

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA EM DESIGN GRÁFICO

CAUHANA TAFARELO DE OLIVEIRA

A RUPTURA TROPICALISTA NO DESIGN GRÁFICO

TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO

CURITIBA

2011

CAUHANA TAFARELO DE OLIVEIRA

A RUPTURA TROPICALISTA NO DESIGN GRÁFICO

Trabalho de Diplomação apresentado ao Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo em Design Gráfico.

Orientador: Prof.^a Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz

CURITIBA

2011

TERMO DE APROVAÇÃO
TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO Nº 463

A RUPTURA TROPICALISTA NO DESIGN GRÁFICO

por

Cauhana Tafarelo de Oliveira

Trabalho de Diplomação apresentado no dia 7 de novembro de 2011, como requisito parcial para a obtenção do título de TECNÓLOGO EM DESIGN GRÁFICO, do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A aluna foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora: Prof(a). Dr^a. Marinês Ribeiro dos Santos
DADIN - UTFPR

Prof(a). MSc. Daniela Fernanda F. da Silva
DADIN - UTFPR

Prof(a). Dr^a. Marilda Lopes Pinheiro Queluz
Orientador(a)
DADIN – UTFPR

Prof(a). Dr^a. Elenise Leocádia da Silveira Nunes
Professor Responsável pela Disciplina de TD
DADIN – UTFPR

À minha família, que sempre apoiou meus estudos e incentivou minhas escolhas. À minha orientadora, pelo auxílio em todos os momentos solicitados.

RESUMO

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo. A Ruptura Tropicalista no Design Gráfico. 2011. 72f. Trabalho de Diplomação (Tecnologia em Design Gráfico) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

A pesquisa buscou investigar a relação da Tropicália com o design, abordando referências visuais, artísticas e culturais do período. Para isso, houve um estudo do histórico e do movimento, para uma posterior compreensão do design gráfico da época, a partir da análise dos projetos gráficos de Rogério Duarte. Finalmente, foi desenvolvida uma comparação com peças anteriores e posteriores, tratando de assuntos como teoria da cor e composição e mostrando a influência do movimento no design contemporâneo.

Palavras-chave: Tropicália; Design; Capa de disco; Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo. The Tropicalista Rupture in Graphic Design. 2011. 72f. Trabalho de Diplomação (Tecnologia em Design Gráfico) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

This research investigated the relationship between Tropicália scene and design, addressing visual, artistic and cultural references from the period. For that, a study of the history and the scene was realized, and, for a further comprehension of graphic design from the time, an analysis of Rogério Duarte's graphic projects was accomplished. Finally, a comparison between Tropicália and current design was developed, regarding issues such as color theory, composition and showing the influence of the scene in contemporary design.

Keywords: Tropicália; Design; cover disk; Brazilian Popular Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Cena de repressão no Rio de Janeiro, 1968	16
Figura 02 - Músicos do Tropicalismo	19
Figura 03 - Caetano Veloso vestindo um “Parangolé”, de Hélio Oiticica	26
Figura 04 - “Máscaras Sensoriais”, de Lygia Clark, 1967	27
Figura 05 - “Tropicália” de Hélio Oiticica, 1967	29
Figura 06 - “Olha Mickey”, de Roy Lichtenstein, 1961	31
Figura 07 - “A Melodia Persegue a Minha Fantasia”, de Roy Lichtenstein	31
Figura 08 - “Current”, de Bridget Riley, 1964	32
Figura 09 - Cartaz feito por Wes Wilson, 1966	34
Figura 10 - Capa do disco “LSD” da banda Dr. Timothy Leary PH.D	36
Figura 11 - Cartaz feito por Wes Wilson, 1966	37
Figura 12 - Capa do disco do grupo Velvet Underground	38
Figura 13 - Cartaz de show na Fillmore West, criado por Lee Conklin	39
Figura 14 - Capa do disco “Last Days and Time”	40
Figura 15 - Capa do disco “Nara” de César Villela, 1963	42
Figura 16 - Capa do LP “Antonio Carlos Jobim” de César Villela, 1963	43
Figura 17 - Capa do disco “O Fino do Fino”, criado por Carlos Prósperi	44
Figura 18 - Capa do disco “Caetano Veloso” de Rogério Duarte, 1968	47
Figura 19 - Capa do disco “Gilberto Gil” de Rogério Duarte, 1968	49
Figura 20 - Cartaz do filme “Meteorango Kid”	50
Figura 21 - Capa do disco “Gal”, criada por Rogério Duarte, 1969	51
Figura 22 - Capa do LP do grupo Os Incríveis, feita por Tebaldo, 1970	52
Figura 23 - Capa do LP “Cantar”, de Gal Costa	53
Figura 24 - Capa do LP “Qualquer Coisa”, de Caetano Veloso	54
Figura 25 - Capa de coletânea do grupo Os Novos Baianos	55
Figura 26 - Capa de “Magia Tropical”, do grupo A Cor do Som	56
Figura 27 - Capa do disco Rita Lee, autor desconhecido, 1993	57
Figura 28 - Capa do CD “Tecnicolor” do grupo Os Mutantes	58
Figura 29 - Capa do CD “Escaldante Banda” da banda Garotas Suecas	59

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Capas de CDs contemporâneos, 2003-2010	60
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 TROPICALISMO	12
2.1 SURGIMENTO	12
2.2 INFLUÊNCIAS	12
2.3 CONTEXTO DO BRASIL	13
2.4 MÚSICA	18
2.5 AS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL	25
3 POP ART, OP ART E DESIGN PSICODÉLICO	30
3.1 PRODUÇÃO	30
3.2 ANÁLISE DE PEÇAS GRÁFICAS ESTRANGEIRAS	35
4 O DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960	41
4.1 BOSSA NOVA	41
4.2 O DESIGN DE ROGÉRIO DUARTE	44
4.3 REPERTÓRIO VISUAL DAS PEÇAS TROPICALISTAS	45
5 A INFLUÊNCIA TROPICALISTA	52
5.1 A CONTAMINAÇÃO TROPICALISTA NO PERÍODO DE 1970-1980	52
5.2 A INFLUÊNCIA NO DESIGN CONTEMPORÂNEO	56
6 CONCLUSÃO	62
REFERÊNCIAS.....	64
ANEXOS	71

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é estudar a influência dos movimentos artísticos e culturais do final da década de 1960, sobretudo do Movimento Tropicália, no design gráfico. A pesquisa expõe uma reflexão sobre o contexto histórico do período, levando em conta a produção visual e as influências sócio-culturais que contribuíram para os projetos gráficos. Pretende-se abordar desde a vasta produção artística até questões histórico-culturais específicas como o movimento de contracultura e o período de ditadura militar. O trabalho busca investigar a influência e relação da música com o contexto histórico e o design, considerando as referências visuais, artísticas e culturais do Tropicalismo.

Inicialmente, foram estudados textos que abordam a história da época, tratando de assuntos como economia e política. Em seguida, houve uma busca por temas mais próximos do Tropicalismo, como história do design. Ocorreu ainda uma busca por temas relacionados à principal produção cultural, sobretudo música e artes visuais.

A principal fonte de pesquisa foram livros sobre história da música e do design. Autores como Jorge Caê Rodrigues e Chico de Melo foram fundamentais para se discutir a relação da Tropicália com as peças gráficas desenvolvidas na época, pois consideram tais trabalhos gráficos memoráveis e inovadores, e criam um paralelo com projetos visuais de outros contextos e períodos.

Após a pesquisa bibliográfica, houve um levantamento dos projetos gráficos da época, por meio de livros, páginas da internet, galerias/ coleções físicas e virtuais, lojas de discos antigos, jornais e revistas do período. A partir disso, foram selecionadas algumas das peças gráficas que serviram como base de análise em relação à temática, tipografia, paleta de cores e composição. Para estabelecer uma referência para comparação, houve um levantamento histórico de projetos visuais anteriores ao Tropicalismo.

A seleção das peças gráficas levou em conta a linguagem visual e a presença das características relevantes desse tipo de trabalho gráfico. Para isso, foram abordados aspectos visuais de trabalhos de movimentos da época

(como pop e psicodelia) para depois analisar peças de Rogério Duarte - o principal designer do Tropicalismo. Assim, além da autoria e período, houve prioridade dos materiais que seguiam a estética vigente.

A partir dessa linha de pesquisa, ocorreu um estudo das capas e cartazes escolhidos, que contribuem para a compreensão das principais características do movimento: tais aspectos são utilizados como apoio para comparação com propostas contemporâneas.

Além do estudo de suas representações imagéticas, foi desenvolvida também uma pesquisa em relação a capas de movimentos musicais anteriores, como Bossa Nova. Ademais, buscou-se o estudo da história mundial e local, para a compreensão do processo de consolidação do movimento.

Com base na bibliografia escolhida e nas peças gráficas selecionadas, a monografia traz o resultado de uma pesquisa de história, música, cultura, arte e design Tropicalista, comparando peças e analisando sua influência nas décadas posteriores. Nesse sentido, foram analisadas algumas peças gráficas desse movimento que contribuem até hoje como inspiração e referência visual na área gráfica, pontuando exemplos de peças gráficas contemporâneas.

No capítulo inicial, foram abordadas algumas das características gerais do movimento, como seu surgimento e influências. No capítulo seguinte, houve um levantamento da história do Brasil, no qual são apontados os principais fatos que influenciaram a cultura nacional. Em seguida, foi desenvolvido um estudo sobre a música e as artes visuais do Tropicalismo, visto que foram áreas de forte ruptura e de grande repercussão.

No capítulo subsequente o foco passa a ser o design gráfico e a produção estrangeira, de grande influência para o principal designer estudado. Posteriormente, há uma análise do repertório gráfico brasileiro da década de 1960, mostrando a ruptura e as características trazidas pela Tropicália. O capítulo seguinte mostra a influência do movimento nas décadas posteriores e no design contemporâneo. Com base no desenvolvimento, o texto é finalizado com as reflexões e resultados proporcionados pela pesquisa e pelas análises.

2. TROPICALISMO

2.1 Surgimento

Tropicalismo consiste em um movimento cultural de ruptura que surgiu em 1967, a partir da realidade histórico-cultural da época e reuniu diferentes tendências da cultura popular, alguns aspectos da cultura erudita e características estrangeiras, manifestando-se na área musical e artística e modificando os padrões vigentes (RODRIGUES, 2008, p.188).

O nome do movimento¹ veio de uma instalação criada por Hélio Oiticica, exposta em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Num contexto de autoritarismo, censura e opressão ditatorial, transformou os critérios da época, alterando diversas características como a música, as artes plásticas, a moda e o design.

2.2 Influências

Inspirado no Manifesto Pau-Brasil de 1922, de Oswald de Andrade, “que questionava as bases político-econômico-culturais impostas pelos estrangeiros (colonizadores) em benefício da independência cultural do país”, a intenção era “deglutir” a informação vinda de fora e misturar com nossas características, criando um produto novo, brasileiro (JANOÁRIO, 2004).

