



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO,
CULTURA E INTERATIVIDADE



**O DESENHO DE CAPAS DE DISCOS
BOSSA-NOVISTAS E TROPICALISTAS:
INDICAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA NUM TEMPO (1958-1968)**

VALÉRIA NANCÍ DE MACÊDO SANTANA

Feira de Santana, Bahia, Brasil
Abril de 2013

VALÉRIA NANCÍ DE MACÊDO SANTANA

**O DESENHO DE CAPAS DE DISCOS
BOSSA-NOVISTAS E TROPICALISTAS:
INDICAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA NUM TEMPO (1958-1968)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio Vidal de Negreiros Gomes.

UEFS
Feira de Santana, Bahia, Brasil
Abril de 2013

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

S223d Santana, Valéria Nanci de Macêdo
O desenho de capas de discos bossa – novistas e tropicalistas: indicação da cultura brasileira num tempo (1958 – 1968) / Valéria Nanci de Macêdo Santana. – Feira de Santana, Bahia, Brasil, 2013.

261 f : il.

Orientador: Luiz Antônio Vidal de Negreiros Gomes

Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade)– Universidade Estadual de Feira de Santana, Departamento de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2013.

1. Desenho. 2. Capas de discos. 3. Bossa nova. 4. Tropicália. 5. Cultura. I. Gomes, Luiz Antônio Vidal de Negreiros. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Departamento de Letras e Artes. IV. Título.

CDU: 74

O Desenho de Capas de Discos Bossa-Novistas e Tropicalistas: Indicação da Cultura Brasileira num Tempo (1958-1968).

Valéria Nanci de Macêdo Santana

Dissertação submetida à Comissão Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura, Interatividade, PPGDCI, da Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Desenho (MDes).

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Luiz Antonio Vidal de Negreiros Gomes

Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS (BA).

Prof. Dr. Marcos Brod Júnior

Universidade Federal de Santa Maria, UFSM (RS).

Prof. Dra. Andréia Bordini de Brito

Universidade Federal de Pelotas, UFPEL (RS).

SUPLENTE

Prof. Dr. Antonio Wilson Silva de Souza

Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS (BA).

Acabo de escrever mais uma estrofe da minha composição chamada VIDA. Dedico-a a vocês — Daniel e Maria José (meus amados pais); Itaniel, Flávia, Débora, Lívia (meus queridos irmãos); e a minha pequena afilhada Beatriz (Bia/Bililiu/Bolotinha) — família que está sempre ao meu lado.

“(..) ouvi de muitos amigos mais ou menos íntimos o comentário de que eu embarcava em muitas canoas furadas. Mas eu acreditava que podia andar sobre as águas”.

(Caetano Veloso, Verdade Tropical, 2008).

Agradecimentos

E eis que um dia, permeada por sonhos, versos, imagens e sons, resolvi continuar meus estudos na pós-graduação. Queria e sabia que podia algo mais. Era mais um desafio, um processo, um passo, quem sabe uma conquista: ingressar no Mestrado! Precisava traçar metas, definir objetivos, resolver procedimentos, mas, sobretudo, necessitava de parcerias: e elas vieram.

Sim sou grata a muitas pessoas. Tantas que nem sei se sabem que com simples gestos marcaram minha história. Vou registrar seus nomes para que jamais esqueçam suas importâncias para minha formação pessoal e intelectual.

Minhas sinceras gratidões à Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e aos membros do programa do Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade (UEFS). Agradeço à prof^a Dra. Ana Rita Sulz de Almeida Campos por me tratar como “igual” e pela força no processo de qualificação; ao prof. Dr. Antonio Wilson Silva de Souza: você sabe que sua incrível e incontestável sensibilidade, humildade e amizade estão guardadas no meu coração, não é?!; à prof^a Dra. Priscila Paixão Lopes, obrigada por seu bom humor e dicas numa das fases mais angustiantes do processo de Mestrado: a submissão do projeto ao Comitê de Ética em Pesquisa; ao prof. Dr. Miguel Almir por ser meu primeiro contato neste Mestrado: dançante, artístico e, sobretudo, científico, e por seu convite para a parceria editorial no jornal FUXICO; à Prof^a Dra. Marise de Santana por nos orientar a ser docentes no terceiro grau; à prof^a Dra. Lilian Pacheco pelo carinho com que me tratou, sem sequer me conhecer, no VII Seminário de Desenho da UEFS; à prof^a Dra. Gláucia Trinchão, por suas aulas, apoio, dicas, confiança e respeito por mim e meu projeto de pesquisa; ao prof. Dr. Edson Dias Ferreira por suas palavras carinhosas que me fizeram acreditar que poderia ser mestranda e não desistir disso nunca; ao prof. Dr. Cláudio Xavier, por nossos risos e aprendizados digitais: foram dias sensacionais!!!

Quero registrar meu obrigada também aos colegas, todos eles, mas, e sobretudo, aos amigos Rogério e Amanda, que fizeram essa jornada mais divertida e leve (ri e aprendi muito com vocês); Jefferson Lima, pelos materiais emprestados — e outros tantos que me foram dados; e Simone Santos de Oliveira, querida e competente parceira da disciplina Seminários Tópicos, que sabia me dizer palavras de apoio, quando eu ainda era aluna especial, e que se tornou uma grande amiga: não foi por acaso que nos conhecemos em um curso há anos atrás e nos reconhecemos em 2010.

Agradeço a colaboração e participação de todos aqueles que contribuíram para a composição de dados para que esta dissertação alcançasse êxito: a Rádio Princesa Fm 96,9; a Rádio Sociedade de Feira AM 970 (em especial o radialista Tanúrio Brito); a Rádio Nordeste FM 95,3; a Rádio Subaé 1080 AM; a TV Subaé; a Escola de Música Nata Musical; aos músicos, pesquisadores musicais e professores de música entrevistados.

Obrigada aos meus familiares, a quem dediquei este trabalho, e aos quais venho a agradecer também.

Registro meu agradecimento também ao amor pelas artes áudio-visuais, aqui representadas pela Música e o Desenho.

Por fim, reservei este parágrafo para fazer agradecimentos especiais: à professora Lígia Medeiros, pelo apoio e crença de que eu poderia ir mais além; ao professor Luiz Antonio Vidal de Negreiros Gomes, meu, mais que orientador, regente desta composição que sempre se desejou de sucesso; e, sobretudo a Deus, pela força que me move!

Resumo

Dissertação submetida à Comissão Julgadora do PPGDCI/UEFS, BA, Brasil, em 06 de abril de 2013, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade (MDes).

O Desenho de Capas de Discos Bossa-Novistas e Tropicalistas: Indicação da Cultura Brasileira num Tempo (1958–1968).

Valéria Nanci de Macêdo Santana

Esta pesquisa trata da formulação de conjunto de técnicas analíticas para avaliação das capas de discos de vinil de dois dos mais importantes períodos da música brasileira, a Bossa Nova e a Tropicália. A motivação deste trabalho origina-se da ideia geral de que estes movimentos são capazes de indicar o papel relevante da música para a sociedade brasileira e o perfil cultural desta nação, entre 1958 a 1968. Estímulo maior, contudo, encontrou-se, especificamente, na: (i) paixão da autora por esses dois estilos musicais; (ii) desejo pessoal de somar mais um trabalho acadêmico a essa sempre atual temática, isto é, análise gráfica de discos para compreensão de dado tempo de uma civilização; (iii) necessidade acadêmica de definir procedimentos e técnicas de análise gráfica para capas de discos de vinil, elepês — fundamentadas no Desenho industrial —, que fossem além de um mero simples, “gostei”, “legal”, “bacana”. Como objetivos específicos, delimitamos: traçar um panorama referente às linguagens gráfico-visuais usadas por “capistas”, isto é, aqueles tipógrafos, artistas, *designers* que projetaram, desenharam e ilustraram graficamente esse produto industrial fascinante. Procurou-se contextualizar os estilos musicais bossa-novista e tropicalista e suas respectivas produções para as capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália, compreendendo a concepção da imagem, a partir da adequação na contextualização temporal, demonstrando a importância do uso adequado da linguagem visual numa obra fonográfica em termos de efeitos que busca gerar; contribuir, social e academicamente, diversas vertentes do conhecimento. Para isto tratamos de aspectos anteriores e posteriores à personalização das capas de discos — como era e como passou a ser a relação das produções capistas com a preocupação no uso da imagem. Procuramos demonstrar a marca cultural e estética deixadas por esses períodos musicais via projetos capistas; buscamos referências bibliográficas, videográficas, *websites*, etc., além de dados que fundamentassem esta dissertação, através da colaboração (via entrevista semiestruturada: formulários aplicados a uma amostra de vinte entrevistados, dentre eles, radialistas, músicos, professores de música e pesquisadores musicais, na cidade de Feira de Santana-BA) e análises gráficas dos desenhos das capas de discos, bossa-novistas e tropicalistas, através de métodos de alguns teóricos, um método próprio e métodos dos sujeitos da pesquisa, sobretudo tratando de aspectos referentes aos fatores projetuais, tipos de desenhos, ideogramas e técnicas linguísticas adequadas. Explicitamos o quanto a arte de desenhar e contemplar a capa de disco sofreu transformações, do surgimento do LP à Era do MP3, mencionando as perdas e ganhos dos desenhos capistas, enquanto representação cultural de um tempo. E o quanto este trabalho pode vir a contribuir acadêmica e socialmente, na didática e ordenação de conhecimentos ligados à temática aqui posta. Concluímos esta pesquisa de modo a trazer à tona o debate sobre a possível volta da capa de disco, e de seus desenhos, gerando, sobretudo à indústria fonográfica, a reflexão sobre a projeção e feitura da mesma.

Palavras-chave: Desenho, Capas de discos, Bossa Nova, Tropicália, Cultura.

Abstract

Master Dissertation submitted, on April 06, 2013, to the Jury of PPGDCI/UEFS, BA, Brazil, 2as part of the fulfillment needed to get the title of Master in Design, Culture and Interactivity (MDes).

O Desenho de Capas de Discos Bossa-Novistas e Tropicalistas: Indicação da Cultura Brasileira num Tempo (1958–1968).

Valéria Nanci de Macêdo Santana

The Cover Design Disc Bossa Novistas Tropicalistas: Indication of Brazilian Culture in Time (1958–1968)

Valéria Nanci de Macêdo Santana

This research deals with the formulation of a set of analytical techniques for evaluation of vinyl record covers of two of the most important periods of Brazilian music, Bossa Nova and Tropicália. The dissertation was motivated by the general idea that these movements are able to indicate the important role of music to the Brazilian society and the cultural profile of this nation, from 1958 to 1968. Larger stimulus, however, found specifically in: (i) the author's passion for these two musical styles; (ii) personal desire to add more academic work that always current, i.e. graphical analysis to understand given time of a civilization; (iii) academic need to define procedures and analysis techniques for graphical vinyl record covers, long-playing — based on industrial design techniques — that went beyond a mere single, "liked", "cool", "cute". As specific objectives, it was defined: draw a panorama on the graphic-visual languages used by "capistas", i.e., those typographers, artists, graphic designers who designed and illustrated graphically this fascinating industrial product. Sought to contextualize the musical style bossa-tropicalist and released and their productions for the covers of Bossa Nova and Tropicália, understanding the design of the image, from the adequacy in temporal context, demonstrating the importance of proper use of visual language in a record in terms of effects work that seeks to generate; social contribution and academically, various aspects of knowledge. With that objective in mind, it was treated anterior and posterior aspects to customizing album covers — as it was and as it became the relationship of production "capistas" with the concern on the use of the image. We seek to demonstrate the cultural and aesthetic mark left by these musical periods of the cover designs. We look for references, videos, websites, etc., in addition to data that substantiate this thesis through collaboration (via semi-structured interview: forms applied to a sample of twenty interviewees, including broadcasters, musicians, music teachers and music researchers in the city of Feira de Santana-BA); and graphical analyses of the album covers designs from Bossa-nova e Tropicália; It was sought through methods of some theorists, a proprietary method and methods of research subjects, primarily dealing with aspects related to the project factors, types of designs, ideograms and linguistic techniques. We have specified how much the art of drawing and contemplate the disk cover suffered transformations, the advent of the LP to the Era of MP3, mentioning the losses and gains of LP cover designs, while the cultural representation of a time. And how this work may prove to contribute socially, academically and in didactic and knowledge linked to the thematic ordering here. We concluded this research in order to bring up the debate about the possible return of disk cover, and their designs, generating, especially in the music industry, the reflection on the design and making of same.

Keywords: Design, Cover albums, Bossa Nova, Tropicalia, Culture.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABNT — Associação Brasileira de Normas Técnicas.

AI – 5 — Ato Institucional Número 5.

CD — Compact Disc.

CEP — Comitê de Ética em Pesquisa.

Dr./ Dr.a — Doutor/a.

Ibidem — Na Mesma Obra.

K7 — Cassete.

LP — Long-play.

Mp3 — Moving Picture Experts Group 1 (MPEG).

p./ pp. — Página / Páginas.

PPGDCI — Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade.

TCLE — Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

UEFS — Universidade Estadual de Feira de Santana.

Web — World Wide Web (WWW).

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 — Análises sobre a pergunta 1 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas. p. 150.

Tabela 2 — Análises sobre a pergunta 2 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas. p. 151.

Tabela 3 — Análises sobre a pergunta 3 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas. p. 152.

Tabela 4 — Análises sobre a pergunta 4 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas. p. 152.

Tabela 5 — Análises sobre a pergunta 5 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas. p. 154.

Tabela 6 — Análises sobre a pergunta 6 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas. p. 154.

Tabela 7 — Análises sobre a pergunta 7 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas. p. 155.

Tabela 8 — Análises sobre a pergunta 8 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas. p. 156.

Tabela 9 — Análises sobre a pergunta 1 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas. p. 157.

Tabela 10 — Análises sobre a pergunta 2 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas. p. 157.

Tabela 11 — Análises sobre a pergunta 3 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas. p. 159.

Tabela 12 — Análises sobre a pergunta 4 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas. p. 159.

Tabela 13 — Análises sobre a pergunta 5 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas. p. 160.

Tabela 14 — Análises sobre a pergunta 6 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas. p. 161.

Tabela 15 — Análises sobre a pergunta 7 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas. p. 162.

Tabela 16 — Análises sobre a pergunta 8 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas. p. 162.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** — Capas dos discos infantis Os Três Patinhos (1983) e A Turma do Balão Mágico (1984). p. 25.
- Figura 2** — Fitas K7. p. 26.
- Figuras 3** — Capas das fitas K7 dos artistas infantis Trem da Alegria (1987) e Xuxa (1987). p. 27.
- Figura 4** — Capas dos discos Minhas Canções Preferidas (Júlio Iglesias — 1981) e Manolo Otero (Manolo Otero — 1982). p. 28.
- Figura 5** — Vitrola PHILIPS modelo GF 603 da década de 1970. p. 28.
- Figura 6** — Foto do rádio Semp (modelo da década de 1950 com caixa modificada por conta da ação do tempo). p. 29.
- Figura 7** — Capas dos discos The Beatles Ballads — 20 original tracks (1980) e Game Hits (1983). p. 31.
- Figura 8** — Fita K7 BASF. p. 32.
- Figura 9** — Encarte pessoal produzido para fita K7 gravada com especial da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens. p. 32.
- Figura 10** — Capa e fita VHS com gravação original do documentário Circuladô de Fulô de Caetano Veloso (1992). p. 32.
- Figura 11** — Capa do disco The Velvet Underground and Nico — Banda Velvet Underground (1967). p. 45.
- Figura 12** — Capa do disco Nevermind — Banda Nirvana (1991). p. 47.
- Figura 13** — Capa do disco Secos & Molhados — Banda Secos & Molhados (1973). p. 48.
- Figura 14** — Capa do disco Todos os Olhos — Artista Tom Zé (1973). p. 49.
- Figura 15** — Édouard-Léon Scott de Martinville. p.50.
- Figura 16** — Fonoautógrafo de Martinville, projetado em 1857 pelo inventor francês. p. 51.
- Figura 17** — Fonógrafo de Thomas Edison (à esquerda) e modelo comercial (à direita). p. 51.
- Figura 18** — Thomas Alva Edison junto a um dos seus primeiros fonógrafos em 1878. p. 52.
- Figura 19** — Guglielmo Marconi (considerado o pai do rádio). p. 53.
- Figura 20** — Cilindros de cera para fonógrafos. p. 54.
- Figura 21** — Selo de papel do cilindro de Edison (1903). p. 55.
- Figura 22** — Disco plano Emile Berliner — USA (1892). p. 56.
- Figura 23** — Gramophone de Emile Berliner e modelo comercial. p. 57.

- Figura 24** — Disco feito (1908) por Berliner. p. 58.
- Figura 25** — Selo da gravadora RCA Victor [Disco Oh'Suzana (Canção do Vaqueiro) — Artista: Bob Nelson (1944)] e Selo gravadora Columbia [Disco Besame Mucho/Por Mi Culpa — Artista: Leny Eversong com orquestra (1943)]. p. 59.
- Figura 26** — Selo da gravadora Continental [Disco Palpite Infeliz/Conversa de Botequim — Artista: Araci de Almeida (1950)] e Selo da gravadora Philips [Disco Aquele Abraço/O Má Iaô — Artista: Gilberto Gil (1969)]. p. 60.
- Figura 27** — Primeiras capas de disco que tiveram algum papel em proteger. p. 61.
- Figura 28** — O mais antigo desenho em capas de discos (1911). p. 62.
- Figura 29** — Desenho em capa representando jovens do Jazz apreciando o Fox-trot (1920). p. 63.
- Figura 30** — Capa do disco João Gilberto — Artista João Gilberto (1961). p. 67.
- Figura 31** — Capa do disco Vinicius e Odette Lara — Artistas Vinicius de Moraes e Odette Lara (1963). p. 68.
- Figura 32** — Capa do disco À Vontade — Artista Baden Powell (1963). p. 69.
- Figura 33** — Capa do disco Gilberto Gil — Artista Gilberto Gil (1969). p. 70.
- Figura 34** — Capa do disco Gal — Artista Gal Costa (1969). p. 71.
- Figura 35** — Capa do disco Mutantes — Banda Mutantes (1969). p. 72.
- Figura 36** — César Villela no Rio de Janeiro (13/06/2008). p. 75.
- Figura 37** — Rogério Duarte. p. 76.
- Figura 38** — João Gilberto considerado o criador da Bossa Nova. p. 81.
- Figura 39** — Tom Jobim (1927 -1994) — Um dos grandes nomes da Bossa Nova. p. 82.
- Figura 40** — Capa do disco Depois do Carnaval, O Sambalço de Carlos Lyra – Artista Carlos Lyra (1963). p. 84.
- Figura 41** — Capa do disco Um Encontro no Au Bon Gourmet (1962). p. 85.
- Figura 42** — Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, a trinca de ouro do programa Jovem Guarda, da TV Record, sinônimo de histeria e sucesso comercial e musical. p. 89.
- Figura 43** — Programa Jovem Guarda (1965–1968) — produzido pela Rede Record e apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. p. 89.
- Figura 44** — Capa do disco Help!, e trabalhadoras encapando o disco Rubber Soul — The Beatles (1965) . p. 90.
- Figura 45** — III Festival de Música Popular Brasileira (1967): Edu Lobo e Marília Medalha à esquerda e Chico Buarque com MPB-4 à direita. p. 92.

- Figura 46** — Poesia concreta de Augusto de Campos (1962). p. 97.
- Figura 47** — 'O Rei da Vela', que estreou em 1967, foi fotografado por Carlos Moskovics no Rio de Janeiro em 1972 (Foto Carlos.Cedoc/Funarte). p. 99.
- Figura 48** — Cartaz do filme Terra em Transe de Glauber Rocha (1967). p. 101.
- Figura 49** — Capas dos discos Cookin' — Artista The Miles Davis Quintet (1956) / Kenny Burrell — Artista Kenny Burrell (1957). p. 109.
- Figura 50** — Capas dos discos Jazz Goes To Junior College — Artista Dave Brubeck Quartet (1957) / Somethin' Else — Artista Cannonball Adderley (1958). p. 110.
- Figura 51** — Capas dos discos *Um show de bossa* — Artistas Lennie Dale e Bossa Três (1964) / Ooooooh! Norma — Artista Norma Benguell (1959). p. 110.
- Figura 52** — Capas dos discos — *Balançamba* - Artista Lúcio Alves (1963) e Primavera Definitivamente — Artista Sylvia Telles (1964). p. 112.
- Figura 53** — Capas dos discos Quero Você — Artista Wanderléa com Renato e seus Blue Caps (1964) / Erasmo Carlos – Artista Erasmo Carlos (1967) / É proibido fumar — Artista Roberto Carlos (1964). p. 115.
- Figura 54** — Capas dos discos Ronnie Von — Artista Ronnie Von (1966) / Bom Rapaz — Artista Wanderley Cardoso (1967) / Esperando Você — Artista Jerry Adriani (1968). p. 116.
- Figura 55** — Capa do disco Frevo Rasgado — Artista Gilberto Gil (1968). p. 117.
- Figura 56** — Capa do disco Jorge Bem — Artista Jorge Ben (1969). p. 117.
- Figura 57** — Capas dos discos Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967) — The Beatles e Tropicália ou Panis et Circensis (1968) — Tropicália. p.119.
- Figura 58** — Capas dos discos White Album- Artista The Beatles (1968) / Caetano Veloso – Artista Caetano Veloso (1969). p. 120.
- Figura 59** — Capas dos discos Opinião de Nara (1964) — de estilo bossa-novista / Nara (1968) — de estilo tropicalista. p. 125.
- Figura 60** — Lígia Clark (1920-1988) e sua obra O dentro e o Fora (1963). p.126.
- Figura 61** — Análise sintática, semântica e pragmática da capa do disco Frevo Rasgado — Gilberto Gil (1968) . p. 132.
- Figura 62** — Referências Visuais Tropicalistas. p. 133.
- Figura 63** — Cronologia dos principais LPs da Tropicália. p. 133.
- Figura 64** — Diagrama de Gutenberg. p. 134.
- Figura 65** — Movimentos e estilos de 1880 a 1990. p. 135.

- Figura 66** — Capa de LP, Harold Feinstein; foto: Francis Wolff, Blue Note Records, 1957. p. 136.
- Figura 67** — Fontes tipográficas utilizadas em capas de discos da década de 1950. p. 137.
- Figura 68** — Cores utilizadas em capas de discos da década de 1950. p. 138.
- Figura 69** — Pôster, The Soft Machine, Michael English e Nigel Weymouth, 1967. p.140.
- Figura 70** — Fontes tipográficas utilizadas em capas de discos da década de 1960. p. 140.
- Figura 71** — Cores utilizadas em capas de discos da década de 1960. p. 141.
- Figura 72** — Capas de discos bossa-novistas e tropicalistas para análise desenhística. p. 144.
- Figura 73** — Layout de fontes tipográficas. p. 166.
- Figura 74** — Cores: padrão cromático, hierarquia cromática e saturação. p. 167.
- Figura 75** — Zona de entrada de informação. p. 168.
- Figura 76** — Arco do quadrado raiz. p. 168.
- Figura 77** — Zona de saída de informação. p. 168.
- Figura 78** — Zona perceptiva (Ponto psi). p. 168.
- Figura 79** — Ponto áureo. p. 168.
- Figura 80** — Logogramas para taxionomia do produto industrial. Quadro para auxiliar os fenômenos criativos e projetuais de um produto. p.169.
- Figura 81** — Linhas básicas para identificar os fenômenos geométricos (pontos, linhas, configurações). Capa do disco Caetano Veloso /Artista: Caetano Veloso (1968). Capa do disco Nara / Artista: Nara Leão (1964). p. 170.
- Figura 82** — Modelo de análise taxionômica, criativa, projetual e geométrica das capas dos LPs de Nara Leão (1964) e Caetano Veloso (1968). p. 171.
- Figura 83** — Mudanças de paradigma nas capas dos discos de Gilberto Gil: Da esquerda para a direita: disco Frevo Rasgado (1968); Expresso 2222 (1972); Refazenda (1975). p.193.
- Figura 84** — Mudanças de sintagma do Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band: LP, cartucho 8-track, fita K7, CD e Pen Drive. p. 194.
- Figura 85** — A evolução do armazenamento de músicas [infográfico]. p. 195.
- Figura 86** — Capa do disco Carnaval da Capitol. Criação: Paulo Brèves (1951) . p.196.
- Figura 87** — Elifas Andreato. p. 196.
- Figura 88** — Capa do LP "Nervos de Aço", de Paulinho da Viola (1973). E ilustração para o primeiro disco de Adoniran Barbosa (final dos anos 1970) — ambas criações de Elifas Andreato. p. 197.
- Figura 89** — Carlos da Silva Assunção Filho — Cafí. p. 198.

Figura 90 — Capa do LP duplo “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento (1972). Capa do LP “Lô Borges, de Lô Borges (1972). p.198.

Figura 91 — Cartucho 8-*track* (parte externa e interna, respectivamente). p. 199.

Figura 92 — Capa e orelha da fita K7 “Revoluções por minuto” da banda RPM (1985). p. 201.

Figura 93 — Propaganda do toca-fitas automotivo Pioneer. p. 201.

Figura 94 — CD — Compact-Disc. p. 202.

Figura 95 — Da esquerda para a direita: embalagem CD casa de bonecas, embalagem CD rosquinhas. p. 203.

Figura 96 — Gringo Cardia: autor de capas de discos brasileiros nas décadas de 1990 e 2000. p. 204.

Figura 97 — Criações de Gringo Cardia: capas dos discos Paratodos de Chico Buarque (1993) e Pirata de Maria Bethânia (2006). p.204.

Figura 98 — Formatos digipacks para inserção do booklet. Respectivamente: com manga para booklet", "Booklet colado no Digipak", "Com ranhura para booklet" e "Com bolso para booklet". p. 205.

Figura 99 — Funcionamento de um Download (Foto: Reprodução/The Techy). p. 206.

Figura 100 — Programa Napster. p. 207.

Figura 101 — Programa Emule à esquerda. Programa Torrent à direita. p. 208.

Figuras 102 — Rapidshare e Megaupload. p. 208.

Figura 103 — Blog especializado disponibilizar músicas para *download*. p. 208.

Figura104 — Álbum de música em pen drive. p. 209.

Figura 105 — A cantora Tulipa Ruiz e a banda Los Hermanos. p. 212.

Figura 106 — Capa do disco de vinil “Efêmera” da cantora Tulipa Ruiz (2011). Foto divulgação dos LPs do Los Hermanos (2012). p. 213.

SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

LISTA DE TABELAS

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO

“BIM BOM”... EIS OS ANTECEDENTES DA MINHA SALA DE SOM 22

CAPÍTULO I

“COMO UM OBJETO NÃO IDENTIFICADO”: UM MUNDO DE DISCOS SEM CAPAS E SEM IDENTIDADE 44

1. Dos fonogramas sem identificação aos selos e embalagens com informação 50

2. Das embalagens com informação à real personalização: o surgimento das capas de discos 60

2.1. A personalização das capas de discos no Brasil 64

3. As capas de discos e seu legado 72

CAPÍTULO II

“COISAS QUE SÓ O CORAÇÃO PODE ENTENDER”: DA PERSONALIZAÇÃO DAS CAPAS DE DISCOS NO BRASIL À MARCA CULTURAL E ESTÉTICA BOSSA-NOVISTA E TROPICALISTA 74

1. Do estilo bossa-novista ao movimento tropicalista 80

1.1. A Bossa Nova 80

1.2. Transição da Bossa Nova à Tropicália 87

1.3. A Tropicália 92

2. O desenho das capas de discos da Bossa Nova à Tropicália 108

2.1. O desenho das capas de discos da Bossa Nova 108

2.2. O desenho das capas de discos na transição da Bossa Nova à Tropicália 115

2.3. O desenho das capas de discos da Tropicália 116

3. O que passou e o que ficou 128

CAPÍTULO III

“EU ORGANIZO O MOVIMENTO”: COLABORAÇÃO E ANÁLISE DO REPERTÓRIO DOS AUTORES E COAUTORES DESTA COMPOSIÇÃO 129

1. Análises gráficas dos desenhos das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas	131
1.1. Métodos e seus autores	131
1.1. 1. Análise sintática, semântica e pragmática	132
1.1.2. O diagrama de Gutenberg	134
1.1.3. Movimentos e estilos: épocas, referências visuais, fontes tipográficas e cores	134
1.1.3.1. Década de 1950 — contexto histórico, capas de discos, fontes, cores	135
a. Contexto histórico	135
b. Capas de discos	136
c. Fontes tipográficas	137
d. Cores	137
1.1.3.2. Década de 1960 — contexto histórico, capas de discos, fontes, cores	138
a. Contexto histórico	138
b. Capas de discos	139
c. Fontes tipográficas	140
d. Cores	141
1.2. Métodos dos sujeitos da pesquisa	142
1.2.1. O passo-a-passo indo a campo	142
a. O início de tudo	142
b. Data / período utilizado	142
c. Local	142
d. Esclarecendo os entrevistados	143
e. Aplicando o formulário	143
f. Sobre as perguntas aplicadas	145
g. Sobre as respostas: tabulação e análise	150
1.2.2. Análises dos desenhos das capas de discos bossa-novistas	150
1.2.3. Análises dos desenhos das capas de discos tropicalistas	157
1.2.4. Comparando para melhor entender	163
1.3. Um método experimental	165
1.3.1. O método: descrição	165

a. Recorte histórico	165
b. Escolha das capas de discos	166
c. Análise desenhística	166
i. Fontes tipográficas	166
ii. Cores	167
iii. Diagramação (logogramas e a classificação analítica, projetual, desenhística, gráfica e de composição)	167
1.3.2. O método: execução	171
1.3.2.1. Capas por tipo de projeção	172
1.3.2.2. Capas por tipo de impressão (cores)	175
1.3.2.3. Análises gráficas	177
2. Análises dos desenhos capistas bossa-novistas e tropicalistas: o que ficou da experiência	182

CAPÍTULO IV

“MANDEI PLANTAR FOLHAS DE SONHO NO JARDIM DO SOLAR”: DA ARTE DE DESENHAR E CONTEMPLAR A CAPA DE DISCO À SUA BANALIZAÇÃO NA ERA DO MP3 — O QUE BROTARÁ DESTA COMPOSIÇÃO	191
1. Os formatos midiáticos: perdas e ganhos dos desenhos capistas	191
a. LP	196
b. Cartucho 8-track	199
c. Fita K7	200
d. CD	202
e. Mp3	206
1.1. As análises gráficas: o legado	210
2. O que brotará desta composição	214

CONCLUSÃO

“MAS, SE ELA VOLTAR, SE ELA VOLTAR: QUE COISA LINDA! QUE COISA LOUCA!”: A VOLTA DA CAPA DE DISCO E DA IMPORTÂNCIA DADA AOS SEUS DESENHOS	218
---	------------

REFERÊNCIAS	223
ANEXO	237
Anexo 1 — Autorizações de rádios e escola de música para pesquisa	238
Anexo 2 — Desenhos das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas analisados	241
Anexo 3 — Termo de autorização para publicação de teses e dissertações eletrônicas (TDE) na biblioteca digital de teses e dissertações (BDTD)	251
Anexo 4 — Parecer consubstanciado do CEP (Comitê de Ética em Pesquisa)	252
APÊNDICE	254
Apêndice 1 — Formulário diagnóstico — modelo de coleta de dados da pesquisa	255
Apêndice 2 — TCLE - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido do Comitê de Ética em Pesquisa	260

INTRODUÇÃO

“BIM BOM”¹:

EIS OS ANTECEDENTES DA MINHA SALA DE SOM...

Olá!!! Vamos entrando: estava mesmo te esperando! Aqui fica minha sala de som! Estes são meus discos. Escolha um. Tire da embalagem. Cuidado com a capa... Escolha entre o LADO A, com o desenho das capas de discos da Bossa Nova (fim dos anos 1950); e o LADO B, com o das capas de discos da Tropicália (fim dos anos 1960) — ambos têm composições de imagens enquanto representação cultural. Fique à vontade e seja bem-vindo (a) ao maravilhoso mundo de “O Desenho de Capas de Discos Bossa-novistas e Tropicalistas: Indicação da Cultura Brasileira Num Tempo (1958-1968)”.

Entre o contexto de um Brasil que respirava a musicalidade da Bossa Nova (fins dos anos 1950) até o movimento artístico-cultural Tropicalista (fins dos anos 1960) o que se sabe é que tudo era, na verdade, um grande ritual: uma grande celebração. Bastava um disco de vinil, uma vitrola, um grupo de amigos e a vontade de estar junto para haver contemplação da música. Mas, não era apenas escutar por escutar. As capas dos discos que giravam na vitrola, a 33 RPM, faziam parte do contexto de um modo todo especial: elas marcavam emocionalmente e datavam culturalmente o momento, a época, o tempo. As capas eram a mais sublime possibilidade de tornar memória as imagens. Nelas as viagens contidas pareciam indicar, bem como materializar, desejos, e definir atitudes e inovações, adotar a estética do momento que ao longo de pouco mais de 10 anos se instaurava.

Esta dissertação — circunscrita à linha de pesquisa Linguagens Visuais, Memória e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia — traz a temática “Linguagens Visuais & Estilos Musicais Brasileiros” e trata, basicamente, do momento em que as capas de discos no

¹Bim Bom – título da música de João Gilberto de 1958.

Brasil passaram a ganhar mais notoriedade com a Bossa Nova até a revolucionária virada estética do movimento Tropicália. Nesse sentido enfatizo e demonstro o quanto as capas de disco, como imagem gráfico-visual, marcou a época desses estilos musicais brasileiros.

O interesse sobre esse tema se deu a partir da observação da síntese e da coerência gráfico-visuais das imagens (fotografias, ilustrações, textos, tipografias, cores, elementos decorativos e composições) impressos nos LPs², nos quais estavam gravados a música (poesia e melodia) dos principais estilos musicais brasileiros. O fato é que a produção capista³ estava ganhando o *status* de elemento fundamental, enquanto composição visual, de uma obra. Percebi aí uma extraordinária fonte de pesquisa e de estudo sobre o contexto cultural em que tais estilos e modos de cantar a vida surgiram no Brasil, sobretudo com o desenvolvimento da indústria fonográfica, ao longo do Século XX,

(...) em meio ao forte apelo da indústria cultural/cultura de massas, em torno da produção visual. Estilos artísticos de vanguarda, como o Surrealismo, o Psicodelismo e a Pop Art foram aos poucos ganhando terreno fora das galerias, surgindo em capas de discos de vinil [os famosos *Long Plays* LP — *elepês*], em especial a partir da segunda metade do século.⁴ (2011).

Entretanto, falar de linguagem gráfica requer certos procedimentos linguísticos, pois essa inclui vários tipos de expressão gráfico-visual; gráfico-verbal, gesto-sinestésico e a combinação deles. Penso desta feita, ser importante focar o tema com precisão, devido à pluralidade de possibilidades existentes na expressão “linguagem gráfico-visual”. Logo, não poderia fazer um trabalho senão embasado em imagens de álbuns musicais que perpassam uma época específica: da Bossa Nova à Tropicália — daí o período em pesquisa restringir-se a 1958-1968, com a ideia central de trazer aspectos relevantes para futuros desdobramentos desses estudos em vários campos, para os quais os fenômenos culturais são importantes.

²Long Play (abreviatura LP), ou coloquialmente bolachão é uma mídia desenvolvida no início da década de 1950 para a reprodução musical, que usava um material plástico chamado vinil. Trata-se um disco de material plástico, usualmente de cor preta, que registra informações de áudio, as quais podem ser reproduzidas através de um toca-discos. O disco de vinil possui micro-sulcos ou ranhuras em forma espiralada que conduzem a agulha do toca-discos da borda externa até o centro no sentido horário. Trata-se de uma gravação analógica, mecânica. Esses sulcos são microscópicos e fazem a agulha vibrar, essa vibração é transformada em sinal elétrico e por fim amplificado e transformado em som audível (música). Fonte: <http://sitepratico.com/sitepratico/?site=101&pagina=4>.

³Nome designado aos artistas que elaboravam as capas de LP no início do século XX. Fonte: Rochedo (2011, p. 7).

⁴Fonte: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/editorial13.php>.

Tomei como referência básica textos relacionados à imagem e à cultura, bem como utilizei bibliografias relacionadas às capas de discos como um todo, em termos de estrutura visual, e outras preciosas fontes que se referem aos estilos musicais brasileiros e suas formas de expressão.

Analisei as relações sociais no que diz respeito à linguagem gráfico-visual, enquanto forma de retratar, e a música, como modo de ser retratada, de acordo com o contexto que deseja transmitir. Adentrei nos estudos dos estilos musicais brasileiros — da Bossa Nova à Tropicália — bem como em suas materializações históricas, marcadas em capas de discos, buscando compreender aspectos imagéticos nas obras supracitadas.

Metodologicamente, revisei alguns livros e textos, selecionei citações, confeccionei formulários de entrevista semiestruturada, escolhi/determinei os colaboradores e fui à campo colher opiniões que embasassem meu trabalho. Com a ideia de que tudo que faria seria resultado da minha interrelação com os sujeitos da pesquisa, entendi que os resultados serviriam, então, para futuras interações: seria, portanto, um trabalho que englobaria a essência do PPGDCI (Desenho, Cultura e Interatividade).

Tracei um plano de pesquisa que permitiu ao observador ser parte deste trabalho, sobretudo por ser uma abordagem subjetiva.

Fundamentei este trabalho, portanto, via contexto do objeto “Linguagens Visuais & Estilos Musicais”, pelo material bibliográfico, além de outras referências, como por exemplo, documentos eletrônicos. Com todos os dados em mãos, com a participação dos indivíduos e com a construção do significado, eis aqui esta dissertação.

Quando efetivamente imaginei esta pesquisa, uma certeza era evidente: a linguagem gráfico-visual de capas de discos seria o norte a seguir. Capas de discos porque a música sempre foi uma constante em minha vida! A linguagem gráfico-visual porque o desenho como projeto me encanta. Faltava definir uma época específica para focar este trabalho. A Bossa Nova era unânime dentro do meu coração: João Gilberto, Tom Jobim, Nara Leão, Carlinhos Lyra, Roberto Menescal, Wanda Sá, dentre outros, estão entre “meus discos de cabeceira”. Defini os bossa-novistas como partida desta dissertação. Faltava definir o ponto de chegada: que tal a Tropicália? Sim, a Tropicália do Caetano e do Gil que tanto ouvi na minha adolescência — seria genial falar deste movimento e de suas contribuições músico-visuais psicodélicas. Unir linguagem musical com linguagem visual, analisando aspectos concernentes à cultura material, perpassando a seguinte problemática: de que forma as capas de discos da Bossa Nova e Tropicália indicam a cultura brasileira num tempo? Para

isto, entende-se a necessidade de seguir uma sequência lógica de estudos e análises que contemplem diversos aspectos para o entendimento da contribuição musical, visual e social do período em que essas capas de discos, bossa-novistas e tropicalistas, foram impressas.

Mas, de onde veio a vontade de fazer uma pesquisa sobre capas de discos? Será que há situações antecessoras que me fizeram chegar a esta temática? Sim, e como há!

Doce é o caminho de quem tem na arte a verdadeira inspiração para sua vida: sempre pensei assim. Em tudo o que fiz, e que faço; a cada passo dado, lá está a arte. Dentre as formas de arte, a música é minha maior inspiração e, através dela, fiz muitos dos meus projetos de vida e, certamente, farei outros tantos.

Ter a sensibilidade à flor da pele me faz ver poesia em tudo — mesmo que nem tudo seja tão poético assim. Talvez por isso, em vários momentos, tenha sempre procurado unir as diversas vertentes da minha vida pessoal e profissional a aspectos ligados às artes.

Minha infância foi incrível: brincávamos todos os dias “na minha rua”: baleado, barra-manteiga, picula. Em casa ouvíamos “coisas de crianças”. Lembro-me, com muita clareza, dos discos de vinil que ganhava a cada aniversário, e que ficaram guardados em meu imaginário mais afetuoso através, não só de suas músicas, mas, também por suas capas — sempre preferi discos a qualquer outro brinquedo. Tal era a estima que tinha (e tenho) por estes objetos que os guardo, até hoje, com muito afeto: Os Três Patinhos de 1983 e A Turma do Balão Mágico de 1984 (Figura 1) são dois destes.



Figura 1- Capas dos discos infantis Os Três Patinhos (1983) e A Turma do Balão Mágico (1984)

Fonte: Arquivo Pessoal

Além dos discos infantis, em minha residência há uma boa coleção de vinis de diversos estilos. Mas, um outro formato que fazia sucesso nos anos 1980, as fitas K7⁵ (figura 2), também têm lugar cativo no acervo fonográfico que dispomos (eu e minha família). Elas trouxeram novidades e, de pronto, ganharam seu espaço nas prateleiras dos amantes da música — como nós sempre fomos.



Figura 2- Fitas K7

Fonte: <http://www.retrogamesbrasil.blogspot.com.br/2008/12/fita-k7.html>

Com um tamanho menor, uma das vantagens das fitas era justamente a possibilidade de armazenamento ocupando pouco espaço nas casas das pessoas e a possibilidade de portabilidade que as mesmas ofereciam: transportava-se as K7 dentro de qualquer bolsa facilmente. Mas, algumas desvantagens também vieram junto com elas: apesar de neste formato não se correr o risco de ter arranhões, como nos LPs, a fita magnética embolava e enganchava facilmente dentro dos gravadores/tocadores.

Entretanto, a mais significativa novidade trazida pelas fitas K7 foi, sem dúvida, a perda do espaço gráfico que os encartes destas fizeram acontecer. Para os apreciadores de capas de discos (eu me incluo aqui), o pequeno formato das fitas cassetes e de suas capas diminutas representavam uma perda inestimável do caráter contemplativo do desenho das capas dos fonogramas — obviamente que se tentava imprimir nas mesmas o que se fazia nas capas dos LPs. Porém, nem sempre essa ideia se concretizava da melhor forma possível — vi muitos projetos gráficos de fitas K7 de péssima qualidade visual (muitos borrados e deformados) em comparação às capas dos discos das mesmas produções/gravações.

⁵É um padrão de fita magnética para gravação de áudio lançado oficialmente em 1963, invenção da empresa holandesa Philips. (...)era constituído basicamente por 2 carretéis, a fita magnética e todo o mecanismo de movimento da fita alojados em uma caixa plástica. (...) Com um tamanho de 10 cm x 7 cm, a caixa plástica permitia uma enorme economia de espaço e um excelente manuseio em relação às fitas tradicionais. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_cassete.

Bem como discos, ainda enquanto criança ganhei muitas fitas K7 como presente de aniversário - e também as tenho ainda (figura 3).



Figuras 3: Capas das fitas K7 dos artistas infantis Trem da Alegria (1987) e Xuxa (1987)

Fonte: Arquivo Pessoal

Adorava as fitinhas menores, mas, o fato de não trazer as letras das músicas e poucas informações em seus encartes já me incomodava naquela época.

Mas, detalhes à parte, a verdade é que rondam em minha memória, os discos infantis e K7s que ganhava — além de outros tantos me trazem lembranças de momentos vividos: sobretudo em minha casa, com minha família.

Lembro-me, claramente, de ter ouvido muito, através do gosto de minha mãe, artistas estrangeiros como Júlio Iglesias⁶ e Manolo Otero⁷ (figura 4).

⁶Manolo Otero, (Madri, 25 de junho de 1948 — São Paulo, 1º de junho de 2011) foi um cantor e ator espanhol radicado no Brasil. (...) Com voz sussurrante e boa aparência, foi um dos grandes nomes da música romântica das décadas de 70 e 80. (...) ficou famoso no ano de 1975 com seu primeiro álbum *Todo el Tiempo del Mundo*. Entre suas canções mais conhecidas estão *María no más*, *Vuelvo a ti*, *Que ha de hacer para olvidarte*, *Te he querido tanto*, *Bella Mujer*. Vivia no interior de São Paulo com sua esposa brasileira. Morreu vitimado por um câncer no fígado, em 1º de junho de 2011 em São Paulo. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Manolo_Otero.

⁷Julio José Iglesias Puga de la Cueva (Madrid, 23 de setembro de 1943) é um ex-futebolista, cantor e empresário espanhol de fama internacional. (...) Marcado pela voz e seu detalhismo nas canções, além de grande carisma, se tornou o mais bem sucedido artista latino em todos os tempos, com números impressionantes: 200 milhões de cópias vendidas, 2600 discos de ouro e de platina, quatro mil espetáculos em mais de quinhentas cidades do mundo e uma canção tocada a cada trinta segundos. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Julio_Iglesias.



Figura 4- Capas dos discos Minhas Canções Preferidas (Júlio Iglesias – 1981) e Manolo Otero (Manolo Otero – 1982).

Fonte: Arquivo Pessoal

Interessante remeter sempre minhas lembranças mais remotas às capas de discos destes artistas quando faço um exercício de volta ao passado e recorro ao que os ouvia na salinha de som da minha casa — seus discos ainda hoje estão guardados como verdadeiras relíquias.

Muito dessa história de ligação com a música e, conseqüentemente, com os discos, advém da aquisição, por parte de meus pais, de uma vitrolinha de plástico amarela da PHILIPS (figura 5) que nos acompanhou, a mim e aos meus irmãos, por toda a infância.



Figura 5- Vitrolinha PHILIPS modelo GF 603 da década de 1970

Fonte: Arquivo Pessoal

A vitrolinha em formato de maleta nos seguiu durante toda fase de infância, bem como outros aparelhos que sempre me remetiam à música, de uma forma ou de outra. Nesse sentido, outro elemento que fez toda a diferença no modo de perceber a música foi um rádio SEMP de ondas curtas e médias (figura 6) que pertence à minha família desde os idos de 1968.



Figura 6 - Foto do rádio Semp (modelo da década de 1950 com caixa modificada por conta da ação do tempo)

Fonte: Arquivo Pessoal

Era comum despertar ao som das rádios AM da minha cidade (Feira de Santana – Ba) e almoçar ouvindo os noticiários policiais. Era mais comum ainda, acostumar a ouvir, desde cedo, rádios internacionais bradarem, a todo volume, a língua de povos que jamais imaginei compreender um dia. Acostumei-me, desde sempre, não só a ouvir rádio, mas a venerá-lo. O mesmo aconteceu com os discos e com as fitas K7: nada era mais importante para mim, naquela visão de criança, do que ter artigos relacionados à música e que me fizessem, para todo sempre, lembrá-la contemplativamente.

Na verdade, toda essa história se inicia em 1977, quando, na cidade de Feira de Santana, Bahia (BA), nasci. Em meio às batalhas da vida, sempre havia um vinil tocando na vitrola ou um som qualquer ligado. De lá pra cá, desde o início desta contagem de tempo, alguns fatores foram marcantes como, por exemplo, o ano de 1983. Lembro-me, como se fora, hoje meus primeiros dias de aula na Escolinha Gurilândia, aqui mesmo, em Feira de Santana, onde nasci, me criei e ainda moro. Nessa época, a infância, tudo e todos nos parecem imensos diante dos pequeninos olhos que, então, possuímos. Eram bons tempos, em que os professores eram nossos maiores e melhores ídolos. Recordo-me de uma professora, que aparecia de vez em quando, por um motivo muito especial: ela tocava violão! Nossa! Aulas com violão! Tudo muito didático e estimulante. Nada melhor para crianças do que aulas com músicas infantis ao som de um bom instrumento tocado, ali, só pra gente, “ao vivo e a cores”.

Não eram músicas do Heitor Villa-Lobos⁸, mas, sim, canções de domínio público e que encantavam tanto quanto se tivessem sido feitas por ele. Eram bons tempos... Tempos em que grandes lembranças vagam à minha mente, mas nada mais marcante que minhas brincadeiras de criança: não, eu não brincava de casinha. Brincava principalmente de rádio; de ser radialista.

Eu e meu irmão púnhamos uma bancada de madeira, com a vitrola cenoura de plástico (citada anteriormente), um rádio de pilha SANYO, um gravador de fitas cassetes e um fone de ouvido (estes últimos já não tenho sequer em imagens). Pronto! Começava, então, a mais sublime e deliciosa brincadeira que minha infância pode conhecer um dia.

Amava tudo aquilo. Não queria parar. O repertório era muito rock dos anos de 1980. Dos internacionais ouvíamos muito Madonna, Michael Jackson, George Michael, Duran Duran, A-ha, Pink Floyd, Information Society, Air Supply. Dos nacionais soava nos nossos players artistas e bandas como Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Ultraje a Rigor, Titãs, Capital Inicial, Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, dentre outros. Tínhamos programas, apresentadores, comerciais: tínhamos tudo! Um mundo só nosso! Definitivamente meu irmão também me influenciaria dali em diante.

Mas, dentre esses artistas e seus discos fabulosos, dois ficaram marcados em minha mente por conta de suas músicas e produções capistas: o disco coletânea The Beatles Ballads (20 original tracks), da banda The Beatles e Game Hits — coletânea dos anos 1980 (figura 7).

⁸Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 – Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1959) foi um maestro e compositor brasileiro. Destaca-se por ter sido o principal responsável pela descoberta de uma linguagem peculiarmente brasileira em música, sendo considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil, compondo obras que enaltecem o espírito nacionalista, ao qual incorpora elementos das canções folclóricas, populares e indígenas. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos.

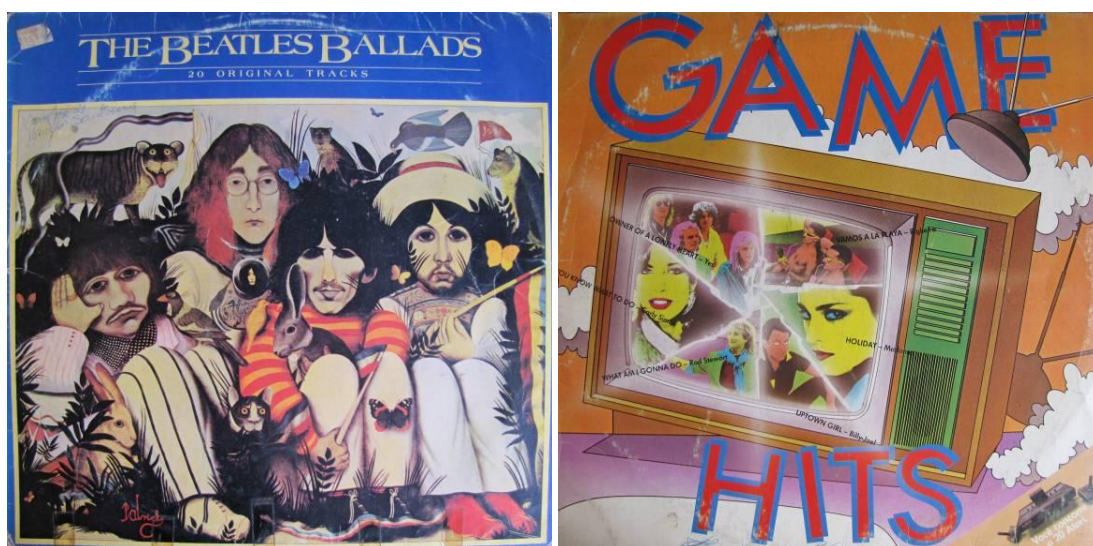


Figura 7 - Capas dos discos The Beatles Ballads - 20 original tracks (1980) e Game Hits (1983)

Fonte: Arquivo pessoal

Em *The Beatles Ballads (20 original tracks)* a banda *The Beatles* aparecia desenhada em meio a animais numa espécie de floresta. Sempre achei esta capa fabulosa, misteriosa e, ao mesmo tempo, amedrontadora — eu tinha um certo medo dela.

Em *Game Hits*, encontrei uma capa com elementos cheios de cores e efeitos que me encantava muito e agregava ao estilo *New Wave*⁹ dos sons ali postos: ia de Madonna com seu sucesso *Holiday*, passava por Righeira com o hit *Vamos A La Playa*, Carly Simon com *You Know What To Do*, Yes com *Owner Of A Lonely Heart*, além de tantos outros também conceituados como Rod Stewart, Paul Simon e Jimmy Cliff — sempre tive um carinho todo especial por este disco e, sempre soube que sua capa, além de suas músicas, claro, era uma das responsáveis por isto acontecer.

Investia cada centavo da minha “mesada” na compra de discos e fitas. Quando me deparei com o primeiro gravador que meu irmão comprara, passei a adquirir e gravar minhas próprias fitas K7. Comprava, sobretudo, BASF - eram consideradas as melhores da época (figura 8).

⁹A *New Wave* foi um movimento musical que marcou principalmente os anos 80. Ela se referia a uma série de estilos musicais então emergentes – daí a confusão que até hoje muitos fazem, englobando tanto uma onda mais alegre, divertida e colorida, quanto um som mais triste, plangente, sombrio e meditativo, neste mesmo balaio. (...) Normalmente esta expressão está conectada às origens da música pop norte-americana, inglesa, canadense e australiana, em fins da década de 70 e princípio da de 80. Esta expansão foi desencadeada pelo boom do punk rock nova-iorquino, especialmente em torno do clube conhecido como CBGB – Country, Bluegrass, and Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers -, situado em Manhattan. Fonte: <http://www.infoescola.com/musica/new-wave/>.



Figura 8- Fita K7 BASF

Foto: Arquivo Pessoal

Uma curiosidade desse período é que, após as gravações feitas, para identificar o conteúdo das fitas, produzia desenhos, fazia colagens e identificava todo conteúdo fonográfico das mesmas — sim, subconscientemente eu já sabia a importância de personalizar as capas (figura 9).



Figura 9 – Encarte pessoal produzido para fita K7 gravada com especial da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens

Fonte: Arquivo pessoal

Lá fui eu seguir brincando com minhas músicas e composições. Comprando revistinhas cifradas e violões. Até que, ao completar 15 anos, assisti e gravei um show / documentário do Caetano Veloso “Circuladô de Fulô”¹⁰ (figura 10), na extinta Rede Manchete¹¹, no qual ele comentava, basicamente, fatores relacionados à Tropicália e seu exílio — além de falar de suas canções.



Figura 10 – Capa e fita VHS com gravação original do documentário Circuladô de Fulô de Caetano Veloso (1992)

Fonte: Arquivo pessoal

¹⁰Show/documentário exibido 10 a 14 de agosto de 1992.

¹¹Rede Manchete (também conhecida como TV Manchete ou apenas Manchete) foi uma rede de televisão brasileira, fundada na cidade do Rio de Janeiro em 5 de junho de 1983 pelo jornalista e empresário ucraniano naturalizado brasileiro Adolpho Bloch que permaneceu no ar até o dia 10 de maio de 1999. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rede_Manchete.

Considero esse momento um divisor de águas: da Valéria pessoa da música à Valéria, agora também, pesquisadora da música. Eram fitas e mais fitas cassetes e VHS gravando músicas e mais músicas. Passei do ensino ginásial ao médio ouvindo muito Beto Guedes (que pedia todo dia na rádio para ouvir e gravar), Raul Seixas, Gilberto Gil, mas, sobretudo, Caetano Veloso: sim, ele havia me influenciado muito a amar a música brasileira e a tomar gosto por ler e interpretar textual e poeticamente esta forma de arte, tanto que, quando concluí o ensino médio, estudava muito suas canções para tentar fazer uma boa redação no vestibular em Geografia — que eu viria a prestar e a passar (em 1996). No decorrer desta graduação, na Universidade Estadual de Feira de Santana-BA, volta-e-meia inventava algo que pudesse incluir música: e assim foi com a oficina de finalização da mesma denominada “Geografia em Canção”. Posteriormente, já professora pelo estado da Bahia, implantei um projeto de arte-educação em sala de aula, no qual compunha paródias com todo o conteúdo dado durante as unidades letivas. Dali, parti para uma pós-graduação em Métodos e Técnicas de Ensino (UNIVERSO, RJ) e fiz para esta uma monografia intitulada “Geografia e Música: uma fusão inovadora no processo ensino-aprendizagem” (em 2004)¹², vindo a receber a nota máxima. Mas, ainda faltava algo: além da minha paixão pela música, havia também meu gosto pelas artes visuais e a criação, que me levaram a fazer outra graduação nos idos de 2009: Bacharelado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda (Unidade de Ensino Superior de Feira de Santana — UNEF-BA). Nesta resolvi que deveria, então, unir música e imagem: meu trabalho de conclusão de curso recebeu o título “Retratos Musicais: a fotografia como forma de expressão da primeira arte (em foco a obra da cantora Mônica Salmaso)”¹³.

Era chegado o ano de 2010 quando resolvi que era a hora de ingressar num Mestrado. Acabara de concluir minha segunda graduação, Bacharelado em Publicidade e Propaganda e não conseguia, e nem queria, “ficar parada”. Queria muito fazer algo relacionado à música e artes visuais, novamente. Desejava imensamente encontrar algo que suprisse minha necessidade. Deparei-me, na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS-BA), com o Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade. Para mim uma satisfação, pois se encaixava bem naquilo que almejava. Fiz a seleção para aluna especial e fui aprovada. Cursei duas disciplinas e, em 2011, inscrevi um projeto envolvendo, então, música e

¹²Monografia em que relatei o passo a passo de como eu inseri a música nas aulas de Geografia e o resultado desta implementação no processo ensino-aprendizagem.

imagem: fui aprovada para aluna regular. Agora, estou aqui, outra vez, escrevendo mais uma parte da minha vida. Mais uma estrofe para ser harmonizada com todo o arranjo desta grande obra: minha dissertação de Mestrado. Até aqui, talvez, quem sabe, minha maior e melhor composição. Mas, outras coisas, além destas pessoais que antecederam a vontade de fazer esta pesquisa, me motivaram para a feitura da mesma – sobretudo o fato de saber que antigamente os discos eram guardados em álbuns, muitos com pouca ou sem identificação e que, com o passar do tempo, tiveram suas capas criadas e personalizadas, dando-lhes o devido valor.

Atualmente a indústria fonográfica brasileira e mundial vive uma realidade mais virtual que material. Poucas são as pessoas que, atualmente, compram um CD¹⁴ original em detrimento do *download*¹⁵ de *mp3*¹⁶ — muito disso se deve ao alto valor de produção dos discos repassado pelas gravadoras aos consumidores. Conseqüentemente, tanto a arte musical, quanto as capas dos discos de referência, são deixados de lado no quesito importância e qualidade. O fato é que muitos destes *downloads* não vêm com as respectivas capas dos discos: o que faz com que, cada vez mais, se perca a contemplação capista destes materiais fonográficos. Aos poucos parece que a identidade de uma época se perde junto com o “baixar” músicas. O desenho das capas acaba por sucumbir diante de uma sociedade cada vez mais globalizada, excludente e que pouco parece se importar com o poder da imagem relacionada à música.

¹³Trabalho de conclusão de curso feito a partir de fotografias que produzi como novas propostas para as capas de discos da cantora paulista Mônica Salmaso.

¹⁴Inventado em 1979, o CD (abreviatura de Compact Disc, "disco compacto" em inglês) tornou-se um dos mais populares meios de armazenamento de dados digitais, principalmente de música comercializada e softwares de computador, caso em que o CD recebe o nome de CD-ROM. Fonte: <http://wp.clicrbs.com.br/grings/2012/10/01/ha-30-anos-nascia-o-compact-disc/>.

¹⁵Significa fazer a transferência de algum arquivo, como imagem, vídeo ou documento, armazenado em um servidor remoto para o computador local. Fonte: <http://www.significados.com.br/upload/>.

¹⁶Foi um dos primeiros tipos de compressão de áudio com perdas quase imperceptíveis ao ouvido humano. O seu bitrate (taxa de bits) é da ordem de kbps (quilobits por segundo), sendo 128 kbps a taxa padrão, na qual a redução do tamanho do arquivo é de cerca de 90%, ou seja, o tamanho do arquivo passa a ser 1/10 do tamanho original. A taxa de bits pode chegar a até 320 kbps (cerca de 2,3 MB/min. de áudio), gerando a qualidade sonora máxima do formato, na qual a redução do tamanho do arquivo é de cerca de 75%, ou seja, o tamanho do arquivo passa a ser cerca de 1/4 do original. Há também outras taxas intermediárias, como 192 kbps e 256 kbps, cuja escolha depende da relação custo-benefício desejada, onde o tamanho do arquivo pode ser reduzido em detrimento da qualidade/fidelidade do som. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/MP3>.

A composição: conteúdo e feitura (delineamento da pesquisa: teoria e metodologia)

Quero compor! Preciso de uma inspiração... Uma ideia!

Partindo do pressuposto que precisaria criar um trabalho que englobasse a linha de pesquisa “Linguagens Visuais, Memória e Cultura” deste mestrado, busquei, na minha vida pessoal, profissional e acadêmica, algo que contemplasse a mesma: foi aí que cheguei à definição deste tema “Linguagens Visuais e Estilos Musicais Brasileiros”.

Foi com a curiosidade de compreensão e reflexão sobre este, que busquei nas capas dos discos de vinil bossa-novistas e tropicalistas, através de seus *desenhos gráficos*¹⁷, uma inspiração de trabalho. Através do contexto cultural brasileiro do final dos anos de 1950 e 1960, e do desenvolvimento da produção gráfica capista via crescente expansão da indústria fonográfica, que decidi por tratar da expressão gráfico-visual desenhística contida nessas obras, analisando-as e lançando a indagação: as capas de discos bossa-novistas e tropicalistas indicam a cultura brasileira de seus tempos?

Embasei-me, como não poderia deixar de ser, nas imagens de álbuns musicais destes estilos, com a ideia de trazer aspectos relevantes para futuros desdobramentos desses estudos em várias vertentes do conhecimento e em âmbitos sociais do país.

Por que compor?

Primeiramente, é importante ressaltar que as razões para a escolha do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade surgiram do fato deste contemplar tudo aquilo o que se deseja tratar, neste trabalho, enquanto conteúdo e pelo fato de poder agregar duas grandes inspirações de vida: as Artes Visuais e a Música.

Considerando que as artes se permeiam durante suas existências, buscar-se-á unir as linguagens visuais às características musicais de cada época, enfatizando a questão contextual. A ideia é falar, não só de obras fonográficas em termos de concepção de suas capas a partir de tais características, mas, também, explicitar o quão os movimentos musicais brasileiros trouxeram de efeitos latentes em termos de receptividade a partir da imagem. Daí, a opção pela linha de pesquisa Linguagens Visuais, Memória e Cultura, devido a preocupação que esta tem com a questão dos registros de imagens e sua importância para a análise

¹⁷Neste trabalho, “desenho gráfico” equivale ao inglês **graphic design** e ao espanhol **diseño grafico**, logo compreendido, aqui, como todos os aspectos de projeto para a composição gráfica do texto e da imagem, ou seja, das informações e das ilustrações — fotografia, pintura, desenho — escolhidas para figurarem na capa.

de questões que envolvam o homem e sua produção cultural (conforme a sua própria descrição) — o que nos chamou a atenção e nos fez a escolher enquanto “caminho a seguir”.

Tomei os estilos musicais brasileiros Bossa Nova¹⁸ e Tropicália¹⁹, como base, por conta destes terem uma carga poética imensamente rica e bela, em termos musicais e imagéticos, e por trazerem consigo, em suas capas, linguagens visuais que fizeram época. Estes estilos tornaram-se, assim, uma excelente forma de comunicação verbal e não-verbal, possibilitando, muitas vezes, diversas análises e debates.

Sabe-se que poucas são as fontes de consulta bibliográfica que referenciam sobre a utilização da imagem a partir da música brasileira. Até por isso mesmo surgiu este trabalho: para servir como fonte a outros possíveis estudos, visto que a linguagem visual, a partir do estilo musical de uma determinada época, é uma forma de expressão: ela comunica algo. Entendemos ser este projeto de extrema relevância para a área de Desenho, Cultura e Interatividade pelo fato de explanar o uso da linguagem visual como modo de expressão do contexto da produção de capas de discos. No que concerne à relevância social, pode-se afirmar que este trabalho possibilitará desdobramentos ao público que recebe a imagem em si, enquanto produto veiculado em obras fonográficas.

O que eu quero com minha composição

Objetivo demonstrar que a linguagem visual em capas de discos de vinil da Bossa Nova e da Tropicália, no período de 1958-1968, eram a explícita indicação cultural da relevância da música da sociedade brasileira; conceituar aspectos referentes às linguagens visuais; contextualizar os discos dos estilos musicais tomados como referência em suas épocas; compreender a concepção da imagem, a partir da adequação na contextualização temporal, norteando o trabalho pela análise das capas de discos; e mostrar a importância do uso adequado da linguagem visual numa obra fonográfica em termos de efeitos que busca gerar.

¹⁸Bossa Nova é um gênero musical derivado do samba e com forte influência do jazz americano. A bossa nova surgiu no Brasil no final da década de 50. Inicialmente, o termo era apenas usado como um novo modo de cantar e tocar samba naquela época. (...) Com o passar do tempo, a Bossa Nova tornou-se um dos movimentos mais influentes da história da música popular brasileira, conhecida em todo o mundo e pelas músicas de João Gilberto, Vinicius de Moraes, Antônio Carlos Jobim e Luiz Bonfá. Fonte: <http://www.significados.com.br/bossa-nova/>.

¹⁹O Tropicalismo foi um movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Seus participantes formaram um grande coletivo, cujos destaques foram os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, além das participações da cantora Gal Costa e do cantor-compositor Tom Zé, da banda Mutantes, e do maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinam e Torquato Neto completaram o grupo, que teve também o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte. Fonte: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>.

A escolha do que abordar na composição

A adequação da linguagem visual é uma constante por conseguir retratar bem uma época. Por isso, tomaremos como norte neste trabalho, as imagens, em suas expressões visuais mais contemplativas, a partir de uma análise embasada pelos estilos musicais brasileiros Bossa Nova e Tropicália — enfocaremos desde a linguagem visual nas capas de discos das épocas, até o tipo de desenho e os fatores projetuais a serem usados em suas criações.

No geral, a proposta é mostrar o efeito espaço-temporal nesses estilos, em seus registros imagéticos, em suas estruturas visuais, nas capas das obras fonográficas. Neste sentido, por vezes, a fotografia, enquanto desenho que o é, também surgirá como elemento a ser analisado, pois “(...) a fotografia conduz o observador, no presente, a uma viagem por um tempo passado: como representação velada, em um tempo e em um lugar qualquer, que eterniza uma presença”. (MAYA, 2008, p. 107).

Pensar que as imagens podem gerar inúmeras interpretações foi um fator preponderante para a escolha do tema deste projeto, isto porque, “(...) no que concerne às linguagens visuais, entre elas o desenho, a leitura, quando muito, se limita ao elemento visível, dificilmente há interesse maior pela interpretação de elementos que, na imagem, transcendem esta dimensão”. (FERREIRA, 2005, p. 6)

Assim, embaso esta dissertação com obras de autores de grande expressão, tais como: Joly (2006) e Deleuze (1983) — que tratam, diretamente, da análise das imagens. Hamilton (1984), Laus (2005), Gurgel (2007), Rodrigues (2007), Villela (2003) — que escrevem sobre capas de discos. Naves (2001), Calado (1997), Favaretto (1996) — que trabalham com questões referentes aos principais estilos musicais brasileiros. Gomes (2011) — que trata da questão cultural inerente a um projeto de produto. Lidwell (2010), Raimes (2007) e Holsbach (2005) que tratam de análises desenhísticas.

Todos estes autores, supracitados, bem como tantos outros, fazem esta pesquisa ter base e fundamentação sólidas.

