROPICALISTA, Grupo. **Tropicália ou Panis Et Circenses**. Philips, 1968. LP.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Philips, 1968. LP.

ZÉ, Tom. **Grande Liquidação**. Rosenblit, 1968. LP.

## PERIÓDICOS

COELHO, Cláudio N.P. **Tropicália: Cultura e Política nos anos 60**. São Paulo: Tempo Social; Rev. Sociol. USP, 1989.

CORREIO BRAZILIENSE, Quinta-feira, 16 de abril de 1964.

CORREIO DO POVO, Quarta-feira, 1º de abril de 1964, ano 69 nº 152.

CORREIO DO POVO, Quinta-feira, 2 de abril de 1964, ano 69 nº 153.

GLOBO, Quinta-feira, 2 de abril de 1964.

MARQUES, Ilda Helena. **Sartre e o Existencialismo**. São Paulo: Revista Metanoia, n. 1, 1998. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/lable/revista>>

metanoia\_material\_revisto/revista01/texto09\_existencialismo\_sartre.pdf/>. Acesso em 28 de ago. de 2013.

NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana. **Tropicalismo**: As Relíquias do Brasil em Debate. São Paulo: Revista Brasileira de História, Vol. 18, 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100003/](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003/)>. Acesso em 22 de mai. de 2013.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**: contenção e excesso na música popular. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 15. 2000.

REALIDADE, julho de 1968, nº 28. Editora Abril.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. **Tinindo, Trincando**: o design gráfico no tempo do desbunde. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n, 2006

RUY, José Carlos. 1968: **A Revolução do Eu**. Revista Princípios. Ed. 95, 2008.

SILVA, Marcelo Pimenta. **A contracultura e a imprensa alternativa**: revolução social através da informação. Revista de artes e humanidades, nº 6. 2010. Disponível em: <[http://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie8\\_contracultura.pdf](http://www.revistacontemporaneos.com.br/n6/dossie8_contracultura.pdf)>. Acesso em 12 de jun. de 2012.

## SITES

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil**. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf/>>. Acesso em 22 de set. de 2012.

ART HISTORY. **Introduction to the Artistic Style of Op Art**, sd. Disponível em: <<http://www.arthistory.net/artstyles/opart/opart1.html/>>. Acesso em 28 de nov. de 2013.

BEATRIX. **Página da Beatriz**: arte, cultura e educação, sd. Disponível em: <<http://www.beatrix.pro.br/>>. Acesso em 02 de jul. de 2013.

BORGES, Altamiro. **A mídia e o golpe militar de 1964**, sd. Disponível em

<[http://grabois.org.br/portal/cdm/noticia.php?id\\_sessao=30&id\\_noticia=5262/](http://grabois.org.br/portal/cdm/noticia.php?id_sessao=30&id_noticia=5262/)>. Acesso em 15 de mai. de 2013.

Centre Pompidou. **Fauteuil Duo Djinn**. Disponível em <<http://www.centrepompidou.fr/>>. Acesso em 30 de dez. de 2013.

DICIONÁRIO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 13 de nov. de 2013.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Michaelis**. Disponível em <<http://www.michaelis.com.br/>>. Acesso em 19 de nov. de 2013.

FREITAS, Marieta Rios Nogueira. **A pop arte e o psicodelismo nas capas de discos dos anos 60 e 70**: Levantamento dos aspectos gráficos para análise e desenvolvimento. Fortaleza, 2005. Disponível em <<http://www.overmundo.com.br/banco/a-pop-arte-e-o-psicodelismo-nas-capas-de-discos/>>. Acesso em 22 de mai. de 2012.

LOPES, Cristiano. **Op Art**, sd. Disponível em <<http://www.vsites.unb.br/fac/ncint/pg/galeria/opart.html/>>. Acesso em 20 de jun. de 2013.

MATIAS, Alexandre. **Discofilia**, sd. Disponível em <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Columns&Action=Read&IDWriter=38&ID=192/>>. Acesso em 19 de jun. de 2012.

MEMÓRIA VIVA. **A contracultura na América do Sol**, 2004. Disponível em <<http://www.memoriaviva.com.br/siteantigo/maciell.htm/>>. Acesso em 13 de nov. de 2013.

MORENO, Luciano. **Teoria da Cor**: Contrastes de cor, 2008. Disponível em <<http://www.criarweb.com/artigos/teoria-da-cor-contrastes-de-cor.html/>>. Acesso em 31 de mai. de 2013.

OLIVEIRA, Ana. **Tropicália**, 2007. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia/>>. Acesso em 15 de jul. de 2012.

PUC-RIO. **Lygia Clark** - Da Dissolução do Objeto ao Corpo Coletivo, sd. Disponível em <[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210195\\_](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210195_)>



04\_cap\_03.pdf/>. Acesso em 12 de jul. de 2012.

TEMPO MÚSICA. **Linha do Tempo da Invenção Musical**. Disponível em <<http://tempomusica.blogspot.com.br/2008/12/1970-1979.html>>. Acesso em 23 de jun. de 2013.

VALENTE, Vinícius. **Capas também são arte**, sd. Disponível em: <<http://www.saraiwaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=292>>. Acesso em 02 de jun. de 2013.

## **ANEXOS**