Houve também influência da contracultura, um movimento de contestação dos valores e padrões do Ocidente. No contexto de 1960 de protestos, guerras e organizações políticas dos estudantes e jovens de diversos países (sobretudo dos EUA), surgem diversas manifestações, como o movimento feminista e o movimento negro.

Especialmente no que se refere aos Estados Unidos, toda a movimentação em torno de várias manifestações da cultura jovem,

¹ Em 1966, 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. 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. 13).

indo do *Flower Power* aos estudantes e intelectuais na Nova Esquerda, passando por movimentos como o *Gay Power* ou *Women's Lib*, é acompanhada de perto pelo surgimento e consolidação do *Black Power*, o poder negro, cuja luta teve como ponto de partida e ponte de articulação com a revolta de outros grupos a difícil batalha pelos direitos civis que marcou, desde o início, a década de 60 nos Estados Unidos (PEREIRA, 1988, p. 41).

O principal grupo de influência para o Tropicalismo foi o movimento *hippie* - chamado também por *Flower Power* -, sendo que o principal meio de expressão foi o Psicodelismo. Fortemente ligado a uma mudança de comportamento, trazia ideias como amor livre, a experiências com drogas (principalmente o ácido lisérgico), além de valorização da natureza, misticismo e religiões orientais (FILHO, SILVEIRA, 2010, p. 08).

Nos anos 60 se tornava visível na sociedade o crescimento de um movimento contrário a todas as normas vigentes na época, quebrando vínculos com o que era considerado tradicional. Mergulhados na ditadura (1964-1985), grande parte da juventude se mostrava insatisfeita e ávida por mudanças que lhes permitisse fugir daquele modo de vida considerado antiquado que o sistema ditatorial lhes oferecia. Diante das opções oferecidas na época (a direita conformada com o poder e a esquerda militante) essa geração cria uma terceira via; esse outro caminho, buscando liberdade através de uma revolução que, ao invés de pegar em armas, revirava com as bases sociais, os costumes e se expressava através de festivais, encontros, música, amor livre, drogas e religiões alternativas (CRUZ, sd, p. 02).

O movimento ia muito além dessas marcas superficiais: era também uma nova maneira de pensar, de ver o mundo e de se relacionar com as pessoas. Com um espírito “libertário e questionador”, propunha novos valores e um modo de vida marginal (PEREIRA, 1988, p. 08-09).

2.3 Contexto do Brasil

Na década de 1960, envolta num clima de insatisfação cada vez mais crescente com as restrições impostas pela ditadura militar (1964-1985), a sociedade brasileira presencia o surgimento e o crescimento de um movimento que se mostrava contrário às normas da época, como uma alternativa para quem não se mostrava inclinado a aderir nem ao que viam como sendo uma direita que apoiava o regime, nem ao movimento guerrilheiro de esquerda: a *Contracultura*. Rejeitados e criticados por ambas as partes, buscavam no questionamento social, nas drogas e nas religiões alternativas uma forma de livre expressão dentro de uma situação que se apresentava como cada vez mais opressiva (CRUZ, sd, p. 01).

Posterior às tentativas de industrialização e modernização por meio dos projetos de Juscelino Kubitschek (1956-1961), da entrada de multinacionais (FAUSTO, 2001, p. 236) e do populismo de Jânio Quadros (1961), João Goulart (1961-1964) assume a presidência.

Entidades conservadoras como 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, houve a implantação do Parlamentarismo até o início de 1962, amenizando temporariamente a resistência por parte das linhas conservadoras. A principal medida 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 (FAUSTO, 2001, p. 238).

Nesse contexto, houve uma mobilização conservadora que culminou na “Marcha da Família com Deus e pela Liberdade”, que reuniu mais de 400 mil pessoas protestando por uma intervenção militar contra João Goulart. Havia também uma forte força política de apoio ao presidente, como a UNE (União Nacional dos Estudantes), que apoiava a reforma estudantil e as Ligas Camponesas, que defendiam os direitos dos trabalhadores rurais. Em meio a essa tensão social, ocorreu um fortalecimento político dos conservadores, preparando politicamente o país para o Golpe Militar (FAUSTO, 2001, p. 244-247). Em 1964, com o apoio da elite, Igreja, e de políticos de direita, ocorreu uma mobilização militar contra o governo. Para evitar uma guerra civil, Goulart acabou cedendo às tropas e migrou para o Rio Grande do Sul.

É interessante lembrar que nessa época, as notícias nos principais jornais de renome, como “O Globo”, “O Povo” e “Jornal do Brasil”, apoiavam o golpe militar. Abaixo há um trecho de notícia que exemplifica 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).

Com a tomada do poder pelos militares, houve uma eleição indireta de Castelo Branco (1964-1967) para a presidência. Em seguida, foram tomadas diversas medidas, como extinção dos partidos e alteração do funcionamento dos três poderes, aumentando o controle sobre o Legislativo (FAUSTO, 2001, p. 258-260).

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.

Mesmo com a tensão do clima repressivo, haviam manifestações populares em oposição ao governo, organizada por sindicatos e estudantes. Contrapondo tais manifestações, segue um trecho que mostra como os jornais enfatizavam 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.

Posteriormente, ocorreu a eleição de Marechal Costa e Silva (1967-1969), o qual inicialmente propôs uma abertura à democracia, no entanto acabou contribuindo para o endurecimento do regime. Nessa época, as perseguições, repressões (figura 01), censuras e prisões foram cada vez mais frequentes (FAUSTO, 2001, p. 262-264).

Um fato marcante foi o assassinato do estudante Edson Luís pela polícia, durante um confronto no Rio de Janeiro em 1968. Tal acontecimento acarretou em diversos comícios, manifestações e protestos. A principal foi a “Passeata dos Cem Mil”, um protesto organizado pela UNE que, além de

estudantes, contou com a presença de diversos artistas e intelectuais (FAUSTO, 2001, p. 264).

Em 1968, 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*, sendo que o principal objetivo era desarticular as manifestações populares e estudantis (FAUSTO, 2001, p. 265).



Figura 01 - Cena de repressão no Rio de Janeiro, 1968

Fonte: BASUALDO, 2007, p. 34-35.

Um exemplo marcante da repressão da época foi a paralisação da peça teatral ‘Roda Viva’, de Chico Buarque. Membros do Comando de Caça aos Comunistas “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 exorbitante: além de existir

concentração de renda, a maioria da população não tinha acesso aos acontecimentos do período.

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” (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 por parte da esquerda: o movimento não utilizava a arte como protesto de forma direta e literal, como era feito com as músicas de protesto. O posicionamento crítico era criado por meio da “experiência estética”, como veremos no decorrer do trabalho (SCHIBELBEIN, 2009).

A Tropicália compartilhava a posição defendida pela esquerda de que a obra de arte deve ter por objeto a realidade brasileira e estar associada às lutas por mudanças revolucionárias, tendo construído, no entanto, uma versão própria desta posição. [...] A noção de Revolução defendida pela esquerda foi ampliada, com a incorporação da revolução nos comportamentos individuais às mudanças sociais (COELHO, 1989, p. 01).

Convergentes à contracultura estrangeira, a Tropicália também questionou o modelo de vida, normas sociais e os valores empregados 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).

2.4 Música

Na música tropicalista, os integrantes (figura 02) 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. A participação de músicos como Tom Zé, Nara Leão, Gal Costa, Torquato Neto e Rogério Duprat também foi importante para a concretização do movimento.

O LP “Tropicália ou Panis Et Circensis” foi um disco coletivo, considerado o principal trabalho desses músicos. “Era um mosaico sonoro reunindo gêneros, tradições poéticas, alegorias, ideologias, na expressão ‘geléia geral² brasileira” (NAPOLITANO, 2005, p. 68). Junto aos discos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, esse disco-manifesto forma a tríade musical que apresenta a sonoridade tropicalista em 1968.

2 “A ‘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 (Formiplac, televisão, Jornal do Brasil), mas ainda presa à tradição (bumba-meu-boi, mangueira, céu de anil)” (OLIVEIRA, 2007).



Figura 02 - 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 e Os Mutantes e “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, realizadas no III Festival da Record de Música Popular. Na época, as canções foram extremamente chocantes. No caso de “Alegria, Alegria”, houve a utilização da guitarra elétrica³, instrumento característico das bandas estrangeiras e da contracultura, para a maior parte do público considerado alheio à música nacional. Além disso, a música teve a banda *Beach Boys* para acompanhamento, o que era inaceitável para os tradicionalistas, visto que a banda era argentina e o festival era brasileiro. Houve até quem tentasse agredir Caetano e anular sua participação no evento. No entanto, a crítica não foi completa: a plateia e o júri se dividiram (CALDAS, 2010, p. 74).

O tropicalismo possibilitou uma mistura entre vários estilos musicais como, por exemplo, rock, bossa nova, baião, samba, bolero, entre outros. Por

³ “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.” Dessa forma, o músico justifica a incorporação da guitarra elétrica no tropicalismo como uma característica popular, visto que o instrumento já era utilizado anteriormente no Brasil, nos trios elétricos no Carnaval da Bahia (BASUALDO, 2007, p. 13).

um lado, foram incorporadas características sonoras que a MPB politicamente engajada considerava ultrapassadas, como as marchinhas de carnaval. Por outro, reuniu elementos ligados à estética *Pop* e ao *rock* psicodélico estrangeiro. “A ideia era que o produto-síntese de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal” (SEVERIANO, 2009, p. 383).

Ocorreu, portanto, uma abertura para a tradição e ao mesmo tempo uma abertura para uma corrente que lhe era contemporânea (o pop). Entretanto, houve um fechamento para a MPB da época, marcada por um nacionalismo de esquerda. 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 o gosto vigente (NAPOLITANO, 2005, p. 68).

Por meio de letras poéticas, eram abordados temas relacionados ao cotidiano ou à realidade nacional, de forma crítica e inovadora, tanto em relação aos aspectos compositivos e sonoros, quanto em relação à linguagem e poética utilizada (CALDAS, 2010, p. 81).

Mesmo não utilizando a música de protesto como linguagem, o grupo muitas vezes trabalhava a política e estética da época mostrando o subdesenvolvimento dos anos de 1960. Um exemplo é a música “Tropicália”, de Caetano Veloso, na qual se cria uma combinação de elementos contrastantes, colocados em alguns momentos de forma bem humorada e irônica e em outros, de forma crítica e realista (CALDAS, 2010, p. 81-83). Um dos contrastes presentes na canção é a contraposição de natureza e cidade da sétima estrofe, que mistura um “pátio interno” e uma “piscina” com as águas de uma praia baiana com “coqueiro, brisa e fala nordestina”.

Os versos “sob os meus pés os caminhões” e “eu inauguro o movimento/ no planalto central do país” estabelecem uma analogia a alguns fatos do momento histórico dos anos de 1960. Na primeira estrofe cria-se uma relação com o aumento de estradas e o desenvolvimento voltando-se para o centro do país. Já a segunda estrofe aponta claramente uma menção à Brasília e sua arquitetura (COELHO, 1989, p. 03-04).