Como escolher o repertório da composição

Resolvi por dividir esta pesquisa em 2 (duas) fases: primeiramente fiz uma revisão bibliográfica (artigos, revistas, livros, etc.) e depois procedi uma busca cibernética (em *websites* na internet). Analisei as relações sociais no que diz respeito à linguagem visual, enquanto forma de retratar, e a música, como modo ser retratada, de acordo com o contexto que deseja transmitir. Adentrei nos estudos dos estilos musicais brasileiros (pesquisa de contextu-

alização do objeto por meio de material bibliográfico e tantos outros referenciais, como por exemplo, eletrônicos), da Bossa Nova à Tropicália, bem como em suas materializações históricas, enquanto imagens nos discos, buscando compreender aspectos imagéticos nas obras supracitadas.

Visitei rádios e escola de música, que autorizaram esta pesquisa (anexo 1) e procurei contactar músicos em Feira de Santana (Ba)²⁰: assim constitui meu universo de coleta de dados. Construí ideias e parti a campo para aplicação de formulário semiestruturado (apêndice 1) — “A entrevista semi-estruturada é guiada por uma relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso”. (Gil, 1995, p. 92). Nestes formulários constaram 20 (vinte) capas (anexo 2), dentre elas, **10 (dez) da Bossa Nova** [Bossa Balanço Bossa — 1963 (Sylvia Telles); Bossa Nova — 1959 (Carlos Lyra); Chega de Saudade — 1959 (João Gilberto); Dicky Farney — 1964 (Dicky Farney); Getz/Gilberto feat. Antonio Carlos Jobim — 1964 (Stan Getz e João Gilberto); Nara Leão — 1964 (Nara Leão); O Compositor e Cantor Marcos Valle — 1965 (Marcos Valle); Surf Board — 1966 (Roberto Menescal); Tamba Trio — 1962 (Tamba Trio); Vagamente — 1964 (Wanda Sá)] e **10 (dez) da Tropicália** [A Banda Tropicalista do Duprat — 1968 (Rogério Duprat); Caetano Veloso — 1968 (Caetano Veloso); Caetano Veloso e Os Mutantes Ao Vivo — 1968 (Caetano Veloso e Os Mutantes); Domingo — 1967 (Gal e Caetano Veloso); Frevo Rasgado — 1968 (Gilberto Gil); Grande Liquidação — 1969 (Tom Zé); Louvação — 1967 (Gilberto Gil); Nara — 1968 (Nara Leão); Os Mutantes — 1968 (Os Mutantes); Tropicália Ou Panis et Circensis — 1968 (Tropicália)] — com a ideia de que quatro delas fossem escolhidas, analisadas e passassem a ser o suporte principal das respostas dos formulários proposto por mim junto a estes – com imparcialidade e não identificação dos entrevistados.

Depois os dados desta pesquisa foram tabulados e comparados, com o intuito de identificar se os resultados coletados corroboram com o eixo central deste projeto: comprovar que, através da linguagem visual de capas de discos, pode-se identificar uma época - a ideia é que os resultados sirvam para novas interações e que, este trabalho torne-se referência de excelência e originalidade para usos posteriores.

²⁰Feira de Santana é um município brasileiro do estado da Bahia, situado a 107 quilômetros de sua capital, Salvador, à qual se liga através da BR-324. Feira é a segunda cidade mais populosa do estado e maior cidade do interior nordestino em população, ou seja, é a maior cidade de toda a região Norte e Nordeste do Brasil que não seja capital de um estado, e é também a quinta maior cidade do interior do Brasil e maior que nove Capitais Estaduais. Feira de Santana é uma Capital regional e sede da região metropolitana de mesmo nome, a Região Metropolitana de Feira de Santana, que concentra mais de 672 mil habitantes (2010). Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Feira_de_Santana.

A reflexão foi, portanto, produto de uma observação que considere o observador como parte do problema e permita-lhe capturar detalhes do contexto e do caso específico. Foi, então, uma estratégia de pesquisa que permitiu a abordagem subjetiva do pesquisador, respaldada por evidências empíricas, encontradas nesta.

A metodologia usada para a validação dos dados encontrados, e suas observações, fez-se através de um comparativo e da análise gráfico-visual de duas capas escolhidas como modelo de uma análise mais aprofundada via método experimental do objeto de estudo deste trabalho. Para isto, procedi a partir de uma abordagem crítico-dialética, uma vez que ela possibilitou trabalhar com a evolução histórica, com a participação dos indivíduos e com a construção do significado, por meio da comunicação sem pressupor, necessariamente, a separação entre ação e observador. Descrevo, a *posteriori*, o passo-a-passo deste trabalho, através de capítulos que compreenderão o passado, o presente, a análise dos dados e a contribuição dada para a sociedade: academicamente, didaticamente e em ordem de produção de conhecimento como um todo para futuras novas pesquisas.

Compor em que estilo?

O tema deste trabalho permeia, basicamente, o campo artístico/cultural e tem, nesse viés, a proposta de mostrar que a compreensão do uso da linguagem visual (aqui em capas de discos) como forma de expressão de duas épocas musicais específicas (Bossa Nova e Tropicália) é de extrema importância para o entendimento da cultura primeira de um período via confecção capista das mesmas. Trato desde a inexistência das capas até seu aparecimento e personalização. Explico que elas trouxeram aspectos e elementos, sobretudo os que revelam o conteúdo dos fonogramas. Menciono o fato de as capas de discos terem passado a ser tão representativas quanto as músicas contidas nos fonogramas — sobretudo pelo fato de algumas / muitas delas fazerem história. Cito a necessidade de compreensão do conhecimento de sua composição gráfica como um todo para a feitura capista. Relato que a compreensão da composição das capas de discos destes períodos é feita através da análise das imagens mais contemplativas que marcaram época e que indicam a cultura de um tempo.

Da escolha dos coautores para composição

Na busca por amostras para embasar e dar credibilidade a esta pesquisa, lidei com seres humanos: 20 (vinte) no total. A ideia inicial era contar com colaboradores aleatórios, de diversas profissões e áreas de atuação, que não tivessem qualquer relação com o mundo da

música. No entanto, em conversas anteriores com músicos, percebi que muitas são as pessoas ligadas à música que não têm apreço por contemplar capas de discos. Por isso, decidi entre os sujeitos desta amostragem pesquisar: 10 (dez) radialistas; e 10 (dez) pessoas ligadas ao mundo da música, de uma forma ou de outra, dentre as quais: músicos, professores de música e pesquisadores musicais — todos da cidade de Feira de Santana (BA), onde resido. Levei ao conhecimento destes o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido — TCLE (apêndice 2), conforme a resolução 196/96 do comitê de ética da UEFS (BA) e, só a partir da assinatura deste foi possível dar início, efetivamente, ao presente trabalho. Vale ressaltar que os sujeitos desta pesquisa responderam ao formulário a eles proposto de forma natural, e ao próprio gosto, sem interferência minha enquanto pesquisadora. Os dados aqui coletados, via modelo de formulários foram, todos eles, analisados e computados para embasar esta pesquisa, resguardando, claro, a identificação dos entrevistados, conforme o acordado entre as partes.

A composição, a coautoria e as questões éticas

Lidar com seres humanos requer que sejam acordados termos, declarações, ofícios e outros itens burocráticos a fim de que não haja quaisquer empecilhos quanto à feitura, publicação e veiculação de um trabalho acadêmico — a exemplo do TDE (anexo 3)²¹. Por isso, uma pesquisa científica, que envolva seres humanos, e que se deseje, um triunfo, deve contemplar questões éticas e de respeito. Esta presente desejou e buscou isso ao submeter-se, e ser aprovada (anexo 4), junto ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual de Feira de Santana (CEP/UEFS), via Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da mesma instituição, através de documentações do tipo: ofício de encaminhamento do projeto de pesquisa ao CEP/UEFS; folha de rosto gerada pela Plataforma Brasil²²; declaração de que a coleta de dados não havia sido iniciada; autorização dos campos de pesquisa para a feitura da mesma; cópia do projeto de pesquisa; orçamento do projeto de pesquisa; cópia do formulário da coleta de dados; termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE); currículo *lattes* do pesquisador responsável; declaração individual do pesquisador participante (orientador); currículo *lattes* do pesquisador participante.

Com o parecer consubstanciado já enviado para mim, pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UEFS-BA, e tendo sido aprovado, portanto, em sua totalidade, meu projeto de

²¹Termo de autorização para publicação de teses e dissertações eletrônicas (TDE) na biblioteca digital.

²²Fonte: <http://aplicacao.saude.gov.br/plataformabrasil/login.jsf>.

pesquisa, fui à campo e iniciei a coleta de dados via formulário de pesquisa. Desde já atesto que respeitei todas as diretrizes do decreto 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

E agora, então, para relatar e apresentar o resultado deste estudo, trago esta dissertação em 4 (quatro) capítulos, dentre os quais procuro uma divisão que tenha coerência e lógica quanto ao assunto aqui posto, a saber:

No **CAPÍTULO I — “COMO UM OBJETO NÃO IDENTIFICADO”: UM MUNDO DE DISCOS SEM CAPAS E SEM IDENTIDADE** — trato da questão da existência dos primeiros fonogramas lançados sem identificação. Na sequência falo do surgimento dos selos e embalagens pioneiros com informações relevantes sobre a obra musical. Posteriormente cito o aparecimento real da personalização das obras fonográficas, o que veio a se convencionar chamar capa de disco, traçando um panorama no Brasil (foco de nossa análise) e fechando com o legado deixado pelo surgimento destas produções capistas.

No **CAPÍTULO II — “COISAS QUE SÓ O CORAÇÃO PODE ENTENDER”: DA PERSONALIZAÇÃO DAS CAPAS DE DISCOS NO BRASIL À MARCA CULTURAL E ESTÉTICA BOSSA-NOVISTA E TROPICALISTA** — começo traçando um panorama do estilo bossa-novista ao movimento tropicalista. Divido em partes para uma melhor compreensão do capítulo. Primeiro falo da Bossa Nova; depois da transição da Bossa Nova à Tropicália; e chego à Tropicália. Na sequência falo do desenho das capas de discos da Bossa Nova à Tropicália, também dividindo em partes: a princípio explano sobre o desenho das capas de discos da Bossa Nova; depois sobre o desenho das capas de discos na transição da Bossa Nova à Tropicália; e o desenho das capas de discos da Tropicália. Por fim digo o que passou e o que ficou em relação à marca cultural e estética bossa-novista e tropicalista.

No **CAPÍTULO III — “EU ORGANIZO O MOVIMENTO”: COLABORAÇÃO E ANÁLISE DO REPERTÓRIO DOS AUTORES E COAUTORES DESTA COMPOSIÇÃO** — trato, basicamente, de métodos de análises desenhísticas das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas.

A princípio falo das análises a partir de alguns métodos seus autores, citando alguns teóricos e suas formas de proceder. Apoiada em Holsbach (2005), cito a análise sintática, semântica e pragmática; baseada em Lidwell (2010) menciono o diagrama de Gutenberg; pautada em Raimes (2007) cito os movimentos e estilos: épocas, referências visuais, fontes e cores das décadas de 1950 e 1960.

Posteriormente explico os métodos e resultados analíticos das capas, via sujeitos da pesquisa, explicitando o passo a passo da coleta de dados com os mesmos (o início de tudo; data / período utilizado; local; esclarecendo os entrevistados; aplicando o formulário; sobre as perguntas aplicadas; sobre as respostas: tabulação e análise), e explanando sobre suas opiniões. Relato, detalhadamente, todas as respostas colhidas, sobre as questões a eles lançadas, de acordo com suas tendências/gostos dos desenhos das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas.

Na sequência trago o desenvolvimento de um método experimental de análise capista (descrição e execução), bossa-novista e tropicalista, baseado nos autores supracitados e em ideias novas. Nesse sentido, menciono para o processo de descrição: recorte histórico procedido, bem como a escolha das capas e a análise desenhística (fontes tipográficas, cores, diagramação — logogramas e a classificação analítica, projetual, desenhística, gráfica e de composição). E para o de execução, os resultados das capas por tipo de projeção, tipo de impressão e de análises gráficas.

Por fim, comparo tudo o que fora levantado de dados, para uma melhor compreensão dos resultados gerais das análises via método dos autores (teóricos), métodos criados pelos entrevistados desta pesquisa e método experimental, e digo o que ficou da experiência das análises desenhísticas capistas bossa-novistas e tropicalistas, como um todo.

NO CAPÍTULO IV — “MANDEI PLANTAR FOLHAS DE SONHO NO JARDIM DO SOLAR”: DA ARTE DE DESENHAR E CONTEMPLAR A CAPA DE DISCO À SUA BANALIZAÇÃO NA ERA DO MP3 — O QUE BROTARÁ DESTA COMPOSIÇÃO — em essência desenvolvo um panorama do que mudou em termos de suportes fonográficos para veiculação musical do LP (quando as capas passaram a ser personalizadas), ao *mp3* (quando a produção capista, muitas vezes, sequer é veiculada), e como isto se refletiu na banalização da arte de contemplar os desenhos das capas de discos: as perdas e ganhos.

Fecho falando da contribuição desta pesquisa em diversos ramos de conhecimento, e o que brotará desta, futuramente.

NA CONCLUSÃO — “MAS, SE ELA VOLTAR, SE ELA VOLTAR: QUE COISA LINDA! QUE COISA LOUCA!”: A VOLTA DA CAPA DE DISCO E DA IMPORTÂNCIA DADA AOS SEUS DESENHOS — explico como começou o projeto desta dissertação. Desenvolvo citando o surgimento dos LPs, passando pela fita K7, CDs, até a recente chegada do *mp3*. Trato do porque de ter escolhido os períodos de 1958 a 1968

para este trabalho. Falo da importância deste trabalho para o Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade e para sua linha de pesquisa Linguagens Visuais, Memória e Cultura. Menciono a importância da coleta de dados aqui feita, bem como, a relevância das análises capistas bossa-novistas e tropicalistas, via teóricos, método dos sujeitos da pesquisa e experimental. Revelo se a verificação da hipótese de que as capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália indicam a cultura de um tempo. E termino explanando sobre a ideia da necessidade de uma produção capista ter coerência com a cultura de sua época para marcar seu tempo e fazer história.

Bim...bom... Segue o som...

CAPÍTULO I

“COMO UM OBJETO NÃO IDENTIFICADO”²³:

UM MUNDO DE DISCOS SEM CAPAS E SEM IDENTIDADE

A temática desta dissertação engloba as capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália como sendo a indicação da cultura brasileira de um tempo e se passa num contexto que vai do final dos anos 1950 ao final dos anos 1960 no Brasil. Entretanto, não há como tratar de tal assunto sem fundamentar este trabalho compreendendo e analisando as mudanças significativas ocorridas ao longo de mais de 150 anos passados desde o surgimento do fonógrafo (1857), dos primeiros fonógrafos (1899) — com seus cilindros — e dos primeiros gramofones (também no final do século XIX) — com seus círculos / discos.

Levando em consideração que o tema deste trabalho circula no campo artístico-cultural e tem, neste contexto, a intenção de compreender o uso da linguagem gráfico-visual como forma de expressão de duas épocas musicais específicas, referenciamos, como elementos norteadores, obras relacionadas a tal abordagem, isto porque, por meio das imagens descobre-se emoções que estão escondidas na memória e também novas significações que naqueles momentos não estavam explícitas.

É comum, atualmente, adentrarmos uma loja de discos, percorrer as seções divididas em gêneros musicais, fixar o olhar sobre as capas e escolher o que adquirir, às vezes, apenas pelas informações contidas nas mesmas. É bem verdade que nem sempre o conteúdo das capas tem a ver com as músicas contidas nos discos, no entanto, uma produção capista bem feita, muitas vezes, pode ser o chamariz, ou até, o motivo da aquisição daquele produto fonográfico.

Até por saber que não são todas as pessoas que têm tempo, paciência ou outras possibilidades de parar para ouvir o disco escolhido antes de comprá-lo, que a indústria fonográfica

²³Trecho da música de Caetano Veloso “Não Identificado” (1969). Fonte: <http://letras.mus.br/caetano-veloso/44752/>.

gráfica passou a investir, muito, no aspecto visual das capas dos discos para atrair consumidores. Novos formatos, dobras, efeitos, desenhos, fontes tipográficas, composição, cores, e quaisquer outras inovações possíveis, são feitas. Muitas vezes as capas passam, até mesmo, a ser a causa da compra, mais do que o disco em si, algumas por motivos decorativos/contemplativos.

De acordo com revistas e jornais especializados algumas capas de discos têm guardado lugar de destaque na história capista mundial, como as antológicas *The Velvet Underground and Nico* da banda Velvet Underground — 1967 (figura 11), *Nevermind* da banda Nirvana — 1991 (figura 12), *Secos & Molhados* do grupo Secos & Molhados — 1973 (figura 13) e *Todos os Olhos* do cantor Tom Zé —1973 (figura 14).

A capa do disco *The Velvet Underground and Nico* da banda Velvet Underground foi, de acordo com a Revista BIZZ (2005), eleita a maior capa de disco de todos os tempos. Concebida por Andy Warhol, “(...) o filho homossexual de imigrantes tchecos — solitário e talentoso, bolsista, isolado, chacota dos colegas”, esta foi considerada tão extraordinária porque Warhol assim o foi também. “Na edição original do disco, o ouvinte era convidado a descascar a banana ‘lentamente e ver’ a fruta em versão rosa-fálica”²⁴.

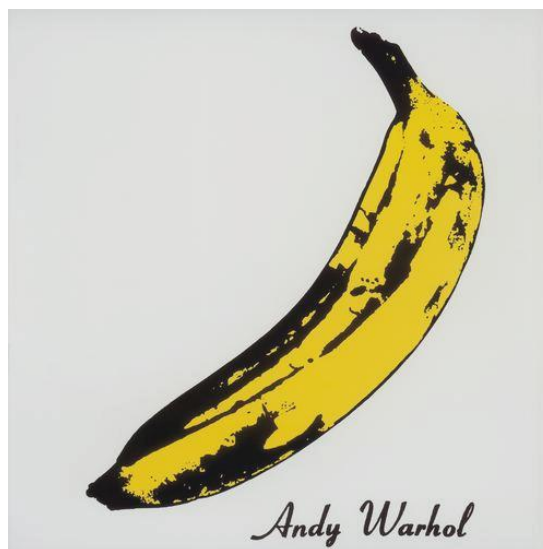


Figura 11 - Capa do disco *The Velvet Underground and Nico* - Banda Velvet Underground (1967)

Fonte: <http://www.lastfm.com.br/music/The+Velvet+Underground/The+Velvet+Underground+and+Nico>

O que havia de tão magnífico na capa de *The Velvet Underground and Nico* foi perceber que “A arte de Andy Warhol era, basicamente, a arte do desejo de Andy Warhol. E

²⁴ Ibidem, p.74.

Andy desejou o Velvet Underground”²⁵. No projeto gráfico se pensou em tudo. A ideia seria revolucionária e chamaria a atenção por sua ousadia: ela fazia história dali em diante.

Andy queria uma banana, mas não qualquer banana – uma banana em camadas que, devidamente descascada, revelasse seu interior. Uma cortadora especial teve de ser providenciada para a execução dessa perfeita metáfora de Nova York em 1966/1967, com a Factory e os Velvets no meio – banal e possivelmente passada, bruta e simples e só no espaço branco da capa, pedaço descolado de uma natureza morta não consumida, a banana se abre (ao longo da linha perfurada dizeres mínimos indicam – ‘descasque devagar e você verá’) para revelar um interior rosa fálico, frágil e sensual²⁶.

Warhol tornou-se um ícone do movimento artístico Pop Art (Arte Pop)²⁷ justamente por sua coragem e transgressão. Em meio àquele anterior expressionismo abstrato e àquela atual sociedade de consumo dos anos 1960, ele, por meio de sua arte, fazia duras críticas ao consumismo exacerbado. Vivia-se no mundo popular de multimídia artística e da fama. Mas, não foi só a capa de Warhol que tornou-se ícone por sua concepção inovadora. Ainda de acordo com essa mesma Revista BIZZ (2005), a capa do grupo de rock americano Nirvana, Nevermind, foi considerada por muitos como uma das mais antológicas da história da música mundial, surgindo em 6º lugar na votação.

²⁵Ibidem, p.76.

²⁶Ibidem, p.77.

²⁷A Arte Pop é considerada como uma reação ao Expressionismo Abstrato, um movimento artístico, liderado entre outros por Jackson Pollock. O Expressionismo Abstrato, que floresceu na Europa e nos Estados Unidos nos anos 50, reforçava a individualidade e expressividade do artista rejeitando os elementos figurativos. Pelo contrário, o universo da Arte Pop nada tem de abstrato ou de expressionista, porque transpõe e interpreta a iconografia da cultura popular. A televisão, a banda desenhada, o cinema, os meios de comunicação de massas fornecem os símbolos que alimentam os artistas Pop. O sentido e os símbolos da Arte Pop pretendiam ser universais e facilmente reconhecidos por todos, numa tentativa de eliminar o fosso entre arte erudita e arte popular. A Pop Art também refletia a sociedade de consumo e de abundância na forma de representar. Fonte: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/pop-art/pop-art-4.php>.



Figura 12 - Capa do disco Nevermind – Banda Nirvana (1991)

<http://hqrock.wordpress.com/2011/09/01/nirvana-20-anos-do-album-nevermind/>

Não é difícil entender o porquê desta capa ter marcado época. Vivia-se um momento em que a sociedade estava cada vez mais sedenta de consumo: ter por ter; comprar por comprar. “A imagem do pequeno Spencer Elden em seu mergulho histórico é uma crítica clara à sociedade de consumo, onde uma inocente criança já é treinada desde cedo para correr atrás do dinheiro”. (Revista BIZZ, 2005, p.63),

Nada podia ser mais inesperado e proporcionalmente devastador do que *Nevermind*. O disco que a juventude precisava, num mundo em que mais importante que o conteúdo era a imagem, expelia uma mensagem bem clara: em vez do gel nos cabelos bufantes e das calças apertadas, *Nevermind* regurgitava os velhos três acordes forjados por Elvis e figurino zero: jeans puídos, camisas de flanelas tipo lenhador e tênis Converse²⁸.

Já no Brasil, dentre as capas mais emblemáticas da história, a do grupo Secos & Molhados, do seu disco homônimo, aparece como sendo sempre uma das mais votadas. No ranking mundial, de acordo com a Revista BIZZ (2005), ela está em 4º lugar. Já na lista das capas de discos brasileiros mais importantes e marcantes da história, de acordo com o jornal Folha de São Paulo, no caderno Folha Ilustrada (2001), esta surge como 1º lugar das maiores produções capistas já produzidas no Brasil em todos os tempos. Este projeto gráfico marcou época, foi revolucionário e transformou o grupo Secos & Molhados em referência estética para vários artistas e suas capas de discos.

²⁸Ibidem, p.62.

A capa do álbum “Secos & Molhados”, lançado em agosto de 1973, com as cabeças de quatro membros do grupo servidas à mesa, é considerada a melhor da história da música brasileira, segundo enquete realizada pela **Ilustrada** com 146 personalidades da música, fotógrafos, artistas plásticos, jornalistas e outros. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001, p. E1).

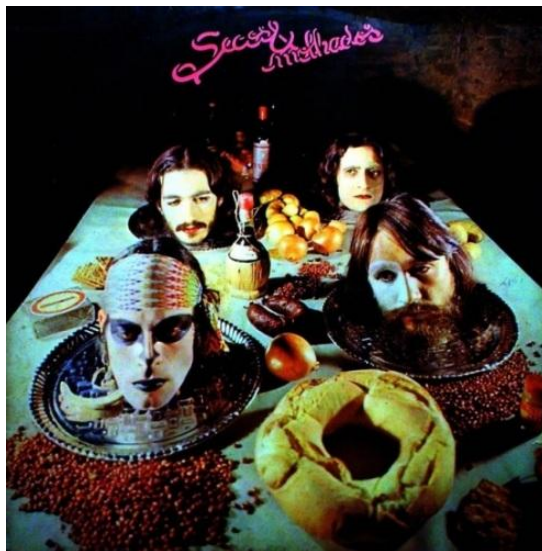


Figura 13 - Capa do disco Secos & Molhados – Banda Secos & Molhados (1973)

Fonte: <http://fotoclubef508.wordpress.com/2009/08/23/o-dono-da-capa-secos-e-molhados/>

A produção gráfica capista do grupo de Ney Matogrosso, registrou a cultura do momento e, ao mesmo tempo, rompeu a barreira do tempo vindo a se tornar ícone para várias produções capistas dali por diante: “Como produto pop, o disco de estreia dos Secos & Molhados sobreviveu intacto à ação do tempo. Passou no teste também como expoente do rock nacional. (...) Mas, onde parece mais intacto é como peça gráfica”. (Revista BIZZ, 2005, p.66).

De acordo com entrevista concedida à Folha de São Paulo, no caderno Folha Ilustrada, o vocalista do grupo, Ney Matogrosso, revela elementos da época em que a capa fora concebida — o que, imagino, tendo vindo a ser o motivo primordial do sucesso da mesma. “Hoje, Ney dá ao ato um teor político/subversivo: ‘Estávamos oferecendo nossas cabeças. As caras maquiadas eram para não nos reconhecerem. Era agressiva. Nós éramos agressivos. Coloque-se no meu papel, num país machista, em plena ditadura. Era agressivo por tática. Senão seriam comigo’”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001, p. E1). No mesmo caderno da Folha de São Paulo, surge como sendo a 2ª maior capa da história fonográfica brasileira, a ousada e transgressora produção gráfica “Todos os Olhos” do cantor Tom Zé.

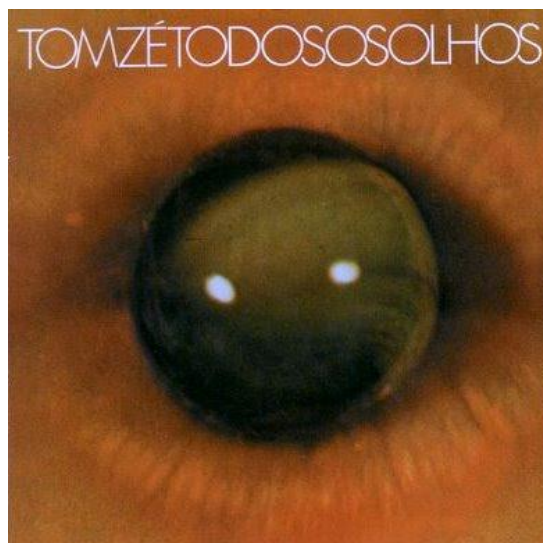


Figura 14 - Capa do disco Todos os Olhos – Artista Tom Zé (1973)

Fonte: <http://traficoilegaldemusica.blogspot.com.br/2009/06/tom-ze-todos-os-olhos-1973tom.html>

A capa do disco de Tom Zé é apontada na Revista BIZZ (2005, p.47) como sendo a 14ª capa mais importante da história da música mundial. Em tempos de ditadura militar, nada melhor que um artista como Tom Zé para ter estampado em sua produção capista algo inusitado e impensado até então: um ânus. “Foi um dos atos de provocação mais sutis em pleno apogeu da ditadura militar. (...) A idéia de fazer algo chocante, na verdade partiu do intelectual Décio Pignatari, de quem o artista baiano era fã”. Assim como o projeto gráfico do grupo Secos & Molhados, “Todos os Olhos” teve atitudes políticas de acordo com o próprio Tom Zé: “Havia a discussão entre nós de que o Brasil estava um cu, de que aquilo era a cara do Brasil”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001, p. E4). Sim, aquela capa era a cara do embate contra aquele Brasil ditatorial. Mas, só foi possível porque durante muito tempo não se sabia ao certo “o que era aquilo” na produção gráfica do disco: “A ideia de Décio Pignatari foi executada sob o pânico de Tom Zé: ‘Quase mijei quando o censor viu o nome da faixa ‘Um Oh! E um Ah!’ e disse ‘já sei sobre o que você está falando’” (não, ele não sabia). O ‘olho’, segundo ele, ‘foi raspado, maquiado, porque precisava ficar bonito’”²⁹. Pronto: “Todos os Olhos” foi para as lojas, fazendo referência ao momento vivido, e entrou na galeria das capas de discos mais emblemáticas de todos os tempos.

Mas, a história do desenho capista de discos nem sempre foi assim: ele percorreu anos para tornar-se primordial para a indústria fonográfica.

²⁹Ibidem, p. E4.

1. DOS FONOGRAMAS SEM IDENTIFICAÇÃO AOS SELOS E EMBALAGENS COM INFORMAÇÃO

Falar do projeto gráfico das capas de discos requer um passeio no tempo que perpassa a criação dos fonogramas até a chegada ao atual estágio da indústria fonográfica mundial em termos capistas.

É atribuído a Édouard-Léon Scott de Martinville (figura 15) a invenção primeira que viria a fazer, posteriormente, do século XX o mais importante em termos de criação que causou transformação na vida das pessoas. A história dá conta que ele, Martinville, teria criado “(...) o primeiro dispositivo capaz de registrar o som de forma mecânica”.³⁰



Figura 15 - Édouard-Léon Scott de Martinville

Fonte: <http://philosophyofscienceportal.blogspot.com.br/2010/04/before-edison-edouard-leon-scott-de.html>

Este dispositivo, chamado fonoautógrafo (figura 16), tinha algumas restrições. Ele “(...) fazia apenas um registro gráfico do som. Ele não era reproduzível. Uma membrana movimentava-se sob as vibrações do ar dentro do barril, transformando os sons produzidos na sua entrada em um ‘risco’ no cilindro”³¹.

³⁰Fonte: <http://oseculodamusica.wordpress.com/2010/04/15/a-invencao-do-fonograma/>

³¹Ibid.

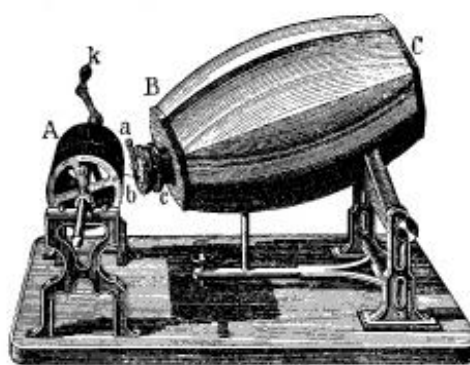


Figura 16 - Fonoautógrafo de Martinville, projetado em 1857 pelo inventor francês

Fonte: <http://oseculodamusica.wordpress.com/2010/04/15/a-invencao-do-fonograma/>

Mas, mesmo com essas limitações, é inegável que “A existência do fonograma (e todos os sistemas derivados de reprodução automática de música) mudou completamente a maneira de se produzir, ouvir, difundir e pensar a música”³². Para alguns, a invenção de Martinville foi uma daquelas sem muitas utilidades. No entanto, “(...) foi claramente a partir desta idéia que surgiu um outro equipamento um pouco mais avançado: o fonógrafo de Edison”³³ (figura 17).

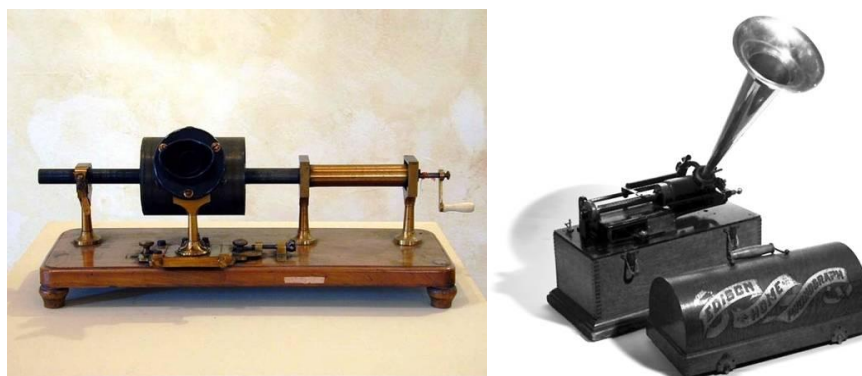


Figura 17 - Fonógrafo de Thomas Edison (à esquerda) e modelo comercial (à direita)

Fontes: http://restosdecoleccion.blogspot.com.br/2011_04_01_archive.html
<http://oseculodamusica.wordpress.com/2010/04/15/a-invencao-do-fonograma/>

A invenção de 1877, que a princípio foi desenvolvida para registrar a voz falada, logo ganhou outra função: a do registro musical. E assim ao fonógrafo foi atribuído o *status* de uma das maiores invenções do Século XIX.

³²Fonte: <http://oseculodamusica.wordpress.com/2010/04/15/a-invencao-do-fonograma/>

³³Ibid.

(...) consistia um cilindro de latão preso a dois mancais, e sobre o qual havia um sulco helicoidal que o recobria ao longo do seu comprimento. Era revestido por uma delgada lâmina de estanho. O som, recolhido por um funil cônico, provocava a vibração de um diafragma metálico que constituía a base do funil: dali o movimento transmitia-se a uma agulha, presa a uma mola chata, a qual gravava na folha de estanho, sobre o sulco do cilindro de latão subjacente. Para escutar o que foi gravado, era só girar manualmente a manivela que fazia o cilindro girar, fazendo a agulha percorrer o sulco. O movimento da agulha fazia oscilar o diafragma metálico, produzindo uma vibração sonora. A amplificação era feita por meio mecânico do mesmo funil em trompa usado no processo de gravação.³⁴

A Thomas Edison (1847-1931), inventor e empresário estadunidense, foi atribuída a invenção do fonógrafo. Edison, autodidata que contribuiu para o avanço tecnológico mundial. Em 1877 ele apresenta o “fonógrafo, aparelho que além de gravar o som, podia reproduzi-lo com incrível perfeição”.³⁵



Figura 18 - Thomas Alva Edison junto a um dos seus primeiros fonógrafos em 1878

Fonte: <http://leituracompanhia.blogspot.com.br/2011/11/fonografo.html>

Edison revolucionou e inovou. Foi capaz de criar um daqueles produtos que viria a ser referência para diversos outros que seriam criados dali em diante. Seu fonógrafo e seus cilindros de cera (o primeiro formato de som) foram industrializados e viraram febre de consumo. Apesar de resistirem por um tempo à chegada de outras novidades, máquinas outras foram sendo imaginadas e projetadas e viriam a surgir a qualquer momento. A verdade é que essa história é bastante longa. Após a criação do fonógrafo por Edison, por e-

³⁴Fonte: <http://pt.shvoong.com/books/dictionary/1629287-inven%C3%A7%C3%B5es-fon%C3%B3grafo-%C3%A9dison/>

³⁵Fonte: <http://kinodinamico.com/tag/fonoautografo/>

xemplo, surgiu outra figura importante para o que se produziu em termos de propagação fonográfica no mundo: Guglielmo Marconi (figura 19).



Figura 19 - Guglielmo Marconi (considerado o pai do rádio)

Fonte: <http://historica.com.br/hoje-na-historia/guglielmo-marconi-pai-do-radio>

Marconi “Engenheiro eletrônico, cientista e inventor italiano, nasceu em 1874, em Bolonha, e morreu em 1937, em Roma”.³⁶ A ele é atribuída a invenção do rádio – aliás, diga-se de passagem, uma das criações que mais foi capaz de difundir a música no mundo.

O dia da invenção do rádio pode ser considerado o dia 12 de dezembro de 1901, quando o químico italiano Guglielmo Marconi difundiu ondas de rádio do extremo sudeste da Inglaterra, usando balões para elevar sua antena o mais alto possível. Sua recepção, no entanto, só era possível com fones de ouvido. Em 1906, o invento de Marconi seria aperfeiçoado pelo norte-americano Lee de Forest, que criou a válvula radioelétrica e colocou alto-falantes nos aparelhos receptores, conquistando definitivamente o público. Um brasileiro também tem papel importante na história da invenção do rádio. O padre gaúcho Roberto Landell de Moura desenvolveu um aparelho que transmitia e recebia a voz humana sem a utilização de fios condutores. Sua primeira experiência aconteceu em São Paulo, em 1893. O Primeiro Mundo, no entanto, reconhece Marconi como o “descobridor do rádio”, pois, em 1896, o cientista italiano adquiriu a patente da invenção do rádio, enquanto Landell só conseguiria obter para si a patente no ano de 1900. Essa polêmica da invenção do rádio se compara à da invenção do avião, no início do século XX, em que o Primeiro Mundo credita aos irmãos americanos Wright a invenção do veículo aéreo, embora tenha sido o mineiro Alberto Santos Dumont seu pioneiro. Os irmãos Wright não registraram imagens de suas experiências de voo, enquanto Santos Dumont realizou testes com seu 14-Bis diante de multidões em Paris, em 1906.³⁷

³⁶Fonte: [http://www.infopedia.pt/\\$guglielmo-marconi](http://www.infopedia.pt/$guglielmo-marconi)

³⁷Fonte: <http://www.klickeducacao.com.br/bcoresp/bcorespmostra/0,5991,POR-5210-h,00.html>

Segundo Hamilton (1984, p. 8) “São quase cento e cinquenta anos desde que o primeiro som foi gravado por Thomas Edison”³⁸. Gravar algo, naquele tempo, era algo incrivelmente impensado até então. “A invenção de Thomas Edison (1847–1931), assim como a de Guglielmo Marconi (1874–1937), revolucionaram os contextos sociais nos quais a música era escutada”. Após a invenção de Edison, o fonógrafo, por exemplo, muito se produziu em termos fonográficos, mas em termos de identidade visual, quase nada se fazia ou pensava em fazer.

Mesmo antes do surgimento dos discos, ainda na era dos cilindros utilizados nos fonógrafos (figura 20), a incumbência das embalagens era apenas proteger os fonogramas: não havia função estético-visual. “Os primeiros cilindros de cera para fonógrafos eram muito frágeis e, por isso, eram vendidos em caixas de papelão rígido revestidos com tecido. As embalagens para os últimos cilindros de Edison, por sua vez, já permitiam embalagens menos reforçadas”.^{39 40}



Figura 20 - Cilindros de cera para fonógrafos

Fonte: <http://www.edisonphonology.com/special.JPG>

Nessa época, quase nada se fazia em termos de identificação do conteúdo dos fonogramas e, muitas vezes, o pouco que se fazia, era ilegível.

A decoração das caixas era padronizada e, embora os cilindros continuassem sendo vendidos até a década de 1920, mudaram muito pouco: umas decorações florais aqui e ali lemas acerca da qualidade do produto adornavam as caixas. Havia poucos elementos que permitissem distinguir tais embalagens daquelas, digamos, de barras de sabão. A gravação espe-

³⁸It is now a hundred years since the first sound recordings were made by Thomas Edison.

³⁹The original wax cylinders for phonographs were very fragile and were sold in rigid cardboard boxes lined with lint. The containers for the later Edison cylinders and the stronger amberols needed less reinforcement.

⁴⁰Ibidem, p. 8.

cífica era identificada por um pequeno selo adesivado na caixa e também na borda do cilindro por uma inscrição ilegível^{41 42}.

O selo de papel que se via nos cilindros dos fonogramas (figura 21) eram muito limitados e pouco criativos – até porque não havia uma preocupação com a imagem afixada nos mesmos.

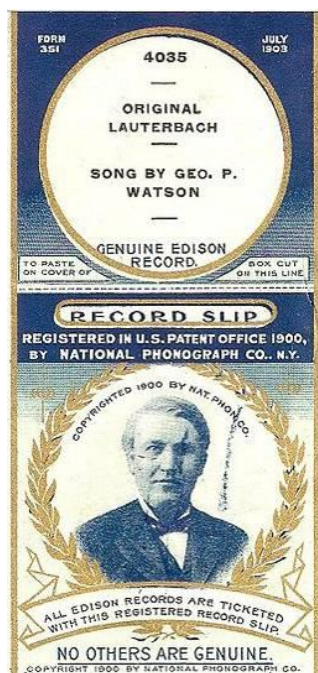


Figura 21 - Selo de papel do cilindro de Edison (1903)

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/EdisonSlip1903.JPG>

É bem verdade que com as invenções de Edison e Marconi o mundo da música jamais seria o mesmo: nem o modo de vê-lo e ouvi-lo.

Quando as primeiras gravações musicais se tornaram comercialmente viáveis, o status da música em si foi alterado irreversivelmente. A habilidade musical, antes um dom a ser compartilhado, era potencialmente um produto material de uma indústria que crescia rapidamente^{43 44}.

⁴¹The decoration on the boxes was standardised and changed very little, though cylinders continued to be sold into the 1920s. A few decorative flourishes and a slogan about the product's quality adorned the boxes; there was little to distinguish these packages from those of, say, bars of soap. The specific recording was identified by a small stick-on label on the box, and on the cylinder itself by a barely legible inscription on the rim.

⁴²Ibidem, p. 8.

⁴³When the first musical recordings became commercially available, the status of music was itself irreversibly altered. Musical ability, rather than a gift to be shared, was potentially the material product of a fast-growing industry.

⁴⁴Ibidem, p. 8.

E como cresceria dali em diante a indústria fonográfica, não?! E com ela, cresceria, mas a passos bem mais lentos, a preocupação com a proteção dos fonogramas — que dirá das informações destes. Porém,

(...) não foi antes de a indústria ingressar na sua quarta década que um sistema de signos começou a ser conscientemente desenvolvido no qual a embalagem da música gravada tornou-se um mediador potencialmente eficiente entre músicos e o seu público^{45 46}.

Após a revolução causada pelo surgimento do cilindro e seu uso nos fonógrafos, o disco plano (figura 22), criado por Emile Berliner em 1887, ganha espaço.



Figura 22 - Disco plano Emile Berliner (USA) - 1892

Fonte: <http://www.hifi.ebox.pt/edicoes/novohifi/imprimirDesenvolvimento.asp?artigo=11359&site=3&revista=17>

Para a reprodução do disco plano, Berliner inventou o gramofone (figura 23). Aliás, diga-se de passagem, depois do fonógrafo, o gramofone foi uma das mais genias criações do Século XIX — sobretudo pelo surgimento do objeto disco para ser executado neste.

⁴⁵It was not until the industry entered its fourth decade that a sign-system began to be consciously envolved in which the package of recorded music became an increasingly efficient mediator between musician and their public.

⁴⁶Ibidem, p. 8.



Figura 23 - Gramophone de Emile Berliner e modelo comercial

Fonte: http://restosdecoleccion.blogspot.com.br/2011_04_01_archive.html

A novidade era o então novo formato, o disco, e com ele seu novo tempo de gravação — agora bem maior que o possibilitado pelos cilindros.

Com bastante maior duração e capacidade de gravação que o cilindro de Edison, o disco foi utilizado para gravação e reprodução de músicas. Estes discos, impressos com um pista magnética em forma de espiral, eram colocados sobre um prato que girava a uma velocidade de 78 rotações por minuto (só bastante mais tarde se produziram os sistemas de 33 ou de 45 rotações por minuto). A agulha que permitia ler a informação contida no disco, através de vibrações, estava aplicada num braço que se movia ao longo da espiral inscrita na sua superfície. O sistema motor era originalmente mecânico, acionado por uma corda metálica. Por isso os gramofones estavam dotados de uma manivela que permitia esticar as cordas manualmente (um sistema semelhante aos dos relógios da época). Sobre o limite do braço da agulha, num dos cantos da caixa do gramofone encontrava-se um dos seus elementos fundamentais e mais característicos, o amplificador metálico em forma cónica.⁴⁷

Com a possibilidade de aumentar o tempo de gravação, o disco, advindo do círculo “O círculo que dá origem ao disco plano foi inventado por Emile Berliner (1853-1929) da companhia Gramofone, e estava em produção desde o fim do século XIX, e logo superou os cilindros usados nos fonógrafos, pois tornou o tempo de gravação mais longo. (HAMILTON, 1984, p. 8)⁴⁸”, consagrou-se como elemento difusor da música.

A pré-história da indústria fonográfica no mundo dá conta de que na

(...) primeira década do século (...) uma companhia fonográfica se destaca no mercado europeu: a International Talking Machine GmbH, com sede em Berlim. Sua liderança fora conquistada basicamente por dois fatores: o lançamento em 1904, protegido por numerosas patentes, da chapa gra-

⁴⁷Fonte: [http://www.infopedia.pt/\\$gramofone](http://www.infopedia.pt/$gramofone).

⁴⁸The flat-disc gramophone was invented by Berliner in 1895 and was in production by the century, soon overtaking the cylinder since it made longer recordings possible.

vada dos dois lados, portanto com duas músicas, o chamado ‘disco duplo’, com preços sem competição no mercado e, mais importante que isso, sua política agressiva de expansão internacional. (LAUS, 1998, p. 103)

Além da possibilidade de difusão da música, foi ele, o disco (figura 24), que necessitando de uma proteção, deu início às reais possibilidades de personalização das embalagens, que depois viriam a transformar-se em capas com uma identidade visual. “As gravações em disco, inicialmente feitos de borracha, então feitos de uma goma composta de laca eram inicialmente vendidos sem qualquer cobertura protetora” (HAMILTON, 1984, p. 8)

49.



Figura 24 - Disco feito (1908) por Berliner

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Schellackplatte_1908.jpg

No entanto, essa realidade aos poucos foi sendo modificada. Ainda de acordo com Hamilton,

(...) por volta de 1910, tornou-se prática comum encomendar por navio e vender gravações em disco em envelopes de papel. Toda a informação relevante era impressa no selo e logo isso se tornou uma convenção a ser revelado pela abertura circular no envelope que iria funcionar como uma luva^{50 51}.

⁴⁹The records, first made of rubber, then of shellac compound were first of all sold without any protective covering.

⁵⁰(...) by 1910 it had become standard practice to ship and sell Record in paper envelopes. All the relevant information was on the label and it soon became a convention for this to be revealed by a hole in the sleeve.

⁵¹Ibidem, p. 8.

Já se começava a ver a preocupação da distinção de um disco para o outro. Os envelopes que os protegiam começaram a ser mais bem elaborados e o selo passou a ser elemento fundamental dessa distinção. Assim, ao longo de toda a história, desde o surgimento dos discos, o que se viu foram os selos dando cara e características próprias às gravadoras e suas embalagens. Gravadoras como Victor (que depois veio a se chamar RCA Victor) e Columbia lançavam seus discos com selos personalizados (figura 25). Ambas se utilizavam do preto e branco na feitura dos seus selos, já incluíam suas logomarcas e fontes tipográficas próprias.



Figura 25 - Selo da gravadora RCA Victor [Disco Oh'Suzana (Canção do Vaqueiro) – Artista: Bob Nelson (1944)] e Selo gravadora Columbia [Disco Besame Mucho/Por Mi Culpa– Artista: Leny Eversong com orquestra (1943)].

Fontes: <http://outrasbossas.blogspot.com.br/2006/09/1944-bob-nelson-78-rpm-rca-victor.html>
<http://lenyeversong.blogspot.com.br/2010/05/disco-78-rpm-besame-mucho.html>

Não obstante, as gravadoras Continental e Philips vieram com propostas suas em seus selos também (figura 26). A Continental optou pelo clássico preto e branco, mas a Philips já inovou utilizando-se do tom azulado. Ambas traziam em seus selos as logomarcas das gravadoras e também, assim como os selos citados anteriormente, traziam fontes tipográficas próprias.



Figura 26 - Selo da gravadora Continental [Disco Palpite Infeliz/Conversa de Botequim – Artista: Araci de Almeida (1950)] e Selo da gravadora Philips [Disco Aquele Abraço/O Má Iaô - Artista: Gilberto Gil (1969)].

Fontes: <http://maniadecolecionar.loja2.com.br/744908-Araci-de-Almeida-Palpite-Infeliz-78-rpm-0028-vinil>
http://discotecapublica.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html

Percebe-se que os selos aos poucos foram evoluindo, ganhando desenhos, novas cores e novas tipografias.

(...) desenhos específicos passaram a ser impressos como se fossem uma moldura para o selo colado no disco; e em muitos dos exemplos esteticamente agradáveis o rótulo fornecia o foco para um projeto integrado. Foi o rótulo que deu ao próprio produto, o disco preto natural, um aspecto distinto e distintivo, muitas vezes impresso em duas ou três cores, com detalhes prateados ou dourados^{52 53}.

Vale ressaltar, no entanto, que nem sempre a identificação contida nos vinis poderia ser chamada de personalização. As primeiras embalagens de discos que tinham alguma identificação, por exemplo, faziam referência a algum tipo de publicidade, e não necessariamente ao conteúdo musical do mesmo: não era, portanto, uma personalização em termos musicais e artísticos ainda.

2. DAS EMBALAGENS COM INFORMAÇÃO À REAL PERSONALIZAÇÃO: O SURGIMENTO DAS CAPAS DE DISCOS

O que veio a se convencionar chamar de capa de disco aqui é “(...) entendida como a embalagem informativa e personalizada que contém o produto fonográfico, no início do sécu-

⁵²A few decorative flourishes and a slogan about the product’s quality adorned the boxes; there was little to distinguish these packages from those of, say, bars of soap. The specific recording was identified by a small stick-on label on the box, and on the cylinder itself by a barely legible inscription on the rim.

⁵³Ibidem, p. 8.

lo chamado de ‘chapa’ e posteriormente conhecido popularmente como disco” (LAUS, 1998, p. 102). Esta sim pode ser considerada capa e que, por isso, tornou-se um meio de veicular a proposta musical de seus artistas.

A confecção capista foi aumentando à medida que a indústria fonográfica foi ganhando mais espaço e produtividade. Esses projetos gráficos foram ampliando seus horizontes, sobretudo, por conta da sua real personalização, podendo então, serem chamados de capas de discos. Personalizar tornou-se, não só uma necessidade, mas, uma forma de identificação artista-música-público. Isso aliado ao item proteção gerou as primeiras capas com esses objetivos. (figura 27).

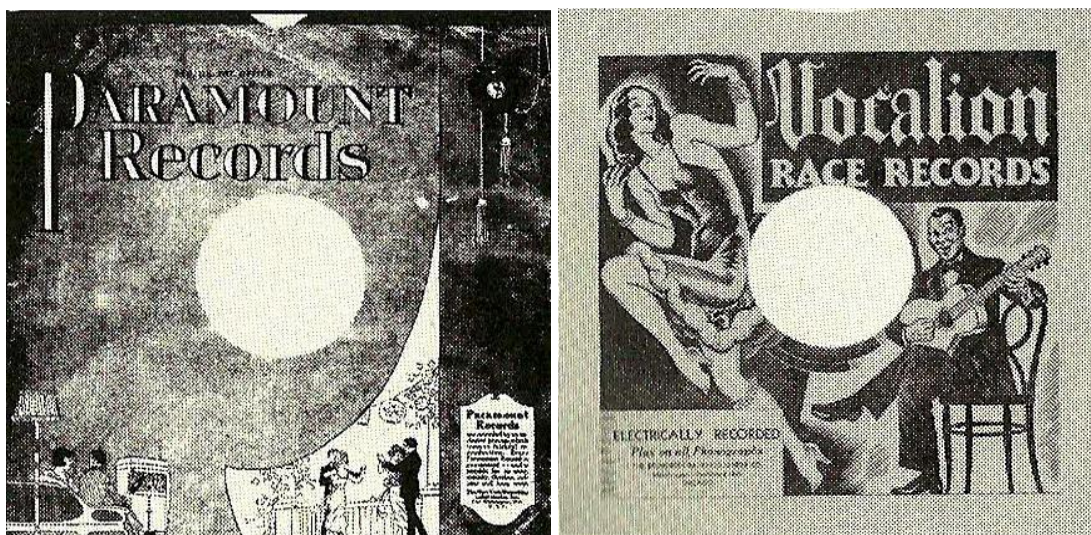


Figura 27 - Primeiras capas de disco que tiveram algum papel em proteger

Fonte: Album Cover Album. New York: Dragons' World Books; A&W Visual Library, 1984, p. 9.

As primeiras capas de disco que certamente tiveram algum papel em proteger foram produzidas pelas lojas para vendas discos. Capas de papelão lisas recebiam a impressão da marca-de-comércio da cadeia de lojas da Woolworth, assim como das lojas de eletrodomésticos e de artefatos elétricos. Um dos exemplos mostra áreas de publicidade compradas por fabricantes de agulhas, uma subsidiária da indústria fonográfica. (HAMILTON, 1984, p.9).⁵⁴

A capa de disco, quando da sua personalização trouxe consigo diversos aspectos e elementos, sobretudo os que revelam o conteúdo dos fonogramas. “Como capa personalizada entenda-se aquela que aborda e remete ao conteúdo específico daquele disco e não

⁵⁴The first record sleeves that had any real permanence or stability were produced by record shops. Plain cardboard sleeves received the imprint of chain stores such as Woolworths, as well as local electrical stores. One example shows advertising space on the reverse side taken up by a manufacturer of needles, a subsidiary of a recording company.

uma capa standard com informações gerais sobre a gravadora ou outros produtos, como foi de praxe por quase cinquenta anos”. (LAUS, 1998, p. 102).

Capas que têm seus projetos gráficos desvinculados do conteúdo das canções dos discos tornam-se incoerentes perante o público-alvo a que se deseja atingir. Por isso, “O design gráfico da capa não seria mais um mero rótulo anunciando o produto ou uma embalagem, com a função apenas de proteção, mas um preâmbulo, uma introdução (cênica, plástica etc.) ao seu conteúdo”. (RODRIGUES, 2007, p.17). Sendo assim, “a capa é metalinguagem do disco: alegoriza os materiais devorados e as técnicas de devoração, apresentando os elementos da mistura e o modo de misturá-los” (FAVARETTO, 1996 *apud* RODRIGUES, 2007, p. 57).

Afora tudo isso, as capas de discos indicam a cultura de um tempo, tanto que, como afirma Hamilton (1984, p.9), referindo-se ao período da produção das primeiras capas de discos no mundo e citando o mais antigo desenho em capas de discos datado de 1911 (figura 28),

Em ambos os lados do oceano Atlântico, os desenhos nas capas em papel para discos forneceram muito exemplos desse período atraente para uso de grafismos. (...) O mais antigo deles está reproduzido aqui e é datado de 1911 e era para a Victor gravadora. Tipografia simples é ressaltada por grafismos *art-nouveau* emanando de um cone de um fonógrafo.⁵⁵



Figura 28: O mais antigo desenho em capas de discos (1911)

Fonte: Album Cover Album. New York: Dragons' World Books; A&W Visual Library, 1984, p. 8.

⁵⁵On both sides of the Atlantic, the designers on paper sleeves provide many examples of attractive period graphics. (...) The earliest of these reproduced here dates from 1911 and is for Victor records. Plain typography is relieved by a floating art-nouveau harpist emanating from a phonograph horn.

Percebe-se, portanto, que muitas são as possibilidades das capas de discos. Mas, dentre as principais, pode-se dizer que “(...) as capas de disco têm como função primária embalar, proteger o acetato e, secundariamente, comunicar. A comunicação se estabelece a partir do elemento não-textual e da repetição do mesmo em sua forma textual”. (RODRIGUES, 2007, p.63). Embora as capas de discos mais antigas fizessem referência às suas gravadoras ou outros tipos de publicidade ligadas a elas, a verdade é que já se observava algumas preocupações referentes ao uso do desenho, sobretudo de comunicação, nestas.

Daí em diante as capas de discos só tendiam a evoluir em termos de projeto gráfico e a tornarem-se objetos de desejo de muitos consumidores da música — o uso de cores, tipografias diferenciadas, efeitos, desenhos, diagramação moderna seriam uma constante. Para Hamilton (1984, p.9), “Durante a década de 1920 as capas chegaram a incluir cenas representando jovens do Jazz apreciando o *fox-trot*, na intimidade das casas de seus pais”⁵⁶ — (figura 29).

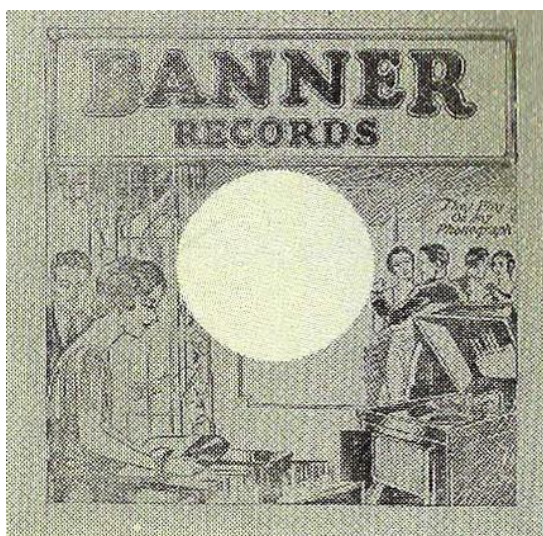


Figura 29 - Desenho em capa representando jovens do Jazz apreciando o Fox-trot (1920)

Fonte: Album Cover Album. New York: Dragons' World Books; A&W Visual Library, 1984, p. 8.

Desde o surgimento das embalagens com informação, à sua real personalização, constituindo-se em capas de discos, de fato e de direito, portanto, o mundo percebeu o quão importantes, imageticamente, são estes projetos gráficos em termos visuais. Os dese-

⁵⁶During the 1920s the sleeves came to include representational scenes of Jazz Age youngsters enjoying the fox-trot in the privacy of their parent's homes.

nhos das capas de discos se tornam a materialização artístico-cultural de seus tempos. Viram história. Marcam época. Personalizar é preciso!

2.1. A PERSONALIZAÇÃO DAS CAPAS DE DISCOS NO BRASIL

Antes das capas de discos personalizadas no Brasil, assim como no mundo, haviam apenas embalagens, invólucros que protegiam os discos. Nossa sociedade não estava acostumada, nem mesmo preocupada, com a falta das imagens. No entanto, com o tempo, as mesmas foram ganhando espaço e notoriedade, sobretudo na feitura capista fonográfica. Isso se explica pelo poder exercido por elas:

As imagens, como um todo, transcendem o pensamento e ativam o imaginário. [...] A imagem existe porque houve contiguidade física, é a própria emanção de um passado real. É uma verdadeira magia. (JOLY, 2006, p.129).

Elas são aparentemente silenciosas. Sempre, no entanto, provocam e conduzem a uma infinidade de discursos ao seu redor. Nesse sentido, elas são tão encantadoras que de acordo com DELEUZE (1983, p.91) “não importa mais, então, saber se a imagem é objetiva ou subjetiva: se quisermos, ela é semi-subjetiva”. Sendo assim, se pode compreender a magia das mensagens não-verbais geradas por imagens das capas de discos quando da sua personalização. Tais capas se consolidaram, juntamente com o momento cultural vivido, e transformaram-se em indicativos de seus tempos, através dos elementos que as compuseram, isso porque

Mergulhar numa imagem significa também uma experiência da temporalidade que interrompe o fluxo cronológico ou mecânico do tempo, no qual tanto o presente quanto o possível futuro estão, conjuntamente, implicados nesse olhar para trás. (CHAVES, 2001, p.425).

Não há como tratar de capas de discos sem citar a implantação da indústria fonográfica no Brasil (1913), bem como sua relação com a chamada Cultura de Massa e a Indústria do entretenimento. Por aqui, uma das produtoras de discos mais importantes da história, a Odeon, teve seu início quando

(...) a International Talking Machine fecha contrato com Fred Figner e a Casa Edison (cujos acordos comerciais já vinham de 1901) para a construção da primeira fábrica de porte na América do Sul, a qual começa a

funcionar em 1913 no Rio de Janeiro, no bairro de Vila Isabel. (LAUS, 1998, p. 103).

O fato é que a música brasileira ganha fôlego e se expande com o crescimento da indústria fonográfica. Produções e mais produções, ano após ano, fazem de 1929 um ano marcante e importante para o país: era o início da chamada época de ouro da música popular brasileira:

A conjugação do cinema falado (o ciclo da comédia musical), da gravação elétrica, da fabricação e venda maciça dos fonógrafos e o advento do rádio comercial formam, sem dúvida, a base tecnológica com a qual vão se juntar (...) a chegada do samba e o surgimento de uma legião de cantores e compositores como nunca houve igual na música brasileira⁵⁷.

Com o aumento da produção fonográfica, era natural a preocupação em melhorar e aprimorar, cada vez mais, o produto disco e todos os seus componentes estéticos — sobretudo seu envoltório: “Nesse momento, na entrada dos anos 1930, já podemos começar a olhar para o disco com a visão do designer gráfico”⁵⁸. A então visão do projeto gráfico, para a época, era uma preocupação com a forma com que o produto disco aqui nos chegava. Laus sugere que, através de indícios,

(...) os discos fabricados no exterior para a Casa Edison vinham embalados em caixas de papelão com um papel intercalado, sem nenhuma embalagem individual. Estas eram então produzidas e impressas aqui no Brasil usando um papel pardo semelhante ao Kraft, com gramatura fina, em formato de envelope quadrado com abertura num dos lados.(...)Um círculo central vazado nos dois lados, no diâmetro dos rótulos, permitia ler a informação impressa nos mesmos, referente a cada faixa do disco. Nesses rótulos, as informações, numa tipografia comum de texto corrido, serifada ou bastão, quase sempre abaixo do corpo 14, indicavam nome do artista, nome das músicas, autores, o estilo musical e alguma informação complementar além do número de catálogo de cada disco. Geralmente, a parte superior do rótulo era completamente tomada pela logomarca da casa da gravadora, que somada à cor plana do fundo identificava as séries dos discos bem como as companhias fonográficas⁵⁹.

Era latente a necessidade de melhor informar, para, conseqüentemente, melhor atingir o público ouvinte daqueles discos. Por isso, “As gravadoras se esforçaram para tornar

⁵⁷Ibidem, p. 119.

⁵⁸Ibidem, p. 119.

⁵⁹Ibidem, p. 120.

os rótulos atrativos e, a exemplo do que acontecia com os selos estrangeiros como a Decca francesa, a Todamérica chegou a utilizar a foto dos artistas impressa no próprio rótulo”⁶⁰.

No entanto, apesar de todo o esforço para tornar o invólucro dos discos mais interessantes para os consumidores, o que se via era que:

No envelope standard se apregoavam as virtudes dos discos produzidos pelas companhias e também se aproveitava para promover os equipamentos para a sua reprodução. (...) Para o consumidor, esses envelopes não tinham nenhum interesse, servindo apenas e tão somente para proteger os discos quando não eram acondicionados em álbuns⁶¹.

Ainda era uma época sem grandes produções de capas para discos; sem maiores preocupações estéticas - até porque se vivia “Numa sociedade em que o apelo visual ainda não tinha a força que hoje tem, o que interessava era somente a identificação da música ali contida”⁶². No entanto, sabemos que a indústria fonográfica brasileira ainda viria a evoluir muito, dali por diante, sobretudo em relação às questões do que produzir, em termos de embalagem visualmente atrativa, para melhor servir seus compradores — compradores estes que evoluíram junto com as novas propostas de desenho e as preocupações gráfico-visuais que passaram a surgir.

Com o tempo, os envelopes, normalmente só com textos tipográficos, passam a apresentar ilustrações e vinhetas, mantendo no entanto uma constante que perdurará para os discos 78 rpm até a sua extinção em 1964: papel sem branqueamento, tipo Kraft, de qualidade inferior, com impressão em preto ou tinta especial (spot color), usualmente em uma cor e no máximo em duas. Pode-se dizer que somente a partir de meados dos anos 1940, provavelmente, tem início a utilização de fotografias (a uma cor) nos envelopes. Elas aparecem no momento em que os envelopes passam a divulgar o repertório em catálogo dos artistas: quando o sucesso ou o volume de títulos em catálogos justificava, uma foto do artista encabeçava essa relação⁶³.

É fato, como já fora dito, que como em boa parte do mundo, as capas no Brasil já se encontravam anteriormente à sua personalização como mero elemento de proteção fonográfica. A personalização das mesmas, por aqui, surge quase que uma década antes (1946) do surgimento da Bossa Nova (final dos anos 1950). “Minhas pesquisas (...) apontam o ano

⁶⁰Ibidem, p. 120.

⁶¹Ibidem, p. 120.

⁶²Ibidem, p. 121.

⁶³Ibidem, p. 122.

de 1946 como o do lançamento de discos com as primeiras capas personalizadas realizadas no Brasil. (...) discos para o público infantil, lançados pela Gravadora Continental”⁶⁴.

Não obstante, o período bossa-novista foi riquíssimo em termos de produção capista no país. Para se ter uma ideia, discos como o de João Gilberto, de título homônimo — 1961 (figura 30); de Vinícius de Moraes e Odette Lara, com o título Vinícius e Odette — 1963 (figura 31); de Baden Powell, denominado à Vontade — 1963 (figura 32), figuram na lista das 100 maiores capas de discos de todos os tempos de acordo com a Revista BIZZ (2005). Dentre 100, considerada a 92ª maior capa da história de todos os tempos, pela publicação supracitada, surge, então, a do disco João Gilberto (do próprio artista) de 1961.



Figura 30 - Capa do disco João Gilberto – Artista João Gilberto (1961)

<http://blogdamusicabrasileira.blogspot.com.br/2010/11/1961-joao-gilberto.html>

É bem verdade que esta capa não possui grandes efeitos ou tipografias espetaculares. No entanto, para a época em que fora projetada graficamente, esta revelava exatamente o estilo intimista bossa-novista do contido João Gilberto que, de acordo com a Revista BIZZ (2005, p.9) “há longínquos 40 anos chegava a despertar suspiros dos corações femininos”. Ainda de acordo com a esta publicação, “Aquela mistura de intelectualidade e suavidade capturava a imaginação do público” – talvez até por isso mesmo, a materialização do contexto, tenha marcado tanto a época vindo a ser eleita uma das maiores capas da história da música mundial.

⁶⁴Ibidem, p. 122.

Outra produção capista bossa-novista que figura na lista de uma das mais importantes é a do disco Vinicius e Odette Lara de 1963. Considerada a 42ª mais importante da história de todos os tempos pela Revista BIZZ (2005), esta capa

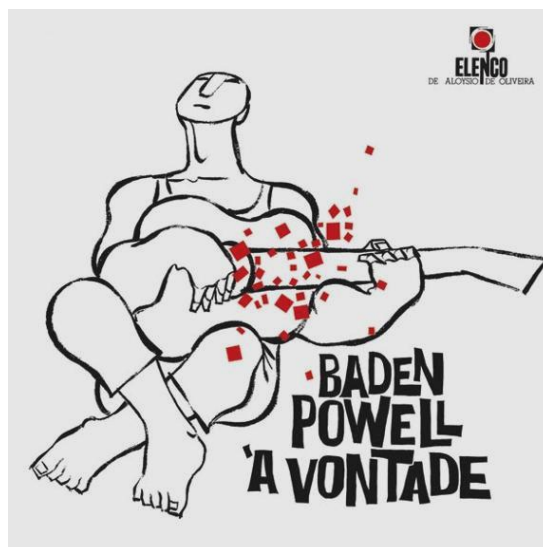
(...) é mais uma criação de César G. Villela sobre foto de Francisco Pereira. Como a maioria dos discos da Elenco, utiliza apenas duas cores. De acordo com Villela, Vinicius de Moraes e Odette Lara não participaram da mesma sessão de fotos – ele fez uma montagem para unir os dois na capa do disco⁶⁵.



**Figura 31 - Capa do disco Vinicius e Odette Lara –
Artistas Vinicius de Moraes e Odette Lara (1963)**
<http://vitrola.blogspot.com.br/2009/09/vamos-fazer-tudo-em-alto-contraste.html>

Para os idos de 1963 Villela (sobre o qual falaremos mais profundamente no capítulo II) era um daqueles caras que inovavam. Com seu estilo simples e sofisticado era tudo o que a indústria fonográfica bossa-novista necessitava: aquela e tantas outras capas desenhadas por ele eram “a cara” da Bossa Nova e, conseqüentemente da cultura de seu tempo. Ele teve outra obra sua indicada como uma das grandes da história do disco mundial. Considerada a 15ª maior capa da história de todos os tempos pela Revista BIZZ (2005), “À vontade”, do artista Baden Powell, foi um disco que trouxe em seu projeto gráfico, a marca Villela de criar. Mais uma vez o estilo intimista / *clean* da Bossa Nova ali estava exposto nos traços daquele projeto gráfico.