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 “meu bem”, na penúltima estrofe. Estão presentes também alguns estereótipos nacionais, como “carnaval” (principal festa brasileira), “Maria” (um dos nomes mais comuns para a mulher do país), “Ipanema” (a mais conhecida praia do Rio de Janeiro) e “Carmem Miranda”, a intérprete mais famosa de música popular brasileira da década de 1940/ 1950.

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país

Viva a Bossa, sa, sa
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça
Viva a Bossa, sa, sa
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento
É de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde
Atrás da verde mata
O luar do sertão

O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta
E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração

Balança um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes
Sobre mim

Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém...

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem

Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da
Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da

Letra da música “Tropicália”, 1967
Fonte: TROPICÁLIA, 2007.

De acordo com o teórico Waldenyr Caldas (2010, p. 76), a utilização de contrastes e o uso da metáfora e do humor crítico foi uma das maiores contribuições do Tropicalismo na música brasileira. Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, Caetano comenta que o movimento buscava superar o “subdesenvolvimento, partindo exatamente do elemento cafona [o *Kitsch*] de nossa cultura, difundindo e fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e roupas de plástico⁴” (RIDENTI, 2000, p.294).

4 Em 1968, Caetano vestiu uma roupa verde de plástico para uma apresentação 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).

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

Em alguns momentos, as composições traziam referências da “realidade política nacional e internacional demonstrando certa posição diante da questão social e política”, como na música “*Soy Loco por Ti América*”, que possui relação com a Revolução Cubana (COELHO, 1989, p. 05). Em outros, 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. A 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.

Outra música interessante para análise é “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso. De acordo com Heloísa Buarque Hollanda e Marcos Gonçalves, citados por Nildo (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”. É interessante também perceber uma referência do anti-academicismo citado no verso “E eu nunca mais fui à escola”, criando mais uma relação com a contracultura *hippie*.

Além dessa contestação do estilo de vida vigente, a composição é semelhante a uma banca de revistas, onde estão misturadas as “caras de presidentes”, “coca-cola”, “bombas” e “beijos de amor” (NILDO, 2007, p. 57-58). Essas características fazem um paralelo com o pop estadunidense, pois ambos incorporam 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, 1996, 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?” ou por que não criar um diálogo com o rock e o erudito? 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” (BASUALDO, 2007. p.14).

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou

Por que não, por que não
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento,
Eu vou

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

[...]

**Trecho da música “Alegria, Alegria”, 1967
Fonte: TROPICÁLIA, 2007.**

Com uma duração oficial de aproximadamente um ano e meio, o Tropicalismo acabou sendo reprimido pela ditadura, provocando as prisões (e posterior exílios) de Gil e Caetano, no final de 1968.

2.5 As artes plásticas no Brasil

Em meio à situação política repressora de meados da década de 1960, surge o movimento Nova Figuração, que participou da mostra Opinião 65 e foi o primeiro evento artístico que fugiu “dos esquemas especificamente políticos da época”. A arte estava colocada de forma crítica, mas aparecia associada à uma nova linguagem, diferente da arte engajada de esquerda – que propunha um posicionamento crítico de forma direta à situação política (CANONGIA, 2005, p. 50).

O movimento trouxe características da pop-art, como as cores e o uso de elementos urbanos, diferenciando-se do concretismo⁵ presente até o momento. Recuperou alguns desses elementos estéticos, no entanto não teve os mesmos objetivos da vanguarda estrangeira, principalmente em função da diferente situação política e social do Brasil. De acordo com Canongia (2005, p. 53), não tivemos uma arte pop, mas sim uma assimilação da “figuração típica da sociedade de massa e urbana”: o teor crítico dos trabalhos brasileiros não era semelhante ao estrangeiro.

Os artistas de maior destaque são Hélio Oiticica e Lygia Clark. Ambos tinham obras com a proposta de “sair do plano para o espaço real, ganhando, a

5 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, que foi 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 forte expressão na poesia e na música.

seguir, o envolvimento físico e sensorial do espectador”. A questão do movimento e ação na arte pode ser exemplificada pelo “Parangolé”, de Oiticica (figura 03). Para que a obra exista, é necessária uma participação do espectador, o qual deve “vestir” a obra, proporcionando vivacidade, “em uma espécie de coreografia aleatória”, criando uma união entre arte, música, dança e teatro (CANONGIA, 2005, p. 59).

Nessa interação, o sujeito experimenta a disponibilidade do Parangolé ao 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).



Figura 03 - Caetano Veloso vestindo um “Parangolé”, de Hélio Oiticica, obra de 1964

Fonte: BASUALDO, 2007, p. 88.

Na obra “Máscaras Sensoriais” de Lygia Clark (figura 04), pode-se constatar uma possibilidade sensorial abrangente. 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 presentes na máscara”. 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 04 - “Máscaras Sensoriais”, de Lygia Clark, 1967

Fonte: BASUALDO, 2007, p. 175.

Outra obra marcante para a arte brasileira é “Tropicália”, de Oiticica, participante da exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967 (figura 05). De acordo com o próprio artista, citado por Carlos Zilio (1988, p. 127), Tropicália era um ambiente composto por tijolos com palavras escritas, um pequeno jardim com araras, e diversos elementos sensoriais: objetos com cheiro, 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, Carlos, 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”. Ao colocar uma televisão como núcleo, por exemplo, 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).



Figura 05 - “Tropicália” de Hélio Oiticica, 1967

Fonte: BASUALDO, 2007, p. 168.

Apesar de não trazer a 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 é colocada em um debate no MAM do Rio de Janeiro e os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar são exilados (CANONGIA, 2005, p. 60).

3 POP ART, OP ART E DESIGN PSICODÉLICO

3.1 Produção

A década de 1960 foi marcada pelo crescimento de novas linguagens estéticas, como Pop Art, Op Art e o Psicodelismo. Com a chegada da televisão e aumento do consumo, a década “é caracterizada pela mídia de grande alcance, propagandas exaltando estilos de vida”, ou seja, pela cultura de massa americana - a qual inspirou alguns artistas “a questioná-la (ou a exaltá-la) em suas obras” (FERREIRA, 2009, p. 04).

“O pop representava a volta da arte figurativa contra o expressionismo abstrato, era irreverente, colorido e divertido” e propunha o fim do elitismo na arte. O movimento transformou o comercial e o cotidiano em arte e design, proporcionando diferentes formas de expressão e atingindo rapidamente as camadas populares da sociedade. Tem como maiores representantes Andy Warhol e Roy Lichtenstein (FIGUEIREDO ET AL 2010, p. 04).

A arte pop transformou o comercial e o cotidiano em arte, por isso não tardou a atingir as massas e tornar-se popular, de fato, proporcionou ao design novas formas de expressão e foi utilizado com grande sucesso no meio publicitário. Foi uma vanguarda popular de êxito, e conseqüentemente, alcançou os objetivos de sua ideologia, os quais procuravam dar fim ao elitismo, redefinindo o vulgar e o refinado, causando mudanças não só no campo da arte e do design, mas também na mentalidade da sociedade da época (FIGUEIREDO ET AL 2010, p. 04).

As características formais do pop consistem no uso de imagens encontradas no cotidiano (familiares à maior parte da população), semelhantes ao quadrinho e à publicidade. Portanto, é possível perceber a utilização de ícones e símbolos da época – como pode ser visto na pintura “Olha Mickey” (figura 06) -, contorno marcado, formas simplificadas, cores vibrantes e chapadas, além da utilização das texturas e balões (figura 07).



Figura 06 - "Olha Mickey", de Roy Lichtenstein, 1961

Fonte: HENDRICKSON, 2007, p. 11.



Figura 07 - "A Melodia Persegue a Minha Fantasia", de Roy Lichtenstein, 1965

Fonte: HENDRICKSON, 2007, p. 26.

A Op Art consiste na aplicação de efeitos ópticos de formas e cores, produzindo um “inesperado deslumbramento ou cintilação” (GOMBRICH, 2000, p. 607). Por meio de volumes, repetição de formas e cores fortes, contrastantes (sobretudo o preto e o branco) ou complementares, cria-se um efeito vibrante de movimento, explorando as sensações do fenômeno de ilusão de óptica (figura 08).

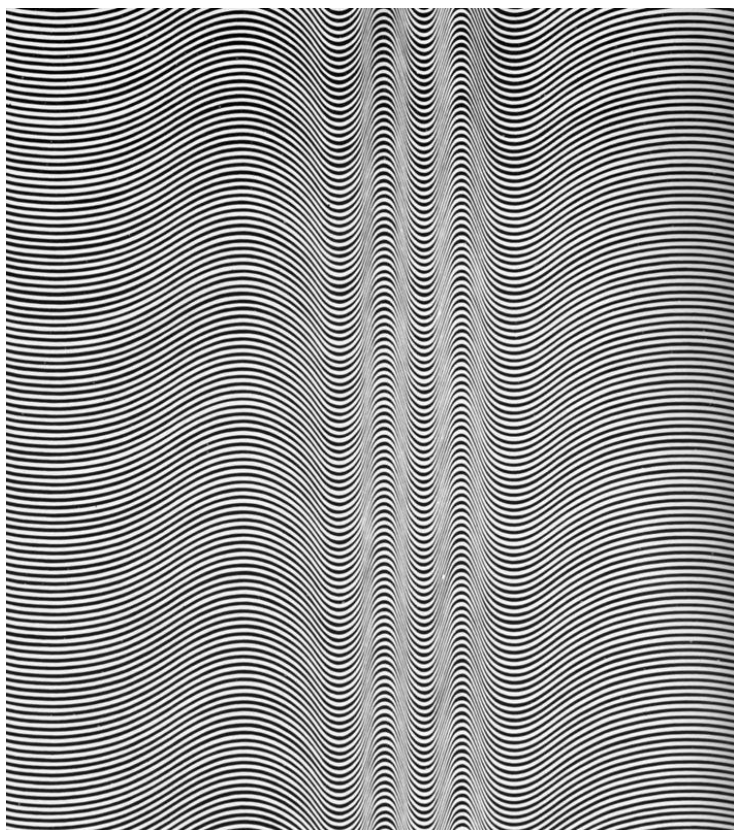


Figura 08 - “Current”, de Bridget Riley, 1964

Fonte: LOPES, sd.

No momento da contracultura, o psicodelismo foi um caminho que grande parte da juventude escolheu como modo de expressão nos anos de 1960. Em contraposição ao modernismo⁶, o psicodelismo tinha inspiração em diferentes épocas, incorporando características variadas, como Egito Antigo,

⁶ Os modernistas 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).

*Art Nouveau*⁷ e Surrealismo⁸. O design psicodélico utiliza também o seu próprio contexto como base para criação, considerando as alucinações provocadas por drogas como o LSD e suas referências visuais. Por meio das cores fortes, contrastes e formas distorcidas, os designers buscavam a criação de efeitos ópticos semelhantes a essa alucinação. Muitas vezes, os projetos gráficos tornavam-se ilegíveis, criando uma linguagem visual que visava ao público específico da contracultura (BOTTINO, 2006).

Com a análise de algumas peças gráficas produzidas nos anos 60, especialmente as ligadas ao universo musical, se torna clara a influência do psicodelismo e, por que não dizer, das drogas e seus efeitos na mente dos jovens que viveram nessa época (BOTTINO, 2006).

Uma das principais características nos projetos psicodélicos é a aplicação de cores fortes e contrastantes⁹ – provocada, sobretudo por cores complementares¹⁰.

Além das cores, outra característica relevante é a tipografia aplicada nas peças. As fontes psicodélicas, um tipo de fonte decorativa, 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. Os designers mais famosos nos Estados Unidos

7 *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* (CARDOSO, 2008, p. 95-96). Foi muito influenciada pelo artesanato e pela produção manual.

8 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 Dali* (GOMBRICH, 2000, p. 589-593).

9 Além do contraste da cor em si (o qual combina diferentes matizes), existem outros contrastes utilizados por esses designers. 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. 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).

10 As cores complementares, localizadas sempre nas extremidades opostas do círculo cromático, provocam um forte contraste visual. 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). Os principais pares complementares são: alaranjado-ciano, magenta-verde e violeta-amarelo.

foram Wes Wilson e Victor Moscoso, ambos conhecidos por usar cores e imagens saturadas (figura 09).



Figura 09 - Cartaz feito por Wes Wilson, 1966

Fonte: GALERIA WES WILSON, sd.

3.2 Análise de peças gráficas estrangeiras

Os movimentos dessa época estabeleceram características visuais que foram de grande influência para a linguagem do Tropicalismo, como o uso de cores complementares e a estética da colagem. As peças analisadas foram escolhidas com o objetivo de demonstrar as principais referências da produção estrangeira que foram amplamente utilizadas pelos tropicalistas.

Na capa da banda Dr. Timothy Leary Ph. D. (figura 10), de 1966, podemos ver alguns traços de psicodelia. Sua composição é simples, criada somente por cores e formas. A tipografia utilizada para o nome do grupo é sem serifa, ou seja, sem acabamentos. 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.

O aspecto mais relevante para a compreensão do estilo está no fundo, tanto na cor, quanto na forma. Em relação aos tons, o designer “utiliza um acorde dissonante, fazendo uma oposição tonal entre o amarelo luminoso e o magenta saturado” (BOTTINO, 2006). 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.

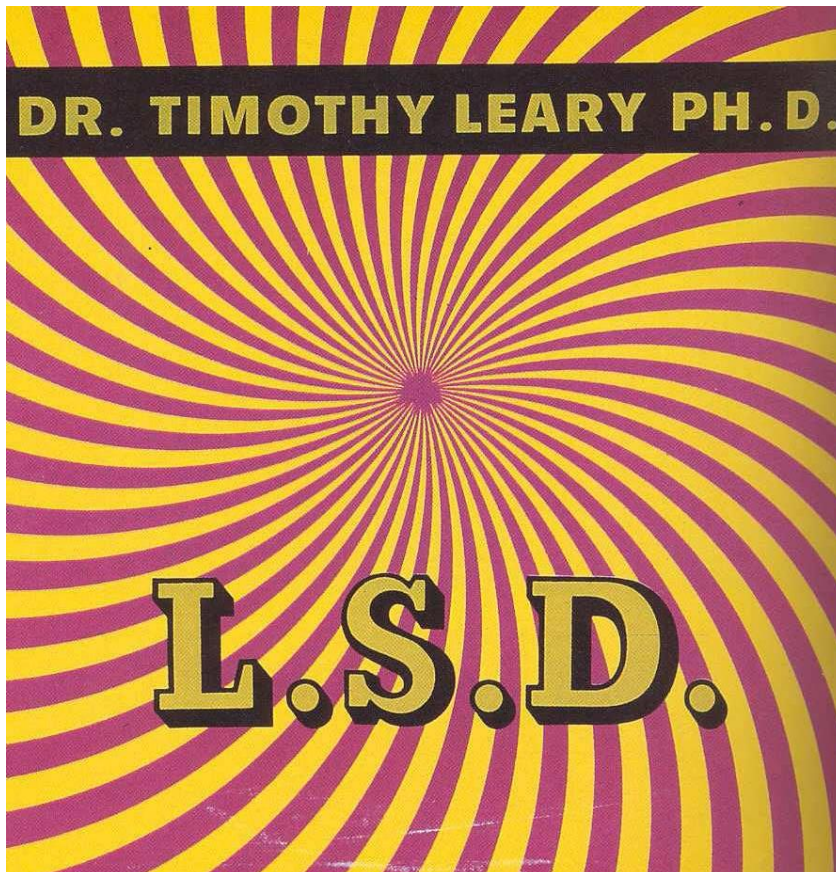


Figura 10 - Capa do disco "LSD" da banda Dr. Timothy Leary Ph.D, feita por Ed Thrasher, 1966
Fonte: BOTTINO, 2006.

O cartaz de Wes Wilson (figura 11), também de 1966, apresenta uma composição em dois blocos, que utiliza tipografia distorcida, quase ilegível, e um contraste tonal de temperatura (uma cor quente e outra fria). Na ilustração, ao lado direito, há uma clara referência ao Egito Antigo - como foi dito, as referências visuais dos designers psicodélicos eram amplas.



Figura 11 - Cartaz feito por Wes Wilson, 1966

Fonte: GALERIA WES WILSON, sd.

Já a capa criada por Andy Warhol em 1967 (figura 12), para a banda Velvet Underground, faz referência à arte como cotidiano, trazendo um objeto banal para o contexto artístico. Além disso, é possível constatar elementos da linguagem formal do pop: contornos contrastantes e cores chapadas (FIGUEIREDO ET AL 2010, p. 04-06).

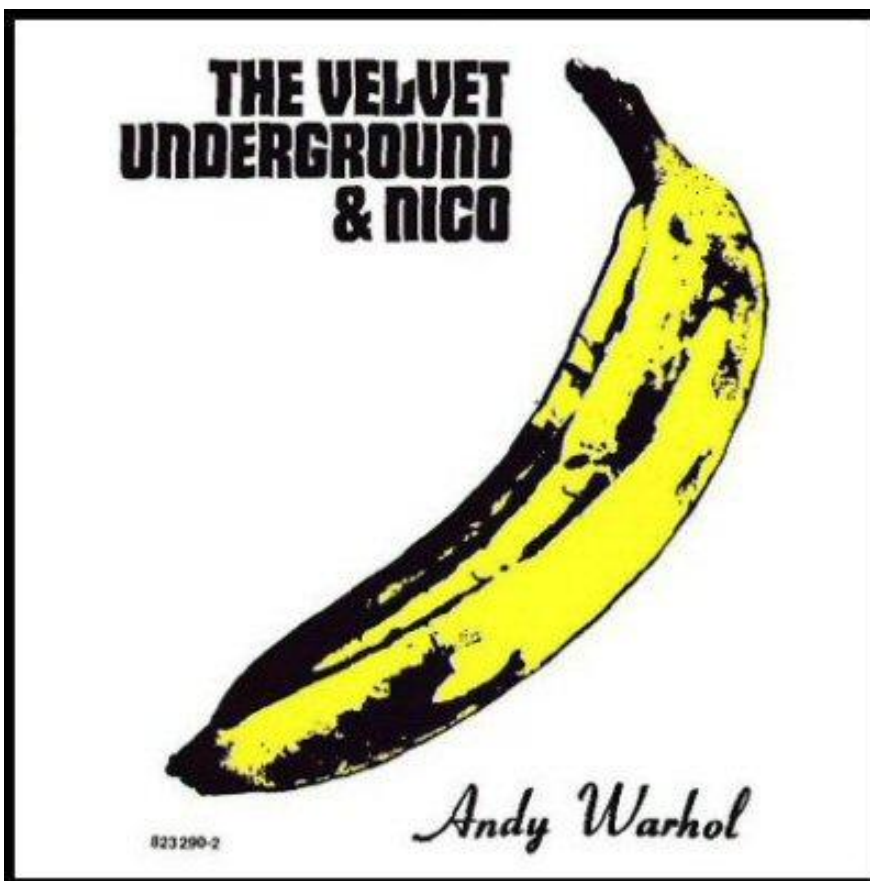


Figura 12 - Capa do disco do grupo Velvet Underground, criado por Andy Warhol, 1967
Fonte: FREITAS, 2005, p. 56.

No cartaz de Lee Conklin (figura 13), a tipografia típica está presente, mas não há utilização de cores. A peça é em preto e branco, mas possui contraste claro-escuro em certas áreas, como ao lado direito onde aparece a divulgação da banda "Greatest Dead".

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.

O cartaz foi utilizado para divulgação de apresentação na casa de shows Fillmore West, em 1968. Um ano depois, foi utilizada como capa de disco do músico Santana.

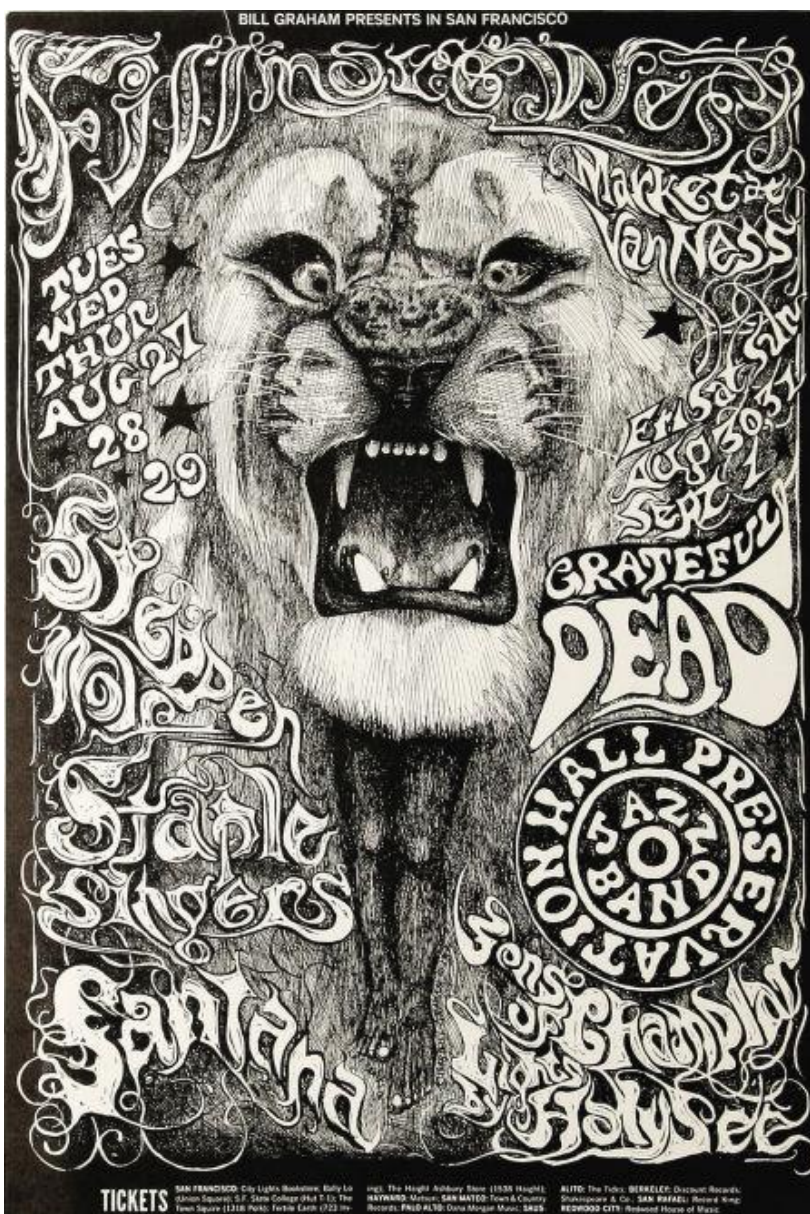


Figura 13 - Cartaz de show na Fillmore West, criado por Lee Conklin, 1968
 Fonte: GALERIA LEE CONKLIN, sd.