⁶⁵Ibidem, p.28.



**Figura 32 - Capa do disco À Vontade –
Artista Baden Powell (1963)**

Fonte: <http://eduardogudin.blogspot.com.br/p/pagina-8.html>

Mas, foi no final dos anos 1960 que o Brasil viveu e viu sua maior riqueza capista marcar história: eram tempos tropicalistas. Eram tempos de inovações, experimentações musicais e estético-visuais — e os projetos gráficos dos discos não ficaram de fora disso. Capas de artistas como Tom Zé, Caetano Veloso, Rogério Duprat, transformaram-se em ícones dos desenhos das capas de discos no Brasil (as quais serão mostradas mais adiante). Algumas outras capas da época também ficaram conhecidas e reconhecidas por sua estética visual inovadora. No livro “Anos Fatais” Jorge Caê Rodrigues lista alguns dos mais importantes discos da história tropicalista, não só por seu conteúdo fonográfico, mas, também por conta do seu projeto gráfico. Vale ressaltar que, apesar de oficialmente a Tropicália ter se encerrado em 1968, alguns discos de cunho tropicalista foram produzidos ainda nos anos seguintes. É o caso das capas de Gilberto Gil com seu disco homônimo — 1969 (figura 33); Gal Costa com seu disco Gal — 1969 (figura 34); e Mutantes com seu disco homônimo — 1969 (figura 35).

O desenho da capa do disco de Gilberto Gil (homônimo) de 1969, por exemplo, pode-se dizer que é a essência tropicalista transformada num projeto gráfico. É uma daquelas criações capistas que são a materialização da cultura do seu tempo. Transgressora como ela só, a Tropicália trouxe elementos de reflexões e embates, como neste projeto gráfico.

A frente e o verso da capa desse disco (...) trazem desenhos de Rogério Duarte, que refletem as questões metafísicas que aos dois, Gil e Rogério, atraíam. A capa reproduz um poema-desenho do designer. Ele nos conta que fez esse desenho num momento de compulsão. ‘É um desenho estranhíssimo, que de um lado o texto é escrito num sentido e o outro só faz sentido se você ler ao contrário, a última palavra passa ser a primeira. Foi um poema que eu fiz e illustrei. É uma reflexão sobre as pesquisas alquímicas’ (DUARTE, 2000). O verso da capa, uma pequena história em quadrinhos, continuava o delírio da viagem iniciada na frente. (...) Poemas, ilustrações e quadrinhos, diferentes linguagens, interconectadas para solucionar o projeto da capa. Aqui, a transgressão se dá tanto na utilização dos elementos estético-formais, - o desenho foi feito independentemente de seu emprego na capa ou não – quanto no conceito, compreensível só para os iniciados. (RODRIGUES, 2007, pp. 68-69).



Figura 33 - Capa do disco Gilberto Gil – Artista Gilberto Gil (1969)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Gil_%28%C3%A1lbum_de_1969%29

Outra capa que marcou a história tropicalista foi a do disco de Gal Costa chamado Gal do ano de 1969 — e o motivo é bastante compreensível tanto a partir da ótica musical (por conta de sua performance agressiva de estilo comparado ao de Janis Joplin), quanto pelo prisma do desenho deste projeto gráfico. Enquanto Gil e Caetano estavam exilados na fria Londres, Gal se firmava no Brasil como uma das maiores cantoras da história do país. Aos poucos o movimento tropicalista começava a ser desarticulado. Mas ela, Gal Costa, de certa forma, era a representante tropicalista que aqui estava e se fazia perceber, e muito, através de suas obras.

O disco mais agressivo do Tropicalismo traz a capa mais contundente dessa fase. Uma ilustração surrealista, feita por Dicineho, seguindo a mesma linha da capa do disco de Gil, ocupa todo o espaço. Roshos Humanos, animais fantásticos, seres intergaláticos e o nome da cantora se fundem num cenário estelar. A comunicação se dá por meio de represen-

tações oníricas, e não da imagem da cantora ou do seu nome. A capa de Gal é totalmente psicodélica e também enfatiza a sintonia da antropofagia cultural com os eventos globais. O design não segue os padrões funcionalistas, no que diz respeito à legibilidade e à clareza da informação, mas mesmo assim funciona para inserir a cantora na esfera pop mundial e reafirmar as propostas tropicalistas⁶⁶.



Figura 34 - Capa do disco Gal – Artista Gal Costa (1969)

<http://orfaosdoloronix.wordpress.com/2011/10/21/gal-costa-gal-costa-1969/>

Ainda nos anos 1969 a capa do disco da banda Mutantes (considerada um dos principais grupos de rock brasileiros), formada por Rita Lee (vocalis), Arnaldo Baptista (baixo, teclado, vocalis), e Sérgio Dias (guitarra, baixo, vocalis), representou outra produção gráfica bastante marcante desta época — sobretudo por conta da estética visual diferenciada da mesma. A banda conhecida por sua criatividade, dinamicidade, radicalismo e, sobretudo, por representar de forma enfática a era psicodélica da história da música mundial, imprimiu, neste projeto gráfico, sua identidade, ao “(...) aparecerem na capa do disco numa apresentação do tradicional festival da canção fantasiados, (...) de Toureiro, Príncipe e Noiva, apresentando uma marca registrada do trio: a irreverência”.⁶⁷

⁶⁶Ibidem, p. 70.

⁶⁷Fonte: <http://discografiabasicamp3.blogspot.com.br/2008/08/mutantes-mutantes-1969.html>.



Figura 35 - Capa do disco Mutantes – Banda Mutantes (1969)
<http://barin99.livejournal.com/636617.html>

Percebe-se que os projetos gráficos bossa-novistas e tropicalistas fizeram das capas de discos de seus tempos verdadeiras marcas da cultura da época em que se passaram. E isso se deu, sobretudo, por conta da chegada do *long-playing* no país, na década de 1950, quando houve uma consequente necessidade de se fazer capas para os discos, de modo cada vez mais atraente para o público consumidor: “Lançado nos EUA em 1948 pela Columbia, o primeiro long-playing utilizando a velocidade de 33 e 1/3 rotações (...) só chegaria ao Brasil em 1951” (LAUS, 1998, p. 123) — e com ele abre-se um novo mercado para as artes gráficas no Brasil: é preciso produzir capas.

3. AS CAPAS DE DISCOS E SEU LEGADO

É inegável a importância de todo o processo anterior ao surgimento da personalização das embalagens para discos — que vieram a se solidificar como capas com identidade própria. Como relegar a segundo plano a relevância histórica da criação do fonógrafo, fonógrafo, gramofone e com eles o fonograma, cilindro e disco na construção estético-visual do que vieram a se tornar as produções capistas? As capas não só têm o poder de identificar o conteúdo de seus fonogramas e artistas, como passaram a ser, nada mais, nada menos, que projetos gráficos capazes de materializar a cultura de seus tempos: elas são a personalização de suas épocas.

No mundo muitas das produções capistas são lembradas, até hoje, por terem sido a materialização cultural advinda de todo o contexto em que as mesmas estavam imersas. Diversos desenhos de capas tornaram-se ícones e cultivaram milhões de admiradores e

seguidores do estilo mundo afora. Do estilo Andy Warhol em *The Velvet Underground and Nico* (1967), passando por *Nevermind* do Nirvana (1991), as pessoas acostumaram-se a perceber a música através, também, das suas capas de discos.

No Brasil os períodos bossa-novistas e tropicalistas devem boa parte de “sua cara” aos desenhos capistas produzidos nos idos dos finais das décadas de 1950 e 1960 que deram aos mesmos uma estética visual diferenciada e que vieram a marcar a história da indústria fonográfica do país.

As capas dos discos da Bossa Nova — João Gilberto (1961), Vinícius e Odette Lara (1963), *À Vontade* (1963) —, aqui citadas anteriormente, assim o foram por conta da sua importância histórica enquanto projeto gráfico de grande conceituação e personalização de seu tempo. O mesmo acontece com a citação das capas de discos tropicalistas - Gilberto Gil (1969), *Gal* (1969), *Mutantes* (1969): como não enxergar a relevância destas, marcando a produção capista brasileira, a partir de suas características de subversão frente a um período tenso e conturbado que se vivia naquele Brasil ditatorial?

A produção gráfica da Bossa Nova deixou frutos e inspirações. Bem como a da Tropicalia que, apesar de ter durado pouco mais de um ano (1967-1968), influenciou muito do que se fez dali em diante em termos de desenhos de capas de discos, e que deixou, senão inspiração nos seus projetos gráficos diferenciados, ao menos, sua ousadia: o que foi o caso das já mencionadas capas de discos do grupo Secos & Molhados (1973), e de *Todos os Olhos de Tom Zé* (1973).

Diversas capas de discos tornaram-se objeto de desejo de colecionadores e admiradores. Elas, as capas, consolidaram-se como a mais sublime constatação de que um disco que se deseja de total sucesso, precisa de um bom projeto gráfico para que nunca desapareça do imaginário das pessoas, e para que jamais seja esquecido e entendido como “um objeto não identificado” — mas, isso são coisas que só o coração pode entender...

CAPÍTULO II

“COISAS QUE SÓ O CORAÇÃO PODE ENTENDER”⁶⁸:

DA PERSONALIZAÇÃO DAS CAPAS DE DISCOS NO BRASIL À MARCA CULTURAL E ESTÉTICA BOSSA-NOVISTA E TROPICALISTA

Falar dos desenhos das capas de discos no Brasil é mergulhar na marca estética que estes imprimem e citar e tudo aquilo que eles remetem. É tratar da cultura na qual o produto, como um todo, fora produzido. Comportamentos, ideologias, matéria: tudo o que um projeto gráfico traz, pauta-se e/ou deveria pautar-se nestes aspectos. No Brasil da Bossa Nova (fim dos anos 1950), ao Brasil da Tropicália (fim dos anos 60), o que se viu foi uma coerência artístico-estética na maioria dos desenhos capistas produzidos em relação à cultura desses períodos. O fato é que esses desenhos acabaram por identificar um tempo e trouxeram à tona aspectos culturais de suas épocas.

É notável a percepção de mudanças estéticas ao longo dos anos de 1958 (início da Bossa Nova) à 1968 (final da Tropicália). Roupas, comportamentos, estilos, músicas, capas de discos: tudo mudou! Os desenhos, de composição simples, antes menos rebuscados bossa-novistas, ganharam movimentos, dinamicidade e elementos psicodélicos com a chegada da revolucionária Tropicália. Muito disso se deve ao fato de os profissionais capistas, em sua grande maioria, ganharem mais importância no Brasil, sobretudo com a personalização das capas de discos no final dos anos 50 — imagem passava ser elemento fundamental de identificação artística e musical.

Começava-se a haver, então, uma necessidade e vontade de unir música e imagem — o que veio a ser referência para os anos posteriores, enquanto aspecto estético, de produção de linguagem visual nesses projetos gráficos de discos. Nesse sentido, o que se viu é que as

⁶⁸Trecho da música Wave composta por Tom Jobim na década de 1960.

capas passaram a ser elementos tão representativos quanto a música: quantas marcaram época e quantas ainda hão de marcar, não?! Elas deixaram de ser meras embalagens e, muitas delas, acabaram se tornando objeto de desejo de consumo daqueles que admiravam as artes gráfico-visuais impressas no invólucro dos discos de vinil.

Conhecimento e aspectos de composição gráfica para produções capistas tornaram-se fundamentais para a indústria fonográfica mundial e brasileira. Bons desenhadores eram necessários para transmitir a cultura vigente de seu tempo: tanto a estética bossa-novista, quanto a tropicalista. Pela riqueza musical e imagética dessas épocas, alguns capistas ficaram conhecidos por tornarem-se símbolo da produção de projetos gráficos antológicos das capas dos anos finais de 1950 e 1960.

Nos idos dos anos 1950, por exemplo, César G. Villela (figura 36) ganha o *status* de grande capista bossa-novista. O fato é que ele passou a ser tido como

(...) um dos mais influentes artistas gráficos brasileiros. Começou a invadir o inconsciente coletivo de todos os brasileiros interessados em música no fim dos anos 50, quando fazia dezenas de capas por mês para a gravadora Odeon e achava tempo e inspiração suficiente para criar imagens lindas e elegantes, como a do disco "Oooh, Norma", de Norma Benguell, e vários de Silvinha Telles. (...) Em 1963 acompanhou o produtor Aloysio Oliveira quando esse saiu da Odeon e criou sua própria gravadora, a revolucionária Elenco, que lançou os discos de estréia de gente como Nara Leão, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Edu Lobo, Astrud Gilberto e álbuns de Baden Powell, Roberto Menescal e Maysa. Na Elenco, César abusou do minimalismo e ajudou a criar a imagem da própria bossa nova: elegante, discreta, moderna, ousada⁶⁹.



Figura 36 - César Villela no Rio de Janeiro (13/06/2008)

Fonte: <http://musica.uol.com.br/ultnot/2008/07/31/ult5955u28.jhtm>

Já no período tropicalista o capista Rogério Duarte (figura 37) “Artista gráfico, músico, compositor, poeta, tradutor e professor universitário, (...) tendo sido aluno de Max

⁶⁹Fonte: <http://musica.uol.com.br/ultnot/2008/07/31/ult5955u28.jhtm>.

Bense (fundador de uma nova estética, de base semiótica e teórico-informacional)⁷⁰, tornou-se a referência a ser seguida e referenciada.



Figura 37 - Rogério Duarte

Fonte: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/rogerio-duarte>

Em 2003 Villela afirmara “A capa imagem-símbolo será, sem dúvida, a solução a que brevemente se decidirão as empresas brasileiras de disco, frente ao mercado cada vez mais solicitado pela concorrência” (p. 59), fazendo referência à devida importância que uma capa de disco passou a ter com o tempo. O fato é que é inegável o valor que a expressão da linguagem gráfico-visual das capas dos discos desenvolveu ao longo do século XX e início do século XXI, não só no Brasil, como no mundo. Nesse sentido, com o passar do tempo, o designer gráfico tornou-se de extrema importância na confecção das capas dos vinis.

Conforme Buchanan, “o design é uma arte do pensamento dirigida à ação prática através do poder persuasivo dos objetos; e, portanto o design envolve a viva expressão de ideias conflitantes sobre a vida social” (BUCHANAN, 1989, p. 94 *apud* RODRIGUES, 2007, p.74).

As imagens passaram a ser indispensáveis na composição capista. A necessidade de unir imagem e música passou a ser latente. Nesse contexto a fotografia, que também é desenho, ganha espaço de destaque no projeto gráfico e torna-se elemento tradutor de uma essência/ ideia dos fonogramas contidos no disco onde se insere: “A música é acompanhada de perto pela produção de imagens que a representam. Para a imprensa ou para o artista, na forma de retratos, capas de discos, shows, ou por trás das cenas”. Sendo assim, “(...) a fotografia de música assume a função de materializar o som para seu público, num contexto em que cada vez mais uma imagem é necessária para o seu consumidor” (GURGEL, 2007, p. 11).

⁷⁰Fonte: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/rogerio-duarte>.

Destarte, compreende-se o porquê de as capas de discos, através de sua linguagem imagética, passarem a ser tão representativas quanto as músicas contidas nos fonogramas. Muitas delas fizeram e fazem história; contam memórias; identificam seus artistas e músicas. “(...) a capa se torna o meio mais importante de fixação da imagem do artista e, assim, a sua referência mais forte era a capa do seu último álbum ou de algum que fosse considerado o seu mais importante”⁷¹.

Com a evolução da linguagem gráfico-visual, passaram a ser inúmeros os aspectos a serem definidos e observados quando da feitura de uma capa de disco. O projeto gráfico começou a ter muita importância — e atentar para os elementos que o compõem tornou-se fundamental para a feitura de uma capa que se desejasse de sucesso. Essa preocupação com os mais diversos aspectos na produção capista se explica: “(...) segundo Jobling G Crowley, não é apenas uma questão de apresentar figuras isoladamente, na verdade, é um meio de veicular ideias por meio da justaposição ou integração da palavra e das imagens em uma entidade holística” (JOBLING G. CROWLEY, 1996, p.3, *apud* RODRIGUES, 2007, p. 15).

Os elementos gráficos que geram as capas, passaram a ter maior visibilidade em termos de importância. As imagens nos discos passaram a ter maior destaque – deixaram, aos poucos, de ser apenas um componente que acompanhava o vinil: começaram a ganhar lugar, pois elas comunicam. “Nos projetos gráficos de uma capa de disco, a foto é mais um dos elementos visuais, que, juntamente com os componentes tipográficos, estabelecem uma relação de comunicação com o observador” (RODRIGUES, 2007, p.31).

A área de 31cm x 31cm que uma capa de disco de vinil rendia aos seus designers gráficos era, sem dúvida, suficientemente interessante para quem desejava fazer um trabalho que fosse tão sucesso quanto o fonograma a ser vendido/veiculado. Era necessário atentar, no entanto, para todos os elementos (não somente a ilustração/fotografia) a serem dispostos para haver coerência e chamar atenção para, assim, marcar época. Numa produção capista, há mais detalhes a serem pensados do que se possa imaginar: “(...) a foto (elemento não textual) é um dos componentes da composição que ocupam o espaço gráfico. Os outros elementos (textuais) são o nome do artista, o título do álbum, os nomes das faixas, algum texto de apresentação etc⁷²” — ou seja, muito aspectos a serem cuidados neste tipo de projeto gráfico.

Muito além, portanto, da produção das imagens para uma capa de discos, é necessária a compreensão e conhecimento de sua composição gráfica como um todo: estabelecer coerência

⁷¹Ibidem, p. 65.

⁷²Ibidem, p. 31.

é preciso. Entretanto, padronizações e homogeneidades já não fazem parte do mundo das capas de discos há tempos, sobretudo porque

De acordo com Dennis, “a marca registrada da pós-modernidade é o pluralismo, ou seja, a abertura para posturas novas e a tolerância para posições divergentes. Na época pós-moderna, já não existe mais a pretensão de encontrar uma única forma correta de fazer as coisas, uma única solução que resolva todos os problemas, uma única narrativa que amarre todas as pontas” (Dennis, 2000: 208). Ou, segundo Harvey, “o pós-moderno, [...], privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural” (Harvey, 2000). Sendo assim, a Tropicália parece ser o primeiro exemplo dessas mudanças ocorridas no Brasil, estabelecidas a partir do grupo tropicalista e do design das capas de Rogério Duarte⁷³.

Mesmo com tantas heterogeneidades no mundo pós-moderno, cabe observar, mesmo assim, que a coerente disposição dos elementos numa capa de disco, pautada em estudos sobre desenho e lógicas culturais, é de extrema importância para entender o projeto por inteiro e fazer do mesmo um sucesso: conseguimos diferenciar um projeto Bossa Nova de um Tropicalista por conta disso. Para isto, análises e reflexões acerca de elementos gráficos - área de entrada de informação, zona de saída de informação, arco do quadrado raiz, zona perceptiva, posição de pontos áureos; padrão cromático; hierarquia cromática; saturação de cromas; padrão tipográfico — são de suma relevância.

Apesar de saber da importância do estudo dos desenhos das capas de discos, algumas questões rondam o tempo todo nosso imaginário — sobretudo o fato das discussões sobre o lugar que estes ocupam, como se, os mesmos ainda fossem relegados a segundo plano em vários aspectos de nossas vidas.

Essa complexa definição de lugar de ocupação angustia e nos faz refletir sobre o real valor cultural que as pessoas dão, ou não, ao que se produziu em termos de desenho de capas de discos, em específico no Brasil dos anos 50 aos 60. Mas, talvez isso tenha explicação, pois de acordo com Rodrigues, as capas de discos “podem até parecer, nos lembrar, evocar um poema, uma pintura, uma instalação, mas não são. São um ótimo exemplo da complexidade no design gráfico”⁷⁴.

A interessante relação capas-música foi se revelando no Brasil quando, muitas vezes censurados, nossos artistas viam nas suas produções capistas a possibilidade de expressar ideias reprimidas, em suas letras, pela ditadura em voga, por exemplo, no período tropicalista. Para Rodrigues, “O design gráfico para as capas de disco passa a ser visto como um grande

⁷³Ibidem, p.76.

⁷⁴Ibidem, p.99.

aliado para exprimir muitas vezes o que não cabia ou o que era proibido de existir na canção”⁷⁵.

Duarte, Figueiredo e Ramos eram os grandes capistas do período tropicalista. Esses eram vistos como os bons da época pela forma como lidavam com a feitura das capas e a disposição dos elementos (sobretudo por levarem em consideração o contexto cultural). No entanto, segundo o livro *Os princípios fundamentais do design*: “O bom design não está apenas ao alcance de um pequeno grupo de indivíduos talentosos, mas pode ser produzido por praticamente todos os designers” (LIDWELL, 2010, p. 13). Para Rodrigues (2007, p.16) “Por meio do design gráfico é possível expressar o poder de transmitir determinados valores simbólicos e determinado produto” — mas sabe-se que nem todos conseguem este objetivo.

De acordo com VILLAS-BOAS (1998, p. 106) *apud* RODRIGUES (2007, p.32)

O design gráfico é uma atividade profissional e uma área de conhecimento que, em linhas gerais, tem como objeto produtos gráficos com fins expressamente comunicacionais que, através de elementos visuais (textuais ou não), visam persuadir o observador, guiar sua leitura ou vender um produto. A escolha destes elementos visuais, sua forma de apresentação e sua ordenação visam a máxima eficiência comunicacional, priorizando a otimização de sua funcionalidade e sua adequação à lógica da produção e às relações sociais de produção. Para isso, seguem determinadas regras (ou cânones) que são considerados intrinsecamente ligadas ao design gráfico.

Objetivos comunicacionais alcançados, é hora de comemorar: “O design gráfico cumpre seu papel de mediar o diálogo entre o objeto e o usuário” (RODRIGUES, 2007, p.145). No entanto, apenas comunicar não é tudo. Marcar também é necessário. Isso quer dizer que muitos dos considerados bons capistas foram aqueles que, por exemplo, fizeram de suas capas de discos referência seja no período da Bossa Nova, seja no da Tropicália, atentando para questões contextuais e culturais que se tornaram fundamentais para isto.

Sabe-se que as estéticas bossa-novista e tropicalista, especialmente de 1958 a 1968 no Brasil, trouxeram grandes mudanças na feitura dos desenhos nas capas de discos no contexto em que estavam inseridas: seus capistas fizeram a diferença utilizando-se do universo cultural ao seu redor — isso fez de muitos deles marcantes. Mas, antes de entrarmos efetivamente nesta seara, faz-se necessário traçar um panorama geral do que vieram a ser os estilos Bossa Nova e a Tropicália.

⁷⁵Ibidem, p. 101.

1. DO ESTILO BOSSA-NOVISTA AO MOVIMENTO TROPICALISTA

Do surgimento da Bossa Nova nos anos finais de 1950 ao aparecimento da Tropicália, nos idos de 1967, muita coisa aconteceu — inclusive o *boom* do movimento Jovem Guarda. A música evoluía e com ela toda a cultura que a rondava. Todos marcaram época e deixaram um legado grandioso para a música brasileira em termos de artistas revelados e suas canções. E é sobre isso que trataremos a partir de agora.

1.1. A BOSSA NOVA

A música brasileira sempre foi imensamente rica, criativa e com “uma cara própria”. No entanto, Naves (2001, p. 12) adverte que, antes do surgimento da Bossa Nova no Brasil, os gêneros musicais sofriam bastante a influência do tango, do bolero e das baladas norte-americanas e européias, resultando numa proliferação de estilos. Segundo ela “As letras desfiavam um rosário de queixas, de dores-de-cotovelo derramadas”.

O surgimento do estilo bossa-novista fez sucumbir os versos rasgados, cheios de “erres”, e os exagerados apelos visuais e letristas. A Bossa trouxe à tona novidades, tanto na forma de fazer música, quanto no comportamento das pessoas e no modo de expressão dos capistas da época: havia ali um bom gosto nunca antes ouvido e visto: “Os músicos vinculados à Bossa Nova inventaram um ritmo e uma harmonia inusitados para a época. (...) Toda uma tradição da música popular foi rejeitada pelos bossa-novistas”⁷⁶.

Estava claro que, no final da década de 1950, nada seria mais como era antes... Eram necessárias adequações... Eram novos tempos; novas ideias. As pessoas, os ritmos, as coisas, todas elas, precisavam de renovações. Melodramas não cabiam mais naquele espaço; naquele lugar: “O fato é que os músicos bossa-novistas passaram a considerar o repertório anterior de sambas-canções e tangos abrazeirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos”⁷⁷.

Naves revelara que os músicos brasileiros, então, “(...) imbuídos de uma atitude experimental, voltaram-se, embora de maneira anárquica, para a pesquisa de um estilo musical compatível com as novas linguagens que se desenvolviam tanto no exterior (principalmente o jazz norte-americano) quanto no Brasil, particularmente no Rio”⁷⁸.

Sim, o Rio de Janeiro dos anos 50 parecia “um Brasil à parte”: era no ambiente carioca que a Bossa Nova tomava corpo, cheiro, som, imagem. Ainda hoje, não há como não

⁷⁶Ibidem, p. 10.

⁷⁷Ibidem, p. 12.

⁷⁸Ibidem, pp. 12-13.

desvencilhar o termo Bossa Nova dos “dias de luz, festa de sol”⁷⁹ ou “dos braços abertos sobre a Guanabara”⁸⁰: o Rio estava ali; o Rio era ali.

Para Motta (2001, pp. 27-28) “(...) tudo parecia muito longe do Rio de Janeiro no final dos anos 1950, mas a bossa nova começava a aproximar os jovens cariocas dos de São Paulo, de Salvador, de Belo Horizonte e de Porto Alegre”. De acordo com o autor, “O rádio entrava em decadência, o disco e a televisão começavam a crescer no ambiente de liberdade e entusiasmo dos anos JK”.

Mas, quem criou a Bossa Nova? De onde ela veio? Pra onde ela vai? Muitas são as versões acerca do surgimento do estilo musical bossa-novista. No entanto, todas são unânimes ao citar João Gilberto⁸¹ (figura 38) como o ícone principal desta criação. Motta afirma que “(...) em 1959 João Gilberto (...) celebrado como inventor de um novo gênero musical”⁸².



Figura 38 - João Gilberto considerado o criador da Bossa Nova

Fonte: <http://caras.uol.com.br/noticia/joao-gilberto-comemora-80-anos-com-shows>

Para Naves (2001, p. 13),

Entre os músicos que criaram o novo estilo musical, João Gilberto (nascido em Juazeiro, na Bahia, em 1931) se destaca ao buscar, ao longo dos anos 50, no Rio de Janeiro, uma experiência estética diferente da que se vivenciava até então. E, de fato, João introduz, a partir de uma releitura do samba tradicional, não só uma harmonia peculiar como também uma maneira não-usual de lidar com a voz e o violão.

Motta (2001, p.10) entendia que a Bossa Nova era a trilha sonora que nos faltava, nos idos dos fins dos anos 50, pois ela “nos diferenciaria dos ‘quadrados’ e dos antigos, dos românticos e melodramáticos, dos grandiloqüentes e dos primitivos, dos nacionalistas e regionalistas, dos americanos”. Para ele nós, brasileiros, “(...) tínhamos uma música que imaginávamos só para nós. João Gilberto era nosso pastor e nada nos faltaria”.

⁷⁹Trecho da música “O barquinho” – Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli (1961).

⁸⁰Trecho da música “Samba do Avião” – Antonio Carlos Jobim (1962).

⁸¹João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira (Juazeiro, 10 de junho de 1931), mais conhecido como João Gilberto é um músico brasileiro, considerado o criador do ritmo bossa nova. Fonte: <http://www.letras.com.br/#!biografia/joao-gilberto>.

⁸²Ibidem, p.10.

Interessante a forma como o autor se referiu ao João, porque era isso mesmo: nada nos faltaria... Dali em diante o que se viu foi a inovação não só de uma linguagem musical, mas, e sobretudo, estética: era tudo de uma sofisticação e precisão inigualáveis. “João era baiano, sua música era brasileiríssima e nela não havia espaço para improvisações”⁸³.

Mas, o que de tão novo o João trazia para fazer tamanho diferencial à época? De acordo com Naves (2001, p. 15) “João Gilberto passa a encarnar uma nova categoria de intérprete: o que não concebe o canto sem o instrumento (no caso, o violão)”. Já Motta (2001, p. 22) dizia que “Cantor de bossa nova era o João, o máximo com o mínimo”.

Além do João, essa história contou com outros personagens que deixaram sua marca na cultura deste tempo: foi o caso do Tom Jobim⁸⁴ (figura 39).



Figura 39 - Tom Jobim (1927 -1994) – Um dos grandes nomes da Bossa Nova

Fonte: <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/musica/tom-jobim-1927-1994>

Conforme explicitou Naves (2001, p. 21) “João entrou com o ritmo, a *batida* bossa-nova, e Tom, com a sua *harmonia* requintada”.

Entretanto, apesar da existência de tantos outros “coautores”, foi mesmo o João a fazer deste estilo musical a sua “imagem e semelhança”. Isto porque, “As músicas inaugurais da bossa nova são profundamente transformadas pela interpretação de João Gilberto, embora não

⁸³Ibidem, p. 20.

⁸⁴Antônio Carlos Jobim (1927-1994) foi compositor, cantor, pianista, violonista, maestro e arranjador brasileiro. Garota de Ipanema, um de seus maiores sucessos, foi escrita em 1962 em parceria com Vinícius de Moraes. Estudou com vários professores renomados como Lúcia Branco, Hans Joachim Koellrentter, entre outros. Tocou em bares e boates de Copacabana. Foi logo contratado como arranjador pela gravadora Continental. Seu primeiro sucesso foi a canção Tereza da Praia, feita em parceria com Billy Blanco e gravada por Lúcio Alves e Dick Farney. Fez parceria com grandes nomes da música, entre eles, Vinícius de Moraes e João Gilberto. Com eles criou a Bossa Nova, movimento musical que surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1958. Fonte: http://www.e-biografias.net/antonio_jobim/.

sejam de sua autoria — é o caso de ‘Desafinado’ (de 1958) e ‘Samba de uma nota só’ (de 1960), ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça”⁸⁵.

Ainda de acordo com Naves “João Gilberto incorpora repertórios tradicionais, recriando, rítmica e harmonicamente, sambas de diversos autores através da fusão com o *jazz camerístico*, que passou a ser apreciado como aparecimento do *cool jazz*”⁸⁶.

Até por isso, “Os jazzmen gostavam muito de João”. Mas, apesar das fusões inovadoras feitas por ele, era interessante observar que o artista não deixava perder a essência do Brasil naquilo que ele fazia: “(...) ele não ligava muito para jazz. Preferia Dorival Caymmi e Ary Barroso. E adorava Cole Porter” (MOTTA, 2001, p. 21).

A grandiosidade do João Gilberto, expressa na reverência de todos perante o mesmo pela então criação da Bossa Nova, é ratificada quando músicos participantes do estilo musical revelam que o mesmo “(...) teria exercido, no final dos anos de 1950, certo tipo de ascendência sobre Tom Jobim, no sentido de iniciá-lo nos procedimentos bossa-novistas”. É certo que “Esta afirmação faz sentido na medida em que a trajetória de Tom (...) é marcada, desde os anos 40, por diferentes experimentos musicais, tanto ‘eruditos’ (...) quanto ‘populares’” (NAVES, 2001, p. 16).

Para melhor entender os ingredientes trazidos por João Gilberto que revolucionaram a estética da cultura musical e visual do final dos anos 50 no Brasil, é necessário pensar o quanto a poesia concreta⁸⁷ de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari se fundiu com suas ideias. “O próprio Augusto de Campos (...) admitia afinidades entre a poesia concreta e a bossa nova, principalmente pelo fato de ambas as estéticas operarem com a concisão, a objetividade e a racionalidade”⁸⁸. O fato é que a poesia concreta, com sua linguagem sintética, ao repudiar a êxtase romântico e com ela os seus exageros, ao convergir com o estilo manso de João Gilberto, propiciou um estilo bossa-novista cheio de charme e bom gosto.

Para além da poesia concreta, enquanto convergência na Bossa Nova, “(...) todos admitem a influência do jazz mais requintado que se desenvolve nos Estados Unidos a partir dos anos 40 — do *bebop* ao *cool jazz* — sobre os músicos que se propõem a criar o samba

⁸⁵Ibidem, p.14.

⁸⁶Ibidem, p.16.

⁸⁷A poesia concreta surgiu com o Concretismo, fase literária voltada para a valorização e incorporação dos aspectos geométricos à arte (música, poesia, artes plásticas). Em 1952, a poesia concreta tem seu marco inicial através da publicação da revista “Noigrandes”, fundada por três poetas: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos. (...) Contudo, é em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo, que a poesia concreta se consolida como uma nova e inusitada vertente da literatura brasileira. O poema do Concretismo tem como característica primordial o uso das disponibilidades gráficas que as palavras possuem sem preocupações com a estética tradicional de começo, meio e fim e, por este motivo, é chamado de poema-objeto. Fonte: <http://www.mundoeducacao.com.br/literatura/poesia-concreta.htm>.

⁸⁸Ibidem, p. 18.

nativo”. Percebe-se, assim que, a Bossa Nova passou a ser uma fusão de elementos. “Porém, alguns mais do que outros, reconhecem o impacto do bolero, principalmente o desenvolvido no México, com Lucho Gatica, que em seu LP *Inolvidable* recorria apenas a dois instrumentos — violão e baixo — para o arranjo, rompendo com a tradição do bolero de utilizar grandes orquestrações”. É interessante observar que com a chegada de novos tempos, novos movimentos, novos estilos musicais, nem sempre isso representa a total negação de um momento anterior. “É também comum os músicos bossa-novistas verem de maneira carinhosa o repertório anterior de sambas-canções, embora sempre haja quem distinga, dentro dessa tradição, os mais ‘sofisticados’ e os ‘melodramáticos’”⁸⁹.

Alguns outros personagens de grande magnitude na época bossa-novista trouxeram inúmeras contribuições para reflexão deste estilo — sobretudo devido ao fato de questionar suas influências. O cantor e compositor Carlos Lyra, que também lançou discos de Bossa Nova (figura 40), foi um destes.

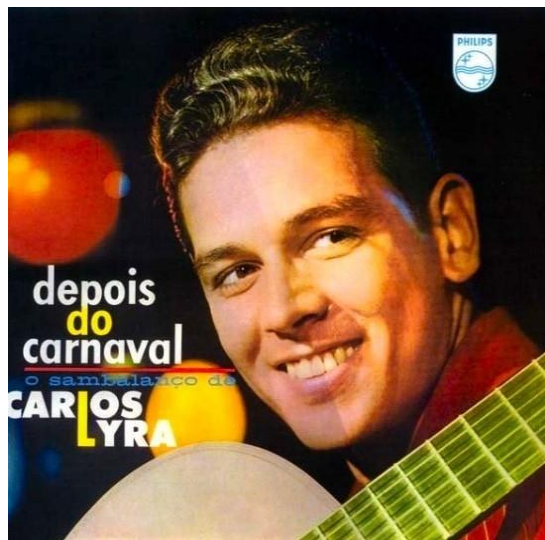


Figura 40 - Capa do disco Depois do Carnaval, O Sambalanco de Carlos Lyra – Artista Carlos Lyra (1963)

Fonte: <https://orfaosdoloronix.wordpress.com/category/carlos-lyra/>

Carlos Lyra (...) arrolou uma gama variada de influências sofridas pela bossa nova: o bolero mexicano, o impressionismo de Ravel e Debussy, o jazz desenvolvido por Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers, Larry Hart e vários outros compositores. Às influências estrangeiras somam-se as misturas brasileiras de samba, xaxado e valsa, além de outros ritmos. Segundo Lyra, se João Gilberto é mais identificado como cantor de samba, existem outros ritmos dentro da bossa nova, da valsa ao baião⁹⁰.

⁸⁹Ibidem, p. 21.

⁹⁰Ibidem, p.22.

Já “Edu Lobo (...) chegou a questionar a ênfase excessiva que se dá ao jazz como elemento formador da bossa nova, pois esse estilo musical sofreria também influência de compositores mais antigos, principalmente Villa-Lobos”⁹¹.

Vinícius de Moraes⁹² é mais um dos atores da Bossa Nova — e porque não dizer, é mais um dos protagonistas desta. Vinicius lançou discos solo memoráveis, e tantos outros junto com outros grandes nomes bossa-novistas (figura 41). A importância dele no período se deu, sobretudo, quando da composição da música que viria a ser uma das mais emblemáticas da época: “Ele entra em cena justamente na fase heróica do estilo musical, como letrista de “Chega de Saudade”, de 1958, em parceria com Tom Jobim”. Essa canção, simplesmente, se tornou uma das mais importante e marcante do período e “(...) não só alcançou grande repercussão depois de gravada por João Gilberto, no ano seguinte, como também se tornou paradigmática da nova tendência” (NAVES, 2001, pp. 22 – 23).



Figura 41 - Capa do disco Um Encontro no Au Bon Gourmet (1962)

Fonte: <http://discografiaviniciusdemoraes.blogspot.com.br/search/label/1962>

⁹¹Ibidem, p.22.

⁹²Vinícius de Moraes foi um diplomata, dramaturgo, jornalista, poeta e compositor brasileiro nascido no Rio de Janeiro, em 19 de outubro de 1913. Grande amigo do poeta Tom Jobim, quem lhe deu o apelido de “Poetinha”. (...) notabilizou-se pelos seus sonetos, tendo obras que passam da literatura, teatro, cinema e música. Durante toda a sua carreira Vinícius teve grandes parceiros como Tom Jobim, Toquinho, Baden Powell, João Gilberto, Chico Buarque e Carlos Lyra. Fonte: <http://www.vidainteligenteonline.com/eu-era-assim/31,vinicius-de-moraes.html>.

Mas, apesar de seu protagonismo nessa novidade que surgia, Vinícius era outro artista incomum: passeava entre diversas nuances. Seria, portanto, imprudente “(...) rotulá-lo a partir de uma tendência musical específica”⁹³.

Com o tempo, mesmo com todo o sucesso, a Bossa Nova se viu diante de mudanças. Eram mudanças artísticas, culturais, econômicas, políticas e sociais de um Brasil em constante transformação.

A fase ‘heróica da bossa nova, iniciada no final dos anos 50 e caracterizada por uma série de experimentações formais que fundaram um estilo musical bastante referenciado na Zona Sul do Rio de Janeiro, começou a declinar no início da década seguinte, com a introdução de novas informações na canção popular. Isso não significou, entretanto, o fenecimento do estilo’⁹⁴.

A Bossa Nova gerou frutos. Ela, bem como os grandes momentos da história da música brasileira, não teve um fim, mas sim, um prosseguimento com novos elementos. “(...) a geração que surgiu nos anos 60 levou à sério as lições dos músicos da bossa nova, no sentido de dar continuidade à pesquisa de sons e linguagens musicais”. O que se viu, desde então, é que “(...) a bossa nova alcançou projeção internacional, principalmente a partir de 1962. Foi exatamente nesse ano que ‘Desafinado’ ganhou versão instrumental com o saxofonista Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd (ambos norte-americanos) e que vários músicos brasileiros ligados à bossa nova se apresentaram no Carnegie Hall, em Nova Iorque”⁹⁵.

A Bossa Nova ganhou o mundo e com ela levou o aspecto mais sublime de uma época pioneira do clássico modo sutil da arte: leveza, bom gosto e sofisticação que encantaram artistas consagrados mundialmente. “Ao longo da década, composições da bossa nova foram gravadas nos Estados Unidos por músicos de projeção, entre eles Ella Fitzgerald, Miles Davis, Sarah Vaughan, Herbie Mann e Gerry Mulligan”. Sem falar que “Em 1967, Tom Jobim grava com Frank Sinatra. (...) ‘Garota de Ipanema’ (...) ficou conhecida nos quatro cantos do planeta e é uma das músicas mais tocadas. (...) tornou-se uma canção emblemática da bossa nova”⁹⁶.

A verdade é que mudanças começavam a acontecer, e o período bossa-novista foi perdendo força e abrindo espaço para novas possibilidades musicais: viria, assim, uma época de transição.

⁹³Ibidem, p.23.

⁹⁴Ibidem, p. 24.

⁹⁵Ibidem, p. 24.

⁹⁶Ibidem, p. 25.

1.2. TRANSIÇÃO DA BOSSA NOVA À TROPICÁLIA

O início dos anos 60 trouxe renovações às inovações da década anterior. Não se tratava de negar o que já havia sido feito até então. Mas, rupturas aconteceram — e precisava-se disso

(...) os primeiros anos da década de 60 começaram a trazer novidades em termos musicais. Não se tratava, entretanto, da criação de estilos que a suplantassem, e sim, mais propriamente, da utilização de novos temas a partir de derivações do ritmo e da harmonia bossa-novistas. Com relação à temática, tanto poética quanto musical, houve realmente uma ruptura. O espírito solar das canções da bossa nova, adequados à paisagem da Zona Sul carioca, com ‘garotas de Ipanema’, ‘barquinhos’, flor e amor, foi substituído ora por um clima cáustico e árido do sol a pino nordestino, ora por sensibilidades quentes e úmidas de sabor fortemente africano. É como se o cosmopolitismo inaugurado pela bossa nova cedesse terreno a linha mais étnica, voltada para elementos que pudessem configurar alguns traços da identidade nacional (NAVES, 2001, p. 26).

Era tudo muito novo e, após o auge do período bossa-novista havia, já, a necessidade de novos sons e com eles novas imagens. O contexto mundial dos anos 1960 pedia revoluções. Tudo era muito cheio de vida e efervescente. Não cabia mais a tranquilidade do período anterior. Precisava-se de cores nas imagens e até mesmo nos sons. Vinha aí uma virada estética. Naves afirma que “Quanto à virada estética musical para um cunho regionalista, ela corresponde, em grande medida, às transformações em curso no cenário político e cultural do país”⁹⁷. Para a autora, era muito claro o fato de que “A estética da bossa nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a ‘capital do futuro’”.

Ainda de acordo com Naves, era interessante observar que “A arquitetura de Oscar Niemeyer era informada pela mesma concepção construtivista que orientava o concretismo e o neoconcretismo nas artes plásticas e na poesia”⁹⁸.

Segundo a autora, “(...) Os primeiros anos da década de 60 são, pois, marcados pela busca de uma canção popular participante, em termos políticos e sociais e, ao mesmo tempo, afinada com os postulados nacionalistas”⁹⁹. Aqui já se percebe que havia mudanças em curso que representavam a transição entre a Bossa Nova e a Tropicália (que ainda viria a acontecer e que já dava indícios de seu nascimento). Nesse sentido, o que se viu, a partir de então, foi o surgimento da “categoria de compositores ‘engajados’, que procuram misturar as informações

⁹⁷Ibidem, p. 30.

⁹⁸Ibidem, p. 30.

⁹⁹Ibidem, p. 32.

técnicas da bossa nova com os sons populares considerados ‘tradicionalistas’ e de certa forma condizentes com os ideais de ‘autenticidade’ comuns às propostas nacionalistas”.

É interessante observar o quanto o contexto do momento vivido no país trazia para a música, e com ela toda sua produção estética, algumas velhas novidades: “(...) a estética bossa-novista passa a conviver com a recuperação de excesso”¹⁰⁰. Nesse ínterim surge a MPB como estratégia ideológica que “(...) adapta a estética da bossa nova às condições culturais do início da década de 60, juntando o ritmo da bossa nova a outras informações musicais”. Segundo consta, tais informações eram “(...) cariocas e nordestinas, como é o caso das canções de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo. Cria-se um tipo de musicalidade que concilia o discurso nacionalista com os aspectos cosmopolitas da base musical da bossa nova”¹⁰¹.

Com tantas mudanças e novidades no meio musical/cultural do início dos anos 60, e com a introdução de tantos novos elementos de fora para dentro desse contexto, após o ano de 1962 a expressão bossa nova vai sendo desmoralizada. “(...) os jovens músicos (...) não queriam mais fazer bossa nova: faziam ‘samba moderno’ ou então ‘nova música brasileira’ ou simplesmente ‘música popular brasileira’” (MOTTA, 2001, p. 39). O fato é que a Bossa Nova vai cedendo lugar a uma nova música, por conta de mudanças políticas: “(...) o Brasil esquentava e pedia ritmos e palavras mais fortes, música e política começavam a se misturar e confundir com a ascensão política de Jango Goulart”¹⁰².

Já se vivia numa época em que “fazer barulho era necessário” — era preciso ser visto e ouvido. Por isso, “(...) no plano instrumental, certos instrumentos dispensados pelos bossa-novistas, como os pratos e as baterias voltam à cena” (NAVES, 2001, p. 27). Daí, então, após 1963, o Brasil se viu diante do movimento Jovem Guarda¹⁰³, liderado por Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos (figura 42), que viria a marcar a transição musical e estética bossa-novista para a tropicalista.

¹⁰⁰Ibidem, p. 36.

¹⁰¹Ibidem, p. 37.

¹⁰²Ibidem, p.42.

¹⁰³Jovem Guarda foi um movimento surgido na segunda metade da década de 60, que mesclava música, comportamento e moda. Surgiu com um programa televisivo brasileiro exIbidem pela Rede Record, a partir de 1965. Os integrantes do movimento foram influenciados pelo Rock and Roll da década de 50 e 60. O grupo que mais influenciou a Jovem Guarda foram os Beatles, uma banda inglesa e Elvis Presley um grande roqueiro. Fonte: <http://temposjovemguarda.blogspot.com.br/>.



Figura 42 - Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, a trinca de ouro do programa Jovem Guarda, da TV Record, sinônimo de histeria e sucesso comercial e musical.

Fonte: <http://www.culturabrasil.com.br/programas/rock-cultura/arquivo-2/musica-e-roupa-rasgada-2>

Vivia-se uma época de diferentes influências onde “(...) as novas gerações (...) estavam mais interessadas na ‘beat generation’ americana, nos ‘angry young men’ ingleses, na ‘nouvelle vague’ francesa e na Revolução Cubana. No Teatro de Arena e no Cinema Novo” (MOTTA, 2001, p. 65). A influência estética trazida pela Jovem Guarda não era só musical “(...) o visual do pessoal da jovem guarda mudou completamente. (...) calças boca-de-sino coloridas, (...) as mãos foram se enchendo de anéis, os cabelos crescendo”¹⁰⁴. Obviamente a música também passou a influenciar aquela e tantas outras gerações — havia até um programa próprio de igual nome Jovem Guarda (figura 43).



Figura 43 - Programa Jovem Guarda (1965 – 1968) – produzido pela Rede Record e apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia.

Fonte: <http://www.ranchodotonicao.com.br/index.php/2011/07/18/tempo-da-jovem-guarda-era-uma-gostosa-festa-de-arromba/>

Algumas músicas viraram grandes hits, tanto que “(...) ‘Quero que vá tudo pro inferno’ se tornou uma espécie de hino do iê-iê-iê nacional”¹⁰⁵. As influências estrangeiras, naquele Brasil sedento de inovações, já se faziam de forma natural: o mundo vivia toda aquela

¹⁰⁴Ibidem, p. 100.

¹⁰⁵Ibidem, p.102.

profusão de novidades e o Brasil não poderia estar fora disso. Londres foi um desses lugares que lançou para o mundo moda, comportamento e ideias. Motta, em *Noites Tropicais* (2001), descreve, em diversas passagens, o que ele próprio vivenciara por lá e o que veio a ser tendência em várias partes do mundo. Disse ele: “Em Londres, me maravilhei com a força criativa da juventude nas ruas, com suas roupas coloridas, invejei sua liberdade e sua democracia, seu acesso à arte e à cultura, sua música alegre e vibrante”¹⁰⁶.

Sobre uma das grandes bandas da música mundial surgida em Londres, e que veio a revolucionar o contexto musical/artístico/estético, os The Beatles, Motta (2001, p. 108–109) complementou: “Em 1965 vi *Help* em Londres. Adorava (...) as roupas, as cores psicodélicas, tudo ali era alegre e divertido, tudo parecia novo e jovem” (figura 44).



Figura 44 - Capa do disco *Help!*, e trabalhadoras encapando o disco *Rubber Soul* – The Beatles (1965)

Fontes: <http://www.progarchives.com/album.asp?id=11068>

<https://www.facebook.com/photo.phpfbid=347127568737237&set=a.160921194024543.32945.160822617367734&type=1&theater>

Em suas andanças pelo mundo, real e da música, Nelson Motta encontrava e reencontrava amigos que lhes traziam notícias do que se passava em termos musicais no mundo. Segundo ele, um desses encontros foi com Neville de Almeida e Jorge Mautner, então moradores de Nova York, os quais encontraram no bar Fígaro. Disse Motta: “(...) Gostei deles, e de seus relatos entusiasmados sobre a cultura pop e revolucionária, me deslumbrei com a potência daquela juventude colorida e cabeluda, com o ar de liberdade política praticamente ilimitada que se respirava”¹⁰⁷.

Enquanto em todo o mundo diversas mudanças musicais ocorriam, no Brasil de 1964 não foi diferente: começa-se a falar de música de protesto. A Bossa Nova vai deixando, cada

¹⁰⁶Ibidem, p. 107.

¹⁰⁷Ibidem, p. 141.

vez mais, de ser veiculada. “(...) O jazz americano nunca mais seria o mesmo depois da bossa nova. (...) Nem a música brasileira depois de 1964”¹⁰⁸. A ideia, então, era a criação de uma música de protesto que falasse por si só e impactasse a sociedade, em geral, política e culturalmente,

O investimento na idéia de MPB como o centro de confluência de questões políticas e culturais se revigora a partir de 1964, associado ao aprofundamento das discussões em curso e (...) aos impasses criados com o golpe militar. É justamente a partir desta data que se cria, de fato, a categoria “canção de protesto” (NAVES, 2001, p. 38).

Diante daquela ditadura militar tão atuante e repressora, o Brasil se viu com uma grande vontade de mudanças. Até artistas que fizeram parte do estilo bossa-novista, como Nara Leão, deixaram para trás suas, até então, convicções acerca do mesmo, para passar a integrar novas searas musicais e ideológicas. De acordo com Naves, Nara “(...) faz uma espécie de autocrítica (...) aos aspectos ‘alienados’ da estética bossa-novista que, por meio de um lirismo subjetivista voltado para situações banais da Zona Sul do Rio de Janeiro, ignorava (...) as massas populares e seus dilemas”¹⁰⁹.

Ela, a canção de protesto, ganhou força no país e trouxe consigo artistas variados. As letras das músicas, o comportamento dos artistas, as ideologias, a estética, tudo se renovava num ritmo alucinante. Para Naves, “(...) Passa a ser comum, entre os compositores politicamente engajados ao longo da década de 60, o desenvolvimento de temáticas que sugerem uma redenção futura”. Segundo ela, os autores iam “(...) fazendo uso de metáforas recorrentes sobre ‘caminhos’ a serem percorridos ou guias que indicam o rumo a seguir”. Sendo assim, “(...) a canção de protesto revelou com clareza o caráter utópico do projeto nacional-popular”¹¹⁰.

Era a época dos grandes festivais da canção, a exemplo do III Festival de Música Popular Brasileira (figura 45). Para muitos artistas era a grande chance de deixar de ser promessa para tornar-se realidade.

¹⁰⁸Ibidem, p. 77.

¹⁰⁹Ibidem, p. 39.

¹¹⁰Ibidem, p. 40.



Figura 45 - III Festival de Música Popular Brasileira (1967): Edu Lobo e Marília Medalha à esquerda e Chico Buarque com MPB-4 à direita

Fonte: <http://somvalvulado.blogspot.com.br/2012/09/festivais-de-musica-popular-brasileira.html>

Alguns já rejeitavam por total o estilo bossa-novista, mas, “A geração que se lança nos festivais, representada por cancionistas como Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, retoma de fato as lições da bossa nova, embora também promova rupturas”. Destes artistas dos anos 1960, Edu Lobo é visto de forma diferenciada, talvez por ser “(...) um dos melhores exemplos de compositor (...) que introduz no domínio da música popular uma gestualidade modernista. (...) Edu é visto por alguns críticos como uma figura fundante do construto MPB” ¹¹¹.

Rotulações à parte, a verdade é que a música brasileira estava em constante renovação. E, nos idos de 1967, em meio a festivais, tentativas de denominações ao que vinha se fazendo nas canções daquele Brasil, surge um dos mais importantes momentos da história musical do país: a Tropicália.

1.3. A TROPICÁLIA

No ano de 1967, num dos mais importantes eventos de música do Brasil, o Festival da Record 1967, os cantores/compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil buscavam integrar música brasileira e música jovem: “(...) A música brasileira nunca mais seria a mesma depois daquela noite” (MOTTA, 2001, p. 151). Ambos tinham em mente que mudanças eram necessárias e urgentes: daí a ideia de subverter da forma mais provocativa possível — havia ali uma revolução em curso.

De acordo com Motta “(...) Depois dos Beatles e dos Rolling Stones, de Jimi Hendrix e Janis Joplin, o mundo musical não era mais o mesmo”. E não era mesmo. “Em Londres e na Califórnia, em Paris e em Nova York, o mundo estava pegando fogo, os jovens estavam

¹¹¹Ibidem, p. 41.

começando uma revolução movida a sexo, drogas e rock and roll”. Motta atenta para o fato de que a música brasileira e o Brasil, como um todo, não poderiam mais continuar como estavam: mudanças se instauravam e ocorriam: “A música brasileira, (...) não poderia continuar a mesma. E nem o país, cada vez mais fechado ao exterior pela paranóia dos militares com as idéias subversivas, que eram justamente o que mais interessava aos jovens rebeldes brasileiros”. Para o autor, tudo isso não só interessava os jovens... Interessava, também, a “Caetano e Gil, que estavam subvertendo a música brasileira e fazendo um som elétrico e contemporâneo, popular e provocativo: ‘um som universal’”¹¹².

Eles, Caetano e Gil, não apenas criaram música nova: eles, simplesmente, trouxeram à tona coisas inimaginadas para aquele Brasil cansado da repressão da ditadura e que, estático diante disso, viu no movimento que ali começava a se instaurar, uma possibilidade de soltar ao vento gritos e protestos via arte. “O movimento que, nos anos 60, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução — a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de ‘Tropicalismo’” (VELOSO, 2008, p. 16).

Motta (2001, p. 154) diz que Caetano e Gil não rejeitaram de todo o que havia sido feito na música brasileira: “(...) valorizaram a jovem guarda e romperam com o que consideravam a ditadura do ‘bom gosto’ de classe média com a estética stalinista da ‘esquerda nacionalista’, o isolamento internacional, o nacionalismo musical, o saudosismo bossa-novista”. Segundo o autor, “Caetano e Gil integraram a ‘música brasileira’ e a ‘música jovem’ e deflagraram a mais foribunda polêmica musical nacional desde Noel Rosa e Wilson Batista”.

Eles estavam abrindo caminho para uma das épocas mais importantes artisticamente para o Brasil. No entanto, não cabia, para eles, a rejeição dos seus antecedentes, mas sim, a agregação dos mesmos ao que estava por vir. Vale dizer que, “(...) mesmo no entusiasmo iconoclasta da rebelião, Caetano sempre renovou a sua devoção a João e, com argumentos que misturavam razão e afeto, tentava sempre nas entrevistas explicar a sua música como algo a partir de João, não contra ele”¹¹³.

Isso quer dizer que não: Caetano e Gil não deixaram para trás toda a riqueza trazida pela Bossa Nova. Pelo contrário, Caetano sempre falou com muito carinho do estilo bossa-novista. Dizia ele: “(...) A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto”. E completou: “(...) o nosso acervo e — o que é mais importante — as nossas possibilidades” (VELOSO, 2008, p.32).

¹¹²Ibidem, p. 154.

¹¹³Ibidem, p. 169.

Assim como para muitos músicos que acompanharam nos finais dos anos 50 a linguagem bossa-novista, e todo seu alcance, para eles o estilo musical marcou e ficou engendrado em suas veias musicais. De acordo com Calado (1997, p. 25) “*Chega de saudade*: o álbum de João Gilberto (...) mudou a vida de Caetano e Gil, em 1959”. Ainda de acordo com Calado a Bossa foi tão forte na vida de Gil que “(...) Na verdade, o compositor Gilberto Gil só veio a nascer depois de ouvir João Gilberto”¹¹⁴. E na vida de Caetano “(...) Ao descobrir João Gilberto, o rapaz converteu-se imediatamente ao violão e ao canto moderno de seu conterrâneo”¹¹⁵.

Veloso (2008, pp. 65-66) disse em seu próprio livro “Verdade Tropical”: “(...) foi sempre aos valores estéticos que extraí de minha paixão por João Gilberto que me reportei para construir uma perspectiva”. E mais adiante completou: “quando ouvi João Gilberto pela primeira vez, tive vontade de fazer música”¹¹⁶. Essa coincidente admiração pela Bossa Nova e por João Gilberto fez com que Caetano e Gil viessem a se tornar grandes parceiros musicais. Tanto é verdade que Veloso fala em seu livro *Verdade Tropical* sobre João que: “(...) Por seu intermédio, o Tropicalismo tomou a realidade da música popular no Brasil pela sua vocação mais ambiciosa materializada no som de João”¹¹⁷.

No que tange ainda Caetano e Gil, Calado (1997, p. 45) afirma que “(...) A admiração por João Gilberto já surgiu como um definitivo ponto de identidade entre os dois, logo no primeiro bate-papo”. Daí em diante o que se viu foi nascer dois grandes músicos que viriam a criar um dos mais brilhantes movimentos musicais e artísticos já surgidos no mundo: o Tropicalismo. “Nós éramos os inventores do Tropicalismo, e o Tropicalismo tinha trazido o rock’n roll para o convívio das coisas respeitáveis” (VELOSO, 2008, p. 45-46).

Assim como não é verdade que o Tropicalismo rejeitou a Bossa Nova, mas sim a incorporou acrescentando novos valores musicais e estéticos, para Caetano a ideia de que a Bossa também rejeitou o que veio anteriormente era uma falácia: “Para ele (...) o que se considerava bonito antes da bossa poderia soar mais belo ainda a partir da bossa. (...) Caetano era o que se poderia chamar de João gilbertiano ortodoxo” (CALADO, 1997, p. 56).

Caetano tinha sede de enfrentar, confrontar... Queria fazer música, mas, e acima de tudo, dá a sensação de que queria fazer história. Viveu a época da ditadura, como muitos viveram, até o dia em que resolvera, com seu instrumento de trabalho, revolucionar, expressando o que muitos não sabiam, não queriam, ou tinham medo de dizer. E, inspirado

¹¹⁴Ibidem, p. 32.

¹¹⁵Ibidem, p. 36.

¹¹⁶Ibidem, p. 202.

¹¹⁷Ibidem, p. 491.

em suas repressões revelou: “Alguém já disse que os homens que fixam seu espírito nos temas enfrentados na infância produzem obras profundas” (VELOSO, 2008, p. 189).

Era o ano de 1966 quando Gil, juntamente com Guilherme Araújo, fizera uma de suas viagens e se deparou com algo que lhe daria uma grande ideia musical e que viria a mudar todo o panorama estético e artístico daquela época: a banda de Pífanos de Caruaru. Gil,

(...) Já na ida para Recife, tinha tido uma conversa bastante polêmica com Guilherme Araújo, que o acompanhara na viagem. O empresário confessou que andava bastante descontente com a música popular no Brasil. Em sua opinião, comparada ao que estava acontecendo em outras partes do mundo, a MPB soava velha e preconceituosa. O resultado prático disso era que os jovens brasileiros, principalmente nas grandes cidades, estavam ouvindo música estrangeira como nunca. Ou mesmo se contentavam com as poucas atrações do iê-iê-iê nacional, que quase sempre deixavam a desejar (CALADO, 1997, pp. 97-98).

O Brasil que vivia a fase pós Bossa Nova e atual MPB, com suas músicas de protesto, viu naquela viagem de Gil e Guilherme uma “luz no fim do túnel”. Era, talvez, a sonoridade que faltava acrescentar naquilo que Gil e Caetano já começavam a traçar. Além disso, o comportamento do que se via também, viria a dar ideias aos nossos futuros tropicalistas. De acordo com Calado, “O que Gil e Guilherme viram em Pernambuco confirmou o diagnóstico do empresário”. Segundo o autor, eles observaram “(...) garotas de minissaia e rapazes cabeludos (...) que se mostravam mais interessados nas novidades da música pop internacional do que em ficar discutindo os possíveis caminhos da MPB politizada”¹¹⁸.

O ano de 1967 no Brasil foi, portanto, de grandes reflexões e renovações estético-musicais e artísticas por consequência do que Gil e Guilherme viram, ouviram e levaram adiante. A partir dali a música brasileira foi renovada e os ritmos estrangeiros, muitas vezes negados, e relegados a segundo plano, passaram a fazer parte da musicalidade do país. Instrumentos, como guitarras elétricas, foram incluídos no som da nossa brasilidade. E, em termos estético-visuais pode-se dizer que “(...) quem quisesse atingir o público mais jovem teria que se vestir como ele, usar roupas mais modernas, em vez da sisudez que dominava o cenário musical do país”¹¹⁹.

A verdade é que a Tropicália, ainda inexistente e, por consequência, sem nome, começava a nascer. Esta viagem de Gil e Guilherme fora determinante para isso — além, é claro, do que Gil já levava de influências: The Beatles, a banda de Pífanos de Caruaru, dentre

¹¹⁸Ibidem, p. 98.

¹¹⁹Ibidem, p. 98.

outras: “Mal desembarcou no Rio de Janeiro, Gil foi procurar Caetano para narrar as experiências em Pernambuco e falar de suas novas inquietações musicais. (...) ‘A gente precisa fazer alguma coisa, Caetano! Vamos falar com o pessoal!’”¹²⁰.

Gil queria mesmo renovar a música popular brasileira. Já falava do desgaste da MPB com suas músicas de protesto e entendia que era a hora de criar um movimento musical revolucionário e inovador. E assim, Gil convocara uma reunião de compositores e falara que “(...) a música tinha se transformado em uma mercadoria para um consumo mais rápido e fácil. (...) o nacionalismo defensivo das canções de protesto, (...) não teria mais sentido. Estava na hora de (...) criar um movimento que revigorasse a música brasileira”¹²¹.

Nesta mesma reunião, Caetano, outro que viria a fundar a Tropicália, “(...) Disse que já não sentia mais (...) a mesma coragem que havia gerado a bossa nova. (...) sentia que a música popular brasileira tinha se colocado em uma posição de resguardo. Para mudar aquele estado de coisa, precisariam de mais coragem”. Dos presentes o que se viu, naquele dia, é que “(...) se quisessem arriscar a criação de um movimento de renovação musical brasileira, dali em diante os baianos só poderiam contar com eles mesmos”¹²².

A sós, ou não, o que se sabe é que Caetano e Gil compraram essa ideia e foram em frente. Sabiam da necessidade de urgentes transformações. Mas, não tinham noção de onde tudo aquilo iria dar. Caetano dizia “(...) sinto necessidade de violência. (...) a música tem sido utilizada muito pra gente se manter enganado e eu não quero mais. Quero que a gente saiba mesmo, que a gente engula e veja que a gente está num país que não pode nem falar de si”¹²³.

E foi com esse espírito que, sem negar a Bossa, influenciados pelo movimento Jovem Guarda e por todas as novidades mundo afora, a Tropicália, e toda aquela revolução que Caetano e Gil almejavam para fazer acontecer, foi nascendo: um movimento muito além de musical, também estético e artístico em várias nuanças. “Ao agirem desta forma, fizeram da canção popular o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais” (NAVES, 2001, p. 47).

Diversas manifestações artísticas fizeram parte do movimento tropicalista e com elas, seus participantes: os poetas Torquato Neto e Capinam; os músicos eruditos e populares: Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, os Mutantes; e o artista plástico Rogério Duarte. Mas, o que a Tropicália trouxe de tão novo para ser

¹²⁰Ibidem, p. 98.

¹²¹Ibidem, p. 99.

¹²²Ibidem, p.99.

¹²³Ibidem, p. 117.

revolucionária? Inovadora? Bem, em termos de poesia, naquele momento, o que se viu foi a valorização dos aspectos físicos da palavra

Os poetas concretos sentiam-se em sintonia com os músicos europeus como Boulez e Stockhausen, que, nos anos 50, retomavam a radicalidade da escola de Viena (sobretudo Webern), e com os pintores que seguiam os caminhos de Mondrian e Malévitch, e, levando às últimas consequências o fato de que poesia não é propriamente literatura, valorizaram os aspectos físicos da palavra, criando um tipo de poema que foi qualificado inicialmente como visual – já que, sobre o papel, a ênfase caía na tipografia, no uso da cor e dos espaços em branco – mas que eles sempre quiseram, na expressão de Joyce, “verbi-voco-visual” (VELOSO, 2008, p. 207).

Toda aquela concretude encantou e arrebatou Caetano. Tanto que essa mesma poesia concreta (figura 46) o influenciaria dali em diante. Com vinte anos, segundo ele próprio, “(...) eu fazia uma ligação entre João Gilberto, o cool jazz, os poemas de João Cabral, a arquitetura de Niemeyer em Brasília e o uso de letras tipo ‘futura’ sobre generosos espaços brancos nas páginas do suplemento cultural do *Diário de Notícias*”. E complementa fazendo uma observação importante: “E os espaços brancos e os tipos “futura” eram a marca registrada da obra dos concretistas”¹²⁴.

sem um numero
 um numero
 numero
 zero
 um
 o
 nu
 mero
 numero
 um numero
 um sem numero

Figura 46 - Poesia concreta de Augusto de Campos (1962)

Fonte: <http://www.mundoeducacao.com.br/literatura/poesia-concreta.htm>

Influências e mais influências se fala sobre o que a Tropicália sofreu. Na tentativa de conhecer/reconhecer a cara deste movimento é o que se vê e se ouve: influências. É inegável a quantidade de informações que a Tropicália juntou ao seu redor. Mas, também é inegável o

¹²⁴Ibidem, pp. 212-213.

que ela gerou a partir de seu surgimento: “(...) O Tropicalismo veio para acabar com os resguardos”¹²⁵.

Sobre os poetas concretos é inegável suas contribuições na, muitas vezes, incompreendida, Tropicália. Eles trouxeram “(...) a força da visão sincrônica. E a superação da oposição centro/periferia”¹²⁶. A poesia concreta foi muito decisiva no movimento tropicalista. Tudo, ou quase tudo, o que se imaginasse fazer para tornar o Tropicalismo real, teria nela seu alicerce mais forte. “(...) recebi o tratamento de choque dos “manifestos” oswaldianos: *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 24, e (...) *Manifesto antropófago*, de 28. Esses (...) são ao mesmo tempo um *aggiornamento* e uma libertação das vanguardas europeias”¹²⁷ — definitivamente, a poesia concreta fazia parte do tropicalismo.

Esse mesmo movimento concretista iniciado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, surgido tempos antes do Tropicalismo, no idos dos anos 50, por coincidência, ou não, também sofreu sérias repressões e ataques, tal qual os tropicalistas acabaram por sofrer. Talvez, até por isso mesmo, os concretistas tenham influenciado muito os tropicalistas, sobretudo Oswald de Andrade: “As idéias do modernista contribuíram bastante para enriquecer com novos argumentos seu inconformismo frente à seriedade e a estagnação da bossa nova e suas derivações mais politizadas” (CALADO, 1997, p. 168).