Na capa do disco “Last Days and Time” de 1972 (figura 14), Mati Klarwein criou tanto uma relação com o 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 do pop é apresentada por meio da estética de colagem, pois as figuras humanas possuem um contorno branco ao redor (VALENTE, sd).

Novamente, 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 "Last Days and Time" do grupo Earth, Wind & Fire, desenvolvida por Mati Klarwein, 1972
Fonte: VALENTE, sd.

4 O DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1960 – DA BOSSA À RUPTURA TROPICALISTA

4.1 Bossa Nova

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).

Ao mesmo tempo em que surgem novas linguagens na produção estrangeira, no Brasil havia uma forte influência da Bauhaus¹¹, que pode ser claramente 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 fortemente presente (MELO, 2008, p. 44-45). Outros aspectos gráficos que podem ser observados são grandes áreas de espaços vazios para valorizar a leitura, uso da tipografia como ilustração e informação e menor número de detalhes possível. O principal capista da época, Cesar Villela, normalmente seguia um padrão com fundo branco, foto do artista em alto contraste e alguns elementos em vermelho, como círculos ou tipografia.

Em seus trabalhos, há certas intervenções gráficas, no entanto são sempre discretas. Geralmente o impacto gráfico está concentrado “no título ou em algum traço particular acrescentado a esse reduzido rol de elementos”. No design do disco “Nara” (figura 15), 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, 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.

11 Bauhaus foi uma escola estabelecida em 1919 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).



Figura 15 - Capa do disco “Nara” de César Villela, 1963

Fonte: MELO, 2008, p. 40.

No caso do LP de Tom Jobim (figura 16), 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.



Figura 16 - Capa do LP “Antonio Carlos Jobim” de César Villela, 1963

Fonte: MELO, 2008, p. 40.

A influência do modernismo nas capas da Bossa Nova pode ser exemplificada pelo álbum “O Fino do Fino”, de Elis Regina e Zimbo Trio (figura 17). Na capa de Carlos Prósperi foi utilizada uma “radical composição bauhausiana”, com formas geométricas, tipografia sem serifa e letras minúsculas (MELO, 2008, p. 45).

Além do “uso de formas e cores elementares”, há outras características funcionalistas aplicadas em alguns projetos gráficos da época, como utilização de um *grid* (que garante uma composição racional), legibilidade, clareza e economia em relação à combinação de diferentes famílias tipográficas (GRUSZYNSKI, 2000, p. 45-53).



Figura 17 - Capa do disco “O Fino do Fino”, criado por Carlos Prósperi, 1965

Fonte: MELO, 2008, p. 44.

[...] sabemos que Villela estabeleceu novos padrões para o design de capas de disco no Brasil. No entanto, sua influência naquele momento foi praticamente nenhuma. [...] As capas, de modo geral, continuavam sem um projeto gráfico integrado que incluísse a contracapa. [...] 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 (LAUS, 2005, p. 336).

Contraopondo as características da Bossa Nova, a Tropicália traz uma inovação significativa ao design gráfico da época, incorporando características do pop e do psicodelismo, como será explorado no decorrer do capítulo.

4.2 O design de Rogério Duarte

A forma criativa de misturar 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 o principal designer 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”, além do caráter formal, 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,

A linguagem gráfica anárquica e anticonvencional era consequência de uma possibilidade de libertar-se da arte das galerias. [...] O design, assim como a música popular, permitia-lhe a possibilidade de uma comunicação com um grande público (RODRIGUES, 2008, p. 199).

4.3 Repertório visual das peças tropicalistas

Através da música, meio que melhor definiu o movimento, o tropicalismo tece uma rede na qual se vêem 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 capa do disco de Caetano Veloso (figura 18), 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 bananas¹² 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 também uma inovação na utilização da montagem com ilustração e fotografia: há uma aplicação da foto do cantor dentro do ovo. Essa utilização da fotografia com a ilustração compõe um visual com formas aglomeradas, muito característico das peças da década.

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 imagem do Brasil. “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 utilização 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 pop¹³ - dialogando com a linguagem de história em quadrinhos. Nesse exemplo, é possível ver que o Tropicalismo trouxe tais linguagens estrangeiras e incorporou às características do país, pois a imagem faz referência a um ambiente tropical¹⁴ (RAMUSKI, 2009, p. 18).

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

12 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.

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

14 A questão do “tropical” tem relação com a instalação de Hélio Oiticica (que deu nome ao 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).

desenhada à mão, a tipografia utilizada faz referência ao design psicodélico (ZAN, 2009, p. 07). 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, funde com a arte pop e joga por cima o psicodélico, criando um pastiche visual¹⁵ (RODRIGUES, 2008, p. 201).

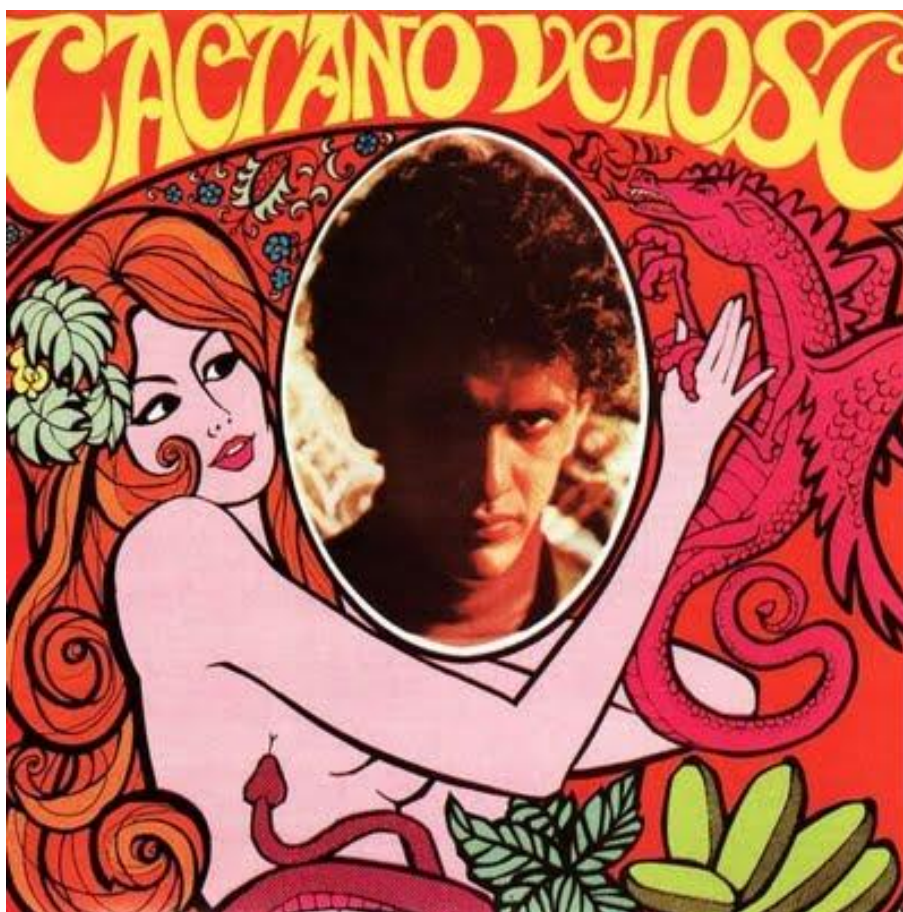


Figura 18 - Capa do disco “Caetano Veloso” de Rogério Duarte, 1968

Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 198.

O LP de Gilberto Gil (figura 19), criado por Duarte em parceria com Antônio Dias e David Zingg, traz recursos da arte pop. Há três representações do cantor: no centro, o cantor veste um traje semelhante ao usado na

¹⁵ “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).

Academia Brasileira de Letras. Ao lado esquerdo, aparece vestido de militar e ao lado direito, de piloto, sendo que ambas são emolduradas. A solução encontrada para o desenvolvimento do projeto gráfico foi de “puro deboche – ao Estado, à cultura e à nação” (RODRIGUES, 2008, p. 202-203). No enquadramento das fotografias, há uma ironia em relação à ideia do retrato tradicional e oficial, trazendo imagens com posturas inusitadas.

As cores chapadas utilizadas representam um “Brasil verde-e-amarelo manchado de sangue, metaforizado na capa cínica e debochada” (RODRIGUES, 2008, p. 207). Essa escolha de cores representa uma relação com os fatos históricos da época, da violência ditatorial.

A tridimensionalidade é colocada de duas formas: em uma sombra vermelha que destaca o nome do cantor e na perspectiva da emoldura das imagens. As faixas verdes e amarelas são utilizadas tanto para criar uma sensação de deslocamento (RODRIGUES, 2008, p. 203) quanto para formar uma textura ao fundo.

“A capa é uma colagem de imagens e referências”. Além da referência ao pop por meio das colagens, a vestimenta do cantor é propositalmente semelhante à utilizada pela banda *Os Beatles*, no disco “*Sergent Pepper’s Lonely Hearts Club Band*” (RODRIGUES, 2008, p. 203-204).

De acordo com Favaretto (Apud: RODRIGUES, 2008, p. 203-206), quando há uma justaposição de “elementos diversos de uma cultura”, obtém-se um caráter antropofágico. “A mistura de elementos contraditórios – enquadráveis nas oposições arcaico-moderno – privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos”. 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”.

Favaretto (1996, p. 69) considera que na peça “dialogam várias vozes, ideologias e linguagens, relativizadas/ devoradas por uma produção que usa de paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagens surrealistas, corroendo a fruição-divertimento”.