A Tropicália passou a se tornar “um movimento” quando se percebeu que não só a música queria/pretendia ser revolucionária naquele momento vivido no Brasil. As coisas começaram a se fundir e a ter coerência entre si. As peças teatrais, as letras de música, as artes plásticas — tudo começara a fazer sentido entre si. Tudo pretendia muita cor, som, efeitos... Tudo pretendia revolução! “Eu tinha escrito ‘Tropicália’ havia pouco tempo quando O rei da vela estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia, de fato, um movimento acontecendo no Brasil (...) que transcendia o âmbito da música popular” (VELOSO, 2008, p. 239).

De acordo com Calado (1997, p. 132) “Se ainda tinha dúvidas sobre o rumo que estava tomando com suas canções mais recentes, no dia em que assistiu à estréia do novo espetáculo do Teatro Oficina, Caetano teve a confirmação de que estava na direção certa”. O anarquismo impresso na montagem da peça e a impressão que esta causou em Caetano não deixou dúvida: “trazia uma carga de violência que chegava a chocar os espectadores. Algo semelhante ao que

¹²⁵Ibidem, p. 218.

¹²⁶Ibidem, p. 235.

¹²⁷Ibidem, pp. 241- 242.

Caetano vinha tentando injetar em sua música contra a seriedade excessiva da música brasileira”.

O Rei da Vela (figura 47) era uma grande mistura de provocações, bem como o que Gil e Caetano buscavam - e bem como veio a ser o Tropicalismo.



Figura 47 - 'O Rei da Vela', que estreou em 1967, foi fotografado por Carlos Moskovics no Rio de Janeiro em 1972 (Foto Carlos.Cedoc/Funarte)

Fonte: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/70/>

A peça teatral era uma grande crítica a “(...) burguesia industrial, a aristocracia rural, o imperialismo, o fascismo ou mesmo o socialismo”¹²⁸. Assim como a Banda de Pífanos de Caruaru havia encantado Gil e dado a este ideias incríveis que viriam a desembocar no Tropicalismo, foi O Rei da Vela na vida de Caetano. Segundo Motta (2001, p. 167-168), Caetano revelara que após assistir ao espetáculo seria impossível ouvir a música brasileira da mesma maneira, pois havia descoberto um mundo novo: “(...) descobri um novo mundo, uma maneira exuberante de interpretar e criticar o Brasil. Tudo formava um conjunto de elementos de mau gosto que criavam intensa e arrebatadora beleza, em tudo oposta à arte apolínea de Tom Jobim e João Gilberto”.

Diante de inúmeras tentativas de definições do que foi de fato o Tropicalismo, Caetano, em seu livro, Verdade Tropical, bem falou sobre aspectos que davam a real dimensão do que foi o mesmo. O tropicalismo foi influenciado, por exemplo, pela noção de antropofagia de Oswald de Andrade, em “O segundo manifesto, o Antropófago”. Este manifesto

¹²⁸Ibidem, p. 132.

(...) desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação (VELOSO, 2008, p. 242).

É interessante observar que a definição de alguns elementos que rodeavam e/ou influenciavam o tropicalismo, parece ser a exata definição dele mesmo. “A idéia do canibalismo cultural servia-nos (...) como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva”¹²⁹.

O tropicalismo era mesmo uma grande mistura. Um caldeirão efervescente de ideias e pensamentos. A rejeição de muita coisa e a fusão/inclusão de tantas outras. A antropofagia, como ideologia tropicalista, por exemplo: “(...) é um modo de radicalizar a exigência de identidade (...) não um drible na questão. Nós tínhamos certeza que João Gilberto (...) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura”¹³⁰.

Nessa incessante busca por renovações, Caetano e Gil faziam de suas experiências de vida impulso para o que buscavam: “Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60”¹³¹. Caetano e Gil queriam muito! E com eles todos aqueles que estavam engajados no mesmo pensamento tropicalista. Não foi fácil tudo o que passaram e viveram — afinal de contas eram mudanças radicais que o tropicalismo sugeria para aquele Brasil engessado pela ditadura militar.

O Tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar Tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez. (...) Eu me sentia num país homogêneo cujos aspectos de inautenticidade – e as versões de rock sem dúvida representavam um deles – resultavam da injustiça social que distribuía a ignorância, e de sua macromanifestação, o imperialismo, que impunha estilos e produtos. Eu ouvia e aprendia de tudo no rádio, mas à

¹²⁹Ibidem, p. 242.

¹³⁰Ibidem, pp. 243-244.

¹³¹Ibidem, p. 243.

medida que, ainda na infância, ia formando um critério, ia deixando de fora uma tralha cuja existência eu mais perdoava do que admitia ¹³².

Apesar do estilo manso de tocar e dizer o que se queria, para Caetano a Bossa Nova representou mais do que uma música nova: “(...) Quando a bossa nova chegou, senti minhas exigências satisfeitas — e intensificadas”. Era a novidade que o encantava. Foi a ousadia de João Gilberto que o fez admirar: “Apenas radicalizava dentro de mim — como João Gilberto finalmente radicalizou para todos — uma tendência de definição de estilo brasileiro nuclear, predominante” ¹³³.

Então, junte-se à influencia bossa-novista, o antropofagismo oswaldiano que tudo convergirá em Tropicália. Agora junte a tudo isso (Bossa Nova e Antropofagia) uma “pitada” de “Terra em Transe” (figura 48). Com Terra em Transe, a Tropicália tomou impulso e ficou ainda mais forte e com uma cara de movimento. “Com (...) o filme de Glauber Rocha, o impacto foi semelhante, em novidade e intensidade. (...) Era uma outra forma de fazer política e cinema, com outra estética, mais brasileira, mais suja, mais contundente: um novo Cinema Novo”. (MOTTA, 2001, p. 168)

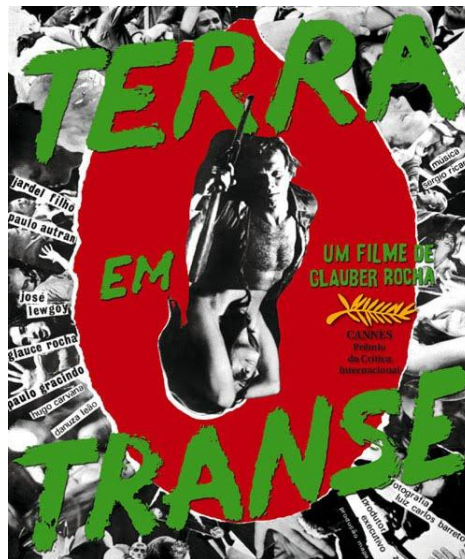


Figura 48 - Cartaz do filme Terra em Transe de Glauber Rocha (1967)

<http://saladeexibicao.blogspot.com.br/2010/05/terra-em-transe.html>

A Tropicália, a esta altura, já tomava corpo de um movimento porque em todas as áreas artísticas e culturais já se buscava novas formas de falar, agir e trazer novas estéticas que impactassem e se transformassem em algo inovador e real — e Terra em Transe surgiu como

¹³²Ibidem, p. 249.

¹³³Ibidem, p. 250.

que uma peça que faltava no quebra-cabeças do movimento tropicalista: era o que Caetano precisava: “A maneira inovadora de o cineasta baiano retratar o país, simbólica e violenta, produziu o efeito de uma iluminação interior. Caetano encontrou no filme de Glauber a chave para começar a encarar ideias e questões estéticas que o incomodavam havia tempo”. (CALADO, 1997, p. 102)

Glauber Rocha parecia traduzir e decodificar as ideias de um Caetano cheio de vontade de expressar algo que ainda estava reprimido. Aquela pareceu ser a peça que faltava em seu quebra-cabeça. A vontade de expressar, gritar, revolucionar, dos tropicalistas era imensa. Mas, só depois de ver o filme de Glauber que as coisas pareceram fazer mais sentido, gerando um impulso que dali em diante não mais pararia. E o que tinha Terra em Transe de tão espetacular para que se tornasse um marco para os tropicalistas. Ora, segundo Motta (2001, p. 168)

(...) Terra em transe era um drama político urbano atual, poético e delirante, histórico e existencial, ambientado num imaginário Eldorado que revelava como nunca o Brasil real, do populismo e dos ditadores, das elites corruptas e vorazes e do povo ignorante e passivo, narrados em flash-back pelo poeta agonizante, traído e decepcionado pelo seu líder político. E pelo povo.

Musicalmente falando, tropicalistas ouviam muitas outras coisas: até por isso mesmo as músicas tropicalistas foram “a mistura concretizada”. Até onde se sabe, além de Mahalia Jackson e Jorge Ben, ouviam The Beatles, Mothers of Invention, James Brown, John Lee Hooker, Pink Floyd e The Doors. “Mas não tínhamos deixado de ouvir e reovir João Gilberto, e naturalmente ouvíamos tudo o que saía dos nossos colegas brasileiros, os mais próximos e os menos próximos” (VELOSO, 2008, p. 257).

Música, teatro, cinema, tudo, tudo mesmo, influenciou e fez surgir a música tropicalista. Os anos 1960 foram, sem dúvida, dos mais ricos da história artística/estética mundial. “Tanto os Beatles, Janis Joplin e Jimi Hendrix, o rei da vela e Terra em Transe representaram para Gil e Caetano uma poderosa inspiração e base estética para sua revolução musical” (MOTTA, 2001, p. 168).

Mas, toda essa profusão de ideias de Caetano e Gil precisou ser um dia batizada: precisou ter um nome. É curioso saber que a própria criação do nome para dar à música que se fazia na época, veio de mais outra influência: as artes visuais de Hélio Oiticica¹³⁴ — mais

¹³⁴Artista performático, pintor e escultor. (...) Participa das mostras Opinião 66 e Nova Objetividade Brasileira, apresentando, nesta última, a manifestação ambiental *Tropicália*. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbeta=2020.

especificamente sua instalação *Tropicália*¹³⁵: “A música foi batizada como ‘Tropicália’ por sugestão de Luiz Carlos Barreto e pela amizade e admiração que uniam Caetano e Hélio Oiticica, criador da instalação ‘Tropicália’”¹³⁶.

Veloso (2008, p. 490), que havia chegado a rejeitar o nome da sua música e do movimento tropicalista que ali se instaurava, revelou sobre tal denominação: “(...) hoje me parece adequado como nenhum outro o seria. Justamente por eu ter preferido enfatizar em primeiro lugar nossa aceitação do repertório do pop internacional — como oposição de choque ao nacionalismo”.

Veloso fala disso, deste modo, até porque reconhece o quanto a instalação de Oiticica, bem como o Rei da Vela e Terra em Transe, tinha a ver com a música que eles e seus companheiros tropicalistas faziam naquele contexto. Sobre sua instalação, Oiticica observou: “(...) era uma ‘tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional’ Confrontando essa imagem com movimentos artísticos internacionais, como o op e o pop” (CALADO, 1997, p. 163).

Vê-se, claramente, como os discursos de todos os âmbitos artísticos se fundiam nesta época, antropofagicamente falando. Disse Oiticica: “Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira (...) essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas”¹³⁷.

O movimento tropicalista estava ali, diante de todos, faltando apenas alguns acontecimentos que demarcassem o mundo da música. Em 1967, Caetano compôs *Alegria, Alegria*. Para ele, (...) “deveria ser algo bem atual, um som meio elétrico, meio pop, que tivesse a ver com as coloridas imagens das revistas, expostas nas bancas de jornal, com fotos de atrizes de cinema misturadas com cenas violentas de guerra e flagrantes de viagens

¹³⁵ A *Tropicália* era um labirinto construído com uma arquitetura improvisada, semelhante às favelas, um cenário tropical com plantas características e araras. O público caminhava descalço, pisando em areia, brita, água, experimentando sensações, no fim do percurso se defronta com um aparelho de TV ligado, um símbolo moderno. A nova imagem do Brasil, os meios de comunicação de massa contrastando com a miséria nacional. Polarizações e impasses da sociedade, da cultura, da estética e da política da arte nos anos de 1960. Radicalidade e experimentação que impulsionou as artes plásticas para o exercício da contemporaneidade. (...) Não era apenas um conjunto de elementos acústicos, táteis, visuais e semânticos descobertos a partir do envolvimento físico do espectador, que formalizou uma nova idéia de arte. A *Tropicália* era uma posição ética diante da sociedade. Oiticica falava em derrubar todas as morais, romper as estruturas estabelecidas e todo tipo de conformismo. Uma herança anarquista. Sem abandonar procedimentos construtivos recorreu à experiência *plurisensorial* para formatar um pensamento articulando o precário, o prazer e a razão, num deslumbrante espetáculo. Fonte: <http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/tropicalia-de-helio-oiticica>.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 169.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 163.

espaciais”¹³⁸. A canção não só alcançou os objetivos traçados por Caetano, como tornou-se um marco do movimento tropicalista.

Já Gilberto Gil, queria criar algo na linha musical do que os The Beatles vinham fazendo com extrema maestria no mundo.

(...) quando soube que Domingo no Parque tinha sido classificada para o festival da Record, Gil já sabia exatamente quem chamaria para acompanhá-lo: o recém-formado Quarteto Novo. (...) pretendia combinar a sonoridade nordestina do quarteto com uma orquestra, porém dando à música um tratamento sonoro mais pop, exatamente como o produtor George Martin fizera nos arranjos de Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club – o recém-lançado LP dos ‘reis do iê-iê-iê’, que Gil ouvia obsessivamente. Para isso, observou, uma guitarra elétrica seria essencial no arranjo da canção¹³⁹.

É interessante observar que os The Beatles, em diversos aspectos, influenciaram os tropicalistas. Os Mutantes, em 1967, “(...) pareciam roqueiros ingleses da geração Beatles, em versão brasileira”.¹⁴⁰ Entre 1967 e 1968 foi a vez de Caetano, em seu 1º disco com características tropicalistas, tomar os The Beatles como parâmetro para aquilo que desejava fazer musicalmente: “(...) para discutir o conceito do álbum e as idéias que tinha para cada uma das canções, (...) não escondeu o tamanho de sua ambição. (...) queria um disco mais avançado do que Sgt. Pepper’s, dos Beatles, mas também muito brasileiro e de interesse internacional”¹⁴¹.

Àquela altura, não havia mais dúvida, música, teatro, artes plásticas, tudo se fundia e confundia. Tudo ia pelo mesmo caminho e ideologia. Havia um movimento acontecendo no Brasil. Havia o Tropicalismo e uma vontade imensa de revolucionar.

(...) os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Arnaldo Jabor, o fotógrafo Luiz Carlos Barreto e o repórter Nelson Motta divertiram-se em uma mesa do restaurante Alpino, no Jardim de Alah, imaginando uma grande festa. Quase aos gritos, rindo muito a cada nova tirada, os seis começaram a planejar um extravagante banquete à Oswald de Andrade. (...) A idéia era celebrar algo que ninguém sabia ainda explicar muito bem, mas já estava acontecendo. Os amigos não precisaram de muita conversa para concluírem que Tropicália — a recém-lançada canção de Caetano Veloso, que o próprio Barreto ajudara a batizar, semanas antes, ligando-a à obra homônima de Hélio Oiticica — tinha tudo a ver com o delírio tropical de Terra em Transe, de Glauber, ou com a antropofagia oswaldiana da pela O Rei da Vela, cuja temporada carioca começara havia três semanas. Algo de novo parecia estar ocorrendo na cultura brasileira e, na falta de outro nome, entre risadas e inúmeras rodadas de chope, a coisa foi chamada de Tropicalismo¹⁴².

¹³⁸Ibidem, p. 119.

¹³⁹Ibidem, pp. 122-123.

¹⁴⁰Ibidem, p. 126.

¹⁴¹Ibidem, p. 160.

¹⁴²Ibidem, p. 173.

A Tropicália, como um todo, era o assunto do momento: a notícia do momento. Tudo girava em torno dela e para ela. Musicalmente falando, Caetano e Gil “(...) representavam o moderno, o revolucionário, o internacional: o jovem” (MOTTA, 2001, p. 170). As notícias acerca do Tropicalismo se espalhavam, mas, muitas vezes sem um nome dado ao movimento. Falava-se em influências ao mesmo e do mesmo.

O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo. (...) Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido (CALADO, 1997, p. 175).

Mas, mesmo tendo se iniciado toda essa movimentação nos idos de 1967, só “(...) em 5 de fevereiro de 1968, Nelson Motta lançou publicamente o tropicalismo em sua coluna (...) do jornal *Última Hora*”¹⁴³.

É bem verdade muito foi falado aqui de Gil e Caetano, até porque foram eles que começaram toda essa história de tropicalismo na música brasileira. Mas, tantos outros os acompanharam nessa empreitada: Nana Caymmi (que foi namorada de Gil), bem como, Torquato Neto, Gal, os Beat Boys, Zé Celso Martinez Corrêa, Tom Zé, Capinan, Rogério Duarte, os Mutantes, Waly Salomão, José Agrippino de Paula, Péricles Cavalcanti, Luís Tenório de Oliveira Lima, dentre outros.

Em meio a esse alcance que a Tropicália alcançara, surge um disco que se tornaria um marco: *Tropicália ou Panis Et circensis* (capa a qual mostraremos mais adiante). Caetano em conversa com Geraldo Vandré disse: “‘Não sei se você sabe, mas estamos gravando um disco coletivo, com todos os baianos mais a Nara Leão. Ainda estamos emocionados, porque Gal acabou de gravar uma canção minha, com um arranjo de Rogério Duprat, que ficou uma coisa linda!’”¹⁴⁴.

Àquela altura as pessoas não só já aceitavam mais o movimento como muitas queriam falar sobre ele. “O Tropicalismo virou o assunto do momento. Até mesmo pela dificuldade de explicar aos leitores o que seria exatamente aquele misto de moda e tendência cultural, os

¹⁴³Ibidem, p. 176.

¹⁴⁴Ibidem, p. 193.

veículos de comunicação passaram a promover debates”¹⁴⁵. O Tropicalismo era um sincretismo de coisas... Uma profusão de cores e ideias. Um movimento que veio para ficar: e ficou! Música, teatro, artes plásticas, tudo virava uma só coisa. “(...) Os artistas plásticos, talvez até mais do que os cineastas, estavam próximos de nós. (...) Muitos desses pintores estavam às voltas com variações da pop art ou com as questões surgidas depois dela” (VELOSO, 2008, p. 300).

No contexto musical, em especial, Naves (2001, p. 51) fala de todos os elementos que compunham este cenário, que parecia sem nexo, mas, que era imensamente rico.

Os tropicalistas levam a intertextualidade (...) às últimas conseqüências, tomando-a como próprio fundamento de seu projeto estético. Constroem textos musicais a partir de citações as mais diversas, provenientes de repertórios que não se limitam ao universo da canção popular. Por vezes utilizam elementos do lixo cultural, outras lançam mão de informações ‘elevadas’, provenientes da poética erudita. De maneira semelhante, recorrem alternadamente à paródia e ao pastiche, ora questionando os elementos da tradição cultural, ora lidando carinhosamente com eles. A participação do maestro Rogério Duprat, com seus arranjos não-convencionais, dá o contorno metalingüístico de Tropicália.

Tudo ia seguindo seu curso, à medida do possível, na cultura nacional, apesar e até com a existência da ditadura militar. Mas, “No início de dezembro o pior aconteceu: foi decretado o AI – 5¹⁴⁶. Censura total, repressão pesada, cassações e prisões: terror. (...) Logo depois do Natal, Gil e Caetano foram presos” (MOTTA, 2001, p. 182).

Essa geração de músicos que surge no mundo artístico a partir de meados dos anos de 1960, representada por Edu Lobo, Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, vive intensamente a transição operada nos campos político e cultural, bastante demarcada, no Brasil, pela promulgação do Ato Institucional nº 5 (instrumento jurídico acionado pelo governo militar em 13 de dezembro de 1969 que radicalizou o regime de exceção instaurado no país em 1964). Caetano Veloso e Gilberto Gil passam pelas experiências de prisão, e, 1969, e posterior exílio em Londres, no ano seguinte (NAVES, 2001, p. 46).

Daí em diante o que se viu foi morrer, aos poucos, toda aquela efervescência inicial e viva da Tropicália. Com o exílio de Gil e Caetano, mesmo tendo outros artistas tropicalistas

¹⁴⁵Ibidem, pp. 183-184.

¹⁴⁶Foi o quinto decreto emitido pelo governo militar brasileiro (1964-1985). É considerado o mais duro golpe na democracia e deu poderes quase absolutos ao regime militar. Redigido pelo ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva, o AI-5 entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva. (...) O AI-5 foi um represália ao discurso do deputado Márcio Moreira Alves, que pediu ao povo brasileiro que boicotasse as festividades de 7 de setembro de 1968, protestando assim contra o governo militar. A Câmara dos Deputados negou a licença para que o deputado fosse processado por este ato. Fonte: <http://www.suapesquisa.com/ditadura/ai-5.htm>.

livres no Brasil e fazendo parte do movimento, o fato de seus líderes terem sofrido com a magnitude da censura fez a Tropicália sucumbir gradativamente — mas, seu legado, este ficou para sempre. Ambos sofreram muito longe do seu país e de suas famílias. Em diversos depoimentos recentes, Caetano lembra, com pesar, os anos que passou em Londres, sobretudo pela tristeza que viveu. No entanto, em momento algum ele nega as influências musicais de lá em suas canções e até fala de modo grandioso destas em suas composições: “(...) me perguntam em que medida a música inglesa me influenciou. (...) O fato é que a mais funda influência do pop inglês se dera antes de eu sonhar em ir a Londres: os The Beatles no pré-Tropicalismo” (VELOSO, 2008, p. 430).

De legado isso foi o que ficou: a Tropicália, e com ela tudo o que se produziu, era na verdade uma grande agregação de elementos que fundidos geraram novos e bons frutos. E para aqueles que ainda acreditam ter sido a Tropicália a tentativa de oposição à Bossa Nova, Veloso disse: “(...) A máscara antibossanovista que nós (...) usamos incluía uma aproximação com Agrippino, Mautner, o rock e o bolero, mas, como os concretistas, eu tinha sido — e seria sempre — (...) um amante da arte de João Gilberto e de João Cabral de Melo Neto”¹⁴⁷.

As novas linguagens deixadas por Gil, Caetano e sua turma fizeram das gerações posteriores ricas culturalmente e, acima de tudo, diversas, pois “Os tropicalistas lançam mão dos mais diversos textos e (...) os trabalham através de um exercício de metalinguagem, através da paródia ou do pastiche” (NAVES, 2001, p. 53). Assim sendo, muitas vezes a Tropicália encarregou-se de trazer velhas novidades, mas que fez com que o Brasil se olhasse de maneira menos preconceituosa e mais aberta:

(...) a tropicália recorre aos efeitos grandiosos, retomando (...) os arranjos grandiosos de violinos e metais inaugurados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves, o ufanismo de ‘Aquarela do Brasil’ e as dores-de-cotovelo derramadas que datam dos anos 20 e atravessam os anos 40 e 50 no samba-canção. Da mesma forma, os tropicalistas ressuscitam Vicente Celestino, considerado à época o modelo de mau gosto, e Chacrinha

¹⁴⁸.

É como se a Tropicália tivesse produzido um antídoto contra qualquer forma de rejeição. Àqueles que rotulavam os tropicalistas, com intuitos outros que não o de ajudá-los, “(...) o movimento faz questão de desconstruir a oposição (...) que surge: a que se faz entre, de um lado, o ‘nacional’ e ‘autêntico’ e, de outro, o ‘alienígena’ e ‘descaracterizador’. No plano musical, o passo equivalente se dá aproveitando-se as coincidências entre o rock e o baião”.

¹⁴⁷Ibidem, pp. 481-482.

¹⁴⁸Ibidem, p. 54.

Outra coisa que se viu neste movimento é que “(...) a tropicália se esforça por demolir outra oposição marcante: entre a linguagem acessível da música popular e a metalinguagem erudita crítica (e da literatura)”¹⁴⁹. Era muita novidade ao mesmo tempo. Muitas confusões também. “(...) tropicalistas anarquizaram os terrenos do popular e do nacional, impregnado-os de informações eruditas e estrangeiras, confundiram também as polaridades políticas”¹⁵⁰.

Nas palavras do próprio Caetano Veloso talvez fique mais fácil compreender o que era ser tropicalista. “(...) Eu era o tropicalista, aquele que está livre de amarras políticas tradicionais e por isso pode reagir contra a opressão e a estreiteza com gestos límpidos e criadores” (VELOSO, 2008, p. 313). No Brasil e no mundo, para todo lado que se olhasse o que se via eram mudanças. Urgentes mudanças ocorrendo a todo tempo, a todo o momento — inclusive no campo artístico. “(...) E medito sobre como isso é representativo (...) da coincidência, no Brasil, da fase dura da ditadura militar com o auge da maré da contracultura. Esse é, com efeito, o pano de fundo do Tropicalismo: foi, em parte por antecipação, o tema da nossa poesia”¹⁵¹.

Milhares de problemas à parte, do Brasil do fim dos anos 50 ao do fim dos anos 60, algo é inegável: “(...) a canção popular, nas mãos de seus cultores mais exigentes, tornou-se, da bossa nova pra cá, um dos lugares privilegiados para a atualização do projeto artístico moderno no âmbito da cultura brasileira” (NAVES, 2001, p. 64).

2. O DESENHO DAS CAPAS DE DISCOS DA BOSSA NOVA À TROPICÁLIA

É inegável o fato de tanto a Bossa Nova quanto a Tropicália terem marcado seus nomes na história fonográfica brasileira e mundial por suas canções. Entretanto, não só a música destes períodos os faz serem lembrados e reverenciados até hoje: os desenhos de suas produções capistas ficaram registrados, imgeticamente, em nossas memórias.

2.1. O DESENHO DAS CAPAS DE DISCOS DA BOSSA NOVA

Os anos 1950 foram uma época de produção/difusão de capas de discos de modo bastante intenso, mundialmente falando. Enquanto no Brasil só veríamos surgir no final da década a explosão da Bossa Nova, e com ela a feitura de capas marcantes, mundo afora o Jazz¹⁵² era a representação fiel de um período histórico dos mais importantes da música.

¹⁴⁹Ibidem, pp.54- 55.

¹⁵⁰Ibidem, p. 55.

¹⁵¹Ibidem, p. 356.

¹⁵²O jazz é uma manifestação artístico-musical originária dos Estados Unidos (...) tendo, na cultura popular e na criatividade das comunidades negras que ali viviam, um de seus espaços de desenvolvimento mais importantes. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jazz>.

O Jazz, no Brasil, teve grande influência no surgimento da Bossa Nova — não só em termos musicais, mas também capistas. Capas de discos como *Cookin'* — Artista The Miles Davis Quintet de 1956 e *Kenny Burrell* — Artista Kenny Burrell de 1957 (figura 49) têm características que se aproximam, e muito, de projetos gráficos brasileiros feitos, sobretudo, nesta mesma época pela gravadora Elenco¹⁵³ — desenhos com o uso, predominantemente, do preto e branco, em alto contraste, com toques de vermelho em algumas fontes tipográficas.

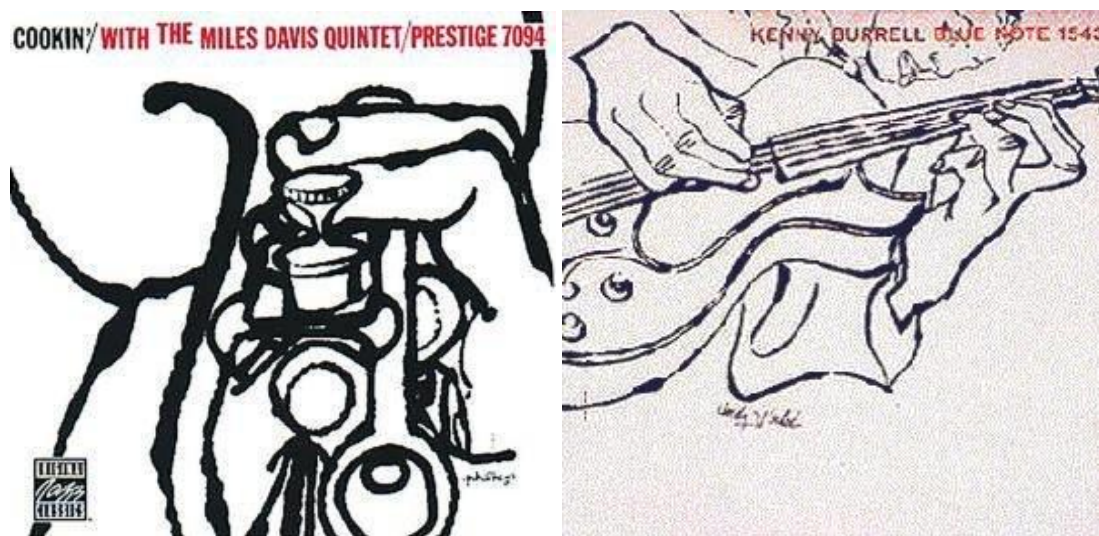


Figura 49 - Capas dos discos *Cookin'* - Artista The Miles Davis Quintet (1956) / *Kenny Burrell* - Artista Kenny Burrell (1957)

Fontes: <http://www.tumblr.com/tagged/miles-davis?before=1343310958>
http://rateyourmusic.com/release/album/kenny_burrell/kenny_burrell_volume_2/

Mas, algumas outras produções de capas jazzísticas, que não se utilizavam somente do uso do preto e branco, também se tornaram referência, sobremaneira pela pouca utilização do espaço (deixando espaços vazios, portanto), e utilizando outros recursos como o fundo preto e fontes coloridas, como foi o caso das capas dos discos *Jazz Goes To Junior College* — Artista Dave Brubeck Quartet de 1957 e *Somethin' Else* — Artista Cannonball Adderley de 1958 (figura 50).

¹⁵³A gravadora Elenco, criada em 1963 por Aloysio de Oliveira, foi a primeira no Brasil a se preocupar com o conceito gráfico das capas de seus discos. Mais do que isso, ela criou uma identidade visual única para seus lançamentos, cortesia do designer César Vilella, com ajuda do fotógrafo Chico Pereira. (...) As artes eram concebidas e impressas em duas cores (...) com muito branco, algum preto e um toque de vermelho. Numa época em que as capas de disco eram coloridas demais, poluídas e sem conceito, os discos da Elenco eram reconhecíveis a metros de distância. Fonte: <http://freakshowbusiness.com/2009/08/02/as-capas-dos-discos-da-gravadora-elenco/>.



Figura 50 - Capas dos discos *Jazz Goes To Junior College* - Artista Dave Brubeck Quartet (1957) / *Somethin' Else* - Artista Cannonball Adderley (1958)

Fontes: <http://mvdb2b.com/s/DaveBrubeckJazzGoesToJuniorCollege/EJC55516>
<http://collectorsroom.blogspot.com.br/2009/04/11-discos-para-comecar-gostar-de-jazz.html>

No Brasil se fazia, igualmente, capas que se utilizavam destes mesmos recursos — o caso das capas de discos *Um show de bossa* — Artistas Lennie Dale e Bossa Três de 1964 / *Ooooooh! Norma* — Artista Norma Benguell de 1959 (figura 51).



Figura 51 - Capas dos discos *Um show de bossa* – Artistas Lennie Dale e Bossa Três (1964) / *Ooooooh! Norma* – Artista Norma Benguell (1959)

Fontes: <http://freakshowbusiness.com/2009/08/02/as-capas-dos-discos-da-gravadora-elenco/>
<http://oesquema.com.br/ronaldoevangelista/category/cesar-villela>

O certo é que ao longo do tempo as mudanças foram acontecendo na produção capista brasileira e mundial. Mas, muito antes de o país produzir capas renomadas — como as das gravadoras Elenco e Odeon via César G. Villela — muita coisa ocorreu. A música ia se tornando cada vez mais forte e reconhecida. Mas, ainda no início dos anos 1950, faltava uma produção capista que fizesse jus à nossa música — não se via muitas grandes novidades em

termos de imagéticos de capas de discos — vivíamos o princípio da personalização: “A década começa apresentando capas com ilustração, aqui e ali começa o início da inclusão da fotografia, mas não temos capas desenvolvidas a partir de um conceito. A grande mudança só vai ocorrer quando a década começar a se despedir” (RODRIGUES, 2007, p.20).

No final dos anos 1950 vivíamos o auge do estilo musical bossa-novista. Nesta mesma época as capas de discos, e com elas todo seu projeto gráfico, tomaram grandes proporções, quando a cultura da imagem passou a ser mais difundida.

De simples envelopes que protegiam os primeiros discos do início do século, as capas se transformaram em embalagens / objetos que podem nos remeter ao conteúdo específico dos discos, registrando graficamente questões comportamentais ou estéticas do movimento social, além de acompanhar as grandes mudanças na música popular brasileira ¹⁵⁴.

Neste mesmo período o Brasil conhece a personalização capista: “A idéia de um projeto para capa de disco vai surgir efetivamente com a Bossa Nova” ¹⁵⁵. É com a Bossa Nova, e junto a ela, que as grandes inovações estéticas começam a tomar corpo na linguagem dos desenhos de capas brasileiras: “O aparecimento da Bossa Nova faz surgir o designer das capas de disco, que vai atuar em uma atividade que até então era executada por ilustradores”¹⁵⁶. Influenciados pelo contexto musical e cultural da época, os capistas brasileiros começaram a ganhar espaço e reconhecimento com seus trabalhos.

A ideia de as capas de discos ganharem personalização toma força em conjunto com o surgimento da Bossa Nova e com os artistas plásticos literários tornando-se referência para tais projetos gráficos. “É interessante sublinhar a participação de artistas plásticos ou literários na confecção dessas capas. (...) Di Cavalcanti, Darcy Penteado, Lan, entre outros, foram alguns dos responsáveis pela grande produção do início ao fim dos anos 1950” ¹⁵⁷.

Sobre a batida diferente do violão de João Gilberto muita gente ouviu falar quando da chegada da Bossa Nova. Mas, poucos sabem que com Bossa as capas de discos também sofreram grandes transformações. Em 1958 o LP de 12 polegadas (31cm) de diâmetro, toma seu espaço — a Bossa Nova, igualmente, e o desenho de capas de disco se renova. Com a Bossa Nova, além de um novo estilo musical, o que se viu foi igual renovação nas artes gráficas e, um dos seus personagens principais, senão o principal, Cesar G. Villela, fez história, sobretudo por seu modo simples, objetivo e “limpo” de fazer capas de discos, quando

¹⁵⁴Ibidem, p.14.

¹⁵⁵Ibidem, pp.20-21.

¹⁵⁶Ibidem, p.17.

¹⁵⁷Ibidem, p.89.

da criação da gravadora Elenco, no ano de 1963: imagens em alto contraste, em preto e branco, totalmente inovadoras (figura 52).



Figura 52 - Capas dos discos– Balançamba - Artista Lúcio Alves (1963) e Primavera Definitivamente - Artista Sylvia Telles(1964)

Fontes: <http://freakshowbusiness.com/2009/08/02/as-capas-dos-discos-da-gravadora-elenco/>
http://blogdamusicabrasileira.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html

As capas de discos até então extravagantes e chamativas representavam a cultura de um Brasil que tinha essas mesmas características em suas músicas.

Tendo influências do Concretismo (...) as capas de disco bossanovistas projetadas para a gravadora Elenco (...) deixam de lado as ilustrações simbólicas que se relacionavam ao tema das melodias e desenvolvem um projeto singular e com uma simplicidade que era totalmente nova no Brasil

158

Quando os bossa-novistas vieram com toda sua delicadeza, não havia como não seguir essa nova estética musical e artística que se convencionava. Um dos grandes capistas da época, Villela, em entrevista de fevereiro do ano de 2011 concedida a Rodrigues, revelou que “As lojas expunham nas vitrines as capas, um monte de capas. Eu já tinha observado que era uma poluição muito grande, mesmo as minhas capas ficavam confusas junto às outras. E eu pensava em simplificar para aparecer mais, não ter muitos detalhes”¹⁵⁹.

E por falar em Villela, ele foi o designer que deu às capas de discos da Bossa uma cara - sobretudo às da gravadora Elenco. A cultura daquele momento estava ali representada. Depois dele, vieram muitos outros, mas ele foi o mentor de tudo isso. Foi ele que, em sua primeira

¹⁵⁸Ibidem, p.21.

¹⁵⁹Ibidem, p. 21.

experiência, fez a capa do disco O amor, o sorriso e a flor, do cantor João Gilberto, “Toda em preto-e-branco, a tipografia é rebatida em diferentes planos, compondo quase uma poesia concreta e usando a solarização (superexposição à luz) na foto”¹⁶⁰.

E por falar na gravadora Elenco, criada por Aloysio de Oliveira em 1963, ela — juntamente com sua ideia de simplificar, baseada nos quadros de Mondrian¹⁶¹ e na filosofia da Bauhaus¹⁶² — “(...) pretendia ser uma especialista no movimento. (...) A gravadora durou apenas três anos, mas se tornou referência não apenas da Bossa Nova, mas também do design gráfico das capas de discos” (RODRIGUES, 2007, p.22).

Vale ressaltar, no entanto, que, mesmo antes do surgimento da gravadora Elenco, a Odeon, outra gravadora em que César Villela trabalhou, já havia iniciado a ideia da simplificação nas capas de discos. Simplificação esta que pode ser definida como:

(...) as formas orgânicas darão lugar às linhas geométricas ou abstratas, as cores serão substituídas pelo preto-e-branco, intencionalmente, e não por falta de dinheiro, como foi dito várias vezes: “se eu quisesse fazer as capas com mil cores, o Aloysio ia fazer, mesmo sem dinheiro; não era por economia” (Villela, 2001). Em muitos casos, era usado o alto-contraste; as cores, quando usadas (neste caso, apenas o vermelho), eram chapadas. Era tudo minimalista, como a voz e a batida do violão¹⁶³.

O que muitos entendiam como incrivelmente inovador, nada mais era que um desenho que traduzia toda a musicalidade bossa-novista. Era tudo muito limpo, moderno e funcional. “O design funcionalista tinha atrativos irresistíveis como austeridade, precisão, neutralidade, disciplina, ordem, estabilidade e um senso inquestionável de modernidade”. (DENIS, 2000, p.156 *apud* RODRIGUES, 2007, p.23). É como se o projeto gráfico passasse a traduzir em imagens toda aquela inovação simples e, ao mesmo tempo, sofisticada da Bossa Nova.

O design gráfico começa a andar com suas próprias pernas e encontra nas capas de disco da Bossa Nova um suporte fundamental para a linguagem que, via Ulm, chegava ao Brasil. O Brasil era moderno, Brasília era o máximo, a música era moderna. Enquanto o modernismo, tardiamente se manifestava na forma de Bossa Nova, podemos arriscar dizer que a

¹⁶⁰Ibidem, p.21.

¹⁶¹Piet Mondrian foi um pintor holandês que levou a arte abstrata às últimas conseqüências. Através de uma simplificação, tanto na composição como no colorido, tentava expor os princípios que estão por baixo da aparência. Mondrian nasceu em Amersfoort, Holanda, no dia 7 de março de 1872, e seu verdadeiro nome era Pieter Cornelis Mondriaan. Decidiu empreender a carreira artística, mesmo contrariando a família, e estudou na Academia de Belas Artes de Amsterdã. Fonte: <http://www.infoescola.com/biografias/piet-mondrian/>.

¹⁶²A Bauhaus foi uma escola alemã de artes visuais e arquitetura, fundada em Weimar pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969). Primeira escola de desenho industrial moderno, funciona de 1919 a 1933 com o objetivo de formar artistas capazes de ligar a arte à produção industrial. Fonte: <http://www.spiner.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=1280>.

¹⁶³Ibidem, p.23.

Tropicália, poucos anos mais tarde, indicaria os novos rumos em direção ao pós-moderno. (RODRIGUES, 2007, p.24)

Cesar G. Villela trouxe um novo conceito de conceber capas de discos. Dizia ele: “As nossas capas brigavam com as de outras empresas nas vitrines das lojas. Havia um carnaval de cores. Senti a necessidade de mudar, simplificando o visual, para elas se destacarem” (VILLELA, 2003, p. 23). Ele tinha razão em buscar uma nova estética, afinal, saíamos de uma época, anos 1940/50, em que tudo era muito extravagante: as roupas, as cores, as vozes. Os cantores e suas interpretações eram floreados; suas vestimentas eram exuberantes; suas apresentações eram teatralizadas.

Mas Villela não estava sozinho nessa empreitada de mudanças estéticas propostas para as produções capistas bossa-novistas. Um personagem importante na sua história foi o Francisco (Chico) Pereira: “Numa ida com Chico à Associação Brasileira de Arte Fotográfica, (...) vi (...) fotos solarizadas, fotos em alto-contraste, etc. Chico propôs-se a usar estas técnicas. Então, preparamos a capa para o LP de João Gilberto, com a foto solarizada”¹⁶⁴. O “casamento” daquela musicalidade requintada, sem excessos, sem “firulas”, com a novidade que este capista produzia, trouxe a harmonia necessária àquelas produções bossa-novistas.

Ainda antes do surgimento da gravadora Elenco, no entanto, percebe-se que as novidades estéticas criadas por Villela já iam de encontro ao que se fazia em termos de projeto gráfico de capas de discos. Disse ele, com uma certa indignação, que “Certas companhias primam pela capa confusa, cheia de detalhes, com dizeres inelegíveis e excesso de cores. É um despropósito. (...) ao decidir-nos por uma ‘simplicidade de bom gosto’ estaremos muito mais perto de obter embalagens ideais para os produtos em questão”¹⁶⁵.

Também no uso de fotografias o período bossa-novista inovou na produção gráfica de suas capas. Mas, não cabia a utilização da fotografia pela fotografia numa concepção que pretendesse ser reconhecida como inovadora. E isso a Bossa Nova teve mérito, pois, foi através dela que a utilização da fotografia nas capas passou a ser aplicada de um modo todo conceitual: entrou para a história. Nesse sentido, Rodrigues (2007, p. 120) explica, sobre o papel da Bossa Nova na mudança conceitual do uso de retrato/fotografia nas capas de discos: “(...) a fotografia do rosto do artista ocupa um grande espaço na história. (...). No início, ela apenas apresentava o artista, sem nenhum conceito. (...) durante a Bossa Nova, os retratos deixam de ser naturalistas. São apenas elementos decorativos, assim como a tipografia”.

¹⁶⁴Ibidem, p. 23.

¹⁶⁵Ibidem, p. 43.

A riqueza musical trazida pela Bossa Nova é inegável. Com efeito, igualmente é inegável a grandiosidade estético-visual que suas capas de discos propiciaram à indústria fonográfica brasileira e, porque não dizer, mundial. Depois da Bossa Nova a produção capista brasileira não seria mais a mesma — nem a visão das pessoas sobre elas.

2.2. O DESENHO DAS CAPAS DE DISCOS NA TRANSIÇÃO DA BOSSA NOVA À TROPICÁLIA

Com o tempo a Bossa Nova foi cedendo lugar para uma nova musicalidade: era o surgimento das canções/músicas de protesto¹⁶⁶ e da Jovem Guarda. Mas, “Se a linha evolutiva da música popular brasileira tinha parado na Bossa Nova, o design gráfico também” (RODRIGUES, 2007, p. 48). Isso quer dizer que, visualmente falando, tanto as canções de protesto, quanto a Jovem Guarda não acrescentaram novidades estéticas na produção do desenho das capas de discos no Brasil.

A verdade é que “Se a Bossa Nova trouxe uma estética diferente para as capas de disco, ainda que dentro dos cânones do estilo funcionalista, o período das canções de protesto e da Jovem Guarda não acrescentou grandes novidades”¹⁶⁷. Aliás, diga-se de passagem, os jovem-guardistas continuaram, muitas vezes, se utilizando do preto-branco-vermelho, mas, colocaram de lado as fotos em alto contraste.

Em tempos de sucesso da TV e da imagem, agora como referência, as capas de discos da Jovem Guarda pecavam por sua obviedade (figura 53).

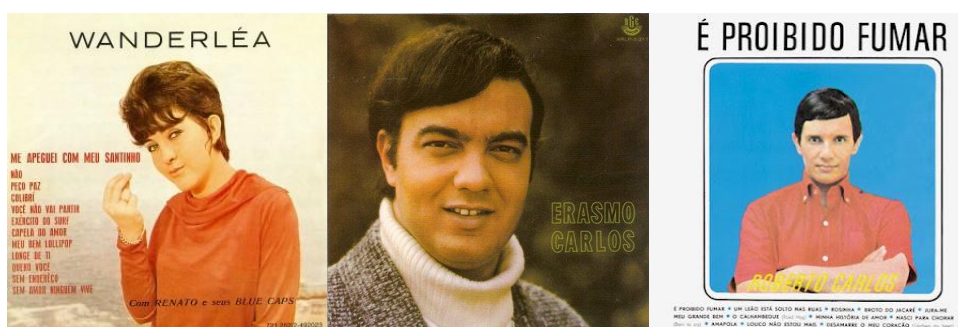


Figura 53 - Capas dos discos Quero Você - Artista Wanderléa com Renato e seus Blue Caps (1964) / Erasmo Carlos – Artista Erasmo Carlos (1967) / É proibido fumar – Artista Roberto Carlos (1964)

Fontes: <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-wanderlea.php>

<http://robertocarlos-internacional.blogspot.com.br/2008/05/roberto-carlos-convida-erasmo-carlos.html>

<http://outros300.blogspot.com.br/2012/04/roberto-carlos-71-anos-os-10-melhores.html>

¹⁶⁶Música de intervenção (...) ou música de protesto (...) é uma categoria que engloba canções de música popular compostas com o intuito de chamar a atenção do ouvinte a um determinado problema da atualidade, seja ele de origem social, política ou econômica. (...) Era um tipo de música muito comum nos anos 60 e 70 do século XX, durante a ditadura militar brasileira ou nos últimos anos do Estado Novo português. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_interven%C3%A7%C3%A3o.

¹⁶⁷Ibidem, p.29.

Era tudo muito igual, padronizado e, portanto, homogêneo. De acordo com Rodrigues “(...) se utilizava o (...) retrato do artista no centro, o nome do disco em cima, o nome do artista embaixo, ou vice-versa. Solução (...) condizente com um projeto que fora concebido para a televisão, onde a exposição da imagem do artista era prioridade”. Mas, ainda de acordo com o autor, “A Jovem Guarda é o primeiro movimento a se utilizar, efetivamente, do design como uma atividade de marketing. (...) a primeira grande manifestação do uso do design no meio fonográfico brasileiro”¹⁶⁸.

Entretanto, definitivamente, os projetos gráficos capistas da Jovem Guarda (figura 54) não eram seu forte. O uso da fotografia de modo nada criativo foi uma das marcas capistas do período. Mas, fora a obviedade do desenho das capas de discos dessa época, não se pode negar, no entanto, que “O retrato foi — e é — o principal elemento imagético da maioria das capas de disco. E elas são, frequentemente, concebidas tendo o mesmo princípio: fotografia de cabeça e ombros, à qual são adicionados o título do disco e o nome do artista”¹⁶⁹.



Figura 54 - Capas dos discos Ronnie Von – Artista Ronnie Von (1966) / Bom Rapaz – Artista Wanderley Cardoso (1967) / Esperando Você – Artista Jerry Adriani (1968)

Fontes: <http://www.jovemguarda.com.br/discografia-ronnie-von.php>

<http://anos60-70-80-90.blogspot.com.br/2012/05/wanderley-cardoso-1967-o-bom-rapaz.html>

http://www.jovemguarda.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=265:jerry-adriani-&catid=43:cantores&Itemid=53

Ainda hoje muito se vê em discos lançados, projetos gráficos capistas utilizando-se da obviedade fotográfica característica da Jovem Guarda — o que, apesar de ser visualmente desinteressante, representava uma estética capista.

2.3. O DESENHO DAS CAPAS DE DISCOS DA TROPICÁLIA

Com o decorrer do tempo a indústria fonográfica brasileira tomou novos rumos melódicos e visuais. Entre a Bossa Nova e a Tropicália muita coisa aconteceu, mas, a revolução que o movimento tropicalista trouxe, de 1967 a 1968 não foi só musical: foi estético-cultural e

¹⁶⁸Ibidem, p. 29.

¹⁶⁹Ibidem, p.30.

artístico como um todo. Conforme afirma Rodrigues (2007, p. 14): “O Tropicalismo não se prendeu só à música; uma sinergia tomava conta das várias áreas da cultura brasileira; dentre elas, artes plásticas, cinema e moda”.

O desenho das capas de discos, nesse contexto, ganha novos horizontes. As produções capistas passam a receber cada vez mais atenção e dedicação. Também mais cores e elementos (figura 55).



Figura 55 - Capa do disco Frevo Rasgado – Artista Gilberto Gil (1968)

Fonte: <http://radiomec.com.br/novidades/?p=26244>

A Tropicália interferiu, diretamente, no novo modo de composição e visualização das capas dali por diante, tanto que, até mesmo artistas que não faziam parte do movimento tropicalista, tinham em suas produções capistas elementos do contexto cultural, como foi o caso da capa do disco de Jorge Ben de 1969 (figura 56).

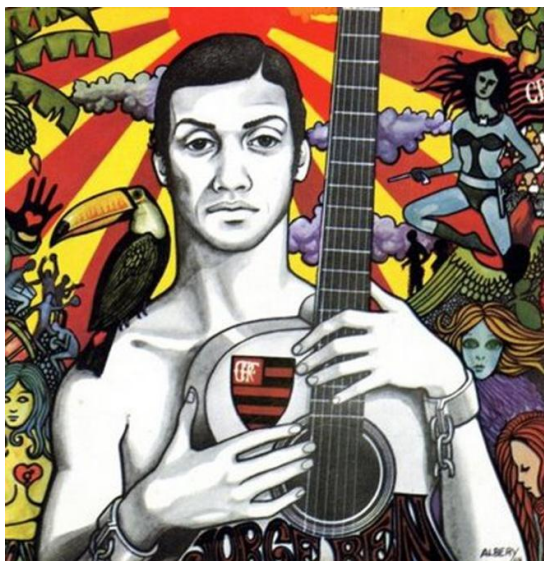


Figura 56 - Capa do disco Jorge Ben – Artista Jorge Ben (1969)

Fonte: <http://notasdamusica.wordpress.com/2010/01/10/a-redescoberta-do-genio/>

Elementos vistos na capa do disco de Gilberto Gil surgem igualmente no de Jorge Ben. E assim seria em muitos outros que viessem a ser desenhados a partir dos idos do final dos anos 1960 em diante. “Apropriando-se de todas as vertentes que o Tropicalismo abria, o design gráfico vai refletir esse comportamento transgressor e, sobretudo, de candente criatividade, nas capas de disco do movimento e nas do pós-movimento”¹⁷⁰.

Não se discute, portanto, que com o movimento tropicalista o projeto gráfico brasileiro tomou novo fôlego — sobretudo na feitura das capas de discos em termos de questões estéticas. De acordo com Rodrigues “Conforme Celso Favareto (1996), a ‘Tropicália acabou por definir uma nova estética’ e, por consequência, abre-se o espaço para a recuperação de suas incidências e suas representações estéticas nas capas de disco”¹⁷¹.

Isto quer dizer que com o tempo, o desenho capista foi tomando outros rumos e criando “sua própria cara”. Era a busca da pós-modernidade que, viria, a partir do surgimento, no Brasil, do movimento Tropicália. No caso ainda do uso da fotografia, por exemplo, se com a Bossa esta passou a ser elemento decorativo capista, “A partir da Tropicália, em que as capas passam a ter um conceito, a fotografia começa a ser usada não mais em seu estado puro, mas trabalhada, fragmentada, simbólica. A capa passa a identificar não só o artista, mas seu trabalho, suas ideias”¹⁷².

A verdade é que a década de 1960, no mundo, vivia tempos de revoluções. No campo artístico e, sobretudo, musical, não foi diferente. Mais especificamente no final da década a Tropicália surgiu e com ela suas capas inova/renovadoras. Vinham aí coloridos, irreverências, rupturas e psicodelismo. Estava chegando a ousadia e a transgressão. E elas, as capas de discos desta época, “(...) vão ser o espelho de um período de poucas alegrias e muitas tristezas, mas de uma criatividade enorme. Música e design ajudam a escrever a história de uma década”. Nesse sentido, vemos surgir “Um design que, a partir do início da década, por diversos motivos, rompe com o funcionalismo, trazendo, ou melhor, legitimando uma “linguagem estética popular marginalizada pelo discurso do racionalismo funcionalista” (BONFIM, 1998, p. 3 *apud* RODRIGUES, 2007, p.84).

Assim como as capas de discos jazzísticas influenciaram as bossa-novistas, os projetos gráficos tropicalistas também “beberam de ricas fontes” para suas produções capistas. Isso quer dizer que as influências estrangeiras no Brasil tropicalista não ficaram restritas ao campo

¹⁷⁰Ibidem, p. 14.

¹⁷¹Ibidem, p.14.

¹⁷²Ibidem, p.120.

da sonoridade fonográfica. Basta ver a capa do disco da banda The Beatles¹⁷³ “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (1967)” em comparação à da Tropicália “Tropicália ou Panis et Circensis (1968)” — (figura 57):

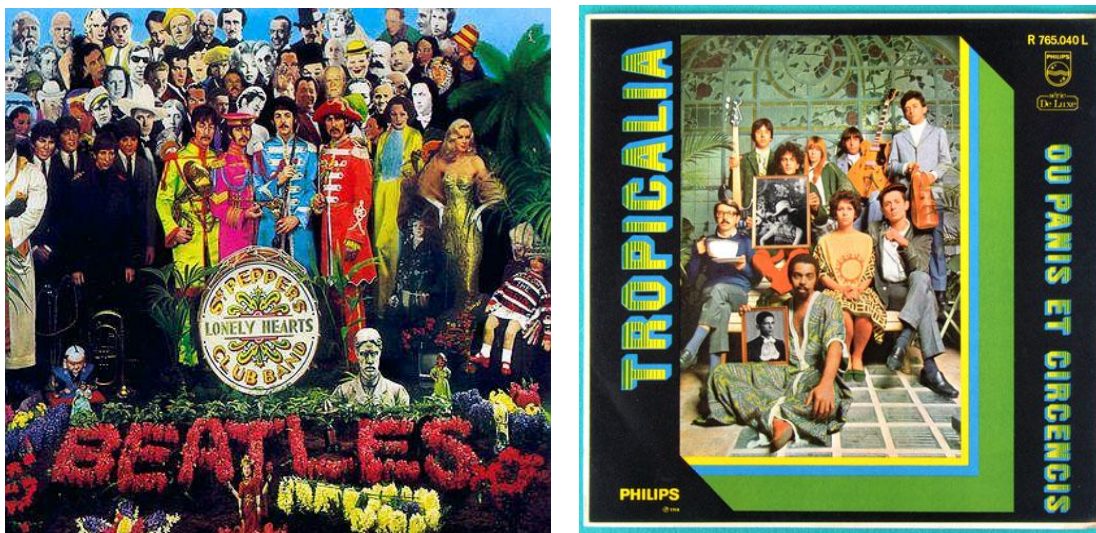


Figura 57 - Capas dos discos Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (1967) – The Beatles e Tropicália ou Panis et Circensis (1968) - Tropicália

Fonte: <http://hardrocknaivei.blogspot.com.br/2011/01/cd-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts.html>
<http://www.fotoclubef508.com/2009/12/o-dono-da-capa-tropicalia/>

Para Naves (2001, p. 49): “(...) Há muito em comum (...) entre os LPs *Sgt. Pepper* e *Tropicália ou Panis et Circensis* (disco-manifesto do movimento tropicalista, de 1969). (...) A capa de *Tropicália* faz uma alusão direta à capa de *Sgt. Pepper*, do ano anterior”. Aliás, diga-se de passagem, não só a capa do *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* influenciou a produção capista brasileira, mas, tantas outras capas dos discos dos The Beatles tornaram-se referência e /ou inspiração no país, como foi o caso de *White Album* de 1968 que tem uma grande semelhança com a capa de um disco feito no ano seguinte — o disco homônimo de Caetano Veloso do ano de 1969 (figura 58).

¹⁷³The Beatles foi uma banda de rock de Liverpool, Inglaterra, com suas raízes no final da década de 1950 e formada na década de 1960. Constituído principalmente por James Paul McCartney (baixo, piano e vocal), John Winston Lennon (guitarra e vocais), George Harrison (guitarra solo e vocal) e Richard Starkey Jr. (Ringo Starr) - (bateria e vocal), o grupo é reconhecido por ter liderado a "Invasão Britânica" nos Estados Unidos, no início dos anos 1960. Fonte: <http://www.letras.com.br/#!biografia/the-beatles>.

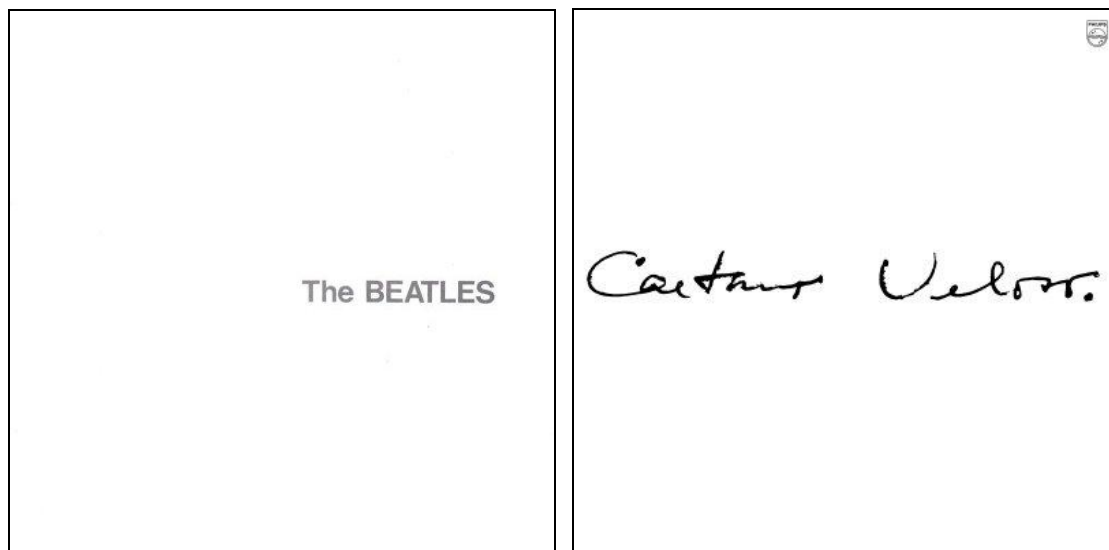


Figura 58 - Capas dos discos White Album- Artista The Beatles (1968) / Caetano Veloso – Artista Caetano Veloso (1969)

Fontes: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Beatles%27_White_Album.svg
http://sibrubilac.blog.uol.com.br/arch2005-06-01_2005-06-30.html

Em meio a um processo de revolução em curso, existia naquele mundo da década de 1960 um cuidado estético, tanto na música, quanto nas artes em geral:

(...) A sofisticação aparece no processo de elaboração das músicas, nos arranjos meticulosos, nas performances, nas capas dos LPs – elementos que trazem a influência das tendências progressistas do rock da época, como os Beatles dos LPs *Revolver* (1966) e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)¹⁷⁴.

A simplificação, vista nas capas de discos da Bossa Nova, abre espaço, agora, para as diferentes formas de expressão da Tropicália. Vem aí uma profusão de cores e elementos nunca antes visto na história das capas de discos no Brasil — bem como formas de expressão inusitadas, como as produções capistas dos discos citados anteriormente dos The Beatles e Caetano Veloso, que deixam um espaço de divagação e interrogações. Sobre as capas de discos de 1966/67, Rodrigues (2007, p.15) diz que elas vão muito além de divulgar os artistas e proteger o vinil: “(...) assumem seu papel de objeto expressivo. (...) vão servir de suporte para experiências artísticas, projetos audaciosos do design e (...) apontar, espelhar, retratar todo o imaginário de uma época”

O caráter de psicodelia¹⁷⁵ dessas capas dos discos da banda britânica enfatizava o momento cultural vivido e influenciava, mundo afora, tantas outras. No Brasil, a Tropicália

¹⁷⁴Ibidem, p. 48.

¹⁷⁵Psicodelia (...) é caracterizada pela percepção de aspectos da mente anteriormente desconhecidos, inusitados ou pela exuberância criativa livre de obstáculos. (...) é um conjunto de experiências estimuladas pela privação sensorial. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Psicod%C3%A9lico>.

embevecida com os garotos de Liverpool, suas músicas e seus discos, buscou características na musicalidade, mas, e sobretudo, na produção capista, e fez de The Beatles referência estética.

Discos que se tornaram verdadeiros ícones da indústria fonográfica brasileira, assim o foram não apenas por sua musicalidade, mas, também, por suas novidades visuais. “E é durante os anos 1960/70 que o design gráfico vai corresponder às necessidades de uma cultura jovem que se estabelecia como público consumidor desde os anos 1950”¹⁷⁶.

O mundo nos anos 1960 vivia outros tempos artísticos-estéticos que não aquele *clean* e suave bossa-novista. Não se vivia mais a Era do rádio. Agora era ela, a TV, que, enquanto novidade, passava a fazer da imagem seu trunfo maior. Para Rodrigues “Se o rádio tinha sido um grande divulgador da música nos anos 1930/50, agora a televisão dominava o mercado, e, conseqüentemente, a imagem do artista passa a ser valorizada, glorificada, endeusada”¹⁷⁷. Nesse contexto, “Os festivais durante a década de 1960, sem dúvida, foram a grande vitrine para o variado contingente de artistas que surgiram em meados da década”¹⁷⁸.

E o que isso tem a ver com o desenho das capas de discos? Ora, é simples. Se a chegada da TV trouxe com ela a imagem e, conseqüentemente, sua cultura e valorização, a produção das capas de discos passa também a preocupar-se, cada vez mais, com a expressão, via desenho, do que ali se produziria em termos capistas enquanto imagem e o que essa imagem transmitiria a quem a visse.

Nesse sentido, os desenhadores brasileiros vão buscar se estabelecer, de todas as formas, de modo a serem vistos como diferenciados — e no campo fonográfico não foi diferente.

As capas de disco são um exemplo de como o design se valeu de diferentes caminhos para sua compleição. A partir da década de 1960, tornam-se extensões plásticas das músicas apresentadas nos discos, e, por outro lado, a música foi a forma mais afirmativa que a juventude encontrou para sua inserção na sociedade, impondo sua identidade ou para alcançar suas utopias. Desta forma, o design teria o papel de concretizar essas utopias e ao designer configurar esses objetos de uso. É a este conhecimento, que é demandado pela práxis, que Bomfim diz “pertencer a diferentes ramificações das ciências clássicas, que se constituíram antes do surgimento do design, [...]. Este conjunto de ciências empregadas na fundamentação do design caracteriza-o como atividade interdisciplinar” (Bomfim, 1997, p. 28 *apud* RODRIGUES, 2007, p.95).

¹⁷⁶Ibidem, p.16.

¹⁷⁷Ibidem, p. 16.

¹⁷⁸Ibidem, p.27.

O desenho que buscava se estabelecer como verdadeiramente rico e esteticamente inovador, viu na Tropicália seu grande aliado. As misturas, fusões, incorporações tropicalistas eram tudo que os capistas brasileiros necessitavam para se estabelecerem como “grandes” no cenário mundial. Esse movimento incorpora elementos concretistas e psicodelistas, além de “(...) signos orientais e todas as linguagens artísticas surgidas nessa época, (...) por meio dos artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark e Antonio Dias, fazendo o design gráfico das capas de disco da MPB tropicalista e pós-tropicalista refletirem de forma nítida e rigorosa o comportamento da juventude” (RODRIGUES, 2007, p.24) — juventude essa que presenciava perplexa, a ditadura militar, que a partir do AI-5, decretado em dezembro de 1969, tornou o período ainda mais repressivo.

Se durante muitos anos vimos no Brasil as pessoas contemplando, não somente a musicalidade de um disco, mas também, sua capa e seus elementos, muito disso se deve ao movimento tropicalista e às inovações/revoluções dos desenhos capistas da época, visto que: “(...) O movimento tropicalista, que surge como um redemoinho, sugando para si todas essas manifestações, vai ter nas capas uma extensão do trabalho do artista e não mais meros objetos de embalagem e divulgação”¹⁷⁹.

É, interessante, de fato, observar os aspectos culturais contidos nas capas tropicalistas. E mais interessante ainda é observar como tocou as pessoas e as fez integradas àquilo que se convencionou como movimento: “(...) é o movimento tropicalista que se utiliza das capas de disco, não apenas como embalagem, tampouco como meio, somente, de divulgar o artista, mas como extensão do trabalho poético-musical daquele que grava um disco”¹⁸⁰.

As capas de discos da Tropicália tiveram tanto êxito justamente porque havia pessoas ligadas à cultura, de todas as formas, que acabaram por contribuir, de um modo ou de outro, na feitura das mesmas. “No âmbito das artes plásticas, (...) Oiticica, Antonio Dias, Wesley Duke Lee e Rubens Gerchman (...) faziam um trabalho que se identificava com as idéias de Caetano e Gil. (...) E vários desses artistas (...) trabalhariam nas capas de disco do grupo”¹⁸¹.

Ainda de acordo com Figueiredo (2000) *apud* Rodrigues (2007, p.89) o fato de artistas plásticos confeccionarem capas de discos foi “(...) fazendo a concepção total do objeto ‘capa de disco’, da embalagem do fonograma como ‘veiculador de idéias’”.

¹⁷⁹Ibidem, p.30.

¹⁸⁰Ibidem, p.32.

¹⁸¹Ibidem, p.45.

Para Favaretto (1996, p. 28), “o Tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas do momento, sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais...”.

A riqueza visual trazida pela Tropicália e suas capas de discos foi tanta que muitas dessas produções capistas tornaram-se referência para todo o sempre na história, não só da música brasileira, mas, do projeto gráfico como um todo, pois “É o design gráfico das capas da Tropicália que, fazendo uma ruptura radical com aquela idéia utilitarista, funcionalista, vai retomar o caminho aberto por Cesar Villela, enfatizando o caráter semântico e semiótico do design”. (RODRIGUES, 2007, p.48).

Na busca de uma estética pós-moderna, foi com a Tropicália que o Brasil descobriu no caráter psicodélico uma vertente a ser seguida e levada adiante, sobretudo nas produções capistas: ““(…) a estética psicodélica ‘eram desenhos que ocupavam a folha inteira do papel, ricos em linhas ou padrões, ornamentais. A tipologia é compacta, talhada em formas abstratas, onduladas, esticadas ou entornadas; ou podendo ser finamente executadas e elegantemente adornadas’ (Medeiros, *apud* Owen e Dickson, 1999)”¹⁸².

Em meio a discos, festivais, peças de teatro, filmes lançados, todos com ideologias parecidas, o pós-modernismo ia chegando com a cara tropicalista. Os desenhos materializavam todo aquele pensamento revolucionário e, de acordo com Rodrigues, “Essa nova forma de produção (...) seria uma das materializações da imagética pós-moderna. O rompimento com as ordenações gráficas até então exploradas está, posto, neste caso, sem dispensar as técnicas projetuais conquistadas”. Para ele, “A descontinuidade da criação da imagem é evidenciada pela novidade da representação do onírico artificializado pela ousadia dos usos das drogas ou sua conseqüente invenção de articulações plásticas lisérgicas”. Nesse sentido, o que se percebe é que “O design visto na Tropicália é um marcante indício da ruptura com a previsibilidade. Inventa-se, portanto, o espaço das possibilidades da contemporaneidade”¹⁸³.