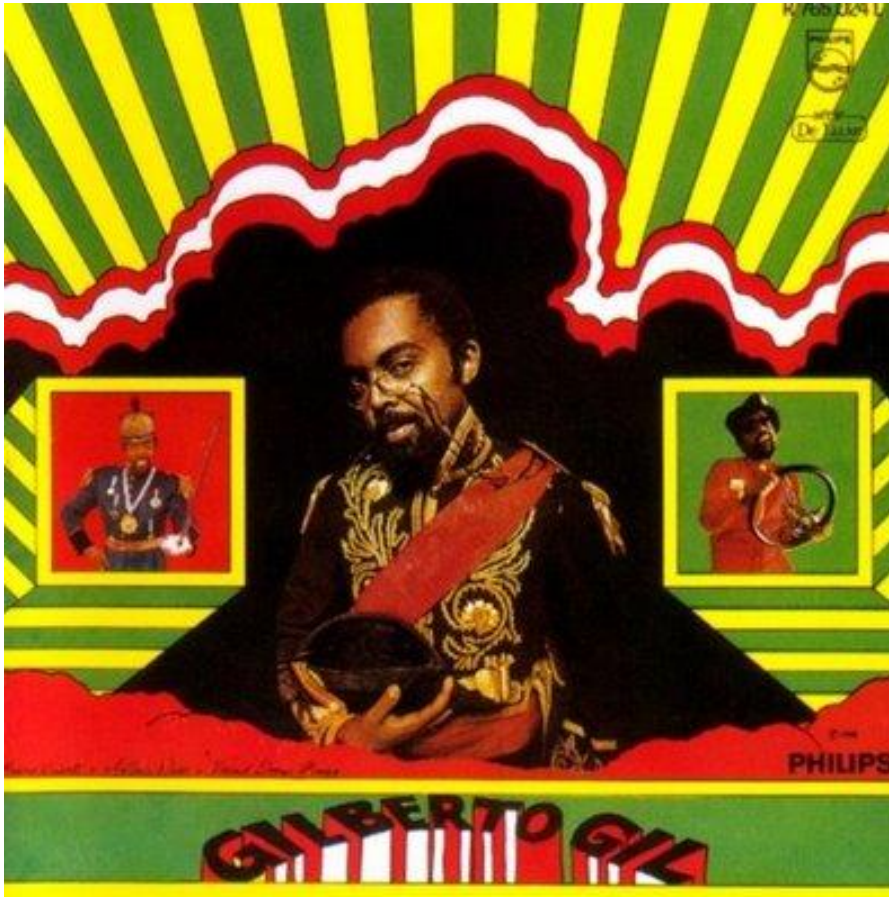


Figura 19 - Capa do disco “Gilberto Gil” de Rogério Duarte, 1968

Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 205.

Ao contrário da composição convencional da capa do disco de Caetano, no cartaz do filme “Meteorango Kid” (figura 20) Duarte cria uma composição diferenciada, com intensos traços da psicodelia. Para o autor Caê Rodrigues (2008, p. 200), “a desconstrução da imagem é evidenciada pela representação do onírico, potencializado pelo uso de drogas.” A imagem e tipografia lembram um caleidoscópio, causando uma sensação de “alucinação visual”, típica do final da década de 1960 (BOTTINO, 2006). A letra cursiva origina desenhos e dinâmicas visuais, ligando-se ao restante da imagem, criando uma estética surreal.

A aplicação das cores é semelhante aos dois exemplos anteriores, sendo marcantes e chapadas. Assim como no disco de Caetano Veloso, há a presença do verde e o magenta, entretanto no cartaz esse contraste aparece mais expressivo, em função do espaço ocupado pelo magenta.



Figura 20 - Cartaz do filme “Meteorango Kid, O Herói Intergalático” de Rogério Duarte, 1969

Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 194.

Na capa do disco da cantora Gal Costa, de 1969 (figura 21), Duarte utiliza “características psicodélicas através da ilustração”. Presente também na tipografia, tais imagens remetem a uma atmosfera onírica, com elementos surrealistas que criam uma composição aglomerada. Por conta da sobreposição de elementos, há uma dificuldade para distinguir o fundo das figuras (ZAN, 2009, p. 07).

“As cores aplicadas à peça são muito saturadas e possuem um jogo de luz e sombra, garantindo volume a algumas formas. As análogas, laranja,

vermelho e roxo se contrastam com as complementares em tons de azul e amarelo” (ZAN, 2009, p. 07).



Figura 21 - Capa do disco “Gal”, criada por Rogério Duarte, 1969

Fonte: ZAN, 2009, p. 07.

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).

Rogério Duarte rompe fortemente com a estética funcionalista da década de 1960, utilizando cores e tipografias ousadas e retirando o uso do *grid*. Em seus 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 A INFLUÊNCIA TROPICALISTA

5.1 A contaminação tropicalista no período de 1970 e 1980

Apesar de o movimento ter sido encerrado no final de 1968, a partir de 1972 o Tropicalismo “passou a ser considerado uma ‘tendência’ dentro do sistema musical amplo da MPB” (NAPOLITANO, 2005, p. 70-71). Assim como na música, no design também é possível notar a presença da linguagem tropicalista durante a década de 1970.

No disco do grupo Jovem Guarda “Os Incríveis” (figura 22), há cinco radiografias (dialogando com os cinco integrantes da banda) em um fundo preto. As imagens estão dispostas em diferentes sentidos, provocando um deslocamento no olhar. Ao centro, na parte superior, destaca-se um colorido e “requintado bloco de texto composto ao modo psicodélico” (MELO, 2008, p. 48). Há também uma relação com as histórias em quadrinho do pop: o título está localizado em um balão.

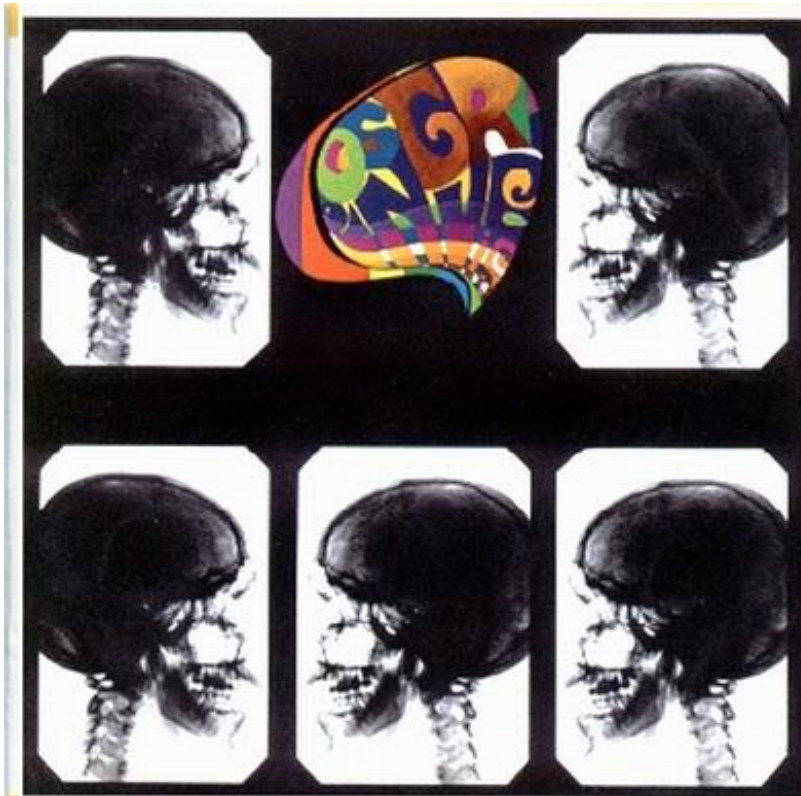


Figura 22 - Capa do LP do grupo Os Incríveis, feita por Tebaldo, 1970

Fonte: MELO, 2008, p. 48.

Rogério Duarte optou por manter uma linguagem gráfica próxima à utilizada nos anos anteriores. Um exemplo da influência da estética tropicalista é o disco “Cantar” de Gal Costa (figura 23). A composição das letras no título cria uma relação de movimento, “que simula a reverberação da voz no espaço, ecoa no retrato quase abstrato de Gal Costa” (RODRIGUES, 2008, p. 212). Além da presença de cores fortes e complementares, na imagem há a presença de uma flor, um dos principais símbolos do movimento *hippie* da contracultura.

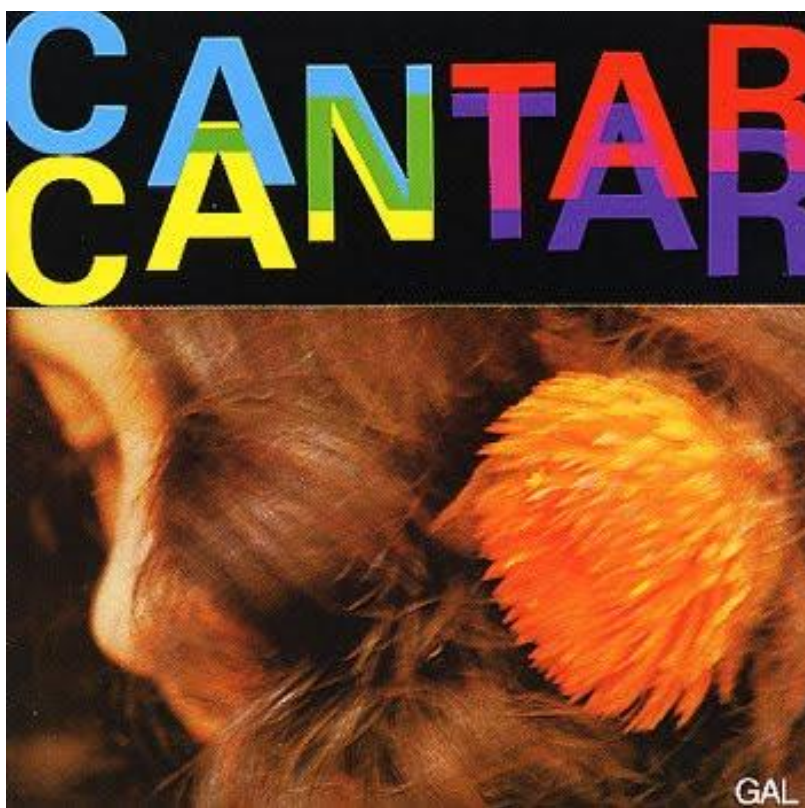


Figura 23 - Capa do LP “Cantar”, de Gal Costa, criado por Rogério Duarte, 1974

Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 212.

O efeito de imagem e cor desfocada ou tremida também está presente no LP “Qualquer coisa” de Veloso, de 1975 (figura 24). Nesse projeto, Rogério Duarte se apropriou da composição da capa de “*Let it be*” de Os *Beatles*: além da disposição das imagens, o fundo preto e tipografia são semelhantes.



Figura 24 - Capa do LP “Qualquer coisa”, de Caetano Veloso, criado por Rogério Duarte, 1975

Fonte: RODRIGUES, 2008, p. 212.

Na capa da coletânea dos Novos Baianos (figura 25), há a utilização de uma ilustração de linguagem psicodélica: possui caráter manual, formas curvas e elementos lúdicos. Há também a presença de cores chapadas, intensas e complementares (verde e magenta).

Os traços do Tropicalismo são reforçados pelo caráter tropical e elementos naturais presentes na imagem, como flores, sol e coqueiro. Diversos elementos fazem referência à Bahia, como a capoeira, a baiana e a arquitetura.

Em meio à sobreposição e saturação de imagens, foram misturados desenhos e fotografia, lembrando uma colagem pop. Ademais, a irreverência e o humor tropicalista aparecem tanto na face dos integrantes quanto no cenário.



Figura 25 - Capa de coletânea do grupo Os Novos Baianos, autor desconhecido, 1981

Fonte: Reflection Vinyl & CD, sd.