Música e imagem começam a fundir e a se confundir: aonde termina uma e começa a outra? “Paródia, pastiche e alegoria, recursos bastante utilizados nas canções tropicalistas, também são vistos nas capas de disco”¹⁸⁴.

Em meio a tudo isso havia um personagem principal que veio a fazer história com suas capas diferenciadas: Rogério Duarte. Realmente, ele foi capaz de fazer produções capistas

¹⁸²Ibidem, p.50.

¹⁸³Ibidem, p. 50.

¹⁸⁴Ibidem, p.51.

únicas: “‘Rogério foi o designer que realmente inovou, trouxe novidade para as capas de disco brasileiras. (...) As capas de disco da Elenco (...) não era novidade. (...) aqui tudo começa a tomar uma feição, tomar um aspecto diferente mesmo, com as capas que Rogério faz’. (Figueiredo, 2000)”¹⁸⁵.

Características próprias podiam ser vistas nas capas dos discos: havia ali uma identidade! Havia ali a concretização, via imagem, de tudo o que se passava culturalmente naquele Brasil tropicalista: “(...) os elementos estético-formais (tipografia, os fundos cromáticos, elementos pictóricos) são fortes, agressivos, exuberantes. É Pop Art”¹⁸⁶.

O encantamento pelas capas dos discos da Tropicália, e por tudo o que elas representaram/representam, em grande parte se deve ao fato de muitas destas falarem por si só,

A capa do disco (...) Gilberto Gil (...) era puro deboche – ao estado, à cultura e à nação. (...) No design da capa “dialogam várias vozes, ideologias e linguagens, relativadas/devoradas por uma produção que usa de paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagens surrealistas, corroendo a fruição-divertimento” (Favaretto, 1996:69). A capa é alegórica, pop, irreverente e antropofágica¹⁸⁷.

Na Tropicália música e imagem andavam juntas, e de forma misturada. É comum observar “A justaposição de imagens, tanto nas canções como nos arranjos, assim como na mise-en-scène do grupo”. O fato é que depois de um período pós Bossa Nova, que passou pelas canções de protesto e a Jovem Guarda, o Tropicalismo trouxe à tona possibilidades estéticas de contemplação que haviam ficado estagnadas com o banquinho e o violão de João Gilberto. A partir dele, “(...) Os elementos estético-formais usados abertamente em alusão à Pop Art fazem com que salte aos olhos do fruidor como um objeto independente da sua função — proteger o disco”¹⁸⁸.

O caso do desenho das capas de discos da cantora Nara Leão, por exemplo, é bastante interessante (figura 59). As produções capistas feitas para Nara revelam as mudanças culturais ocorridas no Brasil desde quando esta era musa da Bossa Nova até quando deixou o estilo, passando pela transição dos anos 1950 a 1960, chegando ao movimento tropicalista — do qual também fez parte. Pode-se dizer que isto é, em termos estéticos de desenhos de capas de discos no Brasil, um marco, isto porque elas vão meio que descrevendo o passo-a-passo de nossa história musical, artística e cultural. Rodrigues (2007, p. 129), por exemplo, demonstra

¹⁸⁵Ibidem, p.80.

¹⁸⁶Ibidem, p.51.

¹⁸⁷Ibidem, pp.52-53.

¹⁸⁸Ibidem, pp.53 – 54.

através das capas de discos de Nara Leão exatamente isso. Ele explicou que as produções capistas da cantora seguiram os estilos que ela adotara para cada época. Fala que no período bossa-novista suas capas tinham um teor de racionalismo geométrico; depois, quando veio a Nara tropicalista, tínhamos uma capa cheia de cores.



Figura 59 - Capas dos discos Opinião de Nara (1964) – de estilo bossa-novista / Nara (1968) – de estilo tropicalista

Fontes: <http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1964-opiniao-de-nara>
<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1968-nara>

Em linhas gerais, pode-se dizer que o que se vê no desenho das capas de discos tropicalistas, é que “O aspecto conceitual se utiliza da paródia, subvertendo os paradigmas da clareza da comunicação direta, um dos cânones do funcionalismo, mas são ao mesmo tempo funcionais para a materialização das idéias tropicalistas”¹⁸⁹.

Em meio àquela misturada de elementos (The Beatles, Pop Art, psicodelismo) que findaram em capas de discos incríveis, surgia a pessoa de Lygia Clark e suas obras inovadoras (figura 60) “A antropofagia cultural continua a se estabelecer em todos os sentidos. (...) Dessa vez, a referência eram os objetos maleáveis de Lygia Clark, artista neoconcreta, a quem Caetano já tinha homenageado em uma de suas canções”¹⁹⁰.

¹⁸⁹Ibidem, p.54.

¹⁹⁰Ibidem, p. 73.

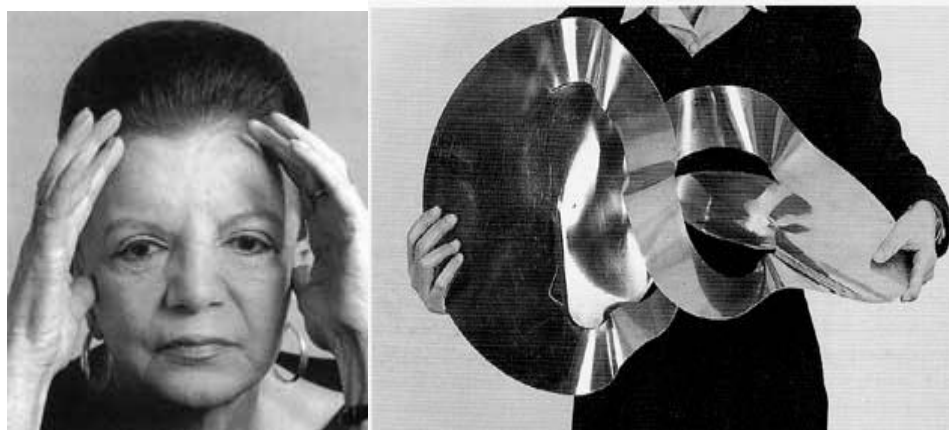


Figura 60 - Lúcia Clark (1920-1988) e sua obra O dentro e o Fora (1963)

Fonte: <http://www.infoescola.com/biografias/lygia-clark/>

A verdade é que a antropofagia cultural, a contracultura e os projetos gráficos tornaram-se um só no final dos anos 60 no Brasil. Os desenhos desta época eram a real expressão da vontade de revolução daquele povo sofrido e reprimido — eram eles que expressavam via imagem tudo aquilo.

Esses gestos e hábitos serão decodificados por meio do design. (...) De acordo com George Melly, a Contracultura é a primeira explosão pop a apresentar uma linguagem gráfica específica. (...) A Contracultura conscientemente começou a desenvolver um imaginário gráfico o qual proveria um paralelo com seus aspectos musicais, literários e filosóficos (Melly, 1967). O design, neste contexto, desempenha o papel de tradutor e mantenedor da sociedade na qual ela se inscreve¹⁹¹.

Após a Tropicália o que ficou foi a certeza do quão rico foi o legado estético que a mesma deixara, não só musicalmente falando, mas, em termos capistas também, pois, “A capa atinge por completo seu papel de objeto de expressão. O farto espaço gráfico que oferece é ocupado por idéias que marcam tanto ou mais que as músicas que ele guardava”¹⁹².

A Tropicália, por assim dizer, não foi um modismo: foi uma realidade vivida e percebida por muitos como a oportunidade de ir além — e ela também foi além. Pós-movimento, em termos de projeto gráfico, não foi diferente. Os desenhos das capas de discos tiveram um papel fundamental na renovação ideológica daquele povo. Rodrigues diz que: “As capas de disco produzidas na Tropicália e na pós-Tropicália são artefatos culturais que evidenciam o trabalho do cantor/cantora, mas que ao mesmo tempo narram o contexto social e político no qual está inserido”¹⁹³. Se pudéssemos definir o que foi a Tropicália em termos

¹⁹¹Ibidem, pp.86-87.

¹⁹²Ibidem, p.92.

¹⁹³Ibidem, p.97.

gerais e de suas capas de discos, poderíamos dizer que foi um período de “Novidades na música, novidades no comportamento, novidades na apresentação”¹⁹⁴.

Bem, o que veremos, então, adiante, sobretudo nas capas de discos desta época, é um design diferenciado e arrojado. “(...) que começa a aparecer a partir do fim dos anos 1960, e que mais tarde receberia o nome de pós-moderno”. Ele “(...) ‘representaria a revalorização do subjetivo’ (Bomfim, 1998:3)”¹⁹⁵. Foi com a Tropicália que as capas de discos, e com ela seus desenhos, passaram a ser vistas de um modo mais valorizado enquanto teor contido nestas, pois, “Os designers da época souberam traduzir os desejos, propostas e utopias daquela juventude. As capas de disco, mais do que uma embalagem, tornam-se um discurso em favor do ideário alternativo”¹⁹⁶.

O design gráfico e as capas de discos tomaram lugar de destaque e comunicação ideologia, social e sobretudo, cultural:

A liberdade conquistada pela Tropicália permitiu que, apesar da censura, muitas capas de disco representassem os sonhos, desejos e utopias de uma parcela daquela juventude: um objeto ao mesmo tempo de comunicação e signo de uma identificação social. O design reafirmou o seu papel de instrumento de análise social, uma área de intervenção no dia-a-dia, uma linguagem ou até mesmo uma moda¹⁹⁷.

Mas, tudo isso só foi possível porque “(...) a Tropicália subverteu os padrões rígidos até então estabelecidos, produzindo um design vivo, atuante, diretor e personagem do mesmo espetáculo!”¹⁹⁸.

O fato é que a herança pós-tropicalista foi vista esteticamente em várias capas de discos daquele período em diante. “A estética psicodélica que a Tropicália tinha colocado em seu caldeirão de referências continua a ser vista em algumas capas”¹⁹⁹. O pós-modernismo ali estava e com ele uma diversa gama de informações. Inovações no mundo fonográfico surgiam e, em consequência, novas formas de veiculação da música. Novos formatos apareciam, tirando dos famosos “bolachões” o posto de referência da musicalidade atual. “(...) O vinil começava a desaparecer dando lugar ao CD. O grande espaço gráfico que fez a felicidade de muito designer, agora era uma pequena caixa com menos da metade das proporções de um LP”²⁰⁰.

¹⁹⁴Ibidem, p.93.

¹⁹⁵Ibidem, p.107.

¹⁹⁶Ibidem, p.112.

¹⁹⁷Ibidem, p.149.

¹⁹⁸Ibidem, p.149.

¹⁹⁹Ibidem, p.105.

²⁰⁰Ibidem, p.147.

3. O QUE PASSOU E O QUE FICOU

Mudanças, mudanças e mais mudanças. O mundo da música e do projeto gráfico de capas de discos não seria mais o mesmo desde o surgimento da personalização capista no Brasil, passando pela Bossa Nova (nos idos dos anos 1950), e chegando até o movimento tropicalista, (no final dos anos 1960).

A docilidade da Bossa Nova e suas músicas trouxe para o Brasil uma novidade estético-musical que viria a tornar-se referência dali por diante. Das batidas diferentes do violão, passando pelas vozes mais contidas e chegando ao desenho das capas dos discos, tudo era *clean*: de uma leveza e bom gosto incontestáveis. As produções capistas a partir daquele momento jamais seriam as mesmas no Brasil. É como se, a partir da Bossa, o país tivesse se dado conta da importância visual num projeto de capa de disco.

Já em relação à Tropicália, esta foi, para muitos, um marco estético grandioso no Brasil. O Tropicalismo era colorido, dinâmico, movimentado, psicodélico, em tudo o que buscava expressar. Nas capas dos discos não foi diferente. O Brasil jamais havia presenciado nas suas produções capistas anteriores tantos elementos, cores, psicodelismos, anarquismos, vontades, revoluções. As capas do período, muitas vezes, falavam por si só, do que se vivia no país no final dos anos 1960 — elas expressavam a brasilidade cultural daquela gente que vivia reprimida e buscando se desvencilhar das amarras ditatoriais. A Tropicália deixou frutos. Frutos estes que foram, com o passar do tempo, sendo colhidos: “Parafraçando Calado, quase todos os artistas, em maior ou menor escala, de alguma forma herdaram e usufruíram das atitudes estéticas dos tropicalistas (Calado, 1997)” (RODRIGUES, 2007, p.103).

Bem, a Bossa Nova se foi, a música de protesto também, a Jovem Guarda, idem e a Tropicália findou. Mas, uma certeza ficou: todas essas fases da música brasileira tiveram suas linguagens estético-musicais e estético-visuais representadas, de uma forma ou de outra, em suas capas de discos. A verdade é que os desenhos das capas de discos da Bossa Nova à Tropicália fizeram história, sobretudo pelo fato de identificar suas épocas a partir dos elementos que continham em suas linguagens visuais — especificidades relacionadas a seus contextos e músicas. E viva à influência temporal estético-artístico-cultural do desenho das capas de discos produzidas na brasilidade de um país rico de musicalidade e imagens prontas para serem apreciadas e contempladas.

Agora é hora de organizar o movimento...

CAPÍTULO III

“EU ORGANIZO O MOVIMENTO”²⁰¹:

COLABORAÇÃO E ANÁLISE DO REPERTÓRIO DOS AUTORES E COAUTORES DESTA COMPOSIÇÃO

Quando pensamos o projeto da dissertação *“O Desenho de Capas de Discos Bossa-Novistas e Tropicalistas: Indicação da Cultura num Tempo (1958-1968)”* e iniciamos sua concepção, imaginamos não ser possível identificar sua “total verdade” sem fazer um levantamento bibliográfico e sem colher opiniões indo a campo. Indagamos, então: “Como organizar o movimento?”. Delimitamos sua temática, seu período temporal, e resolvemos por fazer revisões de literatura e coletar, metodologicamente, dados via aplicação de formulários, para melhor embasar o trabalho. Na organização do “movimento” estava, de certo, também traçada a necessidade de relatar cada um dos passos usados na colheita de informações. Além disso, imaginamos a necessidade de criação de um método experimental de análise das capas de discos, o qual poderia vir a se tornar uma possível referência a outros trabalhos nessa vertente de pesquisa. Assim, este capítulo traz alguns métodos e seus autores, métodos dos sujeitos da pesquisa e um método experimental — até por isso é escrito em terceira pessoa.

Sobre os métodos e seus autores, delimitamos três — Lidwell (2010), Raimés (2007) e Holsbach (2005) — para ilustrar formas de análises que pudessem nos auxiliar no entendimento das produções desenhísticas capistas deste trabalho.

Já em relação à coleta de dados junto aos pesquisados, em específico, consideramos importante tratar desta temática abordando a Cultura Material, a Cultura Comportamental e a Cultura Ideacional, para uma melhor compreensão da mesma. Vale dizer que, aqui, não se

²⁰¹"Alegria, Alegria" é uma canção da autoria de Caetano Veloso que foi um dos marcos iniciais do movimento tropicalista em 1967. Alegria, Alegria foi a canção do lado A de compacto simples, tendo Remelexo no lado B, lançada em 1967 e também integrou o álbum Caetano Veloso, do mesmo ano. O nome da música veio, por sua vez, de um bordão que o cantor Wilson Simonal utilizava em seu programa na TV Record, Show em Si... Monal.[1] Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Alegria,_Alegria.

encontra um relato quantitativo. É, sobremaneira, uma pesquisa qualitativa ²⁰², pois, as análises feitas foram embasadas na revisão de literatura que nos ajudaram a enxergar e a apreciar, cada vez mais, os desenhos de capas de discos enquanto representação da cultura material de seus períodos — sobretudo, os bossa-novistas e tropicalistas, foco desta dissertação.

A escolha da coleta de dados, através de uma metodologia qualitativa, com entrevistas semi-estruturadas, deve-se ao fato de termos decidido por nos embasar no livro BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. Isso quer dizer que consideramos necessário pautar a organização das informações colhidas em autores que nos dessem subsídios e embasamentos necessários para gerarmos resultados realmente significativos.

Resolvemos por delinear a pesquisa, sua geração de dados, redução e análise, optando por uma das quatro dimensões do processo de pesquisa proposta pelos autores. Como princípio do delineamento: o estudo comparativo. Como geração de dados: formulários. Como análise dos dados: percentual de tendências/gostos. Além de tudo, seguindo a ideia dos autores citados, escolhemos os seguintes modos e meios: meio-modo texto / informal (entrevistas); e meio-modo imagem / formal (quadros; fotografias). Para isto escolhemos variáveis controláveis como radialistas, músicos e pessoas ligadas, de um modo ou de outro, à música. Buscamos focar nossa coleta de dados no controle de variáveis, selecionando-se, assim, pessoas que se enquadrariam dentro deste perfil de conhecedores da temática do nosso objeto de estudo. É ainda importante frisar que as capas de discos aqui analisadas foram escolhidas a partir de investigação direta em vários livros, artigos e revistas, que as citam como marcantes e lembradas de forma recorrente.

A análise dos desenhos das capas de discos escolhidos para esta dissertação perpassa os anos de 1958 a 1968 — período que compreende o então novo estilo bossa-novista à grande revolução estética, cultural e artística tropicalista. No entanto, vale ressaltar, que algumas capas aqui analisadas são de 1969, pois, de acordo com a pesquisa feita, estas são consideradas como parte do período tropicalista, mesmo este tendo findado no ano anterior.

²⁰²A Pesquisa Qualitativa é analítica e interpretativa, busca refletir e explorar os dados, que podem apresentar regularidades para criar um profundo e rico entendimento do contexto pesquisado. Pesquisar requer profunda habilidade na coleta de dados e uma escolha metodológica que proporciona uma estrutura para o processo de pesquisa. A observação bem como a entrevista são dois dos instrumentos de pesquisa mais utilizados em pesquisa qualitativa, o primeiro possibilitando uma análise descritiva de determinado objeto de estudo e o segundo possibilitando uma visão subjetiva dos participantes da pesquisa, o que pode fornecer material, em ambos os instrumentos para variadas abordagens metodológicas. Fonte: <http://www.facevv.edu.br/Revista/04/OBSERVA%C3%87%C3%83O%20E%20ENTREVISTA%20EM%20PESQUISA%20QUALITATIVA%20-%20almir%20almeida.pdf>.

Como bem dissemos, anteriormente, para estas análises entendemos ser necessário um embasamento teórico através de autores que compreendem a relevância da projeção gráfica capista, por materializarem e identificarem seus tempos, com a ideia de gerar uma coleta de dados com subsídios suficientes para tornar esta pesquisa de qualidade. Nesse sentido, todas as questões elaboradas para esta coleta tiveram um porquê, relacionado, obviamente, ao objeto de estudo desta dissertação: a análise da linguagem visual das capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália. Posteriormente explicitamos um a um estes porquês.

Após o levantamento bibliográfico, e a aplicação dos formulários com os sujeitos da pesquisa, resolvemos por nos utilizar de um método experimental desenhístico de análise gráfica das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas, com o objetivo de descobrirmos respostas para a problemática desta dissertação — o intuito é compreender os resultados obtidos via sujeitos colaboradores, através das nossas análises experimentais.

Buscamos referências em outros trabalhos, portanto, explicitamos os métodos de análises dos nossos colaboradores e demonstramos um método próprio de análise: e é isso que descrevemos a seguir.

1. ANÁLISES GRÁFICAS DOS DESENHOS DAS CAPAS DE DISCOS BOSSA-NOVISTAS E TROPICALISTAS

Tomando por base a proposta de trazer nesta seção métodos de análise dos desenhos de algumas capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália, enfocaremos, primeiramente, nas ideias de autores como Holsbach (2005) — com sua análise sintática, semântica e pragmática —, posteriormente mostraremos o que Lidwell (2010) demonstrou como sua proposta — análise via diagrama de Gutenberg — e explicitaremos o que Raimés (2007) trouxe de possibilidades analíticas dos desenhos capistas — movimentos e estilos: épocas, referências visuais, fontes tipográficas e cores. Depois traremos os métodos de análise dos desenhos capistas via sujeitos da pesquisa e, descrevemos um método experimental, por nós proposto, e sua execução.

1.1. MÉTODOS E SEUS AUTORES

Durante a busca de um método experimental desenhístico das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas, três autores nos foram importantes por conta de suas formas peculiares de observar detalhes que nos seriam muito úteis e significativos em nossa própria forma de detalhar elementos dos projetos gráficos capistas destes períodos. Dentre eles, podemos citar Holsbach (2005), Lidwell (2010) e Raimés (2007).

1.1. 1. ANÁLISE SINTÁTICA, SEMÂNTICA E PRAGMÁTICA

Holsbach (2005) desenvolveu um estudo que envolvia apenas capas de discos tropicalistas. Ele optou por dividir as análises destas em: categorias, itens a serem estudados, tipo de abordagem e referências visuais. Em relação às categorias, o autor declarou que

Foram escolhidas categorias estipuladas por Bentes (1971 *apud* Niemeyer, 2003, p. 45): análise sintática, semântica e pragmática, devido a sua praticidade, flexibilidade e por ter sido considerado o método mais apropriado para chegar aos fins propostos. A análise sintática diz respeito à estrutura do produto estudado e seus aspectos da composição formal, o que equivale a análise formal. A análise semântica trata do que o produto representa e como seus objetivos são representados, ou em outras palavras, dos seus significados. Por fim, a pragmática, é entendida como o uso sociológico da peça. (p. 28)

Sobre os itens estudados o autor comentou que estes foram: “(...) a tipografia, a imagem fotográfica, a ilustração”. Já em relação à abordagem da análise disse que: “(...) segue o exemplo encontrado em Joly (2003, p. 18), onde cada elemento é descrito numa tabela seguido de suas respectivas considerações”²⁰³.

Percebe-se na análise desenhística de Holsbach (2005), elementos que convergem como nosso pensamento analítico em relação a aspectos capistas elencados nesta dissertação. O autor foi feliz ao diagramar e descrever peculiaridades desenhísticas tropicalistas (Figura 61).

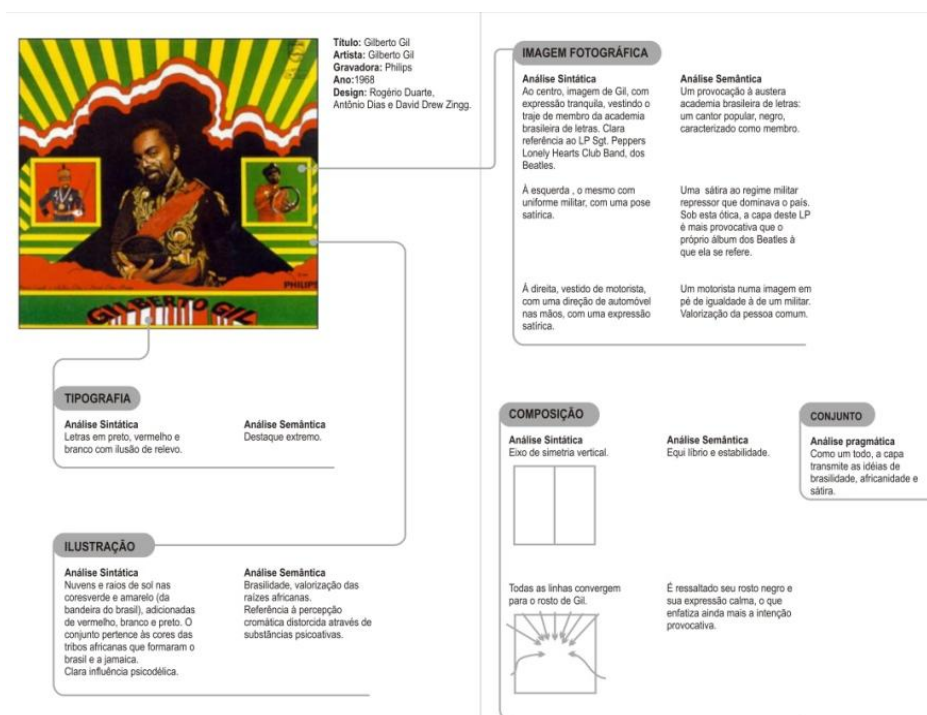


Figura 61 - Análise sintática, semântica e pragmática da capa do disco Frevo Rasgado — Gilberto Gil (1968)

Fonte: HOLSBACK, 2005 (anexo).

²⁰³ Ibidem, p. 29.

No que tange o fato de indicar as referências visuais (Figura 62) das capas dos discos, Holsbach explanou: “(...) foram indicados as referências visuais dos elementos encontrados nas capas, relacionadas na arte e no design”. (HOLSBACH, 2005, p. 29).

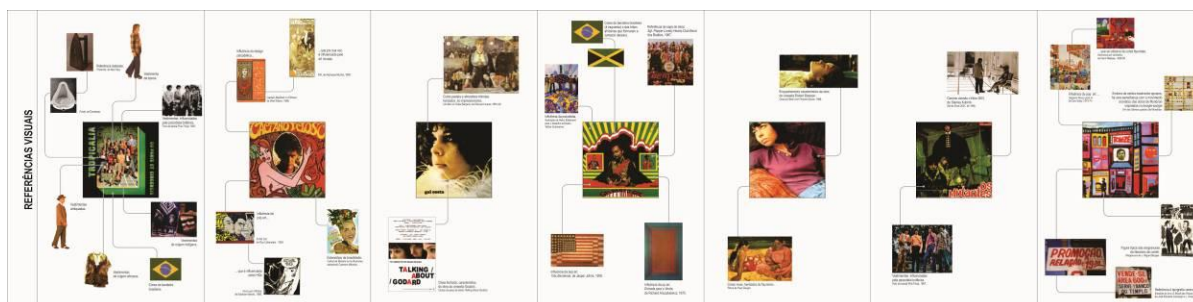


Figura 62 - Referências Visuais Tropicalistas

Fonte: HOLSBACH, 2005(anexo)

Sem dúvida alguma, esta busca por referências visuais do período tropicalista não só enriqueceu a fundamentação do autor, quanto à sua análise desenhística, como esclareceu o porquê dos detalhes destas capas estarem ali postos.

Também foi interessante perceber, através de um diagrama feito por ele (figura 63), que o mesmo preocupou-se em traçar a cronologia dos LPs tropicalistas, o que, certamente, lhe deu um grande respaldo para verificação de elementos similares contidos nos desenhos das capas de discos de todos eles.

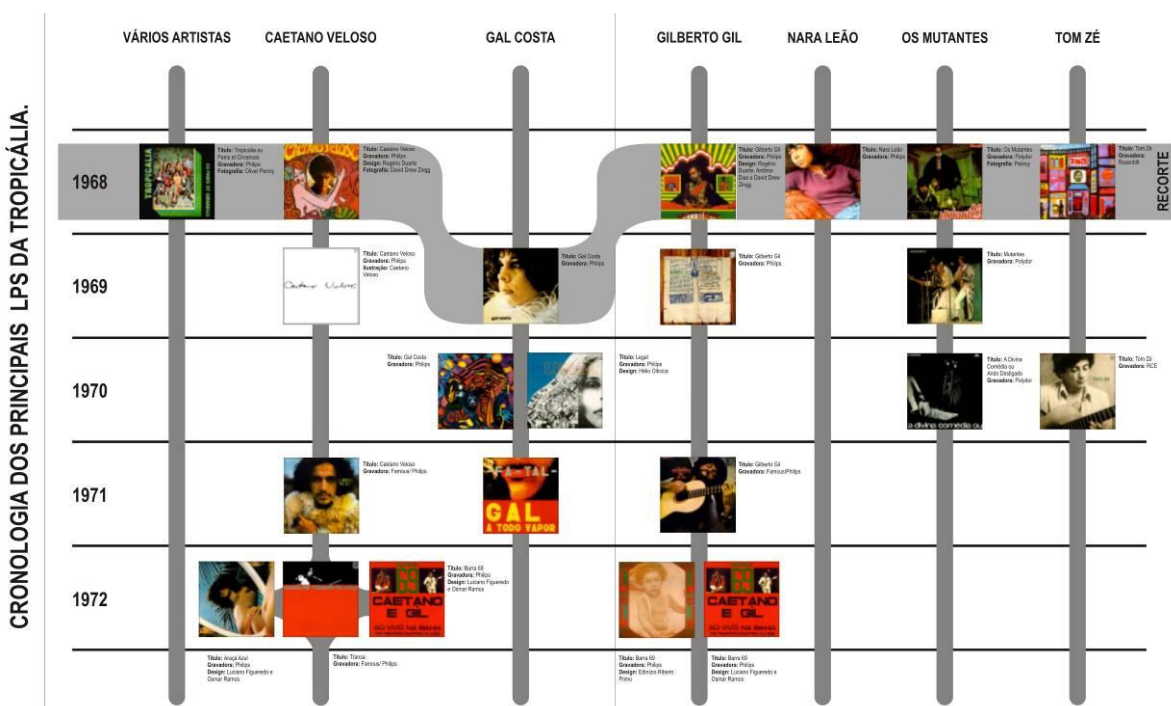


Figura 63 - Cronologia dos principais LPS da Tropicália

Fonte: HOLSBACH, 2005 (anexo)

1.1.2. O DIAGRAMA DE GUTENBERG

Em sua obra *Princípios Universais do Design*, Lidwell (2007, p. 119) nos apresentou o Diagrama de Gutenberg (Figura 64):

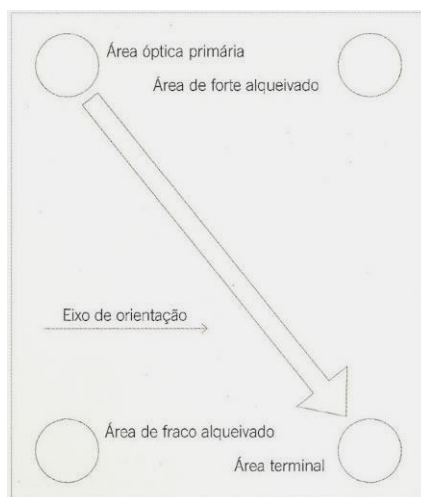


Figura 64 - Diagrama de Gutenberg

Fonte: Lidwell, 2007, p. 119

“Diagrama que descreve o padrão geral seguido pelos olhos quando observam informações homogêneas e bem distribuídas”. (LIDWELL *et alii*, 2007, p. 118). Esse diagrama nos ajuda a identificar e pontuar as áreas de maior e menor destaque nas análises dos desenhos das capas de discos a serem feitas.

1.1.3. MOVIMENTOS E ESTILOS: ÉPOCAS, REFERÊNCIAS VISUAIS, FONTES E CORES

Imaginamos, também, que seria necessário atentar mais detalhadamente para elementos que compunham todo o entorno da análise desenhística, tais como contexto histórico, fontes tipográficas e cores — tomando por base o autor RAIMES (2007), com seu livro *Design Retrô: 100 anos de Design Gráfico*, isto porque o mesmo dá um suporte teórico bastante rico, pois o mesmo traça todo um panorama dos principais movimentos e estilos existentes no mundo — 1880–1990 — (Figura 65) e substancia seu pensamento a partir de diversas nuances da sociedade quando cita os projetos gráficos e seus estilos: “Os estímulos que inflamaram seu desenvolvimento são tão variados quanto os próprios estilos: fundamentos políticos, estéticos, comerciais e industriais, morais e filosóficos – todos tiveram um papel motivador” (RAIMES, 2007, p.6).

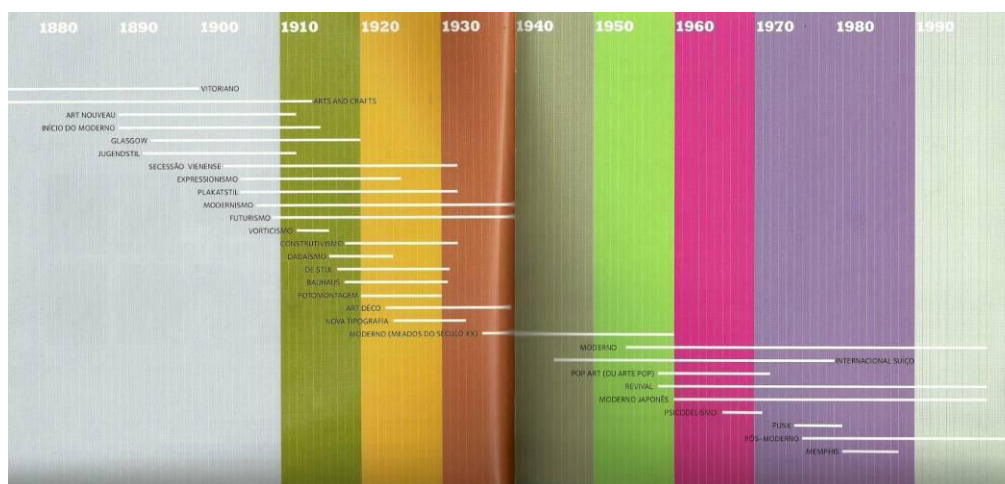


Figura 65. Movimentos e estilos de 1880 a 1990

Fonte: RAIMES, 2007, pp. 10-11

Como nosso estudo situa-se da década de 1950, (Bossa Nova), e na seguinte, 1960, (Tropicália), foi interessante observar, detalhe a detalhe, o que RAIMES (2007) explicitou sobre as características de cada uma enquanto contexto histórico, capas de discos, fontes, cores utilizadas nas épocas supracitadas.

1.1.3.1. DÉCADA DE 1950 — CONTEXTO HISTÓRICO CAPAS DE DISCOS: FONTES, CORES

Para traçar um panorama do que representaram, exatamente, os anos 1950 no que diz respeito aos desenhos das capas de discos da época, Raimes (2007) contextualizou historicamente a época, falou de aspectos da produção capista da década, e elencou as principais fontes e cores utilizadas nestas.

a. CONTEXTO HISTÓRICO

Para compreendermos o porquê dos projetos gráficos capistas da Bossa Nova no Brasil, antes de qualquer coisa, faz-se necessário atentar para o que ocorria mundialmente nesta seara. Raimes (2007) traçou o contexto histórico da época da seguinte maneira:

Em consequência da devastação provocada pela Segunda Guerra Mundial, grandes áreas de Londres precisaram ser reconstruídas no início dos anos 1950. Num esforço para levantar o ânimo das pessoas e divulgar a comunicação visual, decidiu-se promover uma exposição nacional. (...) O designer gráfico oficial do festival foi Abram Games, cujas inovadoras combinações de texto e imagem o destacavam de seus contemporâneos. (...) Em grande parte graças ao trabalho de Alexey Brodovitch para o Harper's Bazaar (...) o designer gráfico norte-americano passava por uma revolução. (...) No início dos anos 1950, Brodovitch era também o designer da revista de artes Portfo-

lio, conferindo à publicação uma fluidez e elegância que não tivera anteriormente. (...) Em 1954 (...) Seymour Chwast, Milton Glaser e Edward Soel reuniram-se para lançar o Push Pin Studios. Boa parte da produção subsequente do estúdio, que era mais uma atitude influenciada pela cultura pop aplicada à comunicação visual do que um estilo visual específico, ficou conhecida por estilo push pin.(...) Por volta do final da década, o estilo suíço também já começava a se firmar. Duas das mais conhecidas fontes, a Helvetica, de Max Miedinger, e a Univers, de Adrian Frutiger, foram concebidas durante esse período. E o lançamento, em 1958, da New Graphic Design (Neue Grafik), revista dedicada exclusivamente ao design e à tipografia defendidos pelo estilo suíço, ocupou seu lugar no panteão dos estilos gráficos. (RAIMES, 2007, p. 120).

b. CAPAS DE DISCOS

Especificamente em relação às capas de discos da época, muitos são os aspectos em comum do que se produzia fora do Brasil, com o que se via por aqui nos projetos gráficos bossanovistas (Figura 66).

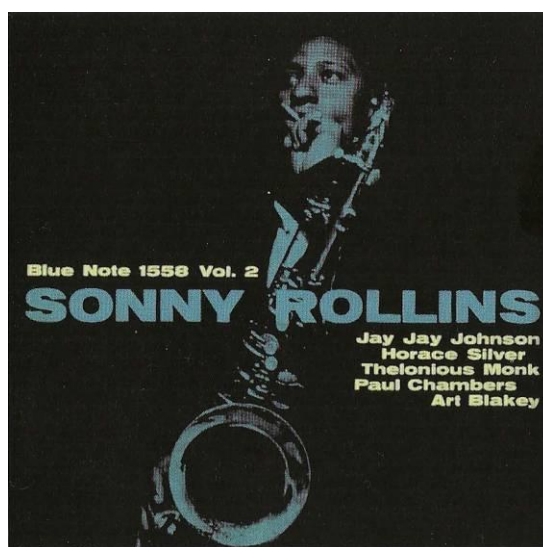


Figura 66- Capa de LP, Harold Feinstein; foto: Francis Wolff, Blue Note Records, 1957

Fonte: RAIMES, 2007, p.132

Em 1939, no centro de Manhattan, Nova York, próximo à rua 52 — onde, por um curto período, o jazz reinou —, nascia a Blue Note Records. O selo que simbolizaria a essência do jazz registrado em gravações foi fundado por dois imigrantes alemães, Alfred Lion e Francis Wolff. Essa gravadora começou, como não poderia deixar de ser, de forma improvisada — sintomaticamente, a cor do selo dos primeiros discos de 78 rpm foi resultado de um erro de impressão. Entretanto, as capas dos álbuns se tornariam ícones do design para os então novos LP de vinil. O designer da gravadora era Reid Miles, que durante quinze anos criou capas num estilo que se tornou sinônimo de jazz moderno. Muitas das memoráveis, ou até eternas, fotos dos álbuns foram realizadas por Francis Wolff. (...) O estilo gráfico elegante da Blue Note

estabeleceu um padrão de design para capas de álbuns e ainda hoje é imitado não apenas pela indústria fonográfica, como também por designers de revistas e capas de livros.²⁰⁴

Não é de se estranhar, portanto, que muitos desenhos de capas de discos do auge da Bossa Nova tenham se inspirado na elegância da Blue Note.

c. FONTES TIPOGRÁFICAS

A tipografia dos anos 1950, tal qual o elegante tipo gráfico da *Blue Note Records*, era clássica e sem grandes rebuscamentos (Figura 67).



Figura 67 - Fontes tipográficas utilizadas em capas de discos da década de 1950

Fonte: Fonte: RAIMES, 2007, p. 132

Tipos condensados, comprimidos e sem serifa, baseados nas primeiras fontes Gothic, eram característicos do estilo blue note, misturados com versões expandidas dos mesmos estilos. A ênfase era dada pela cor e pelo dimensionamento. Às vezes uma fonte ornamentada com serifa, ou até em itálico, era usada como contraponto para a tipografia limpa e elegante.²⁰⁵

Com a classe bossa-novista, estes tipos de fontes se identificavam e identificavam o estilo musical.

d. CORES

Como não poderia deixar de ser, a utilização das cores do período bossa-novista, mundo afora, eram muito similares com o que ocorria aqui no Brasil (figura 68).

²⁰⁴Ibidem, p. 132.

²⁰⁵Ibidem, p.132.

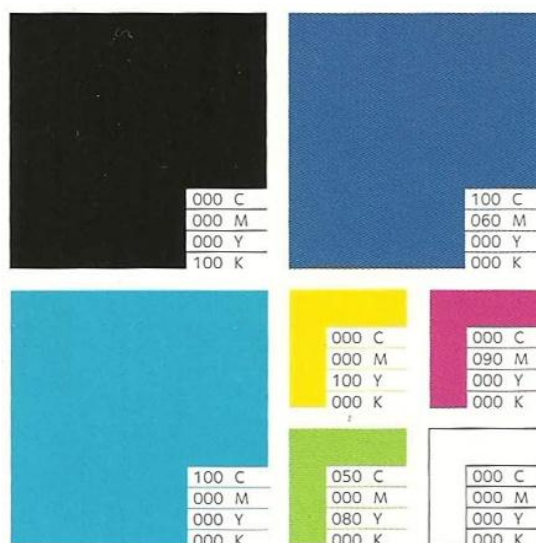


Figura 68 - Cores utilizadas em capas de discos da década de 1950

Fonte: RAIMES, 2007, p. 132

“Preto, branco e vários tons de azul eram marca registrada, com aplicação de destaques de manchas coloridas, no texto ou com pintura de fundo para uma foto monocromática”²⁰⁶ — nada muito além do que a classe que a década de 1950 pedia e oferecia.

1.1.3.2. DÉCADA DE 1960 — CONTEXTO HISTÓRICO, CAPAS DE DISCOS, FONTES, CORES

Falar da produção desenhística capista da Tropicália sem citar a contextualização histórica do que ocorria neste âmbito, mundialmente falando, é impossível. Bem como é impossível não falar das capas de discos da época, das fontes e das cores.

a. CONTEXTO HISTÓRICO

Muito da composição dos elementos desenhísticos das capas de discos tropicalistas adveio de um processo antropofágico a partir da cultura revolucionária que acontecia no mundo todo, ao mesmo tempo.

Nos anos 1960, o design já não era mais uma questão de forma e função - era estilo. Foi uma época de emancipação social, uma década de liberdade, de permissividade e, mais importante, de progresso. Além do mais, foi a década em que uma nova geração, nascida no pós-guerra, que agora estava na adolescência e na vida adulta, assumiu o controle. À medida que os conservadores anos 1950 distanciavam-se, a juventude não mais se conformava em seguir os padrões estabelecidos por seus pais. Os jovens queriam mudanças. Quando a cultura jovem passou a ser força predominante, Londres, Paris e Nova York logo se transformaram nas capitais culturais de uma subcultura recém-descoberta e muito celebrada, enquanto as novas tecnologias de co-

²⁰⁶Ibidem, p. 132.

municação de massa abriam caminho para seu desenvolvimento numa escala verdadeiramente global. Tudo isso se refletiu no design da década. “Design” era agora um verdadeiro fenômeno internacional, promovido também pelas publicações especializadas em estilo de vida que surgiram durante dos anos 1960. Enquanto a cultura jovem lutava contra o tradicional em favor da diversão e da irreverência, começaram a surgir inúmeros estilos de design que refletiam esse estado de espírito mais alegre. (...) O jovem John F. Kennedy falou sobre a chegada à Lua em seu famoso discurso de 25 de maio de 1961, alimentando a imaginação de designers e consumidores. De repente, tudo, de filmes, fontes a móveis ganharam um toque futurista. Do grafismo de era espacial dos créditos de abertura às formas futuristas dos cenários, o clássico da ficção científica 2001: uma odisseia no espaço, de Stanley Kubrick, foi a síntese perfeita do espírito da época. (...) A reação ao sistema e os sentimentos hippies da era psicodélica dos anos 1960 e início dos 1970 assemelhavam-se com as concepções do final do século XIX e início do século XX – eram considerados exageradamente radicais e não foram aceitos pela cultura estabelecida. O movimento psicodélico seguiu os passos do art nouveau no uso de formas orgânicas inspiradas pelo movimento arts and crafts. A estética psicodélica passou a manifestar-se em todos os aspectos da produção cultural, abrangendo as artes visuais, a música, o cinema, a arquitetura, o design gráfico e a moda. (...) A art pop teve sua inspiração no consumo de massa e na cultura popular. Suas raízes podem ser encontradas no final dos anos 1950, mas somente na década seguinte alcançou o status de estilo de design. Antítese total de tudo o que havia acontecido antes, a arte pop rejeitou não apenas a ideia do modernismo como também os valores que representava, questionando abertamente os preceitos de um bom design. Com suas formas ousadas e cores brilhantes, a estética da arte pop teve como representantes os artistas Roy Lichtenstein e Andy Warhol. (...) Em meados dos anos 1960, um estilo mais abstrato de arte e grafismo, conhecido como op art, tinha começado a despontar, inicialmente na Europa e depois nos Estados Unidos. Abreviação de optical art, o estilo originou-se no movimento expressionista abstrato e utilizava formas geométricas reduzidas para simular movimento. A op art teve forte influência no design gráfico e de interiores. O logotipo de Lance Wyman para os Jogos Olímpicos do México, em 1960, representou bem esse estilo.²⁰⁷

Percebe-se que o contexto histórico mundial, dos idos de 1960, está diretamente relacionado a aspectos vivenciados no Brasil tropicalista. Do contexto político ao cultural, tudo levava a um só caminho: a revolução.

b. CAPAS DE DISCOS

É interessante observar que aspectos capistas que eram desenhados nos anos 1960 eram também encontrados em outras produções gráficas da época, como o pôster (figura 69).

²⁰⁷Ibidem, p. 136.

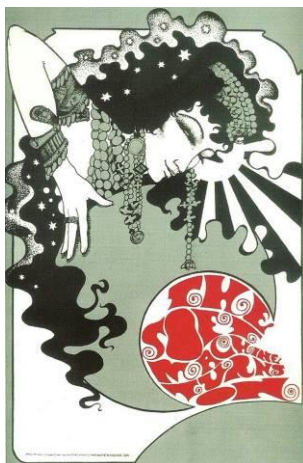


Figura 69 - Pôster, The Soft Machine, Michael English e Nigel Weymouth, 1967

Fonte: RAIMES, 2007, p. 140

A experiência psicodélica traduziu-se em pôsters e capas de discos que usavam formas e fontes ondulantes e cores brilhantes. A origem do estilo do grafismo psicodélico costuma ser atribuída a Wes Wilson. Na Grã-Bretanha, Michael English e Nigel Weymouth formaram uma parceria chamada Hapshash and the Coloured Coat, que produziu muitos pôsters, capas de discos e murais psicodélicos e surrealistas.²⁰⁸

Essa estética inovadora que se apresentava no mundo, foi a cara e o coração do estilo tropicalista brasileiro.

c. FONTES TIPOGRÁFICAS

As fontes, antes limpas e elegantes do período bossa-novista no Brasil, agora davam lugar à ousadia das formas ondulantes tropicalistas (figura 70).



Figura 70 - Fontes tipográficas utilizadas em capas de discos da década de 1960

Fonte: RAIMES, 2007, p. 140

²⁰⁸Ibidem, p. 140.

“Numa referência à art nouveau, as fontes dos pôsters psicodélicos eram curvilíneas e muito ornamentadas. O lettering distorcido era desenhado à mão para formar linhas curvas e ondulantes, ou ganhava radiações centrífugas múltiplas. As formas livres eram a ordem do dia”. (RAIMES, 2007, p.140). Chama a atenção o fato de que a utilização das serifas agora não serem mais novidades, mas, sim, possibilidades. Possibilidades, outras, de inovação; provocação.

d. CORES

As cores, antes sutis dos anos 1950, dão lugar a um mundo multicolorido e cheio de vivacidade dos anos 1960 (figura 71)

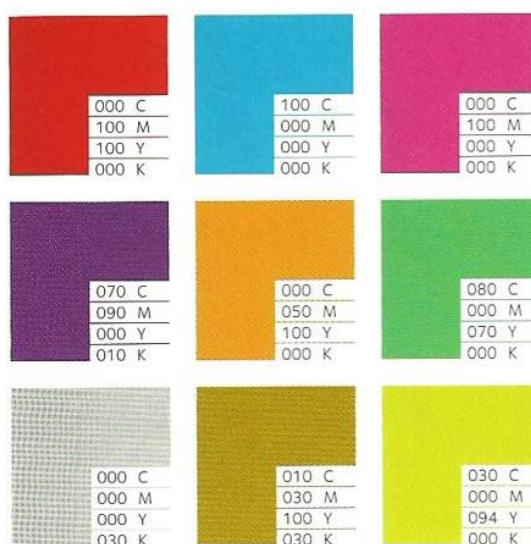


Figura 71 - Cores utilizadas em capas de discos da década de 1960

Fonte: RAIMES, 2007, p. 140

As cores eram escolhidas para representar os intensos efeitos visuais provocados pelo uso de drogas psicoativas, como LSD, amplamente adotadas pela cultura jovem da época. Tonalidades fluorescentes eram justapostas de forma intencionalmente chocante para obter maior vibração óptica. Os fundos eram geralmente prateados ou dourados.²⁰⁹

A colorida e provocante década de 1960 no Brasil tropicalista teve sua contextualização adequada a todo o entorno mundial que assim também se apresentava: era a antropofagia cultural a todo vapor. A psicodelia, característica da década, teve na música sua grande mola propulsora em diversos âmbitos da estética da sociedade:

Em grande parte produto do movimento hippie californiano, a música pop foi a força motriz que levou à explosão psicodélica do final dos anos 1960, e teve grande influência na música, na arte, na moda e no design. O grafismo

²⁰⁹Ibidem, p. 140.

psicodélico chegou às revistas de consumo, pois os designers desenvolveram o gosto pelo psicodelismo. A abordagem minimalista autoconsciente e da *op art* foram transformadas em colagens fantasiosas de formas ondulantes, cores ácidas e vívidas, e imagens baseadas em histórias em quadrinhos. Embora considerado quase ilegível pela geração mais velha, esse estilo gráfico era perfeito na comunicação com os jovens, capazes de “decifrar mais do que ler” a mensagem.²¹⁰

O psicodelismo foi o eixo central estético da década de 1960 e fez desta, única, exatamente por isso: quanta ousadia, alegria, beleza!

1.2. MÉTODOS DOS SUJEITOS DA PESQUISA

Um trabalho de pesquisa, como este, que lida diretamente com a comunicação visual dos desenhos de capas de discos, aqui da Bossa Nova à Tropicália, para alcançar grande êxito necessita, obviamente, ir à campo colher informações de sujeitos, de modo a contribuir com suas formas de ver, analisar e contemplar as produções capistas. E assim procedemos e a seguir expomos tudo aquilo que colhemos nesta produtiva jornada.

1.2.1. O PASSO-A-PASSO INDO A CAMPO

A seguir, relatamos o passo a passo de como procedemos a coleta de dados com os sujeitos da pesquisa e suas contribuições.

a. O INÍCIO DE TUDO:

A coleta de dados via formulário foi o momento mais delicado desta dissertação: era a hora de não depender apenas de nós. No entanto, foi um dos mais prazerosos também, pois nos vimos diante de situações interessantíssimas: pudemos conversar com pessoas que convivem com o mundo da música, de uma forma ou de outra.

b. DATA / PERÍODO UTILIZADO

De 15 a 30 de agosto de 2012, realizamos o ensaio e a coleta de dados, propriamente dita, com os entrevistados escolhidos para responder o formulário desta pesquisa.

c. LOCAL

Como esta era uma pesquisa sem um perfil de local específico para ser realizada, optamos por procedê-la em Feira de Santana (BA) — local deste mestrado. No entanto, dentro da cidade,

²¹⁰Ibidem, p. 142.

aí sim, precisamos delimitar locais para que a mesma fosse feita, com lógica e coerência, como rádios e escolas de música, por exemplo, onde encontraríamos, então, pessoas ligadas ao mundo musical que pudessem contribuir para este trabalho.

d. **ESCLARECENDO OS ENTREVISTADOS**

Entramos em contato com todos os possíveis pesquisados e, naquela semana delimitada, deveríamos assumir o compromisso de conseguir que todos nos atendessem para dar prosseguimento, o quanto antes, a esta dissertação: queríamos muito saber se o resultado coincidiria com o que imaginávamos ao início do projeto desta pesquisa. Identificamos-nos como professores/pesquisadores. Marcamos entrevistas com 20 destas pessoas. Fomos a campo e lhes dissemos o intuito de tal abordagem antes de toda e qualquer aplicação de formulário.

e. **APLICANDO O FORMULÁRIO**

Ao início de cada coleta, procuramos deixar os entrevistados tranquilos, seguros e à vontade para responder os questionamentos ali postos. Buscamos lhes esclarecer que, naquele momento, o que se queria era uma contribuição social e não respostas corretas e incorretas acerca do que o trabalho propunha. Tratamos de ser imparciais e nos mantivemos em silêncio quando do momento das respostas dos colaboradores. Em relação à identificação optamos por resguardar suas identidades, visto que, pesquisas deste tipo necessitam de tal cuidado para que sejam feitas e gerem, assim, resultados que agreguem social e academicamente.

Levamos num formulário a campo de pesquisa vinte capas, impressas coloridas, de discos da Bossa Nova e da Tropicália, num quadro de uma página (figura 72), e entregamos aos entrevistados para análise, a saber: Chega de Saudade — 1959 — João Gilberto; Frevo Rasgado — 1968 — Gilberto Gil; Tamba Trio — 1962 — Tamba Trio; Caetano Veloso — 1968 — Caetano Veloso; Bossa Balanço Bossa — 1963 — Sylvia Telles; Domingo — 1967 — Gal e Caetano Veloso; Vagamente — 1964 — Wanda Sá; Os Mutantes — 1968 — Os Mutantes; Nara Leão — 1964 — Nara Leão; Grande Liquidação — 1969 — Tom Zé; Bossa Nova — 1959 — Carlos Lyra; A Banda Tropicalista do Duprat — 1968 — Rogério Duprat; Getz/Gilberto feat. Antonio Carlos Jobim — 1964 — Stan Getz e João Gilberto; Louvação — 1967 — Gilberto Gil; O Compositor e Cantor Marcos Valle — 1965 — Marcos Valle; Tropicália Ou Panis et Circensis — 1968 — Tropicália; Dicky Farney — 1964 — Dicky Farney; Nara — 1968 — Nara Leão; Surf Board — 1966 — Roberto Menescal; Caetano Veloso e Os Mutantes Ao Vivo — 1968 — Caetano Veloso e Os Mutantes.










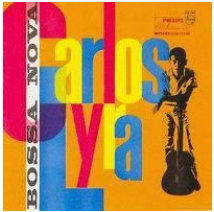



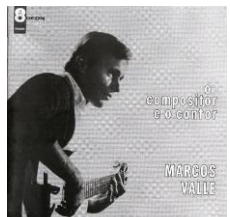





			
CAPA 1	CAPA 2	CAPA 3	CAPA 4
			
CAPA 5	CAPA 6	CAPA 7	CAPA 8
			
CAPA 9	CAPA 10	CAPA 11	CAPA 12
			
CAPA 13	CAPA 14	CAPA 15	CAPA 16
			
CAPA 17	CAPA 18	CAPA 19	CAPA 20

Figura 72 – Capas de discos bossa-novistas e tropicalistas para análise desenhística

Fonte: Arquivo pessoal

Na sequência solicitamos, aos vinte sujeitos da pesquisa, que escolhessem quatro para proceder as respostas às perguntas feitas no mesmo — oito, ao total, referentes à linguagem visual dos estilos musicais que pesquisávamos. Também levamos em formatos “meia página A4”, estas mesmas capas, em maior escala, para uma melhor visualização por parte dos entrevistados/colaboradores.

A aplicação do formulário perpassa a ideia de posteriores análises gráficas para a noção da ideologia e comportamento de um tempo. Não lhes revelamos isso, nem, tampouco, o título desta dissertação — o que só seria revelado ao final da coleta de dados para não interferir no resultado desta pesquisa.

Com o intuito de traçar o perfil de cada entrevistado, coletamos os dados do colaborador referente à pesquisa “*O Desenho de Capas de Discos Bossa-Novistas e Tropicalistas: Indicação da Cultura Num Tempo (1958-1968)*”, tais como: Sexo (masculino, feminino), Idade (anos), Data da coleta (dd/mm/aaaa).

Deixamos claro, ao início desta fase, para cada um deles, que: esta coleta visava gerar dados para análise e desenvolver a pesquisa em questão; em cada questionamento poderiam ser marcadas quantas alternativas fossem necessárias; a partir da mera observação das capas de discos propostas, o pesquisado/entrevistado escolheria quatro, as quais seriam marcadas nos campos abaixo das imagens e, na sequência, responderia ao formulário apresentado, referenciando suas escolhas nos mesmos.

f. SOBRE AS PERGUNTAS APLICADAS

Como já falamos anteriormente, elaboramos um formulário contemplando, ao todo, oito questões. Para cada uma delas traçamos um propósito, com o intuito de, ao final desta pesquisa, termos, em mãos, o embasamento necessário para qualificá-la enquanto contribuição acadêmica e social. A seguir descrevemos, uma a uma, as perguntas elaboradas e seus reais objetivos, a saber:

Na pergunta 1, “Qual (is) adjetivo (s) usaria para a capa de disco selecionada?”, demos como opções: Legal; Bacana; Bonita; Demais. Nesta questão desejávamos saber o modo como o objeto de escolha era visto pelo observador pelas vias da indicação de uma “(...) qualidade, caráter, modo de ser ou estado” (FERREIRA, A. B. H., 2010, pp. 17-18). Isso nos traria, então, uma confiança, uma base, de saber “em que terreno pisávamos”, pois, deste ponto de partida, compreenderíamos sentimentos / emoções estéticas dos nossos colaboradores.

Legal, aqui compreendido como “(...) ótimo, perfeito”²¹¹. Bacana sendo “(...) Palavra que exprime numerosas ideias apreciativas, equiv. aos adj. Bom, excelente, etc., todos no superlativo”²¹². Bonita, ou no masculino, bonito: “(...) Belo; formoso” (BUENO, 1972, p. 172). Demais: “(...) trata-se de uma palavra que falta definir ‘oficialmente’, embora todos saibamos que o seu sentido, na maior parte dos contextos, está próximo de ‘incrível, espantoso, surpreendente’”²¹³.

Na pergunta 2, “Para você, a capa de disco selecionada faz parte de qual década?”, sugerimos opções: 1950-1960; 1970-1980; 1990-2000; 2010-2012. Vale ressaltar que, não se trata aqui de uma passagem de tempo de década a década, mas sim, de décadas inteiras, do início ao fim — o que fora explicado aos colaboradores antes das suas respostas. Por exemplo: 1950-1960 indica que damos como opções as duas décadas inteiras — de 1950 a 1959 e 1960 a 1969 — e não o intervalo de uma década a outra.

Esta questão surgiu do fato de imaginar que, qualquer que seja a pesquisa a ser feita, um aspecto é claro: a década deve ser desvelada; mencionada. Há que se sondar dos entrevistados de qual década se trata o objeto de estudo pela necessidade da contextualização espaço-temporal, para um real entendimento daquilo que se deseja compreender efetivamente, sobretudo no que tange aos aspectos da cultura ideacional, comportamental e material. Nesse sentido, Hoslsbach (2005, p. 10) *apud* Brito (2004, pp. 87-88) diz que,

Segundo Ribeiro (1987, p. 43) o sistema ideológico, ou a *cultura ideacional*, compreende, além das técnicas produtivas e das normas sociais, todas as formas de comunicação simbólica como a linguagem, crenças, valores, modos de vida e conduta. Já o sistema associativo, ou *cultura comportamental*, ordena o convívio social através de instituições reguladoras de caráter político, religioso e educacional. O sistema adaptativo, ou *cultura material*, compreende o conjunto integrado de modos culturais de ação sobre a natureza, necessários à produção e à reprodução das condições materiais de existência de uma sociedade, sendo que este sistema será alvo neste estudo, pois é nele que atuam diretamente os profissionais responsáveis pelo Desenho de uma civilização.

Na pergunta 3, “Na capa de disco selecionada, o que mais identifica sua época?” demos como alternativas: Bossa Nova; Tropicália; MPB; Mangue.

Esta questão surge como peça-chave deste estudo: senão peça central. Ela aparece como terceira pergunta, justamente para não revelar, “de cara”, a ideia desta pesquisa. Preten-

²¹¹Ibidem, p. 461.

²¹²Ibidem, p. 86.

²¹³Fonte: http://linguamodadoisec.blogspot.com.br/2008_01_01_archive.html.

demos sondar se nossos colaboradores, em sua grande maioria, identificariam, ou não, os estilos musicais, Bossa Nova e Tropicália, através da capa de disco ali posta como opção.

Nesse sentido, vale ressaltar que se convencionou a chamar de Bossa Nova “(...) estilo musical que se desenvolveu no Brasil principalmente a partir de 1958”. (NAVES, 2001, p.9). Esta inaugurou um novo jeito de se ouvir e retratar a música no Brasil: tons mais suaves, tanto em forma de canção, quanto em sua concepção visual.

A bossa nova não se constitui exatamente como um movimento. ‘Movimento’ – cultural, estético ou político -, no sentido sociológico do termo, pressupõe um projeto coletivo veiculado através de programas, manifestos e atitudes performáticas. E não se pode dizer que os músicos e letristas que criaram o estilo musical bossa-novista – João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão, entre outros – estivessem imbuídos desse tipo de espírito combativo, prontos para liquidar uma estética ultrapassada e fundar uma inteiramente nova, calcada na experimentação formal.²¹⁴

Já a Tropicália, foi além de um movimento musical: ela foi revolucionária. Trouxe cores, nova estética e novos valores na forma de pensar diante de sua época. Daí a sua escolha dentro da linha de análise imagética.

Diferentemente da Bossa Nova, a Tropicália configurou-se como um movimento cultural, transcendendo os limites de questões meramente estéticas ou confinadas ao âmbito da canção popular. Havia uma predisposição, por arte dos músicos, que inauguraram a tendência, de pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras.²¹⁵

O fato é que tanto a Bossa Nova quanto a Tropicália, trouxeram consigo novas formas de “ouvir” e “ver”. Ambas marcaram época, com nova estética musical e imagética: as capas dos discos traduziam-nas.

Na pergunta 4, “Na capa de disco selecionada o que mais chama sua atenção?” sugerimos como alternativas a serem marcadas: cores/efeitos; tipografia/ caligrafia; fotografia/ilustração; composição. A ideia aqui era saber que elementos da linguagem visual tinham mais destaque — “O destaque é uma técnica eficaz em chamar atenção para os elementos de um design. Se for aplicado incorretamente, no entanto, pode ser ineficaz e até reduzir o desempenho em outras áreas”. (LIDWELL, 2010, p.126) — na visão dos nossos colaboradores. Buscamos observar a organização hierárquica da linguagem visual da capa de disco selecionada — “A organização hierárquica é a estrutura mais simples para visualizar e compreender

²¹⁴Ibidem, pp. 9-10.

²¹⁵Ibidem, p. 47.

a complexidade”²¹⁶ — na ideia dos colaboradores. Isto porque, sabe-se que na história da feitura de capas de discos, diversos itens tiveram/têm que ser levados em consideração para se configurar como capa personalizada de um estilo / época específicos.

Na pergunta 5 “Quanto às cores da capa de disco selecionada, são?”, as opções dadas foram: poucas; muitas; exageradas; adequadas. As cores que “(...) são utilizadas no design para chamar atenção, agrupar elementos, indicar significados e realçar a estética”²¹⁷, ganharam, aqui, uma questão de destaque, pelo fato de as mesmas terem se tornado diferenciais entre os estilos bossa-novista e tropicalista. Na época da Bossa Nova “o mais era menos”: o uso de poucas cores, sobretudo o preto e branco, tornaram-se referência; já na Tropicália, o que se viu foi um psicodelismo e uma profusão de cores que marcou e demarcou um período de modo bastante forte.

“A cor, quando ocupa o espaço destacado e adequado, adquire uma simbologia e pode ser utilizada a favor da informação e da comunicação. Assim ela se diferencia da apresentação natural e sem significação da informação aleatória”. (GUIMARÃES, 2000, p. 137) — isto explica o fato de sua magnânima importância dentro desta pesquisa, visto que, a mesma, identifica aspectos da Bossa Nova e da Tropicália, o que é relatado por diversos autores em obras sobre estes estilos musicais.

Na pergunta 6 “Quanto às fontes tipográficas desta capa, estas lhe parecem desenhadas”, sugerimos como alternativas: com propósito; sem intenção; adequadas; originais. Decidimos por fazer este questionamento porque “A tipografia revela uma série de fatores pessoais, políticos e econômicos. É uma exaltação de humanidade e um índice de valores sutis e vitais”²¹⁸. Queríamos, com isso, ver o grau de observação dos pesquisados diante do que está intrínseco nas fontes tipográficas perante o estilo Bossa Nova e Tropicália.

Sabe-se que

A tipografia sempre foi o principal elemento da página impressa. Hoje em dia, sob o peso crescente de uma saturação visual e conseqüente ênfase em relação aos conceitos verbais, a tipografia atinge o seu ponto de mais alta prioridade no mundo do *design*. Isso não impede, todavia, que um surpreendente número de *designers* gráficos encare a tipografia como um mal necessário, havendo mesmo muitos *layouts* onde as palavras ocupam claramente um segundo plano. (HURLBURT, 2002, p. 98).

²¹⁶Ibidem, p. 122.

²¹⁷Ibidem, p. 48.

²¹⁸Fonte: <http://www.fontesgratis.com.br/artigos/tipografia.pdf>.

Observa-se, portanto, que a questão tipográfica deve ser sempre posta em discussão, assim como fizemos no formulário desta pesquisa, por conta da sua dimensão diante de questões referentes a contextos específicos.

Na pergunta 7 “Quanto às fotografias/ desenhos, desta capa, ajudam a informar o tipo musical” demos como opções: muito; pouco; nada a ver c/ tipo; tudo a ver c/ tipo. Aqui ganhou destaque a utilização das imagens: uma questão exclusiva referente a elas. Isto porque “As imagens normalmente são mais reconhecidas e mais lembradas do que as palavras”²¹⁹.

A intenção deste questionamento girava em torno das informações passadas pelas imagens para nossos pesquisados. Como o tempo de coleta dos dados era curto, devido às diversas atividades de cada um deles, esta questão se fez presente porque sabe-se que “O efeito da superioridade da imagem aumenta quando as pessoas são expostas casualmente às informações e o tempo de exposição é limitado” (LIDWELL, 2010, p. 184).

Na pergunta 8 “Quanto à composição da capa preferida, o que mais lhe chama atenção”, demos alternativas que contemplassem as diversas partes da capa selecionada pelo colaborador, tais como: parte central; parte superior; parte esquerda; parte inferior.

Pautamo-nos no Diagrama de Gutenberg (já citado anteriormente). Imaginamos os olhos de cada um dos colaboradores seguindo este padrão, que “(...) divide uma mídia em quatro quadrantes: a área óptica primária no canto superior esquerdo, a área terminal no canto inferior direito, a área de forte alqueivado no canto superior direito e a área de fraco alqueivado no canto inferior esquerdo”²²⁰.

Ainda pautados neste autor, percebemos que

De acordo com o diagrama, os leitores ocidentais naturalmente começam pela área óptica primária e seguem pela mídia em uma série de varreduras até chegarem à área terminal. Cada varredura dos olhos começa ao longo de um eixo de orientação – uma linha horizontal criada por elementos alinhados, linhas de texto ou segmentos explícitos – e procede da esquerda para a direita. As áreas de forte e fraco alqueivado estão fora desse caminho e recebem pouca atenção, a menos que ganhem alguma ênfase visual. A tendência é seguir o caminho atribuído metaforicamente à gravidade da leitura, o hábito formado pela leitura de ir da esquerda para a direita e de cima para baixo.²²¹

Assim sendo, a ideia deste questionamento surgiu para compreender a leitura visual dos entrevistados perante a composição da capa proposta como análise.

²¹⁹Ibidem, p. 184.

²²⁰Ibidem, p. 118.

²²¹Ibidem, p. 118.

g. SOBRE AS RESPOSTAS: TABULAÇÃO E ANÁLISE

A análise da coleta de dados, entrevista semiestruturada (junto aos radialistas, músicos, professores de música e pesquisadores musicais — colaboradores neste trabalho) aqui pretendida, é feita a partir de tabelas — o que é apenas o princípio de tudo. Quando nos decidimos por apresentar os dados em tabelas, *a priori* imaginamos ficar uma apresentação muito formal. A partir daí decidimos que seria interessante, além da apresentação quantitativa, trazer outros elementos, como por exemplo, nossas ideias (pautadas nas revisões bibliográficas que fizemos sobre os desenhos das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas indicando a cultura brasileira num tempo: 1958-1968), revelando nosso papel de pesquisadores sujeitos do processo, e fazendo desta uma análise qualitativa por essência.

A seguir apresentamos, portanto, o resultado deste processo de análise dos desenhos das capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália via sujeitos da pesquisa.

1.2.2. ANÁLISES DOS DESENHOS DAS CAPAS DE DISCOS BOSSA-NOVISTAS

A partir desta seção demonstramos, via tabulação, as análises dos entrevistados sobre os desenhos das capas de discos bossa-novistas. Na sequência, trazemos, textualmente, cada um destes resultados. É importante ressaltar que aqui cada pesquisado teve total liberdade de criar sua própria metodologia de observação/interpretação e de optar pelas respostas que mais lhes conviessem.

Análises para a pergunta 1: “Qual (is) adjetivo (s) usaria para a capa de disco selecionada: Legal; Bacana; Bonita; Demais?” (tabela 1):

DISCOS	Qual (is) adjetivo (s) usaria para a capa de disco selecionada			
	Legal	Bacana	Bonita	Demais
João Gilberto	1	0	0	0
Tamba Trio	1	1	1	0
Sylvia Telles	3	0	0	0
Wanda Sá	0	1	0	0
Nara Leão	1	4	1	1
Carlos Lyra	2	1	0	0
Gertz/Gilberto	0	0	3	0
Marcos Valle	0	0	1	0
Dicky Farney	1	0	1	0
Roberto Menescal	0	1	0	0
TOTAL	9	8	7	1

Tabela 1- Análises sobre a pergunta 1 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas

Fonte: Arquivo pessoal

Análises para a pergunta 2: “Para você, a capa de disco selecionada faz parte de qual década: 1950-1960; 1970-1980; 1990-2000; 2010-2012?” (tabela 2):

DISCOS	Para você, a capa de disco selecionada faz parte de qual década			
	1950-1960	1970-1980	1990-2000	2010-2012
João Gilberto	1	0	0	0
Tamba Trio	0	3	0	0
Sylvia Telles	3	0	0	0
Wanda Sá	0	0	1	0
Nara Leão	5	2	0	0
Carlos Lyra	3	0	0	0
Gertz/Gilberto	1	2	0	0
Marcos Valle	0	1	0	0
Dicky Farney	1	1	0	0
Roberto Menescal	1	0	0	0
TOTAL	15	9	1	0

Tabela 2- Análises sobre a pergunta 2 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas

Fonte: Arquivo pessoal

Em relação à pergunta 1: “**Qual (is) adjetivo (s) usaria para a capa de disco selecionada: Legal; Bacana; Bonita; Demais?**” observamos que a maioria dos colaboradores aplicou o adjetivo legal para as capas de discos deste estilo. As respostas que se seguiram deram conta dos adjetivos bacana, bonita, e, por último demais. Um entrevistado disse ser a capa do disco de Carlos Lyra (nº 11) regular, mas, marcou a opção legal.

Entendemos que o fato de a maioria dos pesquisados aplicar às capas dos discos o adjetivo “legal”, pondo em segundo plano os adjetivos “bacana” e “bonita”, e só, em último lugar, “demais”, deve-se ao fato de as capas de discos bossa-novistas serem bastante *clean*. Na maioria das vezes, o adjetivo “demais”, exprime uma reação de deslumbramento diante de algo — efeito este que não fora gerado nos entrevistados, muito provavelmente, por conta das poucas cores, fontes sóbrias, diagramação contida.

Na pergunta 2: “**Para você, a capa de disco selecionada faz parte de qual década: 1950-1960; 1970-1980; 1990-2000; 2010-2012?**” a maioria considerou que as capas deste período se relacionavam aos anos 1950-1960. Em 2º lugar veio a opção 1970-1980; em 3º 1990-2000; e, em último lugar, sem votos, veio a opção 2010-2012.

A coerência à qual os entrevistados, em sua maioria, tiveram em suas respostas, se deve ao fato, certamente, de muitos se remeterem à lógica de um tempo ali contido: sim, se trata dos anos 1950-1960. Muito deles, à esta altura, ao escolherem suas capas já deviam ter no seu subconsciente aspectos da musicalidade ali contida. Fazendo uma interrelação, tempo-música,

mesmo sem ter vivido o período, no caso de alguns destes, radialista/músicos/pesquisadores musicais que são, muitos foram pela lógica do contexto em que aqueles discos foram produzidos. Já aqueles que optaram pelas décadas seguintes, observamos na reação de alguns, a resposta sem a certeza de suas escolhas: um leve titubear.

Análises para a pergunta 3: “Na capa de disco selecionada, o que mais identifica sua época: Bossa Nova; Tropicália; MPB; Mangue²²²?” (tabela 3):

DISCOS	Na capa de disco selecionada, o que mais identifica sua época			
	Bossa Nova	Tropicália	MPB	Mangue
João Gilberto	1	0	0	0
Tamba Trio	2	0	1	0
Sylvia Telles	1	0	1	0
Wanda Sá	1	0	0	0
Nara Leão	4	0	3	0
Carlos Lyra	3	0	0	0
Gertz/Gilberto	2	1	0	0
Marcos Valle	1	0	0	0
Dicky Famey	1	0	1	0
Roberto Menescal	0	1	0	0
TOTAL	16	2	6	0

Tabela 3 - Análises sobre a pergunta 3 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas
Fonte: Arquivo pessoal

Análises para a pergunta 4: “Na capa de disco selecionada o que mais chama sua atenção: cores/efeitos; tipografia/ caligrafia; fotografia/ ilustração; composição?” (tabela 4):

DISCOS	Na capa de disco selecionada o que mais chama sua atenção?			
	Cores/Efeitos	Tipografia/Calig.	Fotografia/Ilustr.	Composição
João Gilberto	0	0	1	0
Tamba Trio	1	0	1	1
Sylvia Telles	0	1	1	2
Wanda Sá	0	0	0	1
Nara Leão	2	0	3	3
Carlos Lyra	2	2	0	0
Gertz/Gilberto	1	1	1	1
Marcos Valle	1	0	0	0
Dicky Famey	0	0	0	2
Roberto Menescal	0	0	1	0
TOTAL	7	4	8	10

Tabela 4 - Análises sobre a pergunta 4 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas
Fonte: Arquivo pessoal

²²²Manguebeat ou mangue beat — movimento que mistura ritmos regionais, como maracatu, rock, hip hop, funk e música eletrônica. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Manguebeat>

Na pergunta 3: “**Na capa de disco selecionada, o que mais identifica sua época: Bossa Nova; Tropicália; MPB; Mangue?**” a grande maioria assinalou a opção Bossa Nova; mas, houve quem considerasse ser MPB; e por fim, em 3º lugar, quem achasse ser Tropicália. A opção Mangue surgiu em último lugar, sem receber um voto sequer. Vale ressaltar, no entanto, que um colaborador disse ser a capa do disco de Sylvia Telles da época da Jovem Guarda — e este resolveu por não marcar alternativa alguma.

Esta foi uma pergunta importantíssima para este trabalho e que nos revelou aquilo que buscávamos saber de essência sobre o desenho das capas de discos da Bossa Nova: sim a maioria “esmagadora” dos entrevistados conseguiu identificar as capas bossa-novistas, ali postas, como sendo deste estilo musical. Isto quer dizer que suas características identificam a cultura daquela época e tudo que era feito no período.

Na pergunta 4: “**Na capa de disco selecionada o que mais chama sua atenção: cores/efeitos; tipografia/ caligrafia; fotografia/ ilustração; composição?**” observamos que a maioria considerou ser a composição, primeiramente; em 2º lugar veio a fotografia/ilustração; na sequência surge a opção cores/efeitos; e por último aparece a opção tipografia/caligrafia.

Esta pergunta teve em suas respostas um equilíbrio: talvez, até por isso mesmo, a composição das capas da Bossa Nova tenham chamado a atenção dos pesquisados. São, de fato, capas com uma coerência de composição tão equilibrada que isso chega a chamar mais atenção que qualquer elemento individual, por exemplo. O uso da fotografia/ilustração surge em segundo lugar, e realmente chama atenção, porque nesta época havia muito o uso deste tipo de recurso. O fato das cores e efeitos aparecerem em terceiro, deve-se, muito certamente, pelo motivo mais óbvio deste período: a simplificação. O que quer dizer que se utilizava poucas cores e poucos efeitos na feitura das capas do período. E, bem como eram poucas as cores e os efeitos, a tipografia e caligrafia eram contidas, sem grandes inovações e, portanto esta opção acabou por aparecer em último lugar na escolha dos pesquisados, trazendo lógica para os aspectos deste trabalho.

Análises para a pergunta 5: “Quanto às cores da capa de disco selecionada, são: poucas; muitas; exageradas; adequadas?” (tabela 5):

DISCOS	Quanto às cores da capa de disco selecionada, são			
	Poucas	Muitas	Exageradas	Adequadas
João Gilberto	0	0	0	1
Tamba Trio	0	0	0	3
Sylvia Telles	0	0	0	3
Wanda Sá	0	0	1	0
Nara Leão	5	0	0	3
Carlos Lyra	0	2	1	0
Gertz/Gilberto	1	0	0	2
Marcos Valle	0	0	0	1
Dicky Farney	0	0	0	2
Roberto Menescal	0	0	0	1
TOTAL	6	2	2	16

Tabela 5 - Análises sobre a pergunta 5 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas
Fonte: Arquivo pessoal

Análises para a pergunta 6: “Quanto às fontes tipográficas desta capa, estas lhe parecem desenhadas: com propósito; sem intenção; adequadas; originais?” (tabela 6):

DISCOS	Quanto às fontes tipográficas desta capa, estas lhe parecem desenhadas			
	Com propósito	Sem intenção	Adequadas	Originais
João Gilberto	1	0	0	0
Tamba Trio	0	0	1	2
Sylvia Telles	0	1	0	2
Wanda Sá	1	0	0	0
Nara Leão	5	0	2	1
Carlos Lyra	0	2	1	0
Gertz/Gilberto	1	1	0	1
Marcos Valle	1	0	0	0
Dicky Farney	0	0	0	2
Roberto Menescal	0	0	1	0
TOTAL	9	4	5	8

Tabela 6 - Análises sobre a pergunta 6 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas
Fonte: Arquivo pessoal

Na pergunta 5: “Quanto às cores da capa de disco selecionada, são: poucas; muitas; exageradas; adequadas?” de acordo com os entrevistados, quanto às cores da capa de disco selecionada, são adequadas, para a grande maioria; poucas, para alguns entrevistados; e por último, empatadas, ficaram as opções muitas e exageradas.

As cores, que foram tidas como terceiro lugar em termos de “chamar atenção” dos entrevistados no item anterior, surgem, aqui, sendo consideradas adequadas, na opinião destes, em relação à aplicação das mesmas nas capas de discos que a maioria considerou ser da Bossa Nova. Por essa lógica percebe-se que os pesquisados tiveram coerência interligando uma questão à outra e, assertivamente, considerando-as adequadas na aplicabilidade capista da época.

Na pergunta 6: **“Quanto às fontes tipográficas desta capa, estas lhe parecem desenhadas: com propósito; sem intenção; adequadas; originais?”** a grande parte acreditou ser com propósito; em 2º lugar os entrevistados acreditaram ser originais; em 3º lugar acreditaram ser adequadas; e, poucos acreditaram ser sem intenção.

Se a maioria dos pesquisados considerou as fontes tipográficas como sendo desenhadas com propósito, mais uma vez, há coerência da interligação que os mesmos vêm fazendo em relação à cultura-tempo em que as capas foram produzidas. Esta foi uma época, da Bossa Nova, em que, de fato, começava uma preocupação em se ter lógica no que se fazia em termos capistas. Foi um período em que as capas de discos no Brasil começaram a ser personalizadas. Logo, com isso, pode-se dizer que a formalidade que a maioria das fontes tipográficas da época apresentava devia-se ao aspecto formal da música: vozes suaves e batidas leves de violão.

Análises para a pergunta 7: “Quanto às fotografias/ desenhos, desta capa, ajudam a informar o tipo musical: muito; pouco; nada a ver c/ tipo; tudo a ver c/ tipo?” (tabela 7):

DISCOS	Quanto às fotografias/ desenhos, desta capa, ajudam a informar o tipo musical			
	Muito	Pouco	Nada a ver c/ tipo	Tudo a ver c/ tipo
João Gilberto	0	1	0	0
Tamba Trio	0	2	0	1
Sylvia Telles	2	0	1	0
Wanda Sá	1	0	0	0
Nara Leão	2	2	1	2
Carlos Lyra	0	1	1	1
Gertz/Gilberto	0	1	1	1
Marcos Valle	1	0	0	0
Dicky Famey	1	0	0	1
Roberto Menescal	0	1	0	0
TOTAL	7	8	4	6

Tabela 7 - Análises sobre a pergunta 7 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas

Fonte: Arquivo pessoal

Análises para a pergunta 8: “Quanto à composição da capa preferida, o que mais chama atenção: parte central; parte superior; parte esquerda; parte inferior?” (tabela 8):

DISCOS	Quanto à composição da capa preferida, o que mais lhe chama atenção			
	P. Central	P. Superior	P. Esquerda	P. Inferior
João Gilberto	1	0	0	0
Tamba Trio	0	2	0	1
Sylvia Telles	3	1	1	1
Wanda Sá	0	0	0	1
Nara Leão	3	2	2	2
Carlos Lyra	3	1	1	1
Gertz/Gilberto	3	0	0	0
Marcos Valle	0	0	1	0
Dicky Farnley	1	0	1	0
Roberto Menescal	1	0	0	0
TOTAL	15	6	6	6

Tabela 8 - Análises sobre a pergunta 8 referente aos desenhos das capas de discos bossa-novistas

Fonte: Arquivo pessoal

Na pergunta 7: **“Quanto às fotografias/ desenhos, desta capa, ajudam a informar o tipo musical: muito; pouco; nada a ver c/ tipo; tudo a ver c/ tipo?”** “pouco”, foi a opção mais votada; em 2º lugar acharam ser muito; em 3º acreditaram ser tudo a ver com o tipo; e pouquíssimos acreditaram ser nada a ver com o tipo.

Se levarmos em consideração as opções “muito” e “tudo a ver” com o tipo *versus* “pouco” e “nada a ver com o tipo” teremos uma disputa apertada. Ao todo o resultado fica 13 a 12. Indo pela maioria, vemos que as fotografias e/ou desenhos ajudaram nossos entrevistados a interligarem aquilo que visualizavam ao tipo musical ali contido e, por conseguinte, à cultura daquela época.

Na pergunta 8: **“Quanto à composição da capa preferida, o que mais chama atenção: parte central; parte superior; parte esquerda; parte inferior?”** a maioria “esmagadora” acreditou ser a parte central; e empatadas, nas últimas colocações, ficaram parte superior, esquerda e inferior. Vale a ressalva que um colaborador disse ser a capa do disco de Nara Leão (nº 9) interessante por sua composição diagonal e, por isso, optou por não marcar nenhuma das alternativas aqui propostas.

Para esta questão houve uma grande diferença de resposta do 1º lugar para os outros. Isso se deve ao fato de a maioria das capas da Bossa Nova utilizar-se de uma lógica formal da época que era o uso de um mesmo espaço específico na feitura das capas. Isso quer dizer que a Bossa Nova, pegando ainda o início da personalização das capas de discos no Brasil, não

ousava muito — o que era uma característica também musical e cultural de um período que se via em meio à repressão ditatorial.

1.2.3. ANÁLISES DOS DESENHOS DAS CAPAS DE DISCOS TROPICALISTAS

A seguir relatamos as análises dos entrevistados sobre os desenhos das capas de discos tropicalistas. Assim como em relação às capas bossa-novistas, aqui cada pesquisado teve total liberdade de criar sua própria metodologia de observação/interpretação e de optar pelas respostas que mais lhes conviessem.

Análises para a pergunta 1: “Qual (is) adjetivo (s) usaria para a capa de disco selecionada: Legal; Bacana; Bonita; Demais?” (tabela 9):

DISCOS	Qual (is) adjetivo (s) usaria para a capa de disco selecionada			
	Legal	Bacana	Bonita	Demais
Gilberto Gil	2	1	1	2
Caetano Veloso	2	1	3	6
Gal/Caetano	2	2	1	0
Os mutantes	1	2	0	3
Tom Zé	3	1	3	1
Rogério Duprat	1	1	0	0
Gilberto Gil (ao vivo)	3	3	0	0
Tropicália	1	2	1	3
Nara Leão	1	1	1	0
Caetano e Os Mutantes	2	0	1	0
TOTAL	18	14	11	15

Tabela 9 - Análises sobre a pergunta 1 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas
Fonte: Arquivo pessoal

Análises para a pergunta 2: “Para você, a capa de disco selecionada faz parte de qual década: 1950-1960; 1970-1980; 1990-2000; 2010-2012?” (tabela 10):

DISCOS	Para você, a capa de disco selecionada faz parte de qual década			
	1950-1960	1970-1980	1990-2000	2010-2012
Gilberto Gil	1	5	0	0
Caetano Veloso	2	9	0	0
Gal/Caetano	3	2	0	0
Os mutantes	2	4	0	0
Tom Zé	4	4	0	0
Rogério Duprat	0	2	0	0
Gilberto Gil (ao vivo)	1	4	0	0
Tropicália	3	4	0	0
Nara Leão	1	1	0	0
Caetano e Os Mutantes	1	2	0	0
TOTAL	18	37	0	0

Tabela 10 - Análises sobre a pergunta 2 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas
Fonte: Arquivo pessoal

Na pergunta 1: **“Qual (is) adjetivo (s) usaria para a capa de disco selecionada: Legal; Bacana; Bonita; Demais?”** a maioria dos colaboradores aplicou o adjetivo legal para as capas de discos selecionadas; em 2º lugar a opção mais votada foi demais; em 3º e 4º, respectivamente vieram os adjetivos bacana e bonita.

Entendemos que o fato de a maioria dos pesquisados aplicar às capas dos discos o adjetivo “legal”, pondo em segundo plano os adjetivos “demais” e “bacana”, e só, em último lugar, “bonita”, deve-se ao fato de as capas de discos tropicalistas terem ingredientes que as tornam ótimas diante dos contempladores destas. Vale, no entanto, ressaltar, que as respostas para este questionamento foram equilibradas e, logo a seguir, muitos dos entrevistados consideraram as produções capistas tropicalistas “demais” exprimindo reações de deslumbramento diante das capas que analisavam — muito provavelmente por conta da profusão de cores, fontes ousadas e diagramações assimétricas ali postas.

Na pergunta 2: **“Para você, a capa de disco selecionada faz parte de qual década: 1950-1960; 1970-1980; 1990-2000; 2010-2012?”** a maioria considerou que as capas deste período se relacionavam aos anos 1970-1980; na sequência veio a opção 1950-1960; e empatadas, sem votos, em último lugar, surgem as décadas 1990-2000 e 2010-2012.

Neste item, os entrevistados, em sua maioria, deram respostas que não tiveram muita coerência com a assertiva das outras questões relativas ao movimento tropicalista. Grande parte das respostas, aproximadamente 67% delas, considerou que estes discos fizeram parte da década de 1970-1980. E, apenas, aproximadamente, 33% destas respostas deram conta de que as capas ali postas, eram da década de 1950-1960. Muito disso se deve, talvez, ao fato de o movimento tropicalista ter se iniciado no final dos anos 1960, quase virada para os anos 1970. Vale ressaltar que a Era hippie e a contracultura, que tanto inspiraram os tropicalistas, deu-se, justamente, neste período e se prolongou para o início dos anos 1970 — o que pode ter influenciado os pesquisados a responderem desta forma, o que é totalmente compreensível, pois, mesmo tendo o movimento tropicalista findado oficialmente em 1968, sabe-se o quanto o mesmo prolongou suas influências culturais para as décadas seguintes.

Análises para a pergunta 3: “Na capa de disco selecionada, o que mais identifica sua época: Bossa Nova; Tropicália; MPB; Mangue?” (tabela 11):

DISCOS	Na capa de disco selecionada, o que mais identifica sua época			
	Bossa Nova	Tropicália	MPB	Mangue
Gilberto Gil	0	5	1	0
Caetano Veloso	0	8	2	0
Gal/Caetano	1	0	3	0
Os mutantes	0	4	0	0
Tom Zé	0	5	2	0
Rogério Duprat	0	1	0	1
Gilberto Gil (ao vivo)	0	3	2	0
Tropicália	0	7	0	0
Nara Leão	1	0	1	0
Caetano e Os Mutantes	1	2	0	0
TOTAL	3	35	11	1

Tabela 11 - Análises sobre a pergunta 3 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas

Fonte: Arquivo pessoal

Análises para a pergunta 4: “Na capa de disco selecionada o que mais chama sua atenção: cores/efeitos; tipografia/ caligrafia; fotografia/ ilustração; composição” (tabela 12):

DISCOS	Na capa de disco selecionada o que mais chama sua atenção?			
	Cores/Efeitos	Tipografia/Calig.	Fotografia/Ilustr.	Composição
Gilberto Gil	5	0	4	2
Caetano Veloso	8	6	7	8
Gal/Caetano	1	0	2	2
Os mutantes	3	1	6	3
Tom Zé	4	2	4	3
Rogério Duprat	2	0	1	1
Gilberto Gil (ao vivo)	1	0	3	2
Tropicália	3	0	5	2
Nara Leão	1	0	1	1
Caetano e Os Mutantes	1	1	2	2
TOTAL	29	10	35	26

Tabela 12 - Análises sobre a pergunta 4 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas

Fonte: Arquivo pessoal

Na pergunta 3: “Na capa de disco selecionada, o que mais identifica sua época: **Bossa Nova; Tropicália; MPB; Mangue?**” a grande maioria assinalou a opção Tropicália; na sequência veio a opção MPB; seguida de Bossa Nova; e Mangue, em último. Algumas ressalvas valem ser ressaltadas por conta de nossos colaboradores: um disse ser a capa do disco de Caetano Veloso (nº 4) rock / folk / Beatles (não marcou nenhuma das opções dadas). Outro disse ser a capa do disco de Os Mutantes (nº 8) rock and roll / blues; outro disse ser, esta mesma capa, rock progressivo (ambos não marcaram alternativa). Em relação à capa do disco de Tom Zé (nº 10), um disse ser referente à Jovem Guarda (não marcou alternativa).

Como questão norteadora deste trabalho, este item demonstrou que os pesquisados estavam em sintonia com o que ali estava apresentado a eles. A maioria ampla respondeu que aquelas capas de discos selecionadas faziam parte do movimento tropicalista, pois identificavam aquela época. Época esta de cultura efervescente e condizente em suas expressões capistas — características de tudo que era feito no período. Alguns entenderam serem as capas referentes à MPB, provavelmente, por conta deste termo não ter uma clara definição para muitas pessoas. Afinal, o que é MPB? Desde o surgimento deste termo, até os dias atuais, ainda existem debates sobre o mesmo — bem como indefinições.

Na pergunta 4: “**Na capa de disco selecionada o que mais chama sua atenção: cores/efeitos; tipografia/ caligrafia; fotografia/ ilustração; composição?**” a maioria considerou ser a fotografia/ilustração o item mais atentado; na sequência as cores/efeitos chamaram mais a atenção; a composição surgiu em 3º lugar; e a tipografia/caligrafia em último.

Se a fotografia/ilustração e as cores/efeitos chamaram a atenção dos entrevistados, isso não é de se estranhar. Os tropicalistas chamaram os “holofotes” para si quando trouxeram para a cena cultural a ousadia nos seus elementos. A fotografia/ilustração considerada pela maioria dos pesquisados como tendo sido o item mais chamativo das capas tropicalistas, assim o foram, porque realmente isso identifica culturalmente a Tropicália: a cultura visual desta foi uma das suas características mais fortes e identificadas pelas pessoas que optaram por esta alternativa no formulário aplicado. Para os que optaram pelas cores/efeitos, não foi diferente: efetivamente o movimento tropicalista era cores e efeitos — era “sua cara” isso.

Análises para a pergunta 5: “Quanto às cores da capa de disco selecionada, são: poucas; muitas; exageradas; adequadas?” (tabela 13):

DISCOS	Quanto às cores da capa de disco selecionada, são			
	Poucas	Muitas	Exageradas	Adequadas
Gilberto Gil	1	0	0	5
Caetano Veloso	1	2	0	8
Gal/Caetano	2	0	0	3
Os mutantes	1	0	1	1
Tom Zé	0	3	2	4
Rogério Duprat	0	0	0	2
Gilberto Gil (ao vivo)	4	0	0	1
Tropicália	1	1	0	5
Nara Leão	1	0	0	1
Caetano e Os Mutantes	1	0	0	2
TOTAL	12	6	3	32

Tabela 13 - Análises sobre a pergunta 5 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas

Fonte: Arquivo pessoal

Análises para a pergunta 6: “Quanto às fontes tipográficas desta capa, estas lhe parecem desenhadas: com propósito; sem intenção; adequadas; originais?” (tabela 14):

DISCOS	Quanto às fontes tipográficas desta capa, estas lhe parecem desenhadas			
	Com propósito	Sem intenção	Adequadas	Originais
Gilberto Gil	3	0	0	2
Caetano Veloso	6	0	5	3
Gal/Caetano	3	0	2	0
Os mutantes	2	1	2	1
Tom Zé	3	2	1	2
Rogério Duprat	1	1	0	0
Gilberto Gil (ao vivo)	1	1	3	0
Tropicália	6	0	1	0
Nara Leão	0	0	1	0
Caetano e Os Mutantes	1	1	1	0
TOTAL	26	6	16	8

Tabela 14 - Análises sobre a pergunta 6 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas

Fonte: Arquivo pessoal

Na pergunta 5: “**Quanto às cores da capa de disco selecionada, são: poucas; muitas; exageradas; adequadas?**”, de acordo com os entrevistados, as cores da capa de disco selecionada são adequadas, para a grande maioria; poucas, para alguns; muitas, surge como 3º lugar; e exageradas aparece em último.

Foi a imensa maioria que escolheu a alternativa: “adequadas”. Isso quer dizer que, além de identificarem culturalmente as capas de discos como sendo do movimento tropicalista, os entrevistados conseguiram mensurar a importância das cores neste âmbito. Quando se fala em Tropicália logo vem cores à mente e, por essa lógica, percebe-se que os pesquisados tiveram coerência interligando as questões artístico-estéticas capistas ao contexto à qual as mesmas estavam inseridas.

Na pergunta 6: “**Quanto às fontes tipográficas desta capa, estas lhe parecem desenhadas: com propósito; sem intenção; adequadas; originais?**” a grande parte acreditou terem sido feitas com propósito; alguns outros acreditaram serem adequadas; em 3º lugar acreditaram serem originais; e em último lugar, acreditaram serem sem intenção. Neste item, no entanto, valem duas observações: um colaborador disse não saber responder em relação à capa do disco Gilberto Gil (não marcou alternativa); outro que disse não haver fonte alguma no disco de Nara Leão, não marcou alternativa.

A maioria dos pesquisados considerou as fontes tipográficas como sendo desenhadas com propósito e, em segundo lugar, adequadas. Há coerência da interligação que os mesmos vêm fazendo em relação à cultura em que as capas foram produzidas e o modo como as fontes foram ali postas. Esta foi uma época, a Tropicália, em que as capas de discos no Brasil come-

çaram deixar de lado a formalidade, que a maioria das fontes tipográficas da década anterior apresentava, para passar a ter o movimento da música nas capas dos discos via fontes tipográficas. As sinuosidades e uso de tipografias diferenciadas caracterizaram o movimento tropicalista e a produção capista da época — o que fora identificado pela maioria dos pesquisados.

Análises para a pergunta 7: “Quanto às fotografias/ desenhos, desta capa, ajudam a informar o tipo musical: muito; pouco; nada a ver c/ tipo; tudo a ver c/ tipo?” (tabela 15):

DISCOS	Quanto às fotografias/ desenhos, desta capa, ajudam a informar o tipo musical			
	Muito	Pouco	Nada a ver c/ tipo	Tudo a ver c/ tipo
Gilberto Gil	3	0	1	2
Caetano Veloso	7	0	1	3
Gal/Caetano	2	3	0	0
Os mutantes	5	0	0	1
Tom Zé	1	3	0	4
Rogério Duprat	0	1	0	1
Gilberto Gil (ao vivo)	3	1	0	1
Tropicália	6	1	0	0
Nara Leão	2	0	0	0
Caetano e Os Mutantes	0	1	1	1
TOTAL	29	10	3	13

Tabela 15 - Análises sobre a pergunta 7 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas
Fonte: Arquivo pessoal

Análises para a pergunta 8: Quanto à composição da capa preferida, o que mais lhe chama atenção: parte central; parte superior; parte esquerda; parte inferior?(tabela 16):

DISCOS	Quanto à composição da capa preferida, o que mais lhe chama atenção			
	P. Central	P. Superior	P. Esquerda	P. Inferior
Gilberto Gil	5	1	1	0
Caetano Veloso	8	4	7	4
Gal/Caetano	3	1	2	2
Os mutantes	4	0	1	1
Tom Zé	5	2	2	2
Rogério Duprat	1	0	0	1
Gilberto Gil (ao vivo)	2	0	3	0
Tropicália	7	1	1	1
Nara Leão	1	0	1	0
Caetano e Os Mutantes	0	1	2	0
TOTAL	36	10	20	11

Tabela 16 - Análises sobre a pergunta 8 referente aos desenhos das capas de discos tropicalistas
Fonte: Arquivo pessoal

Na pergunta 7: **“Quanto às fotografias/ desenhos, desta capa, ajudam a informar o tipo musical: muito; pouco; nada a ver c/ tipo; tudo a ver c/ tipo?”**, para a maior parte dos colaboradores, as fotografias/desenhos ajudam muito a informar a época; a seguir alguns disseram que têm tudo a ver; em menor escala, alguns disseram pouco; e por último veio a opção nada a ver.

Considerando as opções “muito” e “tudo a ver” com o tipo *versus* “pouco” e “nada a ver com o tipo” teremos uma disputa ganha, de longe, pelas duas primeiras opções. Isso revela que os pesquisados conseguiram enxergar nas capas dos discos da Tropicália que as fotografias/desenhos eram a explícita interligação daquilo que visualizavam nas mesmas, com o tipo musical ali contido e, por conseguinte, à cultura desta época.

Na pergunta 8: **“Quanto à composição da capa preferida, o que mais chama atenção: parte central; parte superior; parte esquerda; parte inferior?”** a maioria dos entrevistados acreditou ser a parte central que mais chamou atenção; em 2º lugar veio a esquerda; em 3º a inferior; e, por último, como menos votada, veio a opção superior. Vale observar que um colaborador disse que o contraste foi o que mais lhe chamou a atenção no disco de Caetano Veloso (nº 4) e, por isso, preferiu não marcar alternativa alguma.

Para esta questão houve duas respostas como tendo sido as mais votadas: a parte central e a parte esquerda. Na verdade, a Tropicália caracterizava-se pelo uso desordenado do espaço em suas produções de capas: e isso era proposital. Assim sendo, não era de se esperar respostas diferentes destas, pois, não havia como, uma parte específica de uma capa de disco tropicalista chamar a atenção sempre, pois, vez ou outra, as diversas partes das capas de discos poderiam ser o “chamariz” de quem quer que fosse.

Não havia muito uma lógica na época: não havia o uso de um mesmo espaço, sempre. Isso quer dizer que a Tropicália ousava muito — o que era uma característica musical e cultural de um período que pretendia ser transformador e transgressor e que fora identificado, via capas de discos, pelos pesquisados neste trabalho.

1.2.4. COMPARANDO PARA MELHOR ENTENDER

Ter ido à campo foi muito importante para embasar tudo aquilo que vínhamos idealizando em termos de resultado desta pesquisa. Sentir ali, pessoalmente, a reação das pessoas entrevistadas diante das capas da Bossa Nova e da Tropicália não só foi importante pela coleta de dados, mas, e, sobretudo, para dar-nos ideias concretas do que escrever e como escrever sobre

este assunto neste trabalho. Fizemos descobertas incríveis, sobretudo quando comparamos os dados capistas bossa-novistas e tropicalistas.

Sobre a questão dos adjetivos utilizados para as capas de discos selecionadas, foi interessante perceber que os mais votados para a Bossa Nova foram “bacanas” e “legais”, enquanto que para a Tropicália foram “legais” e “demais”. O uso do “demais”, por um grande número de colaboradores desta pesquisa, relacionando à Tropicália, demonstra o quanto esta exprime, exatamente, a ênfase que seus projetos gráficos pretendiam transmitir: uma euforia atribuída, sem dúvida, a seus elementos mais chamativos e radicais — enquanto que a Bossa Nova recebeu adjetivos de menor intensidade quanto às suas capas — o que se explica, perfeitamente, por seu aspecto mais *clean*.

Em relação à segunda questão sobre a década a qual faz parte a capa de disco selecionada, a maioria das respostas referentes à Bossa Nova foi correta: 1950-1960. Já a maioria referente à Tropicália (aproximadamente 70%) relacionou ao período 1970-1980 — o que pode ser explicado, não só pela proximidade da virada de 1968 (final do movimento) para 1970, como também pela sequência que alguns artistas deram a seus trabalhos, ainda com características tropicalistas, mesmo o movimento já tendo terminado. Vale ressaltar também, que mesmo a grande maioria tendo relacionado as capas a 1970-1980, a resposta que aparece em segundo lugar faz referência à real época que a Tropicália aconteceu: 1950-1960 — o que quer dizer que alguns entrevistados (cerca de 30%) conseguiram fazer a relação corretamente.

Já sobre o item que questiona sobre o que mais identifica a época da capa escolhida, em relação à Bossa Nova, a maioria a citou — o que deixa claro que as produções capistas da mesma a identificam. Sobre as da Tropicália o mesmo ocorreu e, também de forma igual, as capas foram identificadas como fazendo referência à sua época.

No que diz respeito à composição, a atenção da maioria dos pesquisados voltou-se para as capas de disco da Bossa Nova. Isto pode sugerir que há um equilíbrio de elementos nas mesmas. Em relação às capas dos discos tropicalistas, a maioria disse ser a fotografia/ilustração, seguida das cores/efeitos — o que era, realmente, a ideia tropicalista: chamar a atenção por via destes aspectos.

Na questão sobre a utilização das cores, a maioria dos pesquisados considerou ser as da Bossa Nova e as da Tropicália de uso adequado às suas épocas — o que é perfeitamente coerente.

Quanto às fontes tipográficas das capas, para a maioria dos colaboradores que respondeu sobre a Bossa Nova, estas lhes pareceram desenhadas adequadamente à época em que

foram produzidas. Em relação às capas tropicalistas, estes entenderam que as fontes tipográficas ali aplicadas o foram com um propósito relacionado ao movimento tropicalista e àquele contexto cultural, certamente.

Sobre o item que questiona se as fotografias/ desenhos das capas escolhidas têm muito / pouco / nada a ver com o tipo musical / tudo a ver com o tipo musical, sobre a Bossa Nova a maioria das respostas (cerca de 32%) entendeu que tinha pouco a ver. Mas, quase empatada (28%), em segundo lugar, surge a resposta muito a ver com o tipo musical — isso quer dizer que as fotografias/desenhos para a maioria dos nossos entrevistados não os ajudou muito a identificar a produção bossa-novista nas capas ali postas. Já em relação à Tropicália, a maioria entendeu que sim: as fotografias/desenhos das capas de discos a eles apresentadas, ajudaram muito a informar o tipo musical tropicalista — o que demonstra o poder da imagem do movimento de Caetano, Gil e companhia.

Já relativo ao último item do formulário respondido, quanto à composição da capa preferida, o que mais chamou a atenção dos entrevistados sobre as capas bossa-novistas e tropicalistas foi a parte central — o que revela o poder do ponto “nobre” que a nossa visão vai de encontro e que as capas da Bossa Nova e da Tropicália tão bem souberam explorar, de acordo com as respostas obtidas nesta pesquisa.

1.3. UM MÉTODO EXPERIMENTAL

Nosso trabalho de análise representa a fusão de pensamentos de autores como Holsbach (2005), Lidwell (2010) e Raimes (2007) e tantos outros que, de uma forma ou de outra, contribuíram para enriquecer os pensamentos, análises e reflexões acerca da temática dos projetos gráficos desenhísticos das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas — além, é claro, dos resultados colhidos a partir da aplicação do formulário com os sujeitos desta pesquisa.

1.3.1. O MÉTODO: DESCRIÇÃO

A partir de diversos estudos e revisões de literatura, chegamos a um método experimental de análises gráficas dos desenhos das capas de discos, que engloba o uso das fontes tipográficas, cores e diagramações, a partir de um recorte histórico definido.

a. RECORTE HISTÓRICO

Fazer um recorte histórico daquilo que se deseja pesquisar é importante porque delimita e auxilia no maior entendimento do objeto de estudo. No caso do desenho das capas de discos,

isto faz-se extremamente relevante, sobretudo porque há uma diversa gama de produções ao longo da história da indústria fonográfica mundial.

b. ESCOLHA DAS CAPAS DE DISCOS

Para escolher as capas de discos a serem analisadas num trabalho, é importante fazer um levantamento bibliográfico, e das demais fontes de pesquisa, de tudo o que já fora produzido em relação à temática em questão. Não se pode, nem se deve fazer escolhas aleatórias para executar uma pesquisa acadêmica, pois, tem que haver lógica, coerência e embasamento naquilo que se deseja estudar e analisar.

c. ANÁLISE DESENHÍSTICA

O processo de análise desenhística dos desenhos das capas de discos deve se pautar em aspectos que girem em torno da composição e distribuição dos elementos nas produções capistas, a saber: as fontes tipográficas (i), cores (ii) e o padrão da diagramação (ponto iii) — que mescla o diagrama de Gutenberg com uma sequência de logogramas e diagramas auxiliares — para classificar analítica, projetual e graficamente a composição das capas escolhidas, a partir de aspectos próprios dos períodos analisados.

i. FONTES TIPOGRÁFICAS

Na análise das fontes tipográficas (figura 73), vale verificar elementos das mesmas, a saber: padrão tipográfico, prolongamentos, traçado e organização.

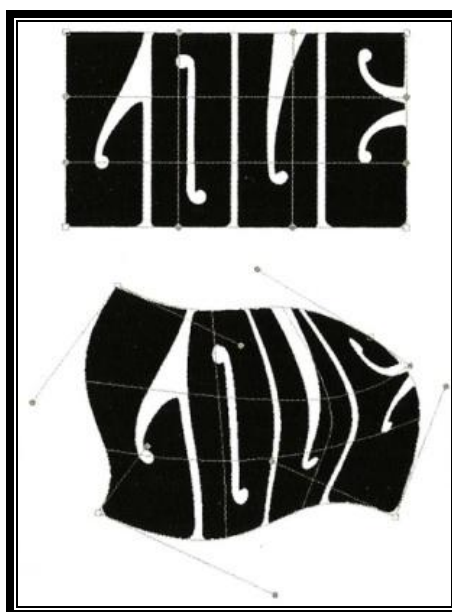


Figura 73 - Layout de fontes tipográficas

Fonte: Fonte: RAIMES, 2007, p. 141

Em relação ao padrão tipográfico sugere-se observar se as fontes são retas ou sinuosas. Nos prolongamentos das fontes verificar se há a existência ou não de serifas. No que diz respeito ao traçado atentar para detalhes de simetria ou assimetria. Em termos de organização especificar se as fontes são alinhadas ou desalinhadas.

ii. CORES

Em relação ao uso das cores sugere-se atentar para três aspectos em especial: o padrão cromático, a hierarquia cromática e a saturação (figura 74). A partir disso, pode-se ter uma ideia geral da feitura das capas por tipo de impressão, compreendendo-as, contextualmente, quanto ao uso das cores em suas respectivas épocas.

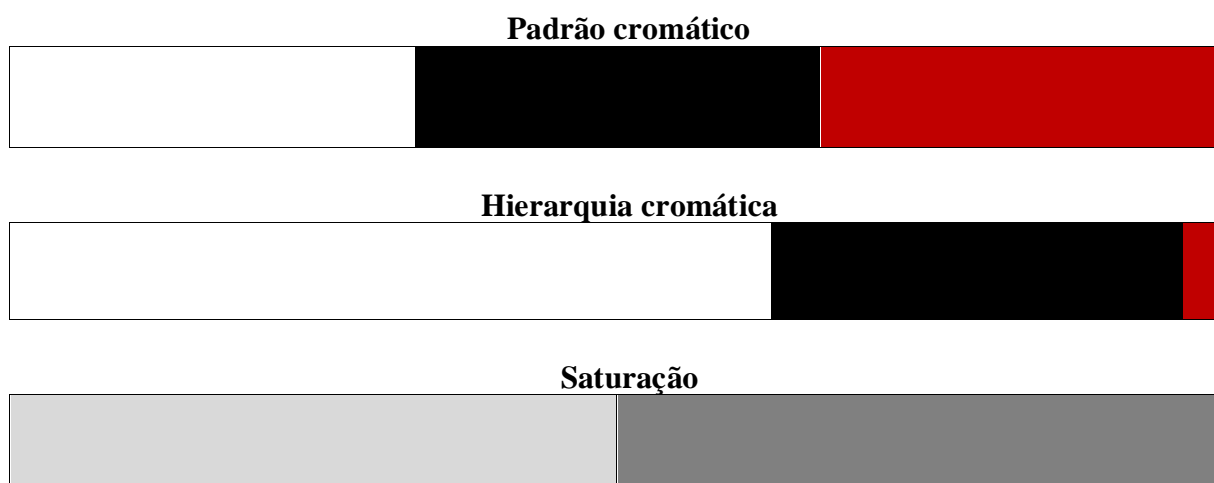


Figura 74 – Cores: padrão cromático, hierarquia cromática e saturação

Fonte: Arquivo Pessoal

Vale ressaltar que o padrão cromático aqui é entendido como as cores existentes nos desenhos das capas dos discos analisados. A hierarquia cromática diz respeito à ordenação das cores, em grau de visibilidade, existente nos desenhos das capas dos discos aqui postos. A saturação consiste no grau de pureza da cor aplicada nos desenhos das capas dos discos.

iii. DIAGRAMAÇÃO

A diagramação, aqui, é observada a partir de pontos específicos encontrados na distribuição dos elementos desenhísticos nas capas dos discos. Propomos atentar para: zona de entrada de informação (figura 75); arco do quadrado raiz (figura 76); zona de saída de informação (figura 77); zona perceptiva - ponto psi (figura 78); e ponto áureo (figura 79). A saber:



Figura 75 - Zona de entrada de informação

Fonte: Arquivo pessoal



Figura 76 - Arco do quadrado raiz

Fonte: Arquivo pessoal



Figura 77 - Zona de saída de informação

Fonte: Arquivo pessoal



Figura 78 - Zona perceptiva (Ponto psi)

Fonte: Arquivo pessoal



Figura 79 - Ponto áureo

Fonte: Arquivo pessoal

Sugere-se, também, valer-se de logogramas (figura 80) encontrados em GOMES e JÚNIOR (2007) para classificar analítica, projetual, desenhística, graficamente, e em termos de composição, os elementos e demais fatores perceptivos visuais existentes nas capas.

Para se começar a fazer uso de técnicas analíticas, particularmente aquelas baseadas em exames gráficos, tomam-se a coleção e a seleção dos logogramas auxiliares ao desenvolvimento do raciocínio analítico. O primeiro quadro de logogramas servirá para posicionar taxionomicamente o produto industrial. O segundo quadro terá a finalidade de auxiliar a compreender os fenômenos criativos e projetuais de um produto, através de movimentos criativos, leis de simetria, distintos tipos de analogias e as ênfases nos artifícios, elementos gráficos.

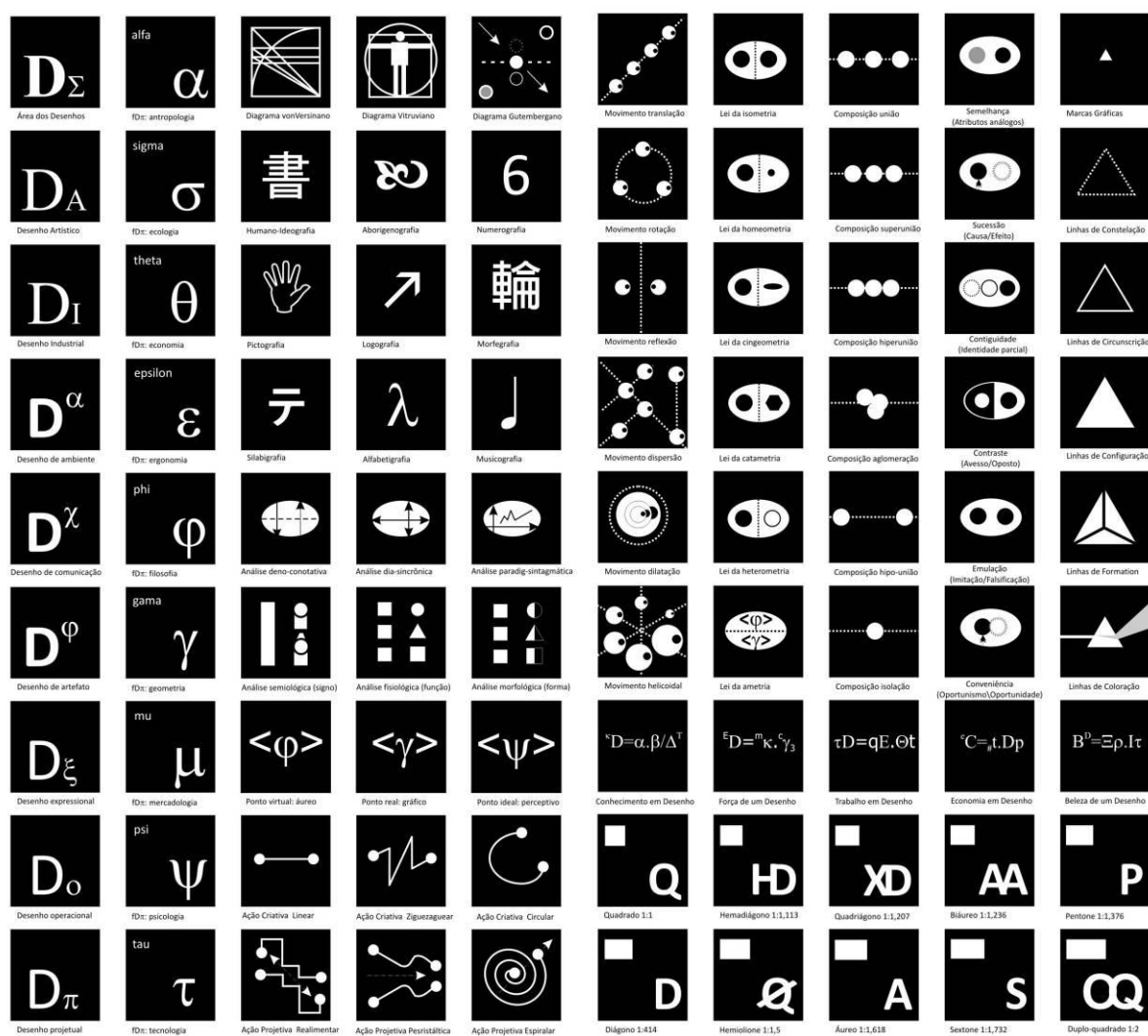
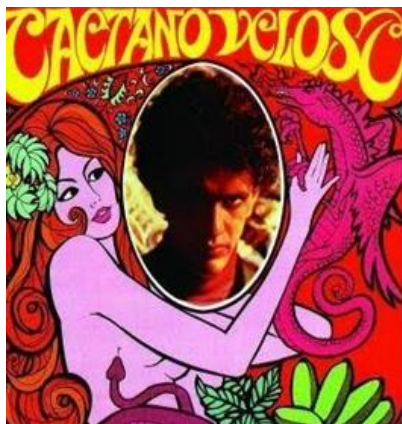
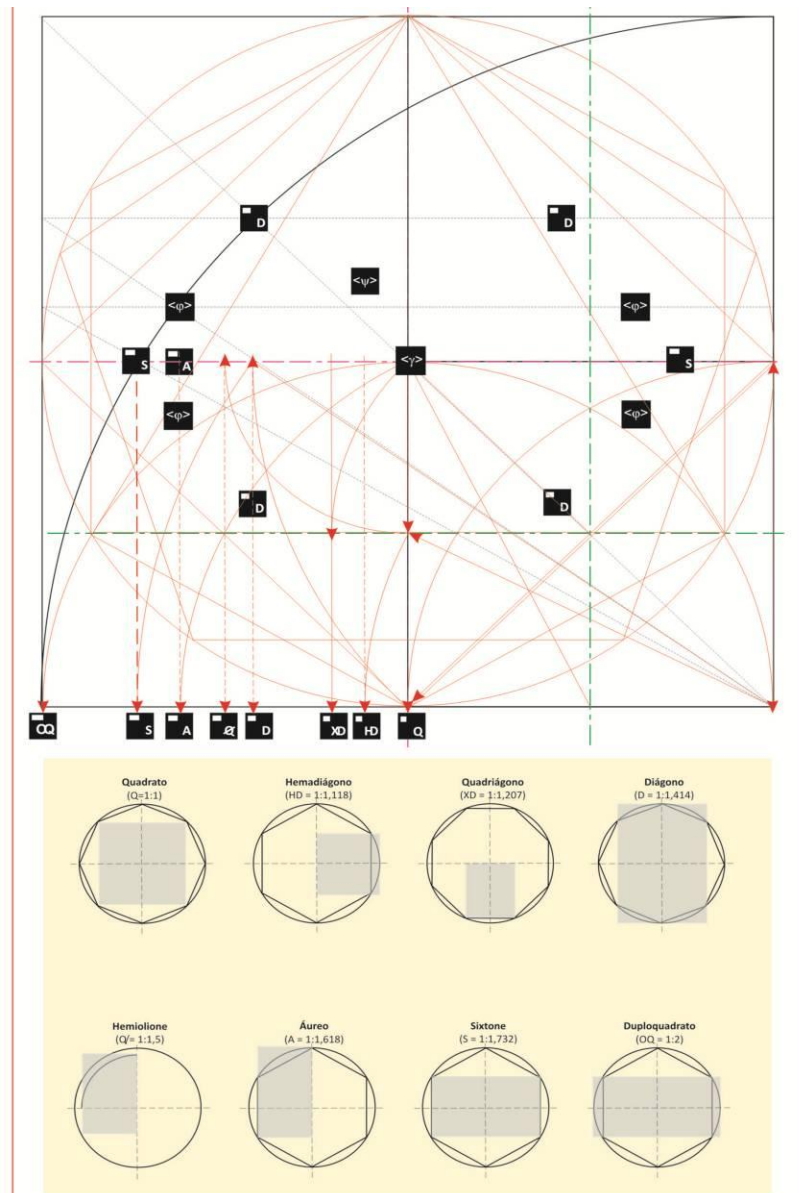


Figura 80 - Logogramas para taxionomia do produto industrial. Quadro para auxiliar os fenômenos criativos e projetuais de um produto.

Fonte: GOMES e JUNIOR (2007). Logogramas: desenho para projeto.

Necessário, também, será ter em mãos as linhas básicas encontradas em GOMES e JUNIOR (2007) que permitem identificar os fenômenos geométricos (pontos, linhas, configurações) num quadrado, aqui tomando como modelos a serem analisados as capas dos elepês Nara Leão —1964 e Caetano Veloso — 1968 (figura 81).



**Figura 81- Linhas básicas para identificar os fenômenos geométricos (pontos, linhas, configurações)
Capa do disco Caetano Veloso /Artista: Caetano Veloso (1968). Capa do disco Nara / Artista: Nara Leão
(1964).**

Fontes: GOMES e JUNIOR (2007). Logogramas: desenho para projeto.
<http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/mostra-reve-design-brasileiro-atraves-de-capas-de-discos-da-bossa-nova/>
http://365cancoes.blogspot.com.br/2010_01_01_archive.html

O primeiro passo é, preferencialmente, sobre a própria capa do elepê, esta impressa em formato A4 ou A3, usar linhas de configuração, eliminando todos os detalhes referentes aos níveis secundários e terciários de um dado produto. Em seguida, deve-se pôr por debaixo de folha de papel manteiga (A4 ou A3) impressa com o diagrama, os aspectos primários de observação de uma análise gráfica (Figura 82).

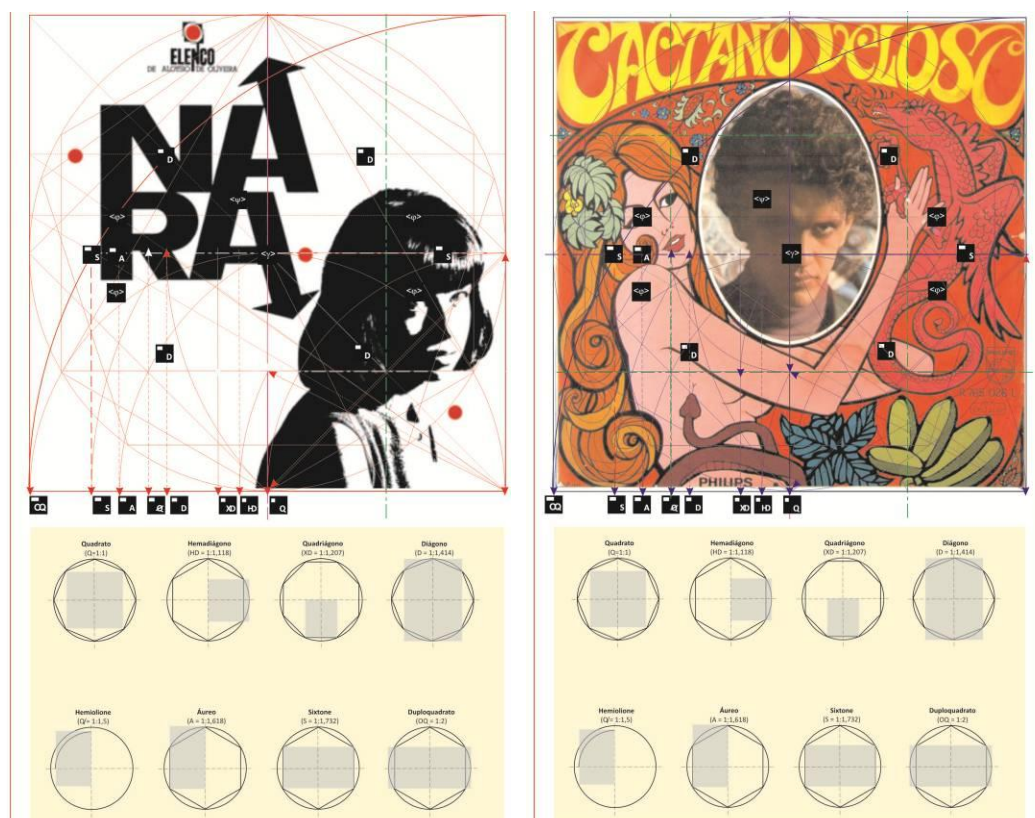


Figura 82- Modelo de análise taxionômica, criativa, projetual e geométrica das capas dos LPs de Nara Leão (1964) e Caetano Veloso (1968).

Fonte: Arquivo pessoal

Obs.: Ressalta-se com uma prancha básica, impressa em papel opaco A4, com os principais detalhes da capa do disco de vinil devem se feita. Isso, não permitirá que o desenhador perca o foco em seus objetivos.

Aqui são feitas análises gráficas, como um todo, e classificações por: fatores projetuais (filosóficos, geométricos, psicológicos); tipos de desenhos (artístico, industrial, de comunicação, de artefato, expressional, projetual); tipo de grafismo; tipo de composição — todos a partir de gabaritos das principais linhas de análises gráficas dos discos.

1.3.2. O MÉTODO: EXECUÇÃO

Conforme sugere o método experimental proposto, seguimos a sequência deste para exemplificar uma, dentre várias formas, de se analisar o desenho de capas de discos. Delimitamos um

recorte histórico, escolhemos as capas e fizemos as análises desenhísticas via uso das fontes, cores e diagramações através de uma sequência de logogramas que nos auxiliou na classificação analítica, desenhística, gráfica e de composição das produções capistas.

Como recorte histórico optamos para fazer a análise desenhística das capas de discos no período que se inicia no ano de 1958 (da Bossa Nova) ao de 1968 (da Tropicália). Para se fazer a escolha das capas de discos a serem analisadas, primeiramente, observamos quais delas eram recorrentes nas bibliografias desta temática e em todas as formas midiáticas em que eram mencionadas. Então, resolvemos por, primeiramente, proceder as mesmas 20 (vinte) capas propostas para os nossos colaboradores, de um modo mais amplo, apenas por via do modo de projeção e impressão — para traçar um panorama geral daquilo que se produziu em termos capistas e sua coerência lógico-formal-temporal relacionada à cultura de seus tempos. E, depois, delimitamos duas capas, por serem as mais escolhidas no processo de levantamento de dados com os nossos pesquisados, uma da Bossa Nova — Nara Leão 1964, e uma da Tropicália — Caetano Veloso 1968, para serem analisadas, mais profundamente, via logogramas, para se tornarem possíveis modelos para futuras análises capistas. O processo de análise desenhística que escolhemos para verificação da distribuição dos elementos dos desenhos das capas dos discos bossa-novistas e tropicalistas analisa as fontes tipográficas e cores e segue o padrão da diagramação de Gutenberg, tomando como base auxiliar uma sequência de logogramas e diagramas para classificar analítica, projetual e graficamente a composição das capas escolhidas, a partir de aspectos próprios dos períodos da Bossa Nova e da Tropicália.

A seguir, apresentamos, através de quadros ilustrados, as capas de discos bossa-novistas e tropicalistas a partir do seu tipo de projeção (item 1.3.2.1), do seu tipo de impressão (item 1.3.2.2) e de suas análises gráficas (item 1.3.2.3).

1.3.2.1. CAPAS POR TIPO DE PROJETAÇÃO

Na busca do entendimento da feitura de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas, e percebendo diversas diferenças desenhísticas surgidas entre elas, um detalhe, em nosso levantamento bibliográfico, tornou-se recorrente: observamos que nem todas as capas de discos eram feitas por capistas de ofício, ou seja, pessoas que tinham como profissão fazer capas de discos. Alguns dos projetos gráficos capistas que conhecemos, dos anos de 1958-1968, foram feitos por artistas plásticos, fotógrafos, diretores de arte, ilustradores, designers gráficos, etc. Assim sendo, para melhor entender o processo de projeção capista ao longo destes períodos, fizemos um levantamento dos autores das capas de discos aqui estudadas, e suas reais profis-

sões, para melhor compreender o todo desta pesquisa. Por isso, apresentamos, a seguir, um quadro ilustrativo destes projetos gráficos dos desenhos das capas de discos por tipo de projeção, onde explicitamos seus autores e suas respectivas profissões.

CAPAS POR TIPO DE PROJETAÇÃO - TROPICÁLIA		
Capa / Disco	Autor	Profissão
	Rubens Gershman. Oliver Perroy.	Artista Plástico. Fotógrafo.
	Ilustração: Rogerio Duarte. Fotografia: David Drew Zingg.	Artista gráfico, músico, compositor, poeta, tradutor e professor. Fotógrafo e Jornalista.
	Rogerio Duarte. Antonio Dias. David Drew Zingg.	Artista gráfico, músico, compositor, poeta, tradutor e professor. Coordenador Gráfico. Fotógrafo e Jornalista.
	Oficina Programação Visual – SP.	Oficina Programação Visual – SP.
	Foto: Pedro de Moraes.	Fotógrafo.
	Capa e foto: Oliver Perroy.	Fotógrafo e Diretor.
	Geysa Adnet (Coordenador gráfico). Geraldo Alves Pinto (Coordenador gráfico).	Diretora de arte e designer. Design gráfico.
 Autor desconhecido	 Autor desconhecido	 Autor desconhecido

1.3.2.2. CAPAS POR TIPO DE IMPRESSÃO (CORES)

Já no quadro em que trazemos as capas por tipo de impressão cabe a ressalva de que este é extremamente necessário para a compreensão das produções cromáticas bossa-novistas e tropicalistas dos anos de 1958-1968. Nele há uma tabela com as capas por tipo de impressão. Aqui explicitamos como as cores são, claramente, fatores preponderantes da diferenciação estético-visual capista entre os desenhos das capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália. Resolvemos por mencioná-las (as cores), do modo mais enfático possível, para traçar um panorama cromático destes dois períodos, classificando-as e separando-as num quadro para uma melhor compreensão e visualização das capas de discos que se enquadram no viés da monocromia, da bicromia, da tricromia e da policromia, como veremos a seguir.

Monocromia ²²³	Bicromia ²²⁴	Tricromia ²²⁵	Policromia ²²⁶
----------------------------------	--------------------------------	---------------------------------	----------------------------------



Posteriormente, mostramos mais dois quadros analíticos, agora somente com as capas dos discos de Nara Leão (1964) e Caetano Veloso (1968), que tomamos como exemplo para fazer uma análise mais aprofundada, já que estas produções capistas foram as mais analisadas nos formulários pelos pesquisados neste trabalho, e por serem das mais significativas dos períodos bossa-novistas e tropicalistas, de acordo com diversas produções bibliográficas aqui consultadas.

²²³Arte feita com uma única cor, com variação de tonalidades. É a harmonia obtida através da adição gradativa de branco ou preto a uma única cor primária, secundária ou terciária. Fonte: <http://artesanidades.blogspot.com.br/2011/04/monocromia-e-policromia.html>.


²²⁴Que envolve 02 cores. Mistura de 02 cores. Fonte: <http://www.dicionarioinformal.com.br/bicromia/>.

²²⁵03 cores misturadas. Fonte: Ibidem.

²²⁶É a arte feita com várias cores. É o emprego de várias cores no mesmo trabalho. Fonte: <http://artesanidades.blogspot.com.br/2011/04/monocromia-e-policromia.html>.

CAPAS POR TIPO DE IMPRESSÃO (CORES)			
Monocromia	Bicromia	Tricromia	Policromia
			
			
			
			
			
			
			
			
			

1.3.2.3. ANÁLISES GRÁFICAS

ANÁLISE GRÁFICA - CAPA DO DISCO DE NARA LEÃO (1964)	
	
ZONA DE ENTRADA DE INFORMAÇÃO	
<p>A logomarca da gravadora ELENCO.</p> <p>O caminho direcionado para o nome da cantora “NARA”.</p>	
DENTRO DO ARCO DO QUADRADO RAIZ	
<p>O nome da cantora “NARA” em formato de setas diagonais para cima e para baixo</p> <p>Uma parte da cabeça da cantora “NARA”.</p>	
ZONA DE SAÍDA DE INFORMAÇÃO	
<p>A cantora “NARA” em primeiro plano</p>	
PONTO IDEAL PECEPTIVO	
<p>Incide sobre a fusão do A superior e do A inferior que formam uma espécie de logografia em formato de seta que compõe o nome da cantora.</p>	
PONTO VIRTUAL ÁUREO	
<p>Incide sobre o “R” que forma junto com o “N” a espécie de contiguidade tipográfica.</p>	
PONTO REAL GRÁFICO	
<p>É o ponto mais centralizado do quadrato e incide sobre o A inferior do nome da cantora.</p>	
DIÁGONO	
<p>Os diágonos superiores variam entre uma zona preenchida com o nome da cantora (lado esquerdo) e uma zona vazia e de suspiro (lado direito). Já os diágonos inferiores são o inverso.</p>	
SIXTONE	
<p>A zona sixtone direita compreende uma das partes mais marcantes desta produção capista: o rosto expressivo da cantora Nara Leão em alto contraste.</p>	

CLASSIFICAÇÃO POR FATORES PROJETAIS	
FILOSÓFICOS	<p>Pode-se dizer que o desenho desta capa de disco apresenta valores estéticos e éticos que representam fielmente o que foi o período bossa-novista. Esteticamente é um marco na carreira de Nara Leão, não só pelas músicas do repertório de compositores como Vinícius de Moraes, Baden Powell, Carlos Lyra, etc., mas também pela capa da gravadora Elenco por seu caráter inovador – a Bossa Nova agora tinha “uma cara”. Eticamente corrobora com os padrões estabelecidos para a época, sem ultrapassar os rígidos conceitos do regime militar sobre o qual o Brasil se encontrava: as chamadas músicas de apartamento bossa-novistas tinham nas produções capistas, de certa forma, o mesmo comedimento que as pessoas tinham em sair às ruas para se encontrar ou tocar seus violões... Era tudo muito recatado, <i>clean</i> e sutil.</p>
GEOMÉTRICOS	<p>O desenho desta capa de disco traz uma síntese e coerência formal bastante demarcadora do período da Bossa Nova. Harmonia (forma simples, sintética) e coerência entre as partes, componentes e elementos. Possui uma média ordem geométrica.</p> <p>No desenho da capa, especialmente no que se refere ao rosto da cantora Nara Leão, encontramos detalhes curvilíneos / arredondados. As fontes tipográficas são retas, sem serifas (exceto A em forma de seta), simétricas e alinhadas. Assim, a sobriedade e seriedade da Bossa Nova estavam ali representadas: formas retas (linhas e planos).</p>
PSICOLÓGICOS	<p>A percepção foi, sem dúvida, um dos maiores emblemas surgidos com a Bossa Nova. Era tudo uma grande novidade. Na feitura de uma capa como esta, o autor buscou, sobremaneira no aspecto perceptivo, a sensibilidade para adequá-la ao seu ritmo musical e a seu período como um todo: a ilustração da cantora surge como em forma de desenho. Era uma ideia simples de utilização de pouca aplicação cromática (uso de apenas duas cores) e de uma foto em</p>

	<p>alto contraste: foi o suficiente e acabou fazendo história e marcando, para sempre, o nome de Cesar G. Villela como um dos principais capistas de discos no Brasil. Com um médio investimento projetual / produção, poucas cores e formas de média complexidade, tinha-se um produto com interface adequada à época, comunicando toda a delicadeza da Bossa Nova.</p>
--	--

CLASSIFICAÇÃO POR TIPO DE DESENHO

Desenho industrial	
--------------------	--

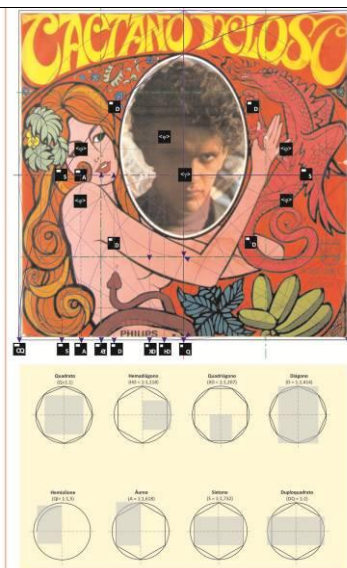
CLASSIFICAÇÃO POR TIPO DE GRAFISMO

Linhas de configuração	
------------------------	--

CLASSIFICAÇÃO POR TIPO DE COMPOSIÇÃO

<p>Logotipo - hiperunião</p> <p>Fotografia- aglomeração</p> <p>Pontos vermelhos – composição por isolação</p>	
---	--

ANÁLISE GRÁFICA - CAPA DO DISCO DE CAETANO VELOSO (1968)



ZONA DE ENTRADA DE INFORMAÇÃO

O nome do cantor e protagonista do disco: Caetano

DENTRO DO ARCO DO QUADRADO RAIZ

O sobrenome do cantor Caetano

O rosto de Caetano na moldura

Mais da metade da ilustração da mulher que segura a foto de Caetano

Metade do corpo do dragão que é seguro pela ilustração da mulher

A cabeça da cobra que sobe no corpo da mulher

ZONA DE SAÍDA DE INFORMAÇÃO

A logomarca da gravadora PHILIPS

PONTO IDEAL PERCEPTIVO

Encontra-se demarcada sobre “a mente pensativa” de Caetano

PONTO VIRTUAL ÁUREO

Incide sobre o rosto da insinuante mulher que envolve Caetano em seus mistérios e perigos.