No disco do grupo A Cor do Som, de 1982 (figura 26), há a presença de elementos fantasiosos, como o peixe no céu e o arco-íris nas mãos de um dos integrantes. A saturação de informações e os integrantes colocados em posição despojada lembram a irreverência tropicalista.

A peça não utiliza cores chapadas, no entanto apresenta uma grande variedade cromática. Além da paisagem natural, com uma bananeira e arara, há outros objetos que remetem a imagem de Brasil, como o berimbau (instrumento utilizado na capoeira) e as frutas.



Figura 26 - Capa de “Magia Tropical”, do grupo A Cor do Som, autor desconhecido, 1982
 Fonte: Reflection Vinyl & CD, sd.

5.2 A influência no design contemporâneo

A principal marca do design das últimas décadas é o pluralismo – “abertura para posturas novas e a tolerância para posições divergentes” (CARDOSO, 2005, p. 235). A partir disso e da utilização de mídias digitais¹⁶, há uma abrangência de diferentes linguagens: todas as formas de expressão são incorporadas e veiculadas com facilidade. A fragmentação, sobreposição e recombinação de elementos são recursos cada vez mais presentes (CARDOSO, 2005, p. 237-239).

Entre as diferentes expressões gráficas que surgiram nas últimas décadas que romperam com os conceitos modernos, um movimento muito presente na linguagem gráfica é o Tropicalismo.

¹⁶ “Com o aparecimento das plataformas operacionais, como os sistemas Macintosh (introduzido pela Apple em 1984) e Windows (introduzido pela Microsoft para concorrer com o primeiro)”, tornou-se simples e barato manipular fontes, imagens e diversos elementos gráficos que antes eram de domínio de um tipógrafo profissional (CARDOSO, 2008, p. 240).

O material gráfico da cantora Rita Lee, de 1993 (figura 27), apresenta cores complementares, sobreposição de elementos e uma composição que dispensa o uso do *grid*. A maior imagem da intérprete traz referências do Egito Antigo - característica incorporada pelo Tropicalismo a partir do design psicodélico, como visto anteriormente. Ademais, pode-se perceber as características do pop nas colagens, como as bocas que foram aplicadas em cima de um braço. Há também um toque de irreverência nas expressões faciais apresentadas.

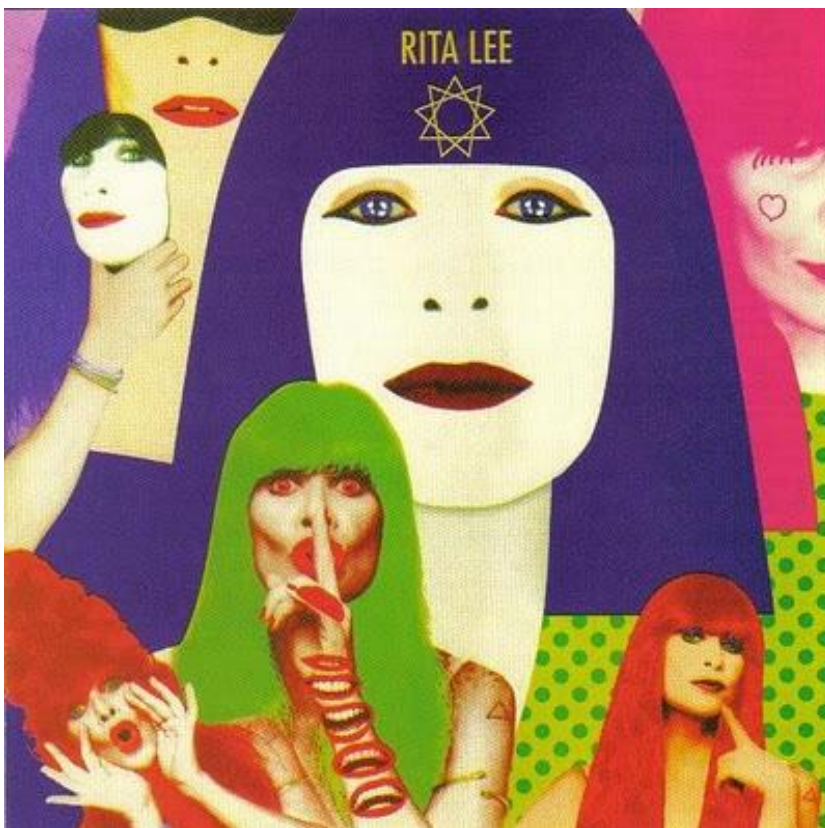


Figura 27 - Capa do disco Rita Lee, autor desconhecido, 1993

Fonte: Discos do Brasil, sd.

A capa do CD “Tecnicolor” do grupo “Os Mutantes” (figura 28), apresenta uma ilustração que utiliza como base uma forma distorcida e com diversas cores. Ambas as características podem ser consideradas semelhantes aos aspectos visuais presentes no tropicalismo.



Figura 28 - Capa do CD “Tecnicolor” do grupo Os Mutantes, criada por Hans Donner, 2000

Fonte: OS MUTANTES, sd.

A forte influência do design tropicalista também pode ser exemplificada pela capa do CD “Escaldante Banda” do grupo brasileiro “Garotas Suecas” (figura 29). Utilizando cores fortes, contrastantes e saturadas, a capa apresenta uma tipografia típica do design do final da década de 1960. Além disso, a composição, a forma como as letras estão dispostas, fazem referência a uma imagem caleidoscópica, como no cartaz visto anteriormente. Há ainda uma confusão na leitura, causada pela aplicação de texturas ao fundo de uma aglomeração de letras distorcidas, o que também é uma característica presente nos projetos do Tropicalismo.

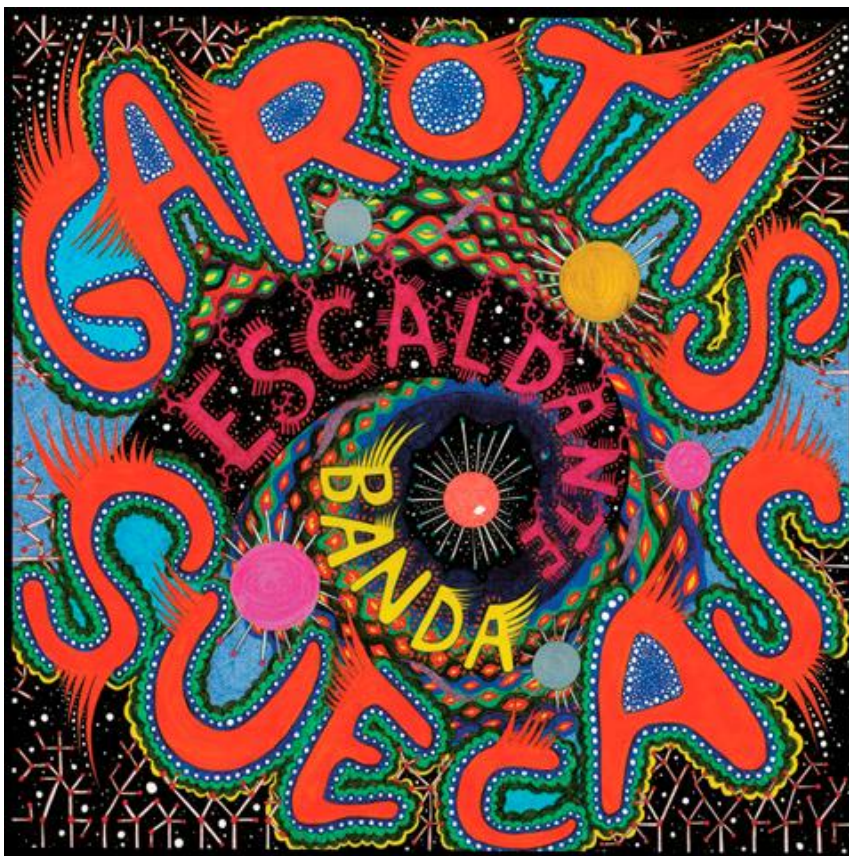


Figura 29 - Capa do CD “Escaldante Banda” da banda Garotas Suecas, autor desconhecido, 2010

Fonte: GAROTAS SUECAS, sd.

A tabela a seguir (tabela 01) apresenta outros exemplos de capas atuais com influência do movimento Tropicália, sendo que os critérios para seleção foram: cores, tipografia e composição.

Principais características	Exemplos Capas de cds contemporâneos	
<ul style="list-style-type: none"> - Colagem - Mistura de estilos - Estética pop 	 <p>Rita Lee, 2003</p>	 <p>Marisa Monte, 2005</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Tipografia psicodélica - Mistura de elementos gráficos com fotografias 	 <p>Mopho, 2007</p>	 <p>Os Haxixins, 2007</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Cores fortes - Composição sem grid 	 <p>Móveis Coloniais de Acaju, 2009</p>	 <p>Rinoceronte, 2010</p>

Tabela 1 – Capas de CDs contemporâneos, 2003-2010

Fonte: A autora, 2011.

É interessante perceber que as potencialidades das ferramentas digitais têm sido cada vez mais exploradas (GRUSZYNSKI, 2000, p. 96). Mesmo nos casos de ilustração com técnica manual - como no material gráfico de Marisa Monte, mostrado na tabela -, a diagramação e o trabalho com tipografia normalmente são desenvolvidos a partir de recursos digitais.

Nos objetos gráficos em que certas fórmulas consagradas do design moderno foram desconstruídas pelos designers contemporâneos, não existe um princípio dominante perceptível. Existe, isto sim, uma

atitude comum, irreverente, irônica, iconoclasta, um processo crítico, fruto da desconstrução, que se torna singular a cada trabalho realizado (GRUSZYNSKI, 2000, p. 96).

6 CONCLUSÃO

Analisando a bibliografia estudada, percebe-se que 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, é possível verificar que houve a formação de uma linguagem, a qual foi significativa para a produção de peças gráficas na época e influenciou diversos projetos gráficos posteriores. Além de refletirem essa conjuntura, tais peças também ajudaram a constituir um olhar diferenciado sobre a situação, uma mudança de postura em relação aos fatos, materializando visualmente determinadas práticas sociais.

A partir da mistura de características nacionais e internacionais, da utilização de movimentos anteriores (como *Art Nouveau*) e da incorporação de diferentes ideias - desde a Antropofagia modernista até a contracultura -, pode-se considerar que o movimento trouxe uma expressão gráfica inovadora para o país. Isso pode ser constatado nos trabalhos apresentados de Rogério Duarte, como a capa do disco de Caetano, que trabalha com uma mistura de linguagens e com diferentes temáticas, como a junção do exótico e natural com a colagem pop.

Hoje ainda percebe-se uma influência da Tropicália no design, sobretudo em capas de discos e cartazes. Em diversos exemplos, é possível constatar que as características mais marcantes da época ainda são aplicadas, como tipografia curva e distorcida, além de cores fortes e saturadas. O dinamismo criado pelo movimento da fonte e o diálogo com a ilustração, formas descontraídas, humor e ironia são aspectos que também ainda são utilizados.

De forma criativa e ousada, o Tropicalismo contestou o estilo vigente e estabeleceu novos padrões estéticos, que influenciam as 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).