PONTO REAL GRÁFICO

Incide sobre o meio do quadrato e do rosto do protagonista do disco: Caetano Veloso.

DIÁGONO

Os diágonos superiores delimitam a moldura do reflexivo Caetano Veloso.

SIXTONE

Os sixtones inferiores abarcam parte do corpo da mulher misteriosa e do perigoso dragão que envolvem o ameaçado Caetano Veloso.

CLASSIFICAÇÃO POR FATORES PROJETUAIS	
FILOSÓFICOS	<p>Este desenho de capa de disco do cantor Caetano Veloso apresenta valores estéticos e éticos ligados enfaticamente à cultura em que mesmo fora produzido. Esteticamente é a representação fiel do que a Tropicália pretendia transmitir: o impacto, a transgressão, a revolta. Eticamente buscou ser revolucionária, ultrapassando os rígidos conceitos estabelecidos para a época. Era antropofágico e atual. Musical e imagetivamente, nas suas produções capistas, não tinha pudores. Era tudo muito provocativo, colorido, psicodélico e extravagante.</p>
GEOMÉTRICOS	<p>Esta capa de disco apresenta a síntese e coerência formal do tropicalismo entre as partes, componentes e elementos: excesso de detalhes e formas complexas. No todo há harmonia das ilustrações desenhadas e baixa ordem geométrica.</p> <p>No desenho da capa, aqui compreendido pela fotografia de Caetano Veloso, pelo dragão e pela misteriosa mulher, percebemos aspectos ligados ao movimento tropicalista. Nas fontes tipográficas, percebemos a sinuosidade, a composição da mesma com serifas, a assimetria e o movimento em arco, demarcando valores claros do período.</p>
PSICOLÓGICOS	<p>Em termos psicológicos, esta capa traz a percepção e a criatividade típicas dos revolucionários da Tropicália.</p> <p>O uso de muitas cores com aplicação cromática no projeto, para sensibilizar e chamar a atenção.</p> <p>A disposição total dos elementos que traz uma montagem com a sobreposição de imagens típica dos tropicalistas gerando efeitos psicodélicos que nos dão diversas interpretações visuais e sensitivas, fazendo desta capa o retrato exato e fiel do que ocorria no período.</p> <p>Percebe-se que aqui já há o uso da fotografia colorida como elemento, e um alto investimento projetual / produção com interface adequada à época (anos 60) comunicando todo o estilo tropicalista.</p>

CLASSIFICAÇÃO POR TIPO DE DESENHO	
Desenho industrial /Desenho artístico	

CLASSIFICAÇÃO POR TIPO DE GRAFISMO	
Linhas de formação	

CLASSIFICAÇÃO POR TIPO DE COMPOSIÇÃO	
Hiperunião	

Após todas as análises feitas, a partir de métodos teóricos, métodos dos sujeitos da pesquisa e do nosso método experimental, cabe refletir sobre a forma como os desenhos das capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália, propostos nesta dissertação, ilustram, a partir do seus processos de projeção, impressão e desenhístico, como um todo, os períodos bossa-novistas e tropicalistas, referenciando aspectos das épocas em que foram produzidos.

2. ANÁLISES DOS DESENHOS CAPISTAS BOSSA-NOVISTAS E TROPICALISTAS: O QUE FICOU DA EXPERIÊNCIA

Podemos dizer que as análises gráficas para definição de gostos pessoais e da estética gráfico-visual das capas de discos aqui feitas, via método de HOLSBACH (2005), LIDWELL (2010), RAIMES (2007), ou pelos dos sujeitos da pesquisa, ou até por nosso método experimental, têm algo em comum: a descoberta da essência da cultura dos períodos em que as produções capistas foram criadas.

O projeto e o desenho gráfico de capas de discos, seja esse essencialmente tipo ou fotográfico, bosquejado ou ilustrado é a impressão da civilização inerente naquele dado contexto. Cultura como hábitos, costumes, códigos, regras estabelecidas entre pessoas pertencentes a um mesmo grupo social.

No final do século XVIII e no princípio do seguinte, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *Civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor (1832 – 1917) no vocábulo inglês *Culture*, que ‘tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade’. Com esta definição Tylor abrangia em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à idéia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos. (LARAIA, 1986, p. 25)

Percebe-se que o aspecto cultural nessas análises é tão relevante que se tornou um ponto dos mais importantes a serem ressaltados nesta pesquisa.

“O homem é resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam”²²⁷. Assim sendo, então vale ressaltar no contexto trabalhado nesta dissertação, o quanto a cultura, dentro do âmbito espaço-temporal, influenciou a linguagem visual bossa-novista e tropicalista e o quanto, essa linguagem, se fez marca desta cultura. Por isso, estas análises capistas se pautam em aspectos da cultura material, comportamental e ideacional.

A própria Tropicália, e com ela seus desenhos de capas de discos, não renegou a Bossa Nova. Ela buscou agregar tudo o que a geração anterior havia produzido com o que ela estava buscando de inovação. Nada foi deixado pra trás: tudo fora aproveitado. Nesse sentido “Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos”²²⁸.

Já a forma de pensar cultura proposta por Sodré (1998, pp. 48-53), reflete-se naquilo que consideramos ser de extrema importância na discussão desta dissertação: a interpretação dos desenhos das capas de discos via processo cultural. Isto porque, para ele:

Cultura é o modo de relacionamento humano com seu real. Este ‘real’ não deve ser entendido como a estrutura histórica globalmente considerada nem mesmo como um conjunto de elementos identificáveis. (...) Cultura não é o mesmo que movimento de inconsciente, porque não é metáfora de uma recuperação daquilo que foi esquecido pelo modo de representação dominante, seja na ciência ou no pensamento comum, Cultura é a metáfora do movimento do sentido, não entendido como uma verdade mística do além ou oculta em profundidades a serem sondadas, mas como busca de relacionamento com o real, lugar de extermínio do princípio de identidade. É o que implica

²²⁷Ibidem, p. 45.

²²⁸Ibidem, p. 101.

em experiência de limites, em vazio do sujeito, naquilo que, retraindo-se à maneira do segredo e provocando ao modo do desafio, atrai para outras direções, para a singularidade misteriosa do real.

Este “real” ao qual o autor se refere, é aquilo que está disposto nos desenhos das capas de discos (enquanto cultura material), por exemplo — elas, as capas, carregam aspectos da cultura comportamental e ideológica, portanto, são a representação material de uma cultura, através de suas formas: “(...) ‘materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam, e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte’”. (OSTROWER, 1977, p. 17).

A cultura material, comportamental e ideacional, juntamente com a Bossa Nova e a Tropicália, se fundiu num só quando da projeção gráfica dos desenhos das capas de discos: lá estão estampados detalhes culturais dessas épocas.

A Bossa Nova (nos idos de 1958) e a Tropicália (nos idos de 1968) revelaram novas propostas de “ouvir” e “ver”. Marcaram época, trouxeram uma nova estética musical (letrista e melódica) e imagética (em suas produções capistas). As capas dos discos e as canções passaram a traduzir e identificar a cultura espaço-temporal destes períodos — as capas, nesse sentido, identificam a materialização clara da época em que ocorreram. As décadas de 1950 e 1960, e com elas seus aspectos culturais em que se passaram estes dois estilos, fizeram de suas linguagens imagéticas marcantes: capazes de identificarem seus tempos.

As capas de discos surgiram como simples invólucros. Não havia, portanto, o intuito de informar, mas sim, proteger o conteúdo fonográfico. A imagem não tinha ainda um real valor para a indústria fonográfica, logo, seu poder era inexistente. Com o tempo, a mesma foi ganhando espaço e com ela as produções capistas começaram a existir, personalizando esteticamente as imagens dos discos.

A contemplação de um disco a partir de sua estética visual capista passou a ser determinante. Com isso, o prazer e a sensibilidade estética passaram a fazer parte de uma realidade contemplativa: “A sensibilidade estética é (...) uma aptidão para entrar em ressonância, em ‘harmonia’, em sincronia com sons, aromas, formas, imagens, cores, produzidos em profusão não só pelo universo, mas também (...) pelo homo sapiens” (MORIN, 1979, pp.110 - 111).

Passamos a perceber, nos desenhos das capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália, elementos estéticos revolucionários que, conseqüentemente, identificam essas épocas imageticamente. Esses projetos gráficos, carregados de aspectos da cultura de cada época, se revelam em suas produções capistas. Isso se explica, porque, conforme afirma Gomes (2011, p. 63) “A cultura (...) estará sempre integrada e presente em (...) desenhos industriais”.

Cabe ressaltar, portanto, que um desenho de capa de disco, não é “um simples desenho de capa de disco”: existe ali um processo cultural e temporal que transcende aquilo que, supostamente, se vê. É necessário mergulhar numa interpretação que vá além de tudo isso. Mas, conforme afirma o autor Edson Ferreira (2005, p. 6), infelizmente, o que se tem percebido é que “(...) no que concerne às linguagens visuais, entre elas o desenho, a leitura, quando muito, se limita ao elemento visível, dificilmente há interesse maior pela interpretação de elementos que, na imagem, transcendem a esta dimensão”.

Nesse sentido, a imagem carrega consigo aspectos etnológicos. Por isso a preocupação e a importância dada à mesma numa capa de disco deve ser considerada — sua leitura revela memória; cultura:

Os autores reconhecem que, embora a imagem esteja imensamente presente em nossas vidas, há que se aprender ou se reaprender a lê-las. Ler imagens significa perceber elementos presentes no seu conteúdo que transcendem a dimensão do visível e é, talvez, a partir desse entendimento que se possa estabelecer uma conexão entre imagem e memória.²²⁹

A cultura, contida nos desenhos de capas de discos, revela muitos aspectos a serem levados em consideração. Isso porque “Os fenômenos culturais se apresentam segundo três modalidades distintas: a das idéias, a do comportamento e a dos objetos físicos” (NEWTON, 1987, p. 1).

Entendemos que as capas de discos bossa-novistas e tropicalistas se encaixam perfeitamente nessas modalidades, não sendo apenas objetos físicos (cultura material), mas, também, por terem se tornado referências de seus tempos, revelando seus aspectos espaços-temporais, trazendo consigo a cultura comportamental e a ideológica. Isso quer dizer que, até por isso mesmo, tanto a Bossa Nova, quanto a Tropicália marcaram porque vieram carregadas de significação social / memória.

(...) Deixar um registro da existência ou passagem de alguém por determinado lugar, em um certo tempo pode significar apenas isto: alguém esteve aqui. Mas, quando esse registro vem carregado de significado para os grupos que sucederam ao anterior, ou mesmo quando resulta do contato e do aprendizado realizado pela interação entre os dois grupos, o sentido e o valor atribuído ao registro têm uma significação maior, constituem referência que indica modos de vida e de comportamento, portanto uma referência importante cuja caracterização reflete a própria memória do grupo. (FERREIRA, 2005, p. 6)

²²⁹Ibidem, p. 6.

Para as modalidades de cultura, tem-se: a cultura material que explicita “Como, através dos artefatos, tecnologias e produção de uma época é possível identificar os valores de uma sociedade”²³⁰ — daí a ideia de que uma capa de disco, enquanto cultura material, por exemplo, possa caracterizar um período e o perpetuar.

Já a cultura comportamental vem a ser a “totalidade de (...) ações significativas, através das quais se manifestam e realizam os puros significados-valores-normas”²³¹. E a cultura ideológica “(...) a totalidade dos significados-valores-normas possuídos por indivíduos ou grupos”²³².

As produções capistas, enquanto culturas materiais carregam consigo aspectos comportamentais e ideológicos. As bossa-novistas e tropicalistas, por exemplo, tornaram-se representações, nesse sentido, dos seus tempos.

A Bossa Nova surgida na Zona Sul do Rio de Janeiro de 1958, fugiu das extravagâncias da era das canções exageradas, que a sucedeu, e das cores aberrantes que eram a marca do período anterior a ela no Brasil. Ela trazia suas músicas e produções imagéticas ligadas ao “barquinho, praia e sol” via aspecto *clean* das suas “músicas de apartamento”. Vozes e tons suaves tornaram limpo e claro o estilo, até então, impensado.

O contexto histórico bossa-novista toma corpo, portanto, nas ideias, comportamentos, canções, e materializa-se na estética visual capista vigente.

Nos fins da década de 50, no Brasil tudo tornou-se Bossa Nova; a música era Bossa Nova, o futebol era Bossa Nova, a praia era Bossa Nova e o presidente era Bossa Nova. (...) O Brasil vivia sob um forte ritmo de crescimento econômico, qualidade na educação e no aspecto político um período de calma pós-getulista com a eleição de Juscelino Kubitschek, o presidente Bossa Nova que trouxe ao país o projeto desenvolvimentista de crescer “50 anos em 5” e a construção da nova capital Brasília.²³³

Naquele período tudo no país era muito diferenciado. Algo nunca antes pensado: era o país Bossa Nova...

O Brasil (...) viveu um interessante momento de modernização de sua sociedade e economia. Todas as transformações dessa época indicavam o percorrer de um novo caminho onde o Brasil deixava de ser um país “tradicional”, “agrícola” e “atrasado” para agora se definir pela grandeza de suas cidades e a imponência de seus feitos.²³⁴

²³⁰Fonte: <http://slideshare.net/guestba2f98/cultura-material-e-ambientes-colaborativos>.

²³¹Fonte: <http://www.continents.com/Art14.htm>.

²³²Ibid.

²³³Fonte: <http://www.infoescola.com/musica/bossa-nova-no-brasil-50-anos/>.

²³⁴Fonte: <http://educador.brasilecola.com/estrategias-ensino/o-brasil-bossa-nova.htm>.

A década de 1950, brasileira, foi marcante, sobretudo no âmbito artístico/cultural, pois havia neste a possibilidade, e vontade, de se querer e fazer novidades:

Eram novas formas de pensar e fazer o cinema, o teatro, a música, a literatura e a arte que se aprofundavam, como revisão do que fora feito até então. Em alguns casos, consolidou-se um movimento que já se iniciara em décadas passadas. Mas outros movimentos nasceram exatamente naquele momento e se tornaram marcos e/ou referências de renovações estéticas que viriam a se firmar mais plenamente depois. Guardando suas especificidades, e em graus diferenciados, tanto o cinema, quanto o teatro, a música, a poesia e a arte, movidos pela crença na construção de uma nova sociedade - fosse ela industrial, fosse ela centrada na valorização do elemento nacional e popular - abraçavam expressões artísticas e estéticas inovadoras que vinham sendo praticadas não só em outras partes do mundo, mas também no próprio país. Essa foi a marca do processo de renovação estética em curso ao longo da década de 1950. Por outro lado, o vigor do movimento cultural encontrava eco junto a setores das camadas médias urbanas em franca expansão, sobretudo universitárias, sintonizadas com o espírito nacionalista da época, e com a crença nas possibilidades de desenvolvimento do país.²³⁵

O processo de surgimento tropicalista se deu num período bastante perturbador da história política brasileira: a ditadura militar. Mas, a Tropicália veio para, exatamente, subverter toda e qualquer repressão. Ela pretendeu e conseguiu ser revolucionária. Nos idos do final da década de 1960, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, e tantos outros, conseguiram provocar, através de suas canções e identificações imagéticas capistas, diversas reflexões e mudanças no pensamento da sociedade brasileira da época, e dali em diante. Músicas e linguagens visuais em tons agressivos e fortes. Cores extravagantes e um estilo psicodélico original.

A Tropicália e a Bossa Nova trouxeram, portanto, novas concepções musicais e imagéticas via materialização cultural (ideológica e comportamental) em suas capas de discos.

Esteticamente pode-se dizer que o movimento tropicalista foi revolucionário, tanto em suas canções, quanto em suas ações e, porque não dizer, nas produções capistas da época — reflexo de todo o momento vivido. Momento este, um dos mais marcantes da história do Brasil, por sua rispidez e censura.

Quando o golpe militar foi deflagrado, em 1964, ironicamente o Brasil tinha na época, os movimentos de bases político-sociais mais organizados da sua história. Sindicatos, movimento estudantil, movimentos de trabalhadores do campo, movimentos de base dos militares de esquerda dentro das forças armadas, todos estavam engajados e articulados em entidades como a UNE (União Nacional dos Estudantes), o CGT (Comando Geral dos Trabalhadores), o PUA (Pacto da Unidade e Ação), etc, que tinham grande representatividade diante dos destinos políticos da nação. Com a implantação da ditadu-

²³⁵Fonte: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>.

ra, todas essas entidades foram asfixiadas, sendo extintas ou a cair na clandestinidade. Em 1968, os estudantes continuavam a ser os maiores inimigos do regime militar. Reprimidos em suas entidades, passaram a ter voz através da música. A Música Popular Brasileira começa a atingir as grandes massas, ousando a falar o que não era permitido à nação. Diante da força dos festivais da MPB, no final da década de sessenta, o regime militar vê-se ameaçado. Movimentos como a Tropicália, com a sua irreverência mais de teor social-cultural do que político-engajado, passou a incomodar os militares. A censura passou a ser a melhor forma da ditadura combater as músicas de protesto e de cunho que pudesse extrapolar a moral da sociedade dominante e amiga do regime. Com a promulgação do AI-5, em 1968, esta censura à arte institucionalizou-se. A MPB sofreu amputações de versos em várias das suas canções, quando não eram totalmente censuradas.²³⁶

A incessante vontade de mudanças e conquistas ficou clara quando das manifestações artístico-culturais da época tropicalista: vivia-se um momento de grande tensão e busca de revolução por parte dos artistas que dela participavam,

As manifestações culturais dos anos 60 e 70 refletiram o espírito de uma época de intensa contestação dos padrões sociais, das influências estrangeiras na cultura, de uma geração de jovens que buscavam liberdade através de ideais contraculturais, políticos e revolucionários. No mundo todo, estes anos foram marcantes em termos de mobilização social e cultural. (...) A música, a literatura, o cinema e os movimentos sociais no Brasil foram atingidos por este clima efervescente de mudança e conquista por uma cultura nacional e liberdade em diversos âmbitos. (...) caberia à arte e à cultura a tarefa de conscientização e de resgate da cultura genuinamente brasileira. (...) No Brasil, além da influência do rock inglês e norte-americano, ganhava espaço no cenário musical artistas brasileiros. (...) Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Nara Leão, Gilberto Gil. (...) Todas as manifestações culturais dos anos 60 contribuíram para que em 1968 explodissem revoltas em diversos países que contestavam a política e a sociedade. (...) Todos os ditos “erros” de análise cometidos pela esquerda (sobre o caráter revolucionário da burguesia nacional, por exemplo), somados ao golpe de 1964, surtiram efeitos sobre os movimentos sócio-culturais. Em fins dos anos 60 e na década seguinte, as manifestações culturais que resistiram ao enquadramento na indústria cultural, adquiriram novo significado, principalmente entre os estudantes. (...) a arte tornou-se fator primordial para sua reorganização e difusão da informação sobre os acontecimentos dentro da própria universidade. A conscientização das classes populares ainda era importante, porém com vistas à democratização.²³⁷

Tanto a Bossa Nova, quanto a Tropicália, tornaram-se ícones artísticos e estéticos de seus períodos, por conta de caracterizarem, identificarem, marcarem, e fazerem história, a partir do contexto espaço-tempo em que surgiram, via linguagem visual capista, vindo a ser a

²³⁶Fonte: <http://virtualia.blogs.sapo.pt/20962.html>.

²³⁷Fonte: http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/6c_o_papel_dos_movimentos_culturais.pdf.

exata expressão cultural de suas épocas. Ambas materializaram, nos desenhos destes projetos gráficos, suas identificações.

A cultura, em todas as suas vertentes, portanto, influencia na produção autoral, seja ela de músicas, capas de discos ou o que quer que seja. No caso da Bossa Nova e da Tropicália, chama a atenção o quanto seus contextos identificam-se em tais produções das canções da época e dos desenhos das capas de discos. Assim, através da cultura material, por exemplo, aqui representada pelas produções capistas e seus desenhos, podemos identificar comportamentos e ideologias de um período, descobrir suas vertentes ou variações; suas suavidades ou provocações; suas verdades ou ilusões. Podemos descobrir a essência de uma época: e isso já é bastante!

Via diversos métodos de análises dos desenhos capistas bossa-novistas e tropicalistas, portanto, chegamos a alguns resultados que nos deram o embasamento para afirmar que estes identificam a cultura de seus períodos.

Vale dizer que esta foi uma daquelas experiências que podemos chamar de incríveis. Foram meses, dias, horas, minutos, segundos de grande esforço a fim de elaborar, projetar, computar e realizar esta parte do trabalho — tempo este suficiente para crer que o mesmo gerou resultados significativos para o que pretendíamos.

Entre revisões de literatura, coleta de dados com os sujeitos da pesquisa e a criação de um método experimental de análise capista, encontramos colaboradores bastante solícitos que nos deram um suporte extraordinário para embasar tudo o que pensávamos dizer. “Vestimos a camisa” de pesquisadores e nos fizemos de elo entre o que imaginávamos e o que coletávamos — havia ali a essência desta dissertação.

“Organizamos este movimento” e entendemos que houve uma incrível parceria dos dados colaborativos e as respectivas análises dos autores e coautores desta pesquisa, desde a ideia apresentada, à materialização do que ali estava posto como análise capista via um contexto histórico e suas respectivas análises desenhísticas a partir de fontes tipográficas, cores e diagramações, resultando no que aqui fora explicitado.

Com o tempo passamos a compreender a importância do termo cultura e de suas diversas vertentes: a cultura material, comportamental e ideacional, em nossas vidas acadêmicas e sociais, como um todo — a cultura, aqui, como pilar das produções capistas e de tudo o que esta gera como memória imagética via projetos gráficos para a indústria fonográfica, não só brasileira, como mundial.

Percebemos que não existe uma só forma de análise desenhística e que todas elas podem ter métodos válidos — tais como os que explicitamos, ao longo deste trabalho de pesquisa, enfocando as produções capistas da Bossa Nova à Tropicália.

Aqui, por fim, deixamos dito o que ficou da experiência... Agora é lutar para que tudo o que fora feito seja, efetivamente, uma contribuição acadêmico-social para as futuras novas pesquisas que estão por vir...

É chegada a hora de conferir o que brotará desta composição...

CAPÍTULO IV

“MANDEI PLANTAR FOLHAS DE SONHO NO JARDIM DO SOLAR”²³⁸: DA ARTE DE DESENHAR E CONTEMPLAR A CAPA DE DISCO À SUA BANALIZAÇÃO NA ERA DO MP3 - O QUE BROTARÁ DESTA COMPOSIÇÃO

É fato, é histórico, é visível: desde o surgimento dos primeiros discos, até os dias atuais, muita coisa mudou. A indústria fonográfica brasileira, e mundial, virou de “ponta-cabeça”. Dentro do contexto que aqui está sendo trabalhado, podemos dizer que vivemos os áureos tempos — num Brasil da Bossa Nova (do final dos anos 1950) e da Tropicália (do final dos anos 1960) — dos LPs, dos cartuchos *8-track*, das fitas K7, da explosão, anos depois, do CDs e, na sequência, mais recentemente, do *mp3*.

Nessa dinâmica de constantes criações midiáticas de veiculação musical, o que se viu foi, cada vez mais, a arte capista acompanhando esse processo e passando por constantes modificações e, porque não dizer, provações, bem com as culturas material, comportamental e ideacional. Assim, a seguir, traçamos um panorama do que mudou, musical e imagetivamente, do LP ao *mp3*, ressaltando a importância da reflexão e análise da arte capista e a consequente contribuição deste trabalho para diversas vertentes, sobretudo, acadêmicas e sociais.

1. OS FORMATOS FONOGRAFÍCOS: PERDAS E GANHOS DOS DESENHOS CAPISTAS

A produção capista brasileira viu, da década de 1950 bossa-novista (início da personalização de capas de discos), até a década 1960 tropicalista, projetos gráficos ainda um tanto amadores: sem capistas de ofício, por assim dizer, “(...) porque ainda não havia no país uma escola de

²³⁸Trecho da música *Panis et Circensis* interpretada pelo grupo Mutantes em 1968.

design dedicada a este fazer²³⁹”. Mas, vale ressaltar que “As práticas visuais no Brasil se consolidaram nas décadas de 1960 e 1970 que, através da difusão da TV, apontavam timidamente no cenário fonográfico²⁴⁰”.

Ao longo da história da indústria fonográfica brasileira e mundial, até os dias atuais, os formatos midiáticos foram evoluindo, não só em termos de projetos gráficos das suas capas, mas, e sobretudo, em termos de formas de veiculação musical.

Em cada determinado período na discografia no Brasil nós tínhamos um tipo de mídia. A primeira mídia a surgir foi um disco de 78 rotações, nos quais nos encontrávamos apenas uma música em cada lado. Portanto você comprava o disco e só escutava duas músicas. Com o passar dos anos nós fomos transportando os discos de 78 rotações para os primeiros LPs. Porque eu digo 78 rotações? Porque o 78 rotações é o disco que no eixo da vitrola que faz 78 voltas, a velocidade dele por minuto. Por isso chamamos 78 RPMs. Depois surgiram os LPs de 45 RPMs, que davam uma volta de 45 vezes por minuto. E em seguida os LPs 33 voltas por minuto. Que continham cinco a seis músicas de cada lado. Parecidos com os que conhecemos. Os discos de 78 rotações não eram vendidos com capas. Era simplesmente um envelope pardo porque você chegava a casa e o colocava num álbum. Um álbum com capa de couro, papelão, madeira, como se fosse um álbum fotográfico. A capa bonita era do álbum, pois os discos em si não traziam capa. A única capa que eu me lembro, são as que falavam da Gravadora, ou com propaganda da loja, mas nunca falando do artista ou com o retrato do artista. Com o surgimento de LPs de 45 rotações, com quatro músicas de cada lado foram surgindo as primeiras capas, após 1951. (Entrevista realizada por Aline Rochedo em cinco de agosto de 2009, com Luiz Antônio de Almeida, responsável pelo setor de pesquisa do Museu da Imagem e do Som-Rio de Janeiro)²⁴¹.

No entanto, o que se viu, junto a essa evolução, foi a involução capista, em muitos casos, e seu quase esquecimento. Dos LPs ao formato *mp3*, afinal: o que se perde e o que se ganha em termos imagéticos?

Podemos dizer que das primeiras produções capistas dos LPs, à então recente chegada do *mp3*, houve o que se pode chamar de mudanças de paradigmas e sintagmas na epistemologia do desenho. Paradigmas, no sentido de que, antes da substituição, os formatos buscavam mudanças, neles mesmos, na tentativa de se adaptar e sobreviver a seus tempos, podendo ser alterado pelo desenhador. **Sintagmas** no sentido de que os formatos foram substituindo uns aos outros, aos poucos.

²³⁹Fonte: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf>.

²⁴⁰Rodrigues, Jorge Caê. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Coleção: Serie Design. Ed. Novas Ideias. 2007.

²⁴¹Fonte: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf>.

Um bom exemplo das mudanças paradigmáticas se vê, claramente, nos desenhos das capas dos discos de Gilberto Gil (figura 83). Percebe-se que do ano de 1968, no qual está incluída sua obra *Frevo Rasgado*, passando pelo histórico disco *Expresso 2222* (1972), e chegando ao lançamento do disco *Refazenda* (1975), ocorrem mudanças na cor, forma, textura, material dos projetos gráficos das capas dos seus discos.



Figura 83 - Mudanças de paradigma nas capas dos discos de Gilberto Gil: Da esquerda para a direita: disco *Frevo Rasgado* (1968); *Expresso 2222* (1972); *Refazenda* (1975).

Fontes: <http://maxabelson.com/post/30599547/album-cover-13-gilberto-gil-frevo-rasgado>
<http4.bp.blogspot.com-U6TFdkB0nkoT-1mr2vkwIAAAAAAAAIpYeloTjcD4yFEs1600Gil222.jpg>
http4.bp.blogspot.com-jtBdmrUdPjoT-1meVcfEIAAAAAAAAAIpQDLIDczO_DkMs1600Gilespiritual.jpg

Estes desenhos das capas dos discos de Gilberto Gil, e suas consequentes mudanças paradigmáticas, revelam peculiaridades diferentes da história no qual os mesmos foram produzidos, e, conseqüentemente, a cultura de seus tempos. De 1968 a 1975 o Brasil viveu muitos dos momentos marcantes do país — e estas produções capistas seguiram o curso de suas épocas. A começar pelo primeiro álbum de estúdio de Gilberto Gil, *Frevo Rasgado* (1968), em que aparece vestido de farda militar (ao centro), com mais duas fotos suas (no lado esquerdo e direito), fazendo, claramente, um protesto contra a tirania militar do período, com as cores brasileiras misturadas ao vermelho e preto e um Gil com ares de paródia.

(...) o período de afirmação do movimento tropicalista coincide com um dos momentos mais conturbados da história política brasileira. Em dezembro de 1968, o Ato Institucional Número Cinco põe o Congresso em recesso e decreta outras medidas de exceção. Setores da esquerda desencadeiam ações armadas. O cerceamento das liberdades atinge também o campo artístico. A rebeldia tropicalista é fortemente golpeada com a prisão de Gil e Caetano²⁴².

Já de volta ao Brasil, no ano de 1972, Gil lançou um disco “marco” na sua carreira, o *Expresso 2222* e, no ano de 1975, foi a vez de *Refazenda*. Em ambas as capas, percebe-se a contextualização ao novo momento vivido no país e, dentro da própria história do can-

²⁴²Fonte: http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html.

tor/compositor. Eram dois novos discos, duas novas épocas, dois novos momentos, duas novas mudanças paradigmáticas.

(...) De volta ao Brasil, em 1972, Gil grava o disco “Expresso 2222”, grande sucesso de público. “Expresso 2222” é uma composição que reflete seu aprendizado londrino. Mostra um Gil conseguindo imprimir à poesia um ritmo interior que é valorizado por sua interpretação vocal, onde se percebe a influência da técnica de cantores ingleses e americanos. Gil narrou sua viagem num trem muito especial que “parte direto de Bonsucesso para depois”, sobre um trilho, “que é feito um brilho”, confirmando sua maestria em buscar a comparação nova, a imagem inesquecível. Foi com “Expresso 2222” que Gil promoveu uma revolução na maneira de usar o instrumento – revolução tão importante quanto a promovida por João Gilberto no início da Bossa Nova. (...) Gil lança em 1975, “Refazenda”, o primeiro da trilogia “re”, com um som basicamente acústico. Refazenda assinala tranqüila maturidade. É a busca do equilíbrio, do auto-conhecimento, a volta ecológica à natureza (sair da vanguarda para a retaguarda, se recolher às raízes), impregnada pela serenidade zen. Sua grande viagem ao ego interior surge de forma explícita na canção “Retiros Espirituais”²⁴³.

Em relação às mudanças sintagmáticas (figura 84), vemos modificações na composição desenhística sem deixar de lado a denotação do produto estético-formal, lógico-informacional, técnico-funcional, tomando por base os formatos LP, cartucho 8-track, fita K7, CD e Pen Drive (que armazena mp3) da banda *The Beatles* para ilustrar tais evoluções temporais. As modificações sintagmáticas são visíveis, pois, cada formato fonográfico tem, não só um novo modo de armazenamento, como novos tamanhos e formas estético-visuais.



Figura 84 - Mudanças de sintagma do Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band: LP, cartucho 8 – track, fita K7, CD e Pen Drive

Fontes: <http://themusicuniverse.com/wp-content/uploads/2013/02/sgt-pepper2.jpg>
<http://ebay-venezuela.tumblr.com/post/34699400314/the-beatles-sgt-peppers-lhcl-eight-track>
http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-461966830-fita-k7-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band_JM
<http://www.examiner.com/article/beatles-re-mastered-cds-update-comparing-the-old-and-new-sgt-pepper-s-lonely-hearts-club-band>
http://lh4.ggpht.com/_rkk3Or_B2yg/SvLnjH4RfAI/AAAAAAAAAns/QEfSmIkc78/s1600-h/image%5B4%5D.png

²⁴³ Ibidem.

Diante dessas questões paradig-sintagmáticas, cabe-nos refletir sobre tudo o que vem evoluindo/modificando ao longo de um século em termos de armazenamento e reprodução musical. A seguir, apresentamos um infográfico (figura 85) que traz uma linha do tempo com mídias que foram surgindo.

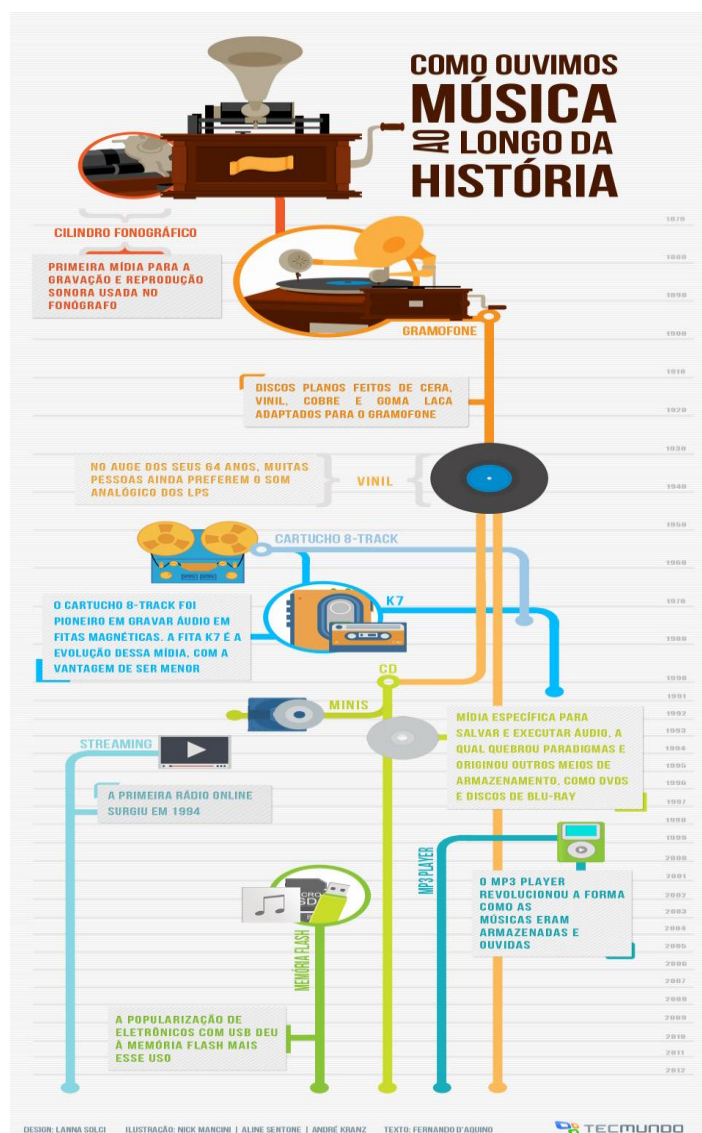


Figura 85 – A evolução do armazenamento de músicas [infográfico]

Fonte: <http://www.tecmundo.com.br/infografico/30658-a-evolucao-do-armazenamento-de-musicas-infografico-.htm>

Do LP ao *mp3* paradig-sintagmamente muitas possibilidades aconteceram, em termos musicais e capistas. A seguir, enfatizamos diversos aspectos destes formatos, suas peculiaridades, midiáticas e imagéticas, em termos capistas de cada uma de suas épocas e o que cada um deles contribuiu, neste sentido, para a indústria fonográfica, não somente brasileira, como a mundial.

a. LP

No início do gênero bossa-novista, no Brasil, vimos, por aqui, o princípio da personalização das capas dos LPs (discos de vinil) 31 cm x 31 cm, em que havia um grande espaço para o desenho e seus elementos impressos com qualidade e muito, muito bom gosto e sofisticação. "Em 1951, o desenhista Paulo Brèves tornou-se o primeiro *capista* do Brasil. *Carnaval da Capitol* foi sua primeira obra de arte" (figura 86) — vale ressaltar que o LP, ainda nos anos 1960, período tropicalista, continuava a ser uma das principais mídias fonográficas.



Figura 86 – Capa do disco Carnaval da Capitol. Criação: Paulo Brèves (1951)

Fonte: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf>

Ao longo das décadas, enquanto este formato (LP) ainda tinha grande produção, os projetos gráficos brasileiros se destacavam por capas de discos marcantes, como as produzidas por Elifas Andreato (figura 87).



Figura 87- Elifas Andreato

Fonte: <http://joaquimdepaula.com.br/index.php/2010/01/elifas-andreato-recebe-hoje-25-homenagem-em-rolandia/>

“Elifas é especialmente reconhecido como ilustrador de inúmeras capas de discos de vinil nos anos 70, incluindo grandes nomes da Música Popular Brasileira como Adoniran

Barbosa, (...) Paulinho da Viola²⁴⁴ (figura 88). Ele é, portanto, um nome certo quando citamos grandes capistas da história fonográfica brasileira.



Figura 88 - Capa do LP "Nervos de Aço", de Paulinho da Viola (1973). E ilustração para o primeiro disco de Adoniran Barbosa (final dos anos 1970) - ambas criações de Elifas Andreato.

Fontes: <http://www.folhadaregio.com.br/Materia.php?id=294804>
<http://eagoraadoniran.blogspot.com.br/2011/12/era-noite-de-natal.html>

Elifas Andreato mudou a capa de discos no Brasil. De simples embalagem até discrepante de seu conteúdo – com as habituais exceções que sempre confirmam as regras – a capa de discos ganhou vida nas mãos operárias desse filho de lavrador. Aliás, só um artista que veio do povo como ele poderia ter trazido para este assessorio típico da era industrial o que até então lhe faltava: a emoção. (...)Elifas não tem falsos pudores. Suas capas levam o riso e a lágrima sem esconder sentimentos. Quem não se lembra daquela célebre capa de Paulinho da Viola no choro (e não tocando choro) em *Nervos de Aço*? E as pegadas da telúrica Clementina de Jesus impressas na areia de *Clementina e Convidados*? Quem não viajou no vagão ferroviário hiperrealista da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque? É possível sentir os discos antes, durante e depois da audição apenas contemplando ou mesmo apalpando os trabalhos. A capa e o encarte, os cartazes e, mais adiante, a própria produção e até algumas canções dão o testemunho de um artista que se envolve por inteiro com a música. Não é aquele profissional frio que mede cada gosto com uma calculadora de bolso. O Elifas está lá, jogando bola com os artistas, batendo uma sinuquinha, dividindo uma cerva, num abraço fraterno. Num País leva-vantagem, optou, ao longo de sua farta e diversa carreira, pela liberdade de opinar sempre, através de sua arte compromissada apenas com a humanidade. Tárik de Souza, crítico musical.²⁴⁵

²⁴⁴Fonte: <http://br2design-br2design.blogspot.com.br/2010/04/elifas-andreato.html>.

²⁴⁵Fonte: <http://elifasandreato.com.br/assets/page99.html>.

Outro grande nome de destaque na produção de capas de discos no Brasil foi Carlos da Silva Assunção Filho — Cafí²⁴⁶ (figura 89).



Figura 89 - Carlos da Silva Assunção Filho - Cafí

Fonte: http://softbrazilweb.com/2012/XXXnoomagXXX/index.php?option=com_content&view=article&id=333:noo-by-cafi-br&catid=36&Itemid=143&lang=br

Cafí transformou algumas de suas fotografias em capas de discos das mais marcantes da história fonográfica brasileira.

Ao longo de sua trajetória, assinou cerca de 300 capas de discos, sendo a primeira, ainda como Carlos Filho, a do LP “É a maior!”, de Marlene, em 1970. (...) Capas emblemáticas são as do LP duplo “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento, que traz dois meninos sentados à beira de uma estrada, e o LP “Lô Borges”, ilustrada por um par de tênis. Os dois discos foram lançados em 1972²⁴⁷ (figura 90).

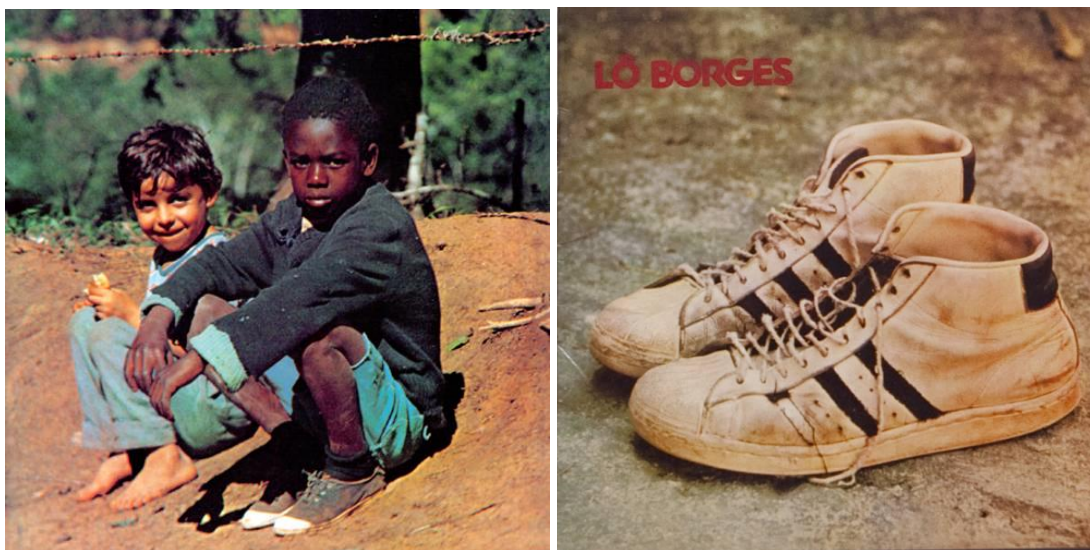


Figura 90- Capa do LP duplo “Clube da Esquina”, de Milton Nascimento (1972). Capa do LP “Lô Borges, de Lô Borges (1972).

Fontes: <http://www.museuclubedadesquina.org.br/cafi/sobre/attachment/cover823/>
<http://www.hominiscanidae.org/2012/05/lo-borges-lo-borges-1972.html>

²⁴⁶Carlos da Silva Assunção Filho, o Cafí, nasceu em Recife (PE) em 20 de fevereiro de 1950. Membro de uma tradicional família pernambucana, seus pais eram muito ligados às artes e à política. (...) Influenciado pelo tio colecionador de fotografias, Cafí iniciou sua vida profissional fotografando os quadros que ele próprio pintava na adolescência. Em 1968, conheceu Ronaldo Bastos que o apresentou para o restante da turma do Clube da Esquina. Nessa época, ele começou a trabalhar com os novos amigos, assinando as fotografias de diversas capas de discos. Fonte: <http://www.museuclubedadesquina.org.br/cafi/>.

Paulo Brèves, Elifas Andreato e Cafu fizeram história com suas produções capistas para LPs. Mas, mesmo com a grande aceitação das músicas guardadas nos sulcos plásticos dos LPs, eles “(...) desgastam-se com o tempo e à medida que são utilizados. (...) Estalos, chiados, ‘clicks’ e ‘pops’ podem ser escutados junto ao som do disco, destruindo sua agulha, diminuindo a qualidade sonora do disco a cada audição. Além disso, (...) arranham facilmente”²⁴⁸. Por isso, uma outra mídia viria a chamar a atenção pelo, então, novo modo de gravação e formato material: o cartucho *8-track*, que trouxe consigo uma nova forma de representação gráfica para ilustrar seu conteúdo.

b. CARTUCHO *8-track*

O cartucho *8-track* (figura 91) foi mais um formato midiático criado para difusão fonográfica.

Popular nos EUA nas décadas de 60 e 70, essa mídia foi a pioneira em gravar conteúdos sonoros em fitas magnéticas – técnica que mais tarde originou outros mecanismos que servem para o armazenamento de dados, como os discos rígidos. (...) O primeiro cartucho *8-track* desenvolvido para o uso comercial foi lançado em 1958 e essa mídia foi a precursora no desenvolvimento de equipamentos sonoros portáteis – embora o aparelho que a tocava não fosse tão fácil de ser transportado como os dispositivos que temos hoje²⁴⁹.

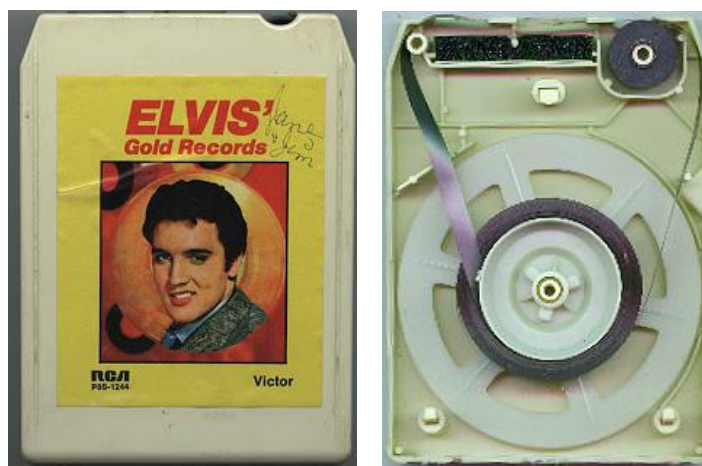


Figura 91- Cartucho *8-track* (parte externa e interna, respectivamente)

Fontes: http://queresfugircomigo.blogspot.com.br/2009_04_01_archive.html
http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartucho_%28C3%A1udio%29

²⁴⁷Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br/cafi/dados-artisticos>.

²⁴⁸Fonte: <http://www.laisser.com.br/mv/vinil.html>.

²⁴⁹Fonte: <http://www.tecmundo.com.br/infografico/30658-a-evolucao-do-armazenamento-de-musicas-infografico-.htm>.

O cartucho *8-track* não dava muitas possibilidades de utilização das imagens em embalagem. Ele não foi um formato muito popular no Brasil. Mas, com sua evolução para fita K7, tendo a vantagem de ser menor, essa situação se inverteu. No início tinha baixa qualidade sonora, mas após reparos se tornou mais eficiente e se popularizou no mundo inteiro.

c. FITA K7

Passamos pela criação (início dos anos 60) e difusão da fita K7 com capas de dimensões pequenas 10 cm x 7 cm, onde, muitas vezes, a imagem trazia *pixels* distorcidos e borrados. Ainda com a existência dela, vivemos o final da Bossa Nova e o todo o decorrer do período da tropicalista (de 1967 a 1968). Mas, essa mídia magnética foi muito além e, “Entre a década de 1970 e os meados da década de 1990, o cassete era um dos dois formatos mais comuns para a música pré-gravada, junto aos discos de vinil (compactos e LPs)²⁵⁰”.

Durante a década de 1980, a popularidade do cassete se manteve como resultado dos gravadores portáteis de bolso e os reprodutores pessoais como o Walkman da Sony, cujo tamanho não era muito maior do que o do próprio cassete e que permitia a música ser levada "dentro do seu bolso". À parte dos avanços puramente técnicos dos cassetes, estes também serviram como catalisadores para o câmbio social. Sua durabilidade e facilidade de cópia ajudaram na difusão da música underground e alternativa bem como no intercâmbio musical entre o então "Ocidente" e a "Cortina de Ferro" (países socialistas) trazendo a música underground rock e punk e levando o rock ocidental²⁵¹.

No Brasil, diversos artistas lançaram seus discos de vinil e, paralelamente, suas fitas K7 também eram produzidas, para a alegria de quem preferia a portabilidade desse formato, em detrimento dos LPs, sem se importar com a perda da qualidade capista. A banda RPM, por exemplo, foi uma a fazer grande sucesso nesse período e a lançar discos e fitas cassete ao mesmo tempo (figura 92).

²⁵⁰Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_cassete.

²⁵¹Ibidem.



Figura 92- Capa e orelha da fita K7 “Revoluções por minuto” da banda RPM (1985)

<http://brasilremixes.blogspot.com.br/2011/07/rpm-louras-geladas-single-remix.html>

Apesar da sua baixa qualidade sonora, é inegável que o surgimento das fitas K7 trouxe alguns ganhos em relação, sobretudo, aos “bolachões” de vinil: “o lançamento delas foi uma grande revolução, por difundir a possibilidade de gravar e reproduzir som. O vinil era mais caro, além de mais difícil de transportar e tocar e principalmente para gravar”²⁵². Além disso foram elas, as fitas cassetes que “(...) nos deram mais liberdade para sair por aí e ouvir nossas canções favoritas onde bem entendêssemos”²⁵³. Foi com elas que tivemos a primeira grande oportunidade de ouvir as músicas que quiséssemos no rádio toca-fitas dos nossos carros (figura 93).



Figura 93 – Propaganda do toca-fitas automotivo Pioneer

Fonte: <http://www.fredcunhanews.com/2012/11/anos-80-carros-acessorios-toca-fita-kpx.html>

²⁵²Fonte: http://obviousmag.org/archives/2011/10/lado_b_a_historia_das_fitcas-cassetes.html.

²⁵³Ibidem.

Mas, após a criação, difusão e expansão deste formato, onde as músicas eram guardadas como padrões de magnetismo, viria uma outra novidade que iria transformar o modo de receptividade da música e da imagem na indústria fonográfica: O CD (compact disc).

d. CD

Ainda nos anos 1980, novos estilos/movimentos musicais vieram a surgir e, com eles, a chegada do CD com dimensões capistas de 12 cm x 12 cm, que em termos de escala, se comparado aos antigos álbuns de vinis, ou até mesmo, das capas individuais dos LPS, eram de tamanho pífio, mas, ainda assim, com a preocupação de levar a imagem junto à música. Era grande novidade da época (figura 94).



Figura 94 - CD – Compact Disc

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Compact_Disc

Há exatos 30 anos, no dia 01 de outubro de 1982, a Sony Music colocava nas prateleiras japonesas “52nd Street”, de Billy Joel, o primeiro compact disc (CD) da história. Anunciado como nova mídia definitiva e substituta do LP (long play), o novo formato era propagandeado como veículo da perfeição, com ausência de chiados e qualidade translúcida, ganhando as manchetes mundiais no início da década de 1980 como salvação da lavoura do mundo musical. Hoje se sabe que o CD não passou de um dos maiores engodos da indústria fonográfica. CD mofa, risca, não é uma unanimidade quanto a compactação (que teoricamente prejudica o resultado final) do áudio, e acima de tudo - pela característica de armazenamento, favorece a pirataria.²⁵⁴

Mesmo com dimensões menores para a produção de capas destes discos compactos, foi exatamente o desafio da pirataria que fez este formato midiático buscar nas inovações capistas seu ponto de fuga:

²⁵⁴Fonte: <http://wp.clicrbs.com.br/grings/2012/10/01/ha-30-anos-nascia-o-compact-disc/>.

Diante do desafio de competir com os piratas de plantão (...) a indústria da música precisa sempre se renovar e criar alternativas para que as pessoas queiram comprar seus discos ou pelo menos fazer com que não valha a pena obter um álbum de forma ilegal. Inovar e criar embalagens inovadoras é uma forma de manter acesa a vontade de o consumidor querer adquirir um CD ou DVD de seu artista favorito, seja com um visual inovador ou até mesmo incluindo bônus e brindes que ninguém conseguiria a não ser comprando o produto original²⁵⁵.

A criatividade e as ideias de embalagens que foram surgindo com os CDs (figura 95), trouxeram, muitas vezes, a “(...) vontade irresistível de comprar o novo álbum do seu artista preferido, (...) pelo visual ou pelos brindes (...) mas também pelo preço, que (...) pode ser bem em conta, fazendo com que não compense baixar músicas com baixa qualidade de gravação”²⁵⁶.



Figura 95 - Da esquerda para a direita: embalagem CD casa de bonecas, embalagem CD rosquinhas Simpsons, embalagem CD costurada, embalagem pop-up para CD

Fonte: <http://www.graficaebrindes.com/9-modelos-de-embalagens-criativas-para-cd-e-dvd.html>

Mas, apesar de tamanha criatividade, a verdade é que se perdeu um pouco, na Era dos CDs, o trabalho espontâneo do artista que tanto se viu, sobretudo, na criação capista dos LPs. No entanto, alguns autores de capas de CDs se destacaram nessa vertente, sobretudo a partir dos anos 1990, a exemplo de Waldimir Cardia Júnior, mais conhecido como Gringo Cardia²⁵⁷ (figura 96).

²⁵⁵Fonte: <http://www.graficaebrindes.com/9-modelos-de-embalagens-criativas-para-cd-e-dvd.html>

²⁵⁶Ibidem.

²⁵⁷Formado em arquitetura no início dos anos 1980 pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na ilha do Fundão, Gringo Cardia foi um dos protagonistas do design gráfico ligado ao apogeu da indústria fonográfica brasileira, para a qual fez capas de discos e de onde partiu para a cenografia e a direção de shows. Fonte: <http://www.arcoweb.com.br/entrevista/gringo-cardia-o-arquiteto-23-04-2008.html>.



Figura 96 - Gringo Cardia: autor de capas de discos brasileiros nas décadas de 1990 e 2000.

Fonte: <http://www.memorialvale.com.br/site/gringo-cardia/>

Cardia foi criador de capas de discos que trouxeram uma nova roupagem para indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1990, como a do disco “Paratodos” de Chico Buarque, e 2000, a exemplo do projeto gráfico “Pirata” de Maria Bethânia (figura 97).

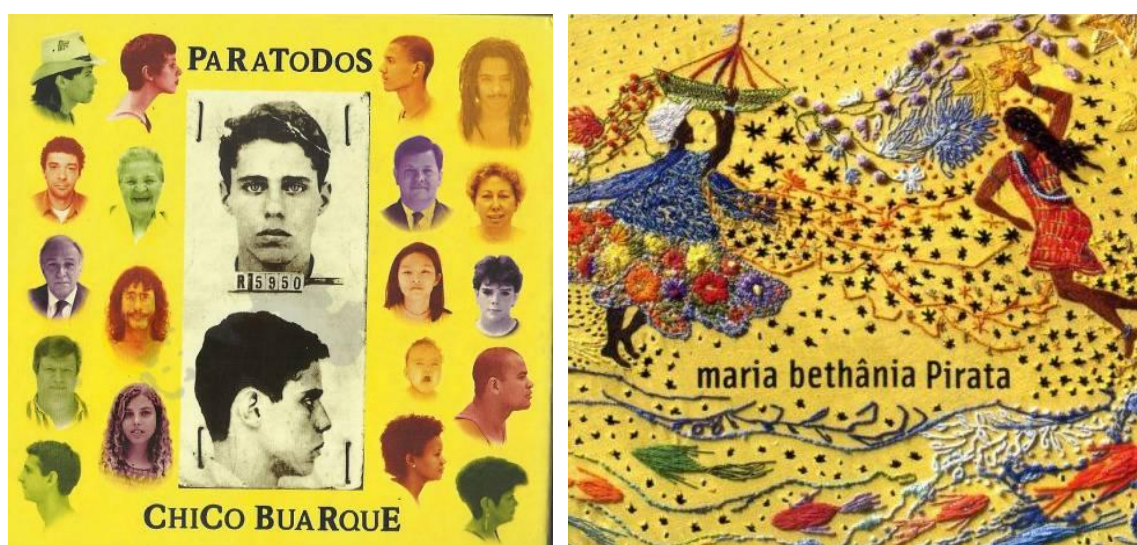


Figura 97 – Criações de Gringo Cardia: capas dos discos Paratodos de Chico Buarque (1993) e Pirata de Maria Bethânia (2006)

<http://www.radio.ufscar.br/conversadebotequim/?p=479>

<http://blogdochicomacedo.blogspot.com.br/2012/07/refem-da-voz-de-maria-bethania.html>

“Com a chegada do CD, a digitalização do áudio e a consequente popularização da internet, a pirataria chegaria com força e ameaçaria as vendas dos álbuns a partir de meados dos anos 1990”²⁵⁸. A verdade é que, com o tempo, esse tipo de mídia começou a desaparecer do mercado. Lojas de discos fecharam as portas e o formato *mp3*, que já ganhava espaço, toma seu total lugar de destaque — consequentemente, as capas de discos, que já com o CD

tinham sua força imagética diminuída, não desaparecem, mas, tornaram-se, em muitos casos, meras produções necessárias para a feitura do disco, a exemplo do surgimento do *digipack*: “Embalagem em cartão impresso com base em plástico (digitray) para suporte do disco”²⁵⁹ (figura 98), que, muitas vezes, se preocupam mais em reduzir o tempo e os custos de todo o processo, sem inserir o *booklet* (um livreto ou panfleto), do que em fazer uma produção capista de excelência.

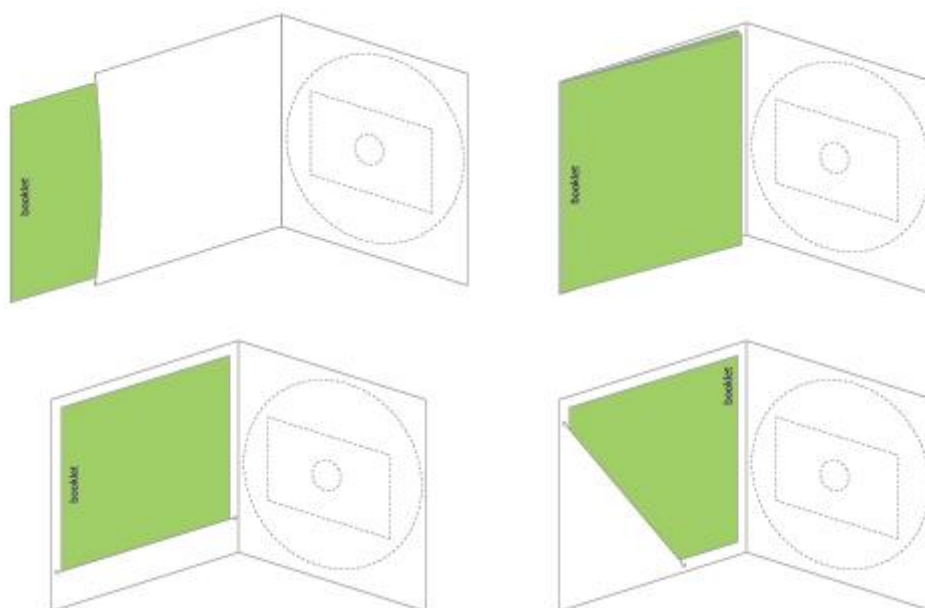


Figura 98 - Formatos digipacks para inserção do booklet. Respectivamente: com manga para booklet", "Booklet colado no Digipak", "Com ranhura para booklet" e "Com bolso para booklet".

Fonte: <http://www.branditcopy.com/Embalagem-de-cartao-Digipak.html>

Nesse tipo de mídia, como as músicas eram guardadas como dígitos binários, “Enquanto os computadores e principalmente a Internet ainda não eram populares, o formato CD estava protegido: apenas instalações industriais especializadas e sofisticadas podiam produzir CDs”²⁶⁰. Mas, quando houve a popularização dos computadores pessoais e da sua rede mundial, foi o formato *mp3* que virou “a bola da vez”.

²⁵⁸Fonte: <http://wp.clicrbs.com.br/grings/2012/10/01/ha-30-anos-nascia-o-compact-disc/>.

²⁵⁹Fonte: <http://www.cosmotronica.pt/catalogo.asp?subfam=digipack>.

e. MP3

Já no início dos anos 90 chegamos ao formato *mp3*. A partir daí o que se viu foi, após a derrocada dos LPs e das fitas K7s, agora a dos CDs, e com ela, a imagem das capas de discos sucumbir diante da tecnologia ali posta.

Aquele padrão do CD (44.000 bits/segundo), embora excelente para a qualidade sonora, era (e é) inadequado para uso em aplicações computadorizadas, como por exemplo uma enciclopédia ou um jogo, pois desperdiçava o rico espaço em disco. O grupo MPEG, reunindo experts de computação e de mídias, bem como fabricantes e universidades, publicou diversos padrões, entre os quais o padrão MP3, que permite gravar um som com qualidade tão boa quanto um CD, ocupando cerca de 10% do tamanho original²⁶¹.

As pessoas passaram a não ter mais o hábito de ir às lojas procurar, contemplar, escolher e comprar uma obra fonográfica a partir dos elementos de suas capas e de seus fonogramas. As capas de discos, e com elas seus desenhos, antes objeto de desejo e contemplação, passaram a ser elemento apenas anexo (quando o inserem) na febre do *download* (figura 99) de músicas via *web*²⁶².

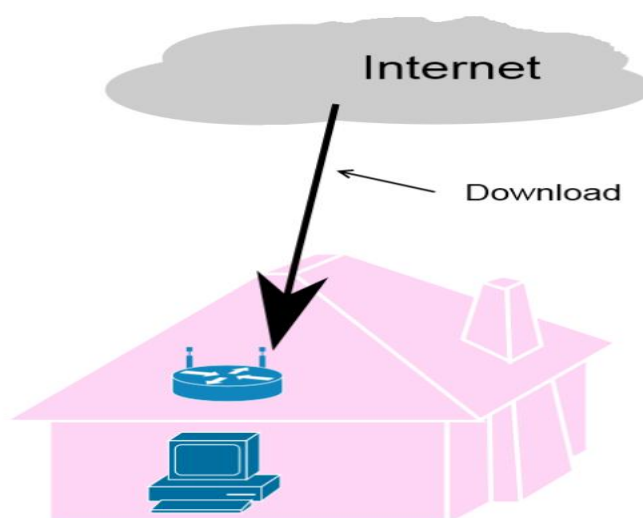


Figura 99 - Funcionamento de um Download (Foto: Reprodução/The Techy)

Fonte: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/05/o-que-e-download.html>

²⁶⁰Fonte: <http://www.batebyte.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=492>.

²⁶¹Ibidem.

²⁶²Web é uma palavra inglesa que significa teia ou rede. O significado de *web* ganhou outro sentido com o aparecimento da internet. A web passou a designar a rede que conecta computadores por todo mundo, a World Wide Web (WWW). Web pode ser uma teia de aranha ou um tecido e também se utiliza para designar uma trama ou intriga. (...) A web significa um sistema de informações ligadas através de hipermídia (hiperligações em forma de texto, vídeo, som e outras animações digitais) que permitem ao usuário acessar uma infinidade de conteúdos através da internet. Para tal é necessária ligação à internet e um navegador (*browser*) onde são visualizados os conteúdos disponíveis. São exemplos de navegadores: Google Chrome, Safari, Mozilla Firefox, Internet Explorer, Opera, etc. Fonte: <http://www.significados.com.br/web/>.

Essa cópia de arquivos pode ser feita tanto a partir de servidores dedicados (como FTP, por exemplo), quanto pelo simples acesso a uma página da Internet no navegador. (...) Tecnicamente a maior parte do tempo que um usuário está na Internet ou navegando pelo celular, ele está fazendo download, já que quando o mesmo acessa uma página ele está na verdade baixando-a para o seu computador. (...) Mas a palavra download é comumente usada como sinônimo do ato de cópia arquivos de um servidor na Internet para um computador local, o que normalmente ocorre quando o navegador não consegue abrir um arquivo (como um arquivo executável, por exemplo) e disponibiliza ao usuário a opção para que salve o mesmo localmente.²⁶³

Do final dos anos 1990, e ao longo dos anos 2000, o que se viu foi o surgimento de programas, sites e blogs onde se poderia “baixar músicas” em formato *mp3*, sobretudo, sem custo algum por isso. O primeiro programa reconhecido como o pioneiro dos *downloads* de músicas foi o Napster (figura 100).

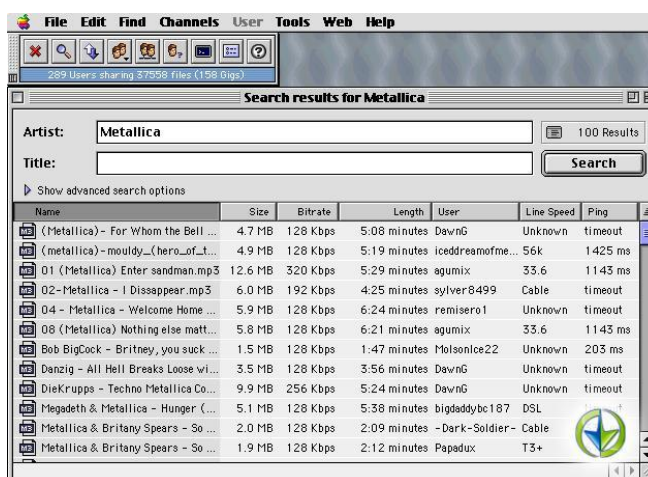


Figura 100 – Programa Napster

Fonte: <http://napster.mac.findmysoft.com/screenshot/>

O "download" gratuito de músicas através da Internet começou com a criação do programa Napster. Criado pelo americano Shawn Fanning, de 18 anos, no final dos anos 90, cedo se transformou num sucesso entre os internautas. (...) O Napster permitia encontrar e fazer o "download" (cópia) de músicas, em formato MP3, pela rede. Uma vez encontrada a música desejada, o "download" era feito a partir dos computadores dos usuários do serviço que tivessem a música armazenada no seu computador. O "download" gratuito de músicas levou a indústria fonográfica a acusar, nos tribunais, o Napster de desrespeito pelos direitos de autor. O grupo Metallica foi um dos primeiros e mais activos grupos a contestar o Napster. (...) Este programa terminou em 2002, por não conseguir sobreviver sem as licenças das grandes editoras de música. Entretanto, outros surgiram e actualmente há dezenas de programas que permitem a partilha de ficheiros na rede.²⁶⁴

²⁶³Fonte: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/05/o-que-e-download.html>.

²⁶⁴Fonte: http://jpn.c2com.up.pt/2006/04/04/comecou_a_perseguciao_judicial_aos_downloads_ilegais.html.

Posteriormente programas como Emule e Torrent (figura 101), ganharam seu espaço e passaram a ser bastante utilizados, não só para baixar músicas em áudio, como em vídeo: videoclipes, DVDs, shows.

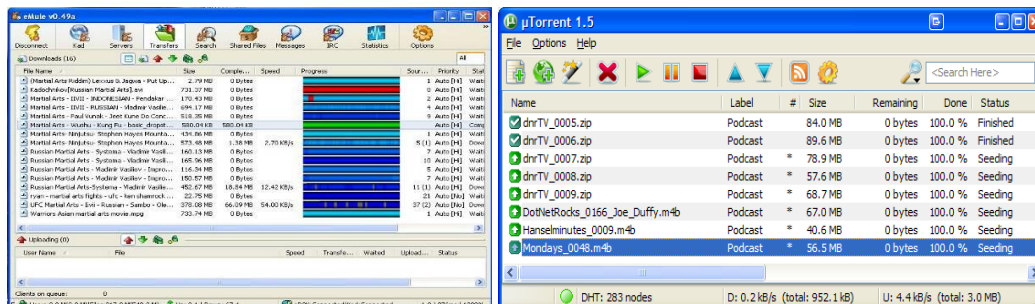


Figura 101 - Programa Emule à esquerda. Programa Torrent à direita

Fontes: <http://www.p2pon.com/p2p-reviews/emule/>
<http://vidmar.net/weblog/archive/2006/03/12/2712.aspx>

Sites como Rapidshare e o Megaupload (figura 102) tornaram-se conhecidos, mundialmente, por oferecer, aos usuários de internet, grandes possibilidades de encontrar e “baixar” diversos arquivos musicais e, até mesmo, CDs inteiros.