Na produção gráfica dos últimos anos, o uso do computador contribuiu com a possibilidade de justapor repertórios e de misturar estilos, estimulando e ampliando a aplicação das características citadas – fazendo com que as influências tropicalistas estejam cada vez mais presentes.

Nas peças contemporâneas, é possível perguntar em que medida o caráter contestatório e alternativo do tropicalismo se perdeu, dando lugar a uma estética pós-modernista de puro ornamento e efeitos visuais. Por outro lado, a identificação e o resgate recorrente daquele período poderiam indicar um caminho de busca de revalorização dessa expressão gráfica. Estas são algumas questões relevantes que fogem dos limites e propostas deste trabalho, mas que apontam caminhos para futuras pesquisas.

Espera-se que a série de relações culturais e sociais que envolveram e refletiram no design tropicalista, além da importância desse movimento para a cultura e o design contemporâneo, contribua para debates não só no âmbito da produção e do consumo, mas também nas construções de identidades.

REFERÊNCIAS

ARTIGOS

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/>. Acesso em 08 de mai. de 2011.

CRUZ, Mareska. **Contracultura e Religiões Alternativas**. Campinas, sd. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/graduacao/anais/mareska_cruz.pdf>. Acesso em 18 de mai. de 2011.

DUNN, Christopher. **Tropicália: Modernidade, alegoria e contracultura**. In Basualdo, Carlos. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 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/>. Acesso em 23 de mai. de 2011.

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.anhembri.br/congressodesign/anais/artigos/69694.pdf/>>. Acesso em 18 de mai. de 2011.

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 2011.

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/>. Acesso em 15 de set. de 2011.

JANOÁRIO, Ricardo. **A Tropicália.** 2004. Disponível em <<http://www.febf.uerj.br/tropicalia/>>. Acesso em 08 de mai. de 2011.

JOBIM, André Vinicius Mossate. **Os reflexos da contracultura no Brasil: debates sobre produção musical (1967-1972),** 2006. Disponível em: <<http://www.artigonal.com/ensino-superior-artigos/os-reflexos-da-contracultura-no-brasil-debates-sobre-producao-musical-1967-1972-4979290.html/>>. Acesso em 18 de mai. de 2011.

LOTUFO, Edith. **Cor e Comunicação.** 2008. Disponível em <<http://professor.ucg.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/3954/material/teoria%20da%20cor.doc/>>. Acesso em 24 de mai. de 2011.

PUC-RIO. **Lygia Clark - Da Dissolução do Objeto ao Corpo Coletivo,** sd. Disponível em <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0210195_04_cap_03.pdf/>. Acesso em 12 de jun. de 2011.

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

SCHIBELBEIN, Ralph. **Tropicalismo: Uma Interpretação do Brasil.** Buenos Aires: 2009. Disponível em <<http://www.efdeportes.com/efd134/tropicalismo-uma-interpretacao-do-brasil.htm/>>. Acesso em 08 de mai. de 2011.

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 2011.

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 08 de mai. de 2011.

DOCUMENTOS SONOROS

COLETÂNEA. **Tropicália ou Panis Et Circenses**. Philips, 1968. LP.

DUPRAT, Rogério. **A Banda Tropicalista do Duprat**. Philips, 1968. LP.

GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**. Philips, 1968. LP.

BAPTISTA, Arnaldo; DIAS, Sérgio; LEE, Rita. **Os Mutantes**. Polydor, 1968. LP.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Universal, 1968. LP.

LIVROS

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

BIRREN, Faber. **Principles of Color**. Schiffer, 1987.

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

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: 3ª Edição, Edgar Blucher, 2008.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália: alegoria, alegria.** 2ª Edição, São Paulo: Ateliê, 1996.

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

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

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

LAUS, Egeu. **Capas de discos: Os primeiros anos.** In Cardoso, Rafael. O Design Brasileiro Antes do Design. 1ª Edição, Cosac Naify, 2005.

MELO, Chico Homem (org.). **O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60.** São Paulo: 2ª Edição, Cosac Naify, 2008.

MOLES, Abraham. **O Kitsch.** 3ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música.** Coleção História e Reflexões. Belo Horizonte: 2ª Edição, Autêntica, 2005.

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

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura.** São Paulo: Brasiliense, 8ª Edição, 1988.

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

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução: do CPC à Era da TV.** Capítulo "A Brasilidade Tropicalista de Caetano". Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

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

GALERIAS VIRTUAIS

Galeria Lee Conklin, sd. Disponível em <<http://www.leeconklin.com/>>. Acesso em 26 de jun. de 2011.

Galeria Lygia Clark, sd. Disponível em <<http://www.lygiaclark.org.br/>>. Acesso em 12 de jun. de 2011.

Galeria Rogério Duarte, sd. Disponível em <<http://rogerioduarte.com/discs/index.html/>>. Acesso em 17 de jul. de 2011.

Galeria Victor Moscoso, sd. Disponível em <<http://www.victormoscoso.com/>>. Acesso em 31 de mai. de 2011.

Galeria Wes Wilson, sd. Disponível em <<http://www.wes-wilson.com/>>. Acesso em 31 de mai. de 2011.

JORNAIS

Correio Braziliense, 16 de abril de 1964

Folha de São Paulo, **Caderno Ilustrado**. 01 de outubro de 2006

REVISTAS

COELHO, Cláudio N.P. **Tropicália: Cultura e Política nos anos 60**. São Paulo: Tempo Social; Rev. Sociol. USP, 1989.

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/>. Acesso em 22 de mai. de 2011.

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

SITES

BEATLES, The. **Site oficial**, sd. Disponível em <<http://beatles.com/#/albums/>>. Acesso em 18 de set. de 2011.

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/>. Acesso em 15 de mai. de 2011.

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 2011.

GAROTAS SUECAS, sd. **Site oficial**. Disponível em <http://www.bandagarotas.suecas.com.br/>>. Acesso em 24 de mai. de 2011.

LOPES, Cristiano. **Op Art**, sd. Disponível em <<http://vsites.unb.br/fac/ncint/pg/galeria/opart.htm/>>. Acesso em 24 de mai. de 2011.

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 2011.

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 2011.

MUTANTES, Os. **Site oficial**, sd. Disponível em <http://mutantes.com/#discografia>>. Acesso em 19 de jun. de 2011.

OLIVEIRA, Ana. **Tropicália**, 2007. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia/>>. Acesso em 15 de mai. de 2011.

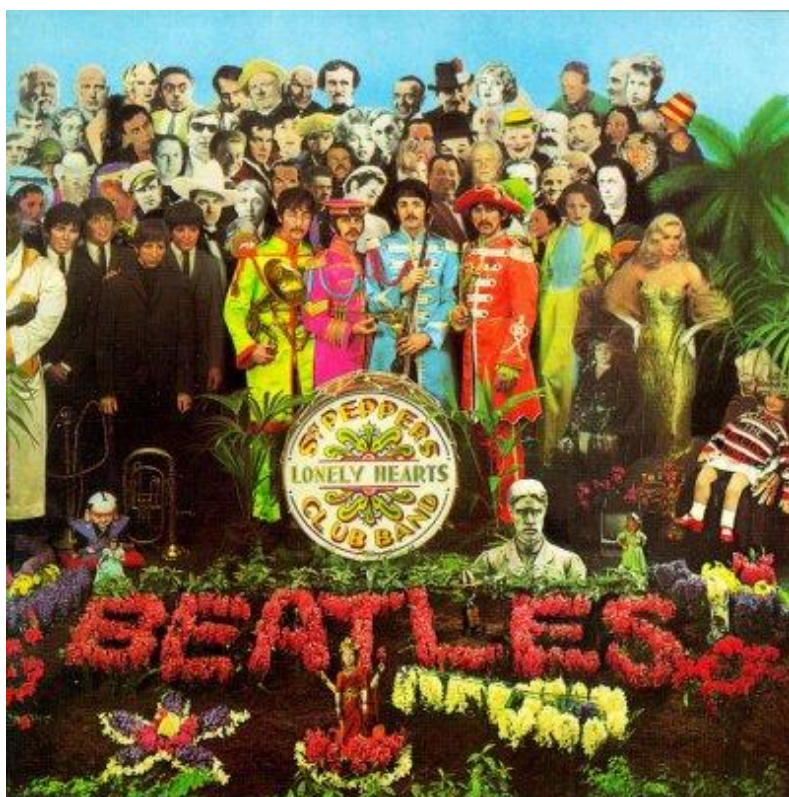
REFLECTION Vinyl & CD. **Reflection**, sd. Disponível em <<http://www.reflection.com.br/brazil.html/>>. Acesso em 17 de jul. de 2011.

VALENTE, Vinícius. **Capas também são arte**, sd. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=292/>>. Acesso em 02 de jun. de 2011.

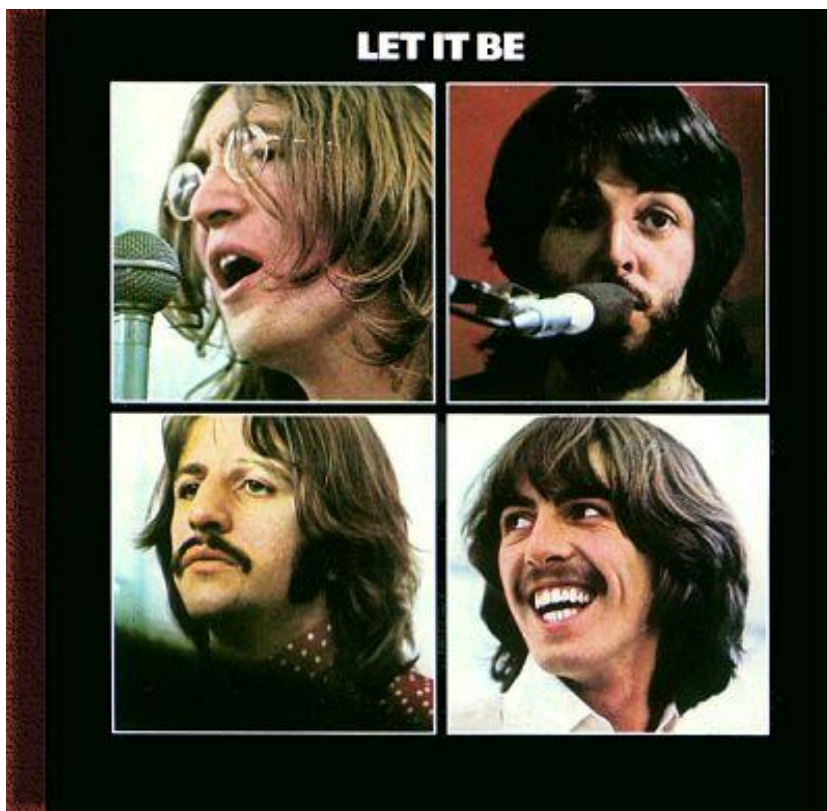
ANEXOS



Anexo A - Círculo cromático
Fonte: BIRREN, 1987, p. 82.



Anexo B - "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" de Beatles, 1967
Fonte: THE BEATLES, sd.



Anexo C – “*Let it be*” de *Beatles*, 1970
Fonte: THE BEATLES, sd.