Figuras 102 - Rapidshare e Megaupload

Fontes: <http://www.amitbhawani.com/blog/download-multiple-rapidshare-files-at-once/>
<http://confiraprimeiro.blogspot.com.br/p/download.html>

Blogs como o “Um que Tenha” (figura 103), por exemplo, também surgiram nessa leva e trouxeram, para os aficionados por *downloads*, novas possibilidades de encontrar seus discos e músicas preferidos, gratuitamente, em formato *mp3*.



Figura 103 - Blog especializado disponibilizar músicas para download

Fonte: <http://www.oesqueima.com.br/trabalhosujo/2009/08/20/mais-um-blog-de-mp3-que-se-vai-a-vez-do-um-que-tenha.htm>

A verdade é que as capas de discos, assim como os fonogramas, são as mais prejudicadas na era dos *downloads* gratuitos. Isto porque, “A arte na capa dos LPs propicia a associação da música ao contexto da época em que foi produzida, como também pode ser compreendida como ilustração sonora”²⁶⁵. Muitos discos são postados inteiros na internet, porém, a maioria deles sem as devidas imagens capistas, o que, na verdade, pouco importa para a maioria das pessoas que prefere baixar músicas a comprar um LP/CD original. Percebe-se, com isso, que a imagem na indústria fonográfica, sobretudo a brasileira, tem perdido espaço. Até por isso mesmo muitas gravadoras têm fechado suas portas e não produzem mais discos.

Com o *mp3* perde-se em termos da não possibilidade de contemplação da arte das capas de discos, na maioria das vezes, pois nem todos os *downloads* de músicas trazem as capas junto. Perde-se, também, no descontrole desenfreado da pirataria, que, com mídias de péssima qualidade, reproduz o que é produzido na indústria fonográfica, sem preocupações com direitos autorais — sem falar que, também a pirataria, não se preocupa com a qualidade da imagem nas capas. Por outro lado é inegável que se ganha em portabilidade, dinamicidade no processo de divulgação de trabalhos artísticos, em rapidez de acesso à música. No entanto, vale ressaltar que, até mesmo nesse tipo de formato, há um esforço, por uma parte da indústria fonográfica mundial, em buscar embalagens criativas para lançar os álbuns de seus artistas via pen drives. “Já que o assunto é inovação, eis aqui um bom exemplo, pois além de uma bela embalagem com o formato de frasco para medicamentos o álbum chega até as suas mãos em uma pílula que na verdade é um pen drive contendo todas as músicas do álbum”²⁶⁶ (figura 104).



Figura104 - Álbum de música em pen drive.

Fonte: <http://www.graficaebrindes.com/9-modelos-de-embalagens-criativas-para-cd-e-dvd.html>

Mais recentemente, na loucura desenfreada por *downloads* gratuitos, sites conhecidos mundialmente, como o já citado *Megaupload*, assim como blogs especializados em oferecer

²⁶⁵Fonte: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf>.

²⁶⁶Fonte: <http://www.graficaebrindes.com/9-modelos-de-embalagens-criativas-para-cd-e-dvd.html>.

músicas grátis, sofreram um duro golpe: foram fechados e seus criadores detidos por crime de violação de direitos autorais — “O site de compartilhamento de arquivos MegaUpload.com foi fechado por agentes federais norte-americanos sob a acusação de repetidamente violar direitos autorais”²⁶⁷.

O fato é que, na estratégia de novas mídias, muitos artistas têm postado, eles próprios, seus trabalhos para serem ouvidos e/ou comprados via sites da *web*. E, muitos destes também, não postam capas juntamente com seus trabalhos divulgados — ou, quando postam, não dão lugar de destaque para o projeto gráfico do disco.

1.1. AS ANÁLISES GRÁFICAS: O LEGADO

Na era dos “bolachões” (os *long-plays*), havia sessões nos supermercados e lojas especializadas de vendas de discos, dedicadas exclusivamente a eles: estes tinham grande destaque, bem como suas capas. Sim, éramos crianças... E por que recordamos com tantos detalhes daquelas sessões, seus discos e suas produções capistas? Ora, certamente porque elas eram celebradas e confeccionadas, não apenas para ser mais um invólucro desprezioso, mas sim, para serem um dos principais componentes da indústria fonográfica: a imagem marcava, junto com o objeto sonoro, um material discográfico. Com o cartucho *8-track* e a fita *k7* as capas passaram a ser diminuídas em formato e importância, pois o que era relevante era a portabilidade e não a produção capista e um encarte bem produzido. Quando do surgimento do CD a produção capista continuou a existir, as capas ainda eram significativas neste formato, mas, também foram diminuídas de tamanho (em relação aos LPs) e modo de contemplação. No *boom* do *mp3* muitas pessoas deixaram de lado o prazer de comprar um CD original e, assim, o contato com a capa, seu encarte e dados técnicos, tornaram-se quase que inexistentes.

A análise gráfica dos desenhos das capas de discos, nesta dissertação, via métodos de teóricos, métodos dos sujeitos da pesquisa e método experimental, surge, exatamente, para abrir a possibilidade de reflexão acerca do modo como as culturas material, comportamental e ideacional foram sendo modificadas juntamente com os suportes fonográficos de cada época: aqui, em específico, do surgimento da personalização capista no período da Bossa Nova, passando pelas marcantes capas da Tropicália, e chegando à reflexão do que ocorreu com os projetos gráficos capistas até os recentes tempos da Era do *mp3*.

²⁶⁷Fonte: <http://blogs.estadao.com.br/link/megaupload-fechado-nos-eua/>.

A ideia é demonstrar como as capas, paralelamente a todo o entorno que as cercam, esboçam seus períodos e indicam seus tempos e, de que modo, os suportes fonográficos provocaram a mudança de comportamento no modo de ouvir música e analisar as capas de discos. E, além disso, que ideias tinham/têm os capistas ao projetarem suas capas referenciando aspectos inerentes aos acontecimentos recentes.

Do LP ao mp3, a partir das análises das capas de discos dos períodos bossa-novistas e tropicalistas feitas nesta dissertação, por exemplo, em termos de cultura material, observa-se que, graficamente, as capas de discos tinham seu aspecto físico e material, simbólico e imaginal, bastante pensados. Daí a ideia de que quando se quer fazer história, há que se cuidar para fazer da projeção gráfica capista algo que se materialize no tempo e no espaço de modo a ser lembrado no futuro, atentando para as mais diversas expressões culturais do período em que se pensa a ideia.

Já no que se refere à cultura comportamental, pode-se dizer que o ato de escutar música e ler a capa de diversas maneiras gráfico-verbal e gráfico visual, contemplativamente quase que deixou de existir. As dinâmicas educacionais, políticas e religiosas se modificaram muito ao longo dos tempos e, conseqüentemente, o modo das pessoas se comportarem em seus hábitos de lazer e prazer, como os ligados ao mundo musical. A portabilidade e a dinamicidade trazidas pelas novas tecnologias, atualmente do mp3, sobretudo, transformaram pessoas que se juntavam na sala de casa para ouvir e contemplar um LP e sua capa, em seres humanos que, muitas vezes, acumulam Giga Bytes²⁶⁸ de música em seus computadores, às vezes, sem sequer saber todo o material que têm — que dirá as produções capistas de cada disco “baixado” via *download*.

Em termos de cultura ideacional, imaginamos que o que se passou na mente de quem concebeu o projeto para desenho das capas de discos aqui analisadas, certamente marcou as ideias dos estilos musicais pela inserção do fator cultural, tanto do período bossa-novista quanto do tropicalista: e isso representou um cuidado, um zelo, que fez dessas produções únicas e inesquecíveis. Podemos dizer, portanto, via análises gráficas aqui feitas, que não se pode dissociar elementos e estruturas da arte capista do contexto cultural, pois este influencia e é influenciado, comportamental e ideacionalmente. Existindo ou não o LP, há que se pensar em possibilidades também para os novos formatos em voga, buscando angariar novas possibili-

²⁶⁸Gigabyte é uma unidade de medida de informação que equivale a 1 000 000 000 bytes ou 109 bytes e dependendo do contexto, pode representar 230 = 1 073 741 824 bytes ou 1024 megabytes (Mb). Fonte: <http://www.significados.com.br/gigabyte/>.

dades de existência da arte desenhística, nesta projeção, e do seu consequente prazer de contemplação.

Mas, o que se percebe é que, de uns anos para cá, muito tem se falado sobre a possível volta e consolidação da indústria fonográfica brasileira e mundial vindo retornar, efetivamente, os LPs ao mercado — o que traria, consequentemente, a arte capista ao seu lugar de destaque, e mais uma vez faria uma revolução estético-musical em termos de cultura material, comportamental e ideacional.

20 anos depois do nascimento do CD, o LP ganhou sobrevida e alcançou status de formato definitivo para a música. Enquanto os downloads pagos aumentam, as vendas de CDs despencam ano a ano, já os velhos LPs, criados por volta de 1940, estão comemorando números expressivos em todo mundo, inclusive no Brasil. Livrarias e lojas de música voltaram a oferecer diversos títulos nacionais e internacionais em vinil²⁶⁹.

No Brasil, por exemplo, não tem sido raro alguns casos de artistas que têm visto a produção de seus trabalhos em vinil serem uma realidade. A cantora Tulipa Ruiz²⁷⁰ e a banda Los Hermanos²⁷¹ (figura 105) já têm disponibilizado no mercado seus trabalhos em LPs.



Figura 105 - A cantora Tulipa Ruiz e a banda Los Hermanos.

Fontes: <http://www.radioclubeconquista.com.br/v1/2012/08/27/tulipa-ruiz-traz-tudo-tanto-a-salvador/>
<http://aliterasom.com/?tag=los-hermanos>

No caso do disco da Tulipa, Efêmera, “A capa é ilustrada pela cantora e o encarte exibe desenhos de tulipas criados por Edith Derdik, Karina Buhr, Rômulo Fróes, Ná Ozzetti,

²⁶⁹Fonte: <http://wp.clicrbs.com.br/grings/2012/10/01/ha-30-anos-nascia-o-compact-disc/>.

²⁷⁰É uma cantora, compositora e ilustradora brasileira. Nascida em São Paulo. (...) Fez desenhos para livros infantis, agendas, capas de discos e cartazes de shows. Interessa-se por gravações em campo, texturas, ruídos, bordados e cantigas de ninar. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Tulipa_Ruiz.

²⁷¹É uma banda brasileira de rock alternativo formada no Rio de Janeiro em 1997, que mistura rock com MPB, além de ter flertado com o ska e o Hardcore, o último principalmente em seu álbum de estreia. O som do grupo foi fortemente influenciado por bandas do underground carioca dos anos 90, tais como Acabou La Tequila, Carne de Segunda e Mulheres Q Dizem Sim, entre outras, e pelo som de bandas estrangeiras como Weezer, Mr. Bungle e Squirrel Nut Zippers. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Hermanos.

Alexandre Órion, Rafael Castro, Marko Mello, Érika Machado, Gustavo Aimar, Luciana Cottini e Victor Zalma²⁷². Sobre os LPs da banda Los Hermanos, sabe-se que são “(...) três discos duplos e dois simples, além de caixa com todos os LPs. (...) o projeto traz ao mercado os quatro álbuns de estúdio e uma caixa contendo os quatro discos e mais o álbum ‘Ao Vivo na Fundição’”²⁷³ (figura106).



Figura 106– Capa do disco de vinil “Efêmera” da cantora Tulipa Ruiz (2011). Foto divulgação dos LPs do Los Hermanos (2012)

Fontes: <http://sete8comunicacao.blogspot.com.br/2011/09/tulipa-ruiz-lanca-vinil-de-efemera-e.html>
<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/04/discografia-completa-do-los-hermanos-e-lancada-em-vinil.html>

É... Parece que a história da música e dos formatos midiáticos para veiculação do seu produto fonográfico nunca irá chegar a um modelo definitivo: nós, por exemplo, vimos/ouvimos tocar na vitrola, arranhar com agulhas e sumir do mercado os *long-plays*; gravamos e desembolamos muitas fitas magnéticas cassetes dos nossos *decks*²⁷⁴. Encantamos-nos com o primeiro contato com uma mídia CD, bem como com seus encartes compactados. E nos maravilhamos com a chegada dos *downloads* de *mp3* e suas incríveis possibilidades de compartilhamento de músicas. Imaginem o que mais estará por vir...

Atualmente, vivemos numa sociedade em que tudo se processa muito rapidamente: todos têm pressa; ninguém tem tempo! Talvez, até por isso mesmo, as capas de discos tenham perdido espaço: “quem, afinal, gastaria preciosos minutos do seu dia contemplando uma capa de disco hoje em dia, não?!” — muitos pensam! Mas, quem sabe um dia as pessoas retornarão, a reunir seus amigos, suas famílias, para ouvir aquele disco na vitrola e contemplar todos os desenhos das suas capas, encontrando detalhes inimaginados... impensados.

²⁷²Fonte: <http://sete8comunicacao.blogspot.com.br/2011/09/tulipa-ruiz-lanca-vinil-de-efemera-e.html>

²⁷³Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/04/discografia-completa-do-los-hermanos-e-lancada-em-vinil.html>

2. O QUE BROTARÁ DESTA COMPOSIÇÃO

Quando se inicia uma dissertação de mestrado, há a necessidade de traçar metas a serem alcançadas através de objetivos que contemplem, sobretudo, o contexto acadêmico e social com o intuito de abarcar diversas áreas de conhecimento e a vida cotidiana das pessoas. Assim, objetivamente imaginamos ter contribuído para a demonstração de que a linguagem visual em capas de discos de vinil da Bossa Nova e da Tropicália, no período de 1958-1968, eram a explícita indicação cultural da relevância da música da sociedade brasileira. Para isso conceituamos aspectos referentes às linguagens visuais; contextualizamos os discos dos movimentos musicais tomados como referência em suas épocas; compreendemos a concepção da imagem, a partir da adequação na contextualização temporal, norteando o trabalho pela análise das capas de discos; mostramos a importância do uso adequado da linguagem visual numa obra fonográfica em termos de efeitos que busca gerar.

Neste trabalho, pode-se dizer que há elementos que acabam por englobar setores acadêmicos (como o de Desenho, de Música, de Comunicação, dentre outros), bem como sociais (em termos da preservação da memória, do valor da imagem e da relevância da cultura de um povo), sobretudo pelo fato do “grande leque que se abre” acerca de todo o entorno de importância das capas de discos, que “(...) podem ser categorizadas (...) 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”²⁷⁵.

Através da análise gráfica de desenhos de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas foi possível ter noção do alcance da contribuição desta pesquisa. Acreditamos ter esta uma ajuda importante na vertente científica, sobretudo porque poderá servir, eficazmente, para diversas áreas de conhecimento, e como fonte a outros possíveis estudos, já que, como fora explicitado neste trabalho, o desenho da capa de disco não é apenas “um desenho da capa de disco”: ele é a linguagem visual que comunica, e muito, a cultura de um período, suas angústias e alegrias; suas verdades e medos. É a expressão de um período, de um estilo musical de um determinado tempo.

Para área de Desenho, por exemplo, é relevante, pois, “As capas de discos exemplificam a evolução do design brasileiro. A partir da década de 1960 podem ser consideradas ex-

²⁷⁴ Aparelho toca-fitas.

²⁷⁵ Fonte: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf>.

tensões plásticas das músicas apresentadas nos discos²⁷⁶”. A fotografia do artista, enquanto desenho, por conseguinte, “(...) ocupa considerável espaço na história das capas de disco²⁷⁷”.

Para o campo musical, este trabalho tem importância por demonstrar que a Música ligada à arte visual torna-se mais forte, mais viva, mais intensa: “Ao analisar a evolução das capas de discos, deparei-me com o processo de consolidação do design brasileiro e da indústria fonográfica²⁷⁸”. Certamente o processo de consolidação dessa indústria, via capas de discos, deve-se, sobretudo, ao fato das mesmas passarem a ter o papel de identidade e representação fonográfica a partir de suas linguagens visuais. “As capas que protegiam os primeiros LPs (...) eram simples envelopes de papelão. Ao acompanhar sua evolução, vimos que (...) passaram à expressão artística que representa a música de forma concreta, antecipando o conteúdo dos discos”²⁷⁹. Para esta seara — a música —, portanto, unir o conteúdo fonográfico a um projeto gráfico capista coerente, fará desta área de conhecimento cada vez mais marcante e importante para a memória cultural.

Para área de Comunicação, como um todo, mas aqui em especial a Publicidade, este trabalho contribui, sobretudo, por atentar pra melhor veicular o produto, aqui capa de disco, de um modo mais atraente para o público-alvo a que deseja alcançar. Com a internacionalização do rock, por exemplo, “A produção gráfica incentivava a venda de discos”. Assim sendo, compreende-se porque o retrato, nesse contexto, torna-se um “(...) um signo cujo é tanto da descrição de um indivíduo como a inscrição de sua identidade social. O artista que interpreta esse gênero musical transforma-se (...) em objeto de consumo e daquilo que ele representa para além da música”²⁸⁰.

Academicamente, portanto, este trabalho trouxe, além das contribuições para as diversas áreas acima mencionadas, a desenvolvimento da linha de pesquisa Linguagens Visuais, Memória e Cultura para efetivação de seus saberes e contribuiu para o progresso e reconhecimento do Programa de Pós-Graduação Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana. Nesse sentido, entendemos ser este trabalho de extrema relevância, sobretudo pelo fato de colocar o desenho num patamar de destaque, como forma de expressão do contexto da produção visual para capas de discos e por desenvolver uma temática que envolve, exatamente, o tripé desenhista, cultural e interativo requerido/sugerido por este mestrado.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem.

Para alcançar êxito e trazer as referidas contribuições, conceituamos aspectos referentes às linguagens visuais; citamos os discos dos estilos musicais tomados como referência em suas épocas; mostramos a concepção da imagem, a partir da adequação na contextualização temporal, norteando o trabalho pela análise das capas de discos; explicamos a importância do uso adequado da linguagem visual numa obra fonográfica em termos de efeitos que busca gerar. Para isso, tomamos os estilos musicais brasileiros da Bossa Nova à Tropicália como base, por conta destes terem uma carga poética imensamente rica e bela, em termos musicais e imagéticos, e por trazerem consigo, em suas capas, linguagens visuais que fizeram época. Estes estilos tornaram-se, assim, uma excelente forma de comunicação verbal e não-verbal, possibilitando, muitas vezes, diversas análises e debates.

Pudemos perceber, ao longo do processo de pesquisa, o quão escassas são as bibliografias acerca da temática aqui trabalhada sobre desenho de capas de discos, sobretudo no que tange os estilos musicais brasileiros. Menos ainda foram as fontes de consulta sobre essas produções capistas referentes às culturas de seus tempos.

Em termos de relevância social, esta dissertação ratifica a importância da preservação da memória, do valor da imagem e da relevância da cultura de um povo — sobretudo no sentido material, ideacional e comportamental como marca de um tempo. Unindo essas três vertentes, podemos dizer que este trabalho traz à tona a necessidade de coerência da imagem e seus elementos relativos à cultura de um tempo para preservação da memória deste.

Nesse contexto, de projetos gráficos de capas de discos, pode-se dizer que memória e cultura, andam juntas e comungam de uma mesma verdade acerca do que elas podem expressar. “O interesse pelas capas de discos na perspectiva histórica e artística estabelece uma reflexão sobre o movimento da história para a cultura²⁸¹”. Assim, as capas de discos, enquanto cultura material, são capazes de gerar inúmeras possibilidades de interpretações e pensamentos a respeito delas. Isto porque,

Em qualquer sociedade os objetos materiais, independentes de suas finalidades são meios para se alcançar as utopias, através da realização dos indivíduos em seus relacionamentos com os outros indivíduos (sociedade) e com seu contexto material e temporal. O design, portanto, depende das diferentes estratégias traçadas pela sociedade institucionalizada para a realização de seus indivíduos se reflete no mundo material as contradições dessa estratégia²⁸².

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ibidem.

Logo, o fato de mencionarmos a preservação da memória, como uma das contribuições desta pesquisa, se deve ao fato de percebermos que as produções capistas bossa-novistas e tropicalistas, aqui foco de estudo, foram capazes de marcar a cultura de seus tempos, preservando, portanto, a memória: “o design das capas percorreu um longo caminho e registrou sua história acompanhando a época de sua criação²⁸³”. O valor dado à imagem aqui também é posto como mais uma contribuição desta pesquisa porque ela mostra o poder da comunicação visual numa sociedade que acostumou-se com o “analfabetismo visual”²⁸⁴. “A imagem, neste sentido, não é somente um rótulo, mas uma expressão interpretativa, um meio de veicular ideias: as capas dialogam”²⁸⁵.

Acreditamos, portanto, ser esta dissertação importante para novas outras pesquisas que estão por vir e, com elas, as possibilidades que serão dadas a quem recebe imagem em si, na forma de perceber, de um modo cada vez mais coerente e eficaz, todas as formas de expressão de uma produção de desenho capista em termos de contextualização espaço-temporal.

Esperamos contribuir, portanto, para as mais diversas áreas de conhecimento e, conseqüentemente, para a preservação da memória, a amplificação dada ao valor da imagem e a potencialização da relevância cultural do país, através da capa de disco. E, desejamos, acima de tudo, que “*brotem as folhas de sonho plantadas no jardim do solar*”, para, quem sabe um dia, ela voltar...

²⁸³Ibidem.

²⁸⁴Termo utilizado na Gramática Visual de Kress e Van Leuen.

²⁸⁵Fonte: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf>.

CONCLUSÃO

“(...) SE ELA VOLTAR, SE ELA VOLTAR: QUE COISA LINDA! QUE COISA LOUCA!”²⁸⁶:

A VOLTA DA CAPA DE DISCO E DA IMPORTÂNCIA DADA AOS SEUS DESENHOS

“(...) Se ela voltar, se ela voltar: que coisa linda! que coisa louca!”... Assim começou o projeto deste trabalho: imaginando a volta da capa de disco e da importância dada aos seus desenhos... Aqui, nesta dissertação de mestrado “O desenho de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas: indicação da cultura brasileira num tempo (1958-1968)”, que faz parte do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, não se quer dizer que a capa de disco tenha desaparecido, como um todo, do mercado fonográfico - mas, sua contemplação, esta, sim, sofreu muito com as constantes mudanças de formatos de veiculação musical, sobretudo desde o surgimento dos LPs, passando pelo cartucho 8-track, pela fita K7, CDs, até a recente chegada do *mp3*. E, para desenvolver o pensamento desta pesquisa, escolhi duas passagens da cena musical e artística brasileira, que foram grandes marcos estéticos da cena cultural do país: Bossa Nova e Tropicália.

O pensamento foi falar dos discos bossa-novistas e tropicalistas brasileiros, no que tange suas produções capistas, tendo o cuidado de citar aspectos da projeção destas, enquanto linguagem visual, pesquisando e, sobretudo, fundamentando este trabalho, desde as primeiras capas já produzidas no mundo, até as destas épocas — buscando, portanto, uma base contextual para se tornar foco de análise. No entanto, preocupei-me, não somente com essa vertente citada, por isso a necessidade de explicitar o quanto esses estilos musicais

²⁸⁶Trecho da música *Chega de Saudade* composta por Vinícius de Moraes e Antonio Carlos Jobim em 1958.

trouxeram de efeitos latentes em termos de receptividade a partir da imagem, traçando todo o contexto de suas épocas em termos culturais: comportamentais, materiais e ideacionais.

A linha de pesquisa Linguagens Visuais, Memória e Cultura do PPGDCI/UEFS (BA), a qual optei, portanto, tinha tudo a ver com minha proposta de trabalho, sobretudo por conta desta preocupar-se com os registros imagéticos e a relevância analítica destes, envolvendo o homem e sua cultura. Assim, imaginei de diversos modos, as formas de explicitar que os desenhos das capas eram sim a real indicação da cultura brasileira nas décadas escolhidas para esta dissertação.

Através de diversas revisões de literatura, da coleta de dados com 20 (vinte) entrevistados — dentre radialistas, músicos, professores de música e pesquisadores musicais na cidade de Feira de Santana (BA) — e de minhas próprias análises desenhísticas de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas, utilizei-me de métodos de teóricos, métodos dos sujeitos da pesquisa e de um método experimental para concluir que as capas de discos destes períodos indicam a cultura vigente dos seus períodos. Assim, a partir da verificação da hipótese de que as capas de discos da Bossa Nova e da Tropicália indicam a cultura de um tempo, foi possível perceber o alcance de contribuições desejadas por esta pesquisa.

Desenvolvi, aqui, a percepção imagética capista, que me devolveu em troca a incrível possibilidade de visualizar o quanto as capas de discos destes períodos carregam consigo, e transmitem, através de seus desenhos, elementos, e expressões artísticas que, decodificados por quem os vê, tornam-se símbolo da cultura do seu período — a linguagem desenhística estético-visual capista bossa-novista e tropicalista dá a exata dimensão do que ocorria, historicamente, em seus tempos. Assim, posso dizer que as capas de discos, aqui analisadas através de suas fontes tipográficas, cores e diagramações, demonstraram ser veículos das mensagens às quais seus contextos visavam transmitir desenhisticamente via tipo de projeção, tipo de impressão, análises gráficas de fatores projetuais (filosóficos, geométricos, psicológicos), tipo de desenho, tipo de grafismo, tipo de composição.

A partir de procedimentos analíticos, como métodos de autores, métodos dos sujeitos da pesquisa e de um método experimental, pude mensurar a importância da adequação estética, a partir da decodificação das mensagens visuais capistas bossa-novistas e tropicalistas do final da década de 1950 (1958) ao final da década de 1960 (1968), para dar significado e significância às produções de capas de discos das épocas supracitadas. Foi a partir destas análises, por exemplo, que percebi que os desenhos das capas de discos da Bossa Nova tinham aspectos mais *clean*, com o uso de cores leves, fontes suaves e diagramação

mais simétrica, adequados ao tipo de música que se fazia e ao contexto histórico do período. Bem como, foi possível observar que a maioria das produções capistas tropicalistas primava pela provocação com o uso de cores fortes, fontes sinuosas e diagramação assimétrica.

Com a volta dos discos de vinil, e a possível manutenção dos CDs, é necessário, portanto, cuidar para que o projeto gráfico de uma capa de disco faça de seus elementos visuais, veículos de uma verdade estético-cultural que seja capaz de marcar época e tornar-se, assim, única; virar memória social e cultural, pois, de acordo com os resultados desta pesquisa, os desenhos das capas de discos têm a capacidade de indicar a cultura de seus tempos e entrar para a história, logo, há que se atentar para a necessidade de se ter coerência e lógica ao projetar desenhisticamente uma capa para estes suportes fonográficos.

Para chegar a estes resultados, tracei um roteiro para esta dissertação que compreendeu 4 (quatro) capítulos.

No capítulo I tratei do fundamento desta pesquisa por via do entendimento de um passado, desde as capas de discos como meras embalagens, passando por sua personalização e o status de produção artístico-cultural. No capítulo II foco e abarco o contexto dos desenhos capistas, especialmente no Brasil do final das décadas de 1950 e 1960 (período bossa-novista e tropicalista), explicitando suas importâncias em termos de expressão de suas épocas.

No capítulo III abordo, basicamente, os diversos métodos de análise dos desenhos das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas aqui postos. Cito autores e suas contribuições. Explicito o método que os entrevistados desenvolveram, quando de suas análises destas mesmas capas na coleta de dados, via entrevista semiestruturada, para esta pesquisa, além de demonstrar a criação de um método experimental de análise. Já no capítulo IV fiz um panorama geral das perdas e ganhos que os desenhos das capas de discos sofreram no decorrer das mudanças de formatos fonográficos: sobretudo desde o surgimento da personalização capista dos LPs no Brasil bossa-novista, até o recente aparecimento do formato *mp3*. Nesse contexto, busco explicitar as diversas contribuições acadêmico-sociais que o desdobramento desta pesquisa pode trazer.

Tenho a plena consciência de que, apesar destas reflexões e conclusões, há ainda muitos aspectos relevantes a serem estudados e abordados acerca da temática sobre produções capistas bossa-novistas e tropicalistas e seus desenhos. Imagino que esta merece um estudo mais pontual. Penso que as pesquisas futuras, que queiram tomar por base esta dis-

sertação, devam, antes de qualquer coisa, compreender a importância social e acadêmica desta — assim como procedi. Acredito em outros novos trabalhos a este respeito, talvez não da forma como fiz, mas, de um modo, outro, que ainda não fora pensado até então. Até mesmo sugiro que se busquem novas vertentes para serem trabalhadas, que não as que aqui foram feitas, com o intuito de trazer outras contribuições acadêmico-sociais que façam evoluir o campo científico e demonstrem o quão necessária é a projeção da capa de disco e seus desenhos, sobretudo se adequada à cultura de seu tempo.

Os desenhos de capas que virão, deverão ter a criatividade como base para se pausar. Sobretudo porque, produções capistas que desejem ser a marca cultural de seus tempos, devem enveredar por essa vertente — foi assim que os desenhos das capas bossa-novistas e tropicalistas tornaram-se grandes marcos de seus períodos: por conta da criatividade.

Vale lembrar, no entanto, que para muito além da criatividade, existe uma indústria criativa²⁸⁷. A capa do disco dos The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, mencionada nesta pesquisa, tornou-se um ícone capista mundial, por conta, exatamente, de ter tido um grau de criatividade tão aguçado que a tornou um produto dessa indústria criativa, pois gerou diversos outros produtos derivados dela.

Bem, chego então à faixa final deste trabalho. A agulha já deslizou até o desligar da vitrola. Automaticamente tudo parou! Como assim: parou? Não! A vida continua a girar a 33 rotações por minuto, e como numa vitrola que não para de tocar, vamos em frente... seguimos nosso rumo. Por isso, não imaginem que esta pesquisa não tem continuidade: sim ela tem! Mas, para o que pretendi, chego ao meu máximo, com a certeza de ter feito o meu melhor.

Pesquisei, estudei, me esforcei, me doe, e porque não dizer, repensei aspectos do que considerava, até então, findados. A todo o momento, a cada palavra imaginada e escrita eu só pensava na relevância social deste. Queria fazer algo realmente útil, que não me desse apenas o título de Mestre, mas, e, sobretudo, que devolvesse à sociedade algo efetivamente útil. Deixo dito que os sujeitos deste trabalho tomarão conhecimento do resultado do mesmo, via artigo, bem como receberão uma declaração de gratidão pela participação

²⁸⁷Nas INDÚSTRIAS CRIATIVAS a ideia é descrever a convergência conceitual e prática das ARTES CRIATIVAS (talento individual) com indústrias culturais (produção em massa), no contexto de NOVOS MEIOS TECNOLÓGICOS (ICTs) dentro de um NOVO CONHECIMENTO ECONÔMICO, para uso da novíssima [ideia] CIDADÃO-CONSUMIDOR INTERAÇÃO. (HARTLEY, 2008, p. 5).

nesta pesquisa de mestrado: eles muito me ajudaram a ratificar a importância do desenho das capas de discos como indicação da cultura de um tempo!

Todas as afirmações feitas por mim, em momento algum, buscam ser verdade absolutas e inacabadas, afinal, esta é uma pesquisa embasada em minha experiência pessoal, enquanto amante de discos e de suas capas, bem como em coleta de dados via seres humanos — tanto eu, como eles somos passíveis de variações e, portanto, erros. Busquei, no entanto, ser o mais fiel possível a tudo o que vi, ouvi e falei. Não me deixei levar por “achismos” e procurei embasar, o quanto mais pudesse, este trabalho em autores conceituados para tornar esta pesquisa de qualidade.

Sabemos que se vive a Era do *mp3*: muita coisa mudou em termos de modo de ver e conceber o desenho das capas de discos. Saímos da arte da sua contemplação à Era da sua banalização, e quase desaparecimento. Até por isso, esta dissertação fora feita, portanto e, sobretudo, para reverenciar a arte dos desenhos capistas, e seu real papel, e recolocá-la em lugar de destaque na história fonográfica mundial, pois, atualmente, tem sido frequente a ideia da volta dos discos de vinil, não só por proteção à pirataria, mas, pelo prazer de se contemplar imagens das suas capas. Sim, os “bolachões” estão voltando e não apenas por nostalgia, mas também, pelo resgate da cultura material que identifica seus artistas e com eles toda a estética musical, autoral e visual que estes trazem consigo.

Por hora, penso que é só! Começo a ficar com aquela ”pontinha” nostalgia, mas espero, em breve, dar continuidade a pensamentos que permeiam esta temática, em outras fases da minha vida acadêmica, com outras vertentes, porque, continuo a sonhar com algo a mais, mas... Chega de saudade²⁸⁸: é tão triste dizer adeus²⁸⁹. Alegria, alegria!²⁹⁰ Aquele abraço²⁹¹!

²⁸⁸Primeiro álbum do cantor e compositor brasileiro João Gilberto. O disco foi lançado em LP em 1959. A faixa-título do LP, composta pela dupla Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, grande sucesso no Brasil, lançou a carreira de João Gilberto, tornando conhecido o movimento da bossa nova que se iniciava. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Chega_de_Saudade_%28%C3%A1lbum%29.

²⁸⁹Música de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros, do ano de 1963. Fonte: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Nelson+Lins+e+Barros<r=n&id_perso=1226.

²⁹⁰Alegria, alegria “Composta por Caetano Veloso em 1968, *Alegria, Alegria* é uma das grandes representantes do Tropicalismo”. Fonte: <http://tropicaliaepoesia.arteblog.com.br/228548/Analise-da-musica-Alegria-Alegria-de-Caetano-Veloso/>.

²⁹¹Aquele Abraço foi composta por Gilberto Gil no curto período de sua libertação, em 1969, e seu exílio em Londres. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-136415/curiosidades/>.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Citação: NBR – 6023. A-GO/2002. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Citação: NBR – 14724. MARÇO/2011. Rio de Janeiro: ABNT, 2011.

BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BUENO, Francisco da Silveira. **Novo dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Edições Fortaleza, 1972.

CALADO, Carlos. **Tropicália: A história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHAVES, Ernani. **Retrato, imagem e fisionomia: Walter Benjamin e a Fotografia**. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2001. p. 422–432.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem - movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DESVENDANDO A HISTÓRIA. **Bossa Nova: histórias de um gênero que revolucionou a música brasileira.** Ano 1. n° 5. São Paulo: Escala Nacional, 2008.

DIMERY, Robert. **1001 Discos para ouvir antes de morrer.** Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália – Alegoria, alegria.** São Paulo: Ateliê, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa.** 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Edson. **Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral.** GRAPHICA, 2005.

FOLHA DE SÃO PAULO. **A maior das capas.** São Paulo, p. E1 – E8. 30 de março de 2001.

GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa.** 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1995.

GOMES, Luiz Antonio Vidal de Negreiros. **Criatividade e Design: um livro de desenho industrial para projeto de produto.** Porto Alegre: sCHDs, 2011.

GOMES, Luiz Antonio Vidal de Negreiros; JUNIOR, Marcos Brod. **Logogramas: desenho para projeto.** Coleção Desenho Essencial, Vol. 1. Porto Alegre: sCHDs Editora, 2007. 32 pp.: Il. ISBN: 97-885-88961-28.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores.** São Paulo: Annablume, 2000.

GURGEL, Dani. **Fotografia e Música.** Trabalho de conclusão de curso de Dani Gurgel, orientado por Luli Radfahrer. ECA-USP, Junho de 2007.

HAMILTON, Dominy. *Introduction**. In THORGERSON, Storm; DEAN, Roger (Editors). **Album Cover Album.** New York: Dragons' World Books; A&W Visual Library, 1984.

HARTLEY, John (Ed.). **Creative Industries.** Malden: Blackwell, 2008.

HOLSBACH, Bruno. **Design Consciente: reflexão e prática sobre o design socialmente responsável.** Monografia. Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul, 2005.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa.** São Paulo: Nobel, 2002.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Trad. Marina Appenzeller, Campinas, 10. ed. São Paulo: Papyrus, 2006.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: a grammar of visual design.** London: Routledge, 1996.

LARAIA, Roque De Barros. **Cultura um conceito Antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LAUS, Egeu. **A capa de disco no Brasil: os primeiros anos. Arcos, design, cultura, material e visualidade.** Volume 1. Número único. Outubro de 1998.

LAUS, Egeu. **Capas de discos: os primeiros anos.** In CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960.** São Paulo: Cosac Naysfi, 2005. p. 296-336.

LIDWELL, William et alii. **Princípios universais do design.** Tradução: Francisco Araújo da Costa. Porto Alegre: Bookman, 2010.

MORIN, Edgar. **O enigma do homem.** Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1979.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

NEWTON, Dolores. **Suma etnológica brasileira 2: tecnologia indígena.** Petrópolis: Vozes/Finep, 1987.

OCHS, Michael. **1000 Record Covers.** Los Angeles: Taschen, 1994.

RAIMES, Jonathan. BHASKARAN, Lakshmi. **Design retro: 100 anos de design gráfico.** Tradução Claudio Carina. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

REVISTA BIZZ. **As 100 Maiores capas de discos de todos os tempos.** São Paulo: Editora Abril, 2005.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Rock – A arte sem censura. As capas dos LPs do BRock dos anos 1980.** História, imagem e narrativas. Nº 13, outubro / 2011 – ISSN 1808-9895.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais: design, música e Tropicalismo.** Rio de Janeiro: Novas Idéias, 2007.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida. Por um conceito de cultura no Brasil.** 2. Ed. Ed. Francisco Alves, 1988.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VILLELA, Cesar G. **A história visual da Bossa Nova.** Rio de Janeiro: MATIZ, 2003.

WEBSITES VISITADOS

<http://300discos.wordpress.com/2010/01/03/zl12-dick-farney-dick-farney-1964/>. Acesso em: 09.11.2011.

http://365cancoes.blogspot.com.br/2010_01_01_archive.html. Acesso em: 15.12.2011.

<http://aliterasom.com/?tag=los-hermanos>. Acesso em: 29.01.2013.

<http://anos60-70-80-90.blogspot.com.br/2012/05/wanderley-cardoso-1967-o-bom-rapaz.html>. Acesso em: 05.01.2012.

<http://aplicacao.saude.gov.br/plataformabrasil/login.jsf>. Acesso em: 26.05.2012.

<http://arquivosdovinilaocd.files.wordpress.com/2012/05/nara-lec3a3o-nara-1964-contracapa.jpg>. Acesso em: 22.02.2013.

<http://artesatividades.blogspot.com.br/2011/04/monocromia-e-policromia.html>. Acesso em: 21.03.2013.

- <http://barin99.livejournal.com/636617.html>. Acesso em: 02.01.2013.
- <http://blogdamusicabrasileira.blogspot.com.br/2010/11/1961-joao-gilberto.html>. Acesso em: 14.12.2011.
- http://blogdamusicabrasileira.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html. Acesso em: 24.12.2011.
- http://blogdamusicabrasileira.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html. Acesso em: 07.02.2012.
- http://blogdogutemberg.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html. Acesso em: 08/03/2013.
- <http://blogs.estadao.com.br/link/megaupload-fechado-nos-eua/>. Acesso em: 18.01.2013.
- <http://br2design-br2design.blogspot.com.br/2010/04/elifas-andreato.html>. Acesso em: 15.01.2013.
- <http://brasilremixes.blogspot.com.br/2011/07/rpm-louras-geladas-single-remix.html>. Acesso em: 18.01.2013.
- <http://caras.uol.com.br/noticia/joao-gilberto-comemora-80-anos-com-shows>. Acesso em: 03.02.2013.
- <http://cly-blog.blogspot.com.br/2012/03/mutantes-os-mutantes-1968.html>. Acesso em: 05.05.2012.
- <http://collectorsroom.blogspot.com.br/2009/04/11-discos-para-comecar-gostar-de-jazz.html>. Acesso em: 07.08.2012.
- <http://confiraprimeiro.blogspot.com.br/p/download.html>. Acesso em: 09.01.2013.
- <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>. Acesso em: 01.02.2013.
- <http://davimp3.blogspot.com.br/2011/11/joao-gilberto-e-stan-getz.html>. Acesso em: 05.10.2012.
- <http://discografiabasicamp3.blogspot.com.br/2008/08/mutantes-mutantes1969.html>. Acesso em: 07.03.2012.
- <http://discografiaviniciusdemoraes.blogspot.com.br/search/label/1962>. Acesso em: 03.12.2012.
- http://discotecapublica.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html. Acesso em: 03.02.2012.

<http://ebay-venezuela.tumblr.com/post/34699400314/the-beatles-sgt-peppers-lhcl-eight-track>. Acesso em: 22.03.2013.

<http://eduardogudin.blogspot.com.br/p/pagina-8.html> . Acesso em: 30.11.2012.

<http://educador.brasilecola.com/estrategias-ensino/o-brasil-bossa-nova.htm>. Acesso em: 03.02.2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Beatles%27_White_Album.svg. Acesso em: 07.11.2012.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Schellackplatte_1908.jpg. Acesso em: 03.10.2012.

<http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/mostra-reve-design-brasileiro-atraves-de-capas-de-discos-da-bossa-nova/>. Acesso em: 22.09.2012.

<http://fotoclubef508.wordpress.com/2009/08/23/o-dono-da-capa-secos-e-molhados/>. Acesso em: 10.11.2012.

<http://freakshowbusiness.com/2009/08/02/as-capas-dos-discos-da-gravadora-elenco/>. Acesso em: 06.05.2012.

<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/04/discografia-completa-do-los-hermanos-e-lancada-em-vinil.html>. Acesso em: 27.01.2013.

<http://hardrocknavei.blogspot.com.br/2011/01/cd-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts.html>. Acesso em: 09.07.2012.

<http://historica.com.br/hoje-na-historia/guglielmo-marconi-pai-do-radio>. Acesso em: 21.08.2012.

<http://hqrock.wordpress.com/2011/09/01/nirvana-20-anos-do-album-nevermind/>. Acesso em: 09.04.2012.

<http://joaquimdepaula.com.br/index.php/2010/01/elifas-andreato-recebe-hoje-25-homenagem-em-rolandia/>. Acesso em: 15.01.2013.

http://jpn.c2com.up.pt/2006/04/04/comecou_a_perseguaao_judicial_aos_downloads_ilegais.html. Acesso em: 08.01.2013.

<http://kinodinamico.com/tag/fonoautografo/>. Acesso em: 07.11.2012.

<http://leiturascompanhia.blogspot.com.br/2011/11/fonografo.html>. Acesso em: 05.09.2012

<http://lennyversong.blogspot.com.br/2010/05/disco-78-rpm-besame-mucho.html>. Acesso em: 05.12.2012.

<http://letras.mus.br/caetano-veloso/44752/>. Acesso em: 12.01.2013.

http://lh4.ggpht.com/_rkk3Or_B2yg/SvLnjH4RfAI/AAAAAAAAAAAns/QEfSmIkoc78/s1600-h/image%5B4%5D.png. Acesso em: 22.03.2013.

http://linguamodadoisec.blogspot.com.br/2008_01_01_archive.html. Acesso em: 14.03.2012.

<http://maniadecolecionar.loja2.com.br/744908-Araci-de-Almeida-Palpito-Infeliz-78-rpm-0028-vinil>. Acesso em: 13.08.2012.

<http://maxabelson.com/post/30599547/album-cover-13-gilberto-gil-frevo-rasgado>. Acesso em: 08/03/2013.

<http://musica.uol.com.br/ultnot/2008/07/31/ult5955u28.jhtm>. Acesso em: 12.06.2012.

<http://musicadampaorock.blogspot.com.br/2008/07/1962-tamba-trio-philips-tamba-trio.html>. Acesso em: 18.01.2012.

<http://mvdb2b.com/s/DaveBrubeckJazzGoesToJuniorCollege/EJC55516>. Acesso em: 01.07.2012.

<http://napster.mac.findmysoft.com/screenshot/>. Acesso em: 08.01.2013.

<http://notadamusica.wordpress.com/2010/01/10/a-redescoberta-do-genio/>. Acesso em: 07.06.2012.

http://obviousmag.org/archives/2011/10/lado_b_a_historia_das_fitcas-cassetes.html. Acesso em: 27.01.2013.

<http://oesquema.com.br/ronaldoevangelista/category/cesar-villela>. Acesso em: 04.06.2012.

<http://orfaosdoloronix.wordpress.com/2011/10/21/gal-costa-gal-costa-1969>. Acesso em: 19.08.2012.

<http://oseculodamusica.wordpress.com/2010/04/15/a-invencao-do-fonograma/>. Acesso em: 28.10.2012.

<http://outrasbossas.blogspot.com.br/2006/09/1944-bob-nelson-78-rpm-rca-victor.html>. Acesso em: 23.02.2012.

<http://outros300.blogspot.com.br/2012/04/roberto-carlos-71-anos-os-10-melhores.html>. Acesso em: 17.05.2012.

<http://philosophyofscienceportal.blogspot.com.br/2010/04/before-edison-edouard-leon-scott-de.html>. Acesso em: 25.03.2012.

http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-461966830-fita-k7-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-_JM. Acesso em: 22.03.2013.

<http://pt.shvoong.com/books/dictionary/1629287-inven%C3%A7%C3%B5es-fon%C3%B3grafo-%C3%A9dison/>. Acesso em: 05.08.2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartucho_%28%C3%A1udio%29. Acesso em: 27.01.2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Chega_de_Saudade_%28%C3%A1lbum%29. Acesso em: 03.07.2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Compact_Disc. Acesso em: 08/03/2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Feira_de_Santana. Acesso em: 06. 05.2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_cassete. Acesso em: 18.01.2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_cassete. Acesso em: 21.06.2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Gil_%28%C3%A1lbum_de_1969%29. Acesso em: 07.08.2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos. Acesso em: 01.10.2012.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Jazz>. Acesso em: 09.09.2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Julio_Iglesias. Acesso em: 03.10.2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Los_Hermanos. Acesso em: 29.01.2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_interven%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 18. 08.2012.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Manguebeat>. Acesso em: 29/03/2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Manolo_Otero. Acesso em: 03.10.2012.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/MP3>. Acesso em: 01.07.2012.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Psicod%C3%A9lico>. Acesso em: 03.08.2012.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Rede_Manchete. Acesso em: 05.11.2011.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Tulipa_Ruiz. Acesso em: 29.01.2013.

http://queresfugircomigo.blogspot.com.br/2009_04_01_archive.html. Acesso em: 27.01.2013.

<http://radiomec.com.br/novidades/?p=26244>. Acesso em: 30.05.2012.

http://rateyourmusic.com/release/album/kenny_burrell/kenny_burrell_volume_2/. Acesso em: 01.10.2012.

http://rateyourmusic.com/release/album/rogerio_duprat/a_banda_tropicalista_do_duprat/. Acesso em: 11.09.2012.

<http://recordarfazbem.blogspot.com.br/2011/05/gal-costa-discografia.html>. Acesso em: 23.05.2012.

<http://recordarfazbem.blogspot.com.br/2011/05/os-mutantes-discografia.html>. Acesso em: 06.07.2012.

http://restosdecoleccion.blogspot.com.br/2011_04_01_archive.html. Acesso em: 08.12.2011.

<http://robertocarlos-internacional.blogspot.com.br/2008/05/roberto-carlos-convida-erasmo-carlos.html>. Acesso em: 03.03.2012.

<http://rozenblit.bandcamp.com/track/sem-entrada-e-sem-mais-nada>. Acesso em: 04.02.2013.

<http://saladeexibicao.blogspot.com.br/2010/05/terra-em-transe.html>. Acesso em: 09. 11. 2011.

<http://sete8comunicacao.blogspot.com.br/2011/09/tulipa-ruiz-lanca-vinil-de-efemera-e.html>. Acesso em: 27.01.2013.

http://sibrubilac.blog.uol.com.br/arch2005-06-01_2005-06-30.html. Acesso em: 25.09.2012.

<http://sitepratico.com/sitepratico/?site=101&pagina=4>. Acesso em: 16.01.2013.

<http://slideshare.net/guestba2f98/cultura-material-e-ambientes-colaborativos>. Acesso em: 07.11.2012.

http://softbrazilweb.com/2012/XXXnoomagXXX/index.php?option=com_content&view=article&id=333:goo-by-cafi-br&catid=36&Itemid=143&lang=br. Acesso em: 15.01.2013.

<http://somvalvulado.blogspot.com.br/2012/09/festivais-de-musica-popular-brasileira.html>. Acesso em: 03.01.2013.

<http://temposjovemguarda.blogspot.com.br/>. Acesso em: 01.11. 2012.

<http://themusicuniverse.com/wp-content/uploads/2013/02/sgt-pepper2.jpg>. Acesso em: 22.03.2013.

<http://theofflinepeople.blogspot.com.br/2011/04/jour-1-kumi-wanda-sa-vagamente-1964.html>. Acesso em: 03.04.2012.

<http://toquemusical.wordpress.com/category/marcos-valle>. Acesso em: 05.11.2012.

<http://traficoilegaldemusica.blogspot.com.br/2009/06/tom-ze-todos-os-olhos-1973tom.html>. Acesso em: 10.11.2011.

<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Acesso em: 09.07.2012.

<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/rogerio-duarte>. Acesso em: 05.04.2012.

<http://tropicaliaepoesia.arteblog.com.br/228548/Analise-da-musica-Alegria-Alegria-de-Caetano-Veloso/>. Acesso em: 07.02.2012.

<http://umamusicapordia.blogspot.com.br/2008/06/1967-gilberto-gil-louvao.html>. Acesso em: 06.11.2011.

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/EdisonSlip1903.JPG>. Acesso em: 22.06.2012.

<http://veiaurbana.wordpress.com/2010/11/05/capa-de-disco-gilberto-gil-1968-gilberto-gil-3/>. Acesso em: 06.10.2012.

<http://vidmar.net/weblog/archive/2006/03/12/2712.aspx>. Acesso em: 08.01.2013.

<http://virtualia.blogs.sapo.pt/20962.html>. Acesso em: 24.03.2012.

<http://vitrola.blogspot.com.br/2009/09/vamos-fazer-tudo-em-alto-contraste.html>. Acesso em: 07.08.2012.

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-136415/curiosidades/>. Acesso em: 05.10.2012.

<http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/tropicalia-de-helio-oiticica>. Acesso em: 06.05.2012.

<http://www.amitbhawani.com/blog/download-multiple-rapidshare-files-at-once/>. Acesso em: 09.01.2013.

<http://www.arcoweb.com.br/entrevista/gringo-cardia-o-arquiteto-23-04-2008.html>. Acesso em: 16.01.2013.

http://www.arquivosdovinilaocd.com/2012/10/caetano-veloso-tropicalia-1968_2352.html. Acesso em: 22.02.2013.

<http://www.batebyte.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=492>. Acesso em: 27.01.2013.

<http://www.bossa.net/elenco/000075.html>. Acesso em: 21/04/2012.

<http://www.branditcopy.com/Embalagem-de-cartao-Digipak.html>. Acesso em: 18.01.2013.

<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/musica/tom-jobim-1927-1994>. Acesso em: 09.03.2012.

<http://www.cdpoint.com.br/WebForms/detalhe-to.aspx?pStrUPC=3259120041029&pIntPais=2&pIntTipoProd=1&pStrOrigem=L&>. Acesso em: 07.08.2012.

<http://www.continents.com/Art14.htm>. Acesso em: 03.09.2012.

<http://www.culturabrasil.com.br/programas/rock-cultura/arquivo-2/musica-e-roupa-rasgada-2>. Acesso em: 30.05.2012.

<http://www.dicionarioinformal.com.br/bicromia/>. Acesso em: 21.03.2013.

<http://www.dicionarioinformal.com.br/bicromia/>. Acesso em: 21.03.2013.

<http://www.dicionariompb.com.br/cafi/dados-artisticos> . Acesso em: 15.01.2013.

http://www.e-biografias.net/antonio_jobim/. Acesso em: 02.09.2012.

<http://www.edisonphonology.com/special.JPG>. Acesso em: 26.08.2012.

<http://www.examiner.com/article/beatles-remastered-cds-update-comparing-the-old-and-new-sgt-pepper-s-lonely-hearts-club-band>. Acesso em: 22.03.2013.

<http://www.facevv.edu.br/Revista/04/OBSERVA%C3%87%C3%83O%20E%20ENTREVISTA%20EM%20PESQUISA%20QUALITATIVA%20-%20almir%20almeida.pdf>. Acesso em: 13.01.2013.

<http://www.folhadaregiao.com.br/Materia.php?id=294804>. Acesso em: 15.01.2013.

<http://www.fontesgratis.com.br/artigos/tipografia.pdf>. Acesso em: 05.09.2012.

<http://www.fotoclubef508.com/2009/12/o-dono-da-cap-a-tropicalia/>. Acesso em: 14.09.2012.

<http://www.fredcunhanews.com/2012/11/anos-80-carros-acessorios-toca-fita-kpx.html>. Acesso em: 27.01.2013.

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/70/>. Acesso em: 12.09.2012.

<http://www.graficaebrindes.com/9-modelos-de-embalagens-criativas-para-cd-e-dvd.html>. Acesso em: 08.03.2013.

<http://www.graficaebrindes.com/9-modelos-de-embalagens-criativas-para-cd-e-dvd.html>. Acesso em: 29.01.2013.

<http://www.hifi.ebox.pt/edicoes/novohifi/imprimirDesenvolvimento.asp?artigo=11359&sit e=3&revista=17>. Acesso em: 01.10.2012.

<http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/editorial13.php>. Acesso em: 26.11.2011.

<http://www.historiaimagem.com.br/edicao13outubro2011/rock.pdf>. Acesso em 03.01.2013.

<http://www.hominiscanidae.org/2012/05/lo-borges-lo-borges-1972.html>. Acesso em: 15.01.2013.

<http://www.infoescola.com/biografias/lygia-clark/>. Acesso em: 03.12.2011.

<http://www.infoescola.com/biografias/piet-mondrian/>. Acesso em: 25.12.2011.

<http://www.infoescola.com/musica/bossa-nova-no-brasil-50-anos/>. Acesso em: 11.10.2012.

<http://www.infoescola.com/musica/new-wave/>. Acesso em: 21.10.2011.

[http://www.infopedia.pt/\\$gramofone](http://www.infopedia.pt/$gramofone). Acesso em: 11.09.2012.

[http://www.infopedia.pt/\\$guglielmo-marconi](http://www.infopedia.pt/$guglielmo-marconi). Acesso em: 08.09.2012.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas _biografia&cd_verbete=2020. Acesso em: 07.12.2011.

<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-ronnie-von.php>. Acesso em: 01.08.2012.

<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-wanderlea.php>. Acesso em: 03.08.2012.

http://www.jovemguarda.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id= 265:jerry-adriani-&catid=43:cantores&Itemid=53. Acesso em: 01.08.2012.

<http://www.klickeducacao.com.br/bcoresp/bcorespmostra/0,5991,POR-5210-h,00.html>. Acesso em: 08.12.2011.

<http://www.laisser.com.br/mv/vinil.html>. Acesso em: 27.01.2013.

<http://www.lastfm.com.br/music/The+Velvet+Underground/The+Velvet+Underground+and+Nico>. Acesso em: 13.07.2012.

<http://www.letras.com.br/#!biografia/joao-gilberto>. Acesso em: 22.07.2012.

<http://www.letras.com.br/#!biografia/the-beatles>. Acesso em: 03.06.2012.

http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/6c_o_papel_dos_movimentos_culturais.pdf. Acesso em: 06.12.2011.

<http://www.mundoeducacao.com.br/literatura/poesia-concreta.htm>. Acesso em: 20.09.2012.

<http://www.museuclubedoesquina.org.br/cafi/>. Acesso em: 15.01.2013.

<http://www.museuclubedoesquina.org.br/cafi/sobre/attachment/cover823/>. Acesso em: 15.01.2013.

<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1964-opiniao-de-nara>. Acesso em: 04.06.2012.

<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1968-nara>. Acesso em: 05.07.2012.

<http://www.ocasulo.com.br/brazil-pra-gringo-ver/>. Acesso em: 10.09.2012.

<http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2009/08/20/mais-um-blog-de-mp3-que-se-vai-a-vez-do-um-que-tenha.htm>. Acesso em: 18.01.2013.

http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Nelson+Lins+e+Barros<r=n&id_perso=1226. Acesso em: 12.05.2012.

<http://www.p2pon.com/p2p-reviews/emule/>. Acesso em: 08.01.2013.

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/pop-art/pop-art-4.php>. Acesso em: 08.06.2012.

<http://www.progarchives.com/album.asp?id=11068>. Acesso em: 30.09.2011.

<http://www.radioclubeconquista.com.br/v1/2012/08/27/tulipa-ruiz-traz-tudo-tanto-a-salvador/>. Acesso em: 29.01.2013.

<http://www.ranchodotonicao.com.br/index.php/2011/07/18/tempo-da-jovem-guarda-era-uma-gostosa-festa-de-arromba/>. Acesso em: 04.05.2012.

http://www.reflection.com.br/brazil/nara_leao/image11.html. Acesso em: 12.05.2012.

<http://www.retrogamesbrasil.blogspot.com.br/2008/12/fita-k7.html>. Acesso em: 03.10.2011.

<http://www.significados.com.br/bossa-nova/>. Acesso em: 01.10.2012.

<http://www.significados.com.br/gigabyte/>. Acesso em: 21.01.2013.

<http://www.significados.com.br/upload/>. Acesso em: 16.01.2013.

<http://www.significados.com.br/web/>. Acesso em: 09.01.2013.

<http://www.spiner.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=1280>. Acesso em: 03.09.2012.

<http://www.suapesquisa.com/ditadura/ai-5.htm>. Acesso em: 20.01.2013.

<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/05/o-que-e-download.html>. Acesso em: 09.01.2013.

<http://www.tecmundo.com.br/infografico/30658-a-evolucao-do-armazenamento-de-musicas-infografico-.htm> Acesso em: 27.01.2013.

<http://www.tumblr.com/tagged/miles-davis?before=1343310958>. Acesso em: 14.07.2012

<http://www.vidainteligenteonline.com/eu-era-assim/31,vinicius-de-moraes.html>. Acesso em: 21.05.2012

http4.bp.blogspot.com-jtBdmrUdPjoT-1meVcfiEIAAAAAAAAAIpQDLIDczO_DkMs1600Gilespiritual.jpg. Acesso em: 08/03/2013.

<http4.bp.blogspot.com-U6TFdkB0nkoT-1mr2vkwIAAAAAAAAIpYeloTjcD4yFEs1600Gil222.jpg>. Acesso em: 08/03/2013.

<https://orfaosdoloronix.wordpress.com/category/carlos-lyra/pIntBanner=68>. Acesso em: 10. 07.2012

<https://www.facebook.com/photo.phpfbid=347127568737237&set=a.160921194024543.32945.160822617367734&type=1&theater>. Acesso em: 25.03.2013.

ANEXO



NATA MUSICAL - Escola de Música LTDA
Rua Juscelino Kubitschek, 146, Santa Mônica, Feira de Santana - Ba
Tel (75) 3625-2816 - e-mail natamusical@msn.com
C.G.C 16.392.979/0001-20

AUTORIZAÇÃO

Autorizo Valéria Nanci de Macêdo Santana a realizar sua pesquisa de Mestrado intitulada " O desenho de capas de discos bossa-movistas e tropicalistas indicando a cultura de um tempo (1958 – 1969)".

Feira de Santana, 28 de maio de 2012.

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "Natanira Gonçalves", is written above a horizontal line.

Natanira Gonçalves (diretora)

16.392.979/0001-20
NATA MUSICAL
ESCOLA DE MÚSICA LTDA
Rua Juscelino Kubitschek, Nº 146
Stª Mônica - CEP: 44050-110
Feira de Santana/BA

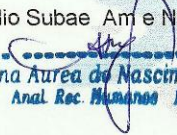


AUTORIZAÇÃO

Autorizo Valéria Nanci de Macêdo Santana, a realizar sua pesquisa de Mestrado intitulada "O desenho de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas indicando a cultura de um tempo (1958-1969)".

Feira de Santana, 28 de maio de 2012.

Radio Subaé Am e Nordeste FM


Ana Aúrea do Nascimento Loh.
Anal. Rec. Humano Mai. 2018

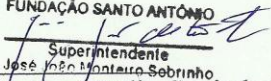
Radio Subaé Ltda.
C.N.P.J. 32.693.657/0001-78
Av. Maria Quitéria, 223. Mar da Tranquilidade.
Feira de Santana – Ba. CEP 44.088-000.
E-mail: comercial.nordeste@terra.com.br
Telefax: (0**75) 3603-6950/3603-6963



Autorização

Autorizo Valéria Nanci de Macêdo Santana, a realizar sua pesquisa de Mestrado Intitulada " O desenho de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas indicando a cultura de um tempo (1958-1969) junto as emissoras da Rede baiana de Rádio.

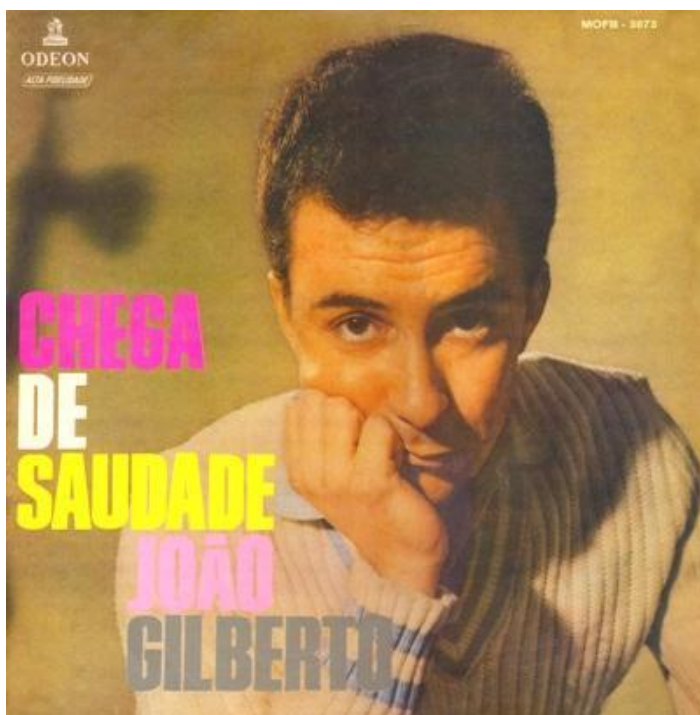
FUNDAÇÃO SANTO ANTONIO


Superintendente
José João Monteiro Sebrinho

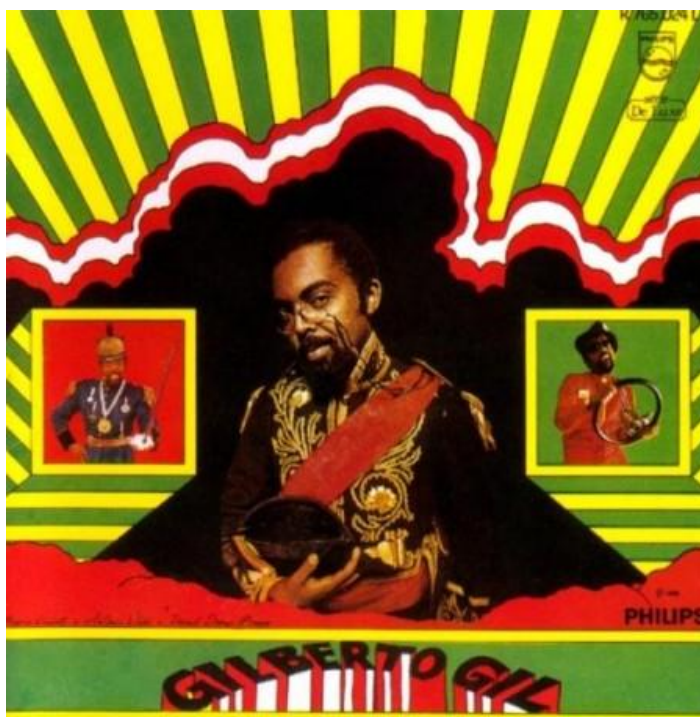
Fundação Santo Antonio – Rádio Sociedade Am e Princesa FM
Frei José Monteiro
28/05/2012

FUNDAÇÃO SANTO ANTONIO
Rua Frei Hermenegildo, 300 – Capuchinhos
Feira de Santana – Bahia Cep: 44.050.240
Cx Postal 1525 – Pabx – 2101-9700
comercial@princesafm.com.br

Artista: João Gilberto / Disco
 Chega de Saudade / Ano:
 1959
 Fonte da capa:
http://blogdamusicabrasileira.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html



Artista: Gilberto Gil / Disco:
 Gilberto Gil / Ano: 1968
 Fonte da capa:
<http://veiaurbana.wordpress.com/2010/11/05/capa-de-disco-gilberto-gil-1968-gilberto-gil-3/>

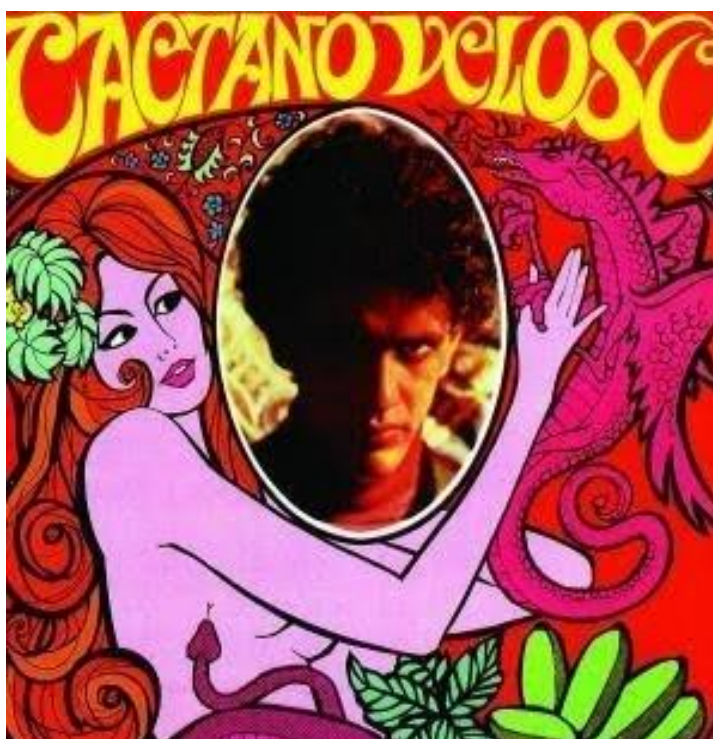




Tamba Trio



Artista: Tamba Trio / Disco:
Tamba Trio / Ano: 1962
Fonte da capa:
<http://musicadampaorock.blogspot.com.br/2008/07/1962-tamba-trio-philips-tamba-trio.html>



Artista: Caetano Veloso /
Disco: Caetano Veloso /
Ano: 1968
Fonte da capa:
http://365cancoes.blogspot.com.br/2010_01_01_archive.html

Artista: Sylvia Telles / Disco:
 Bossa Balanço Bossa / Ano:
 1963
 Fonte da capa:
<http://www.cdpoint.com.br/WebForms/detalhe-produto.aspx?pStrUPC=3259120041029&pIntPais=2&pIntTipoProd=1&pStrOrigem=L&pIntBanner=68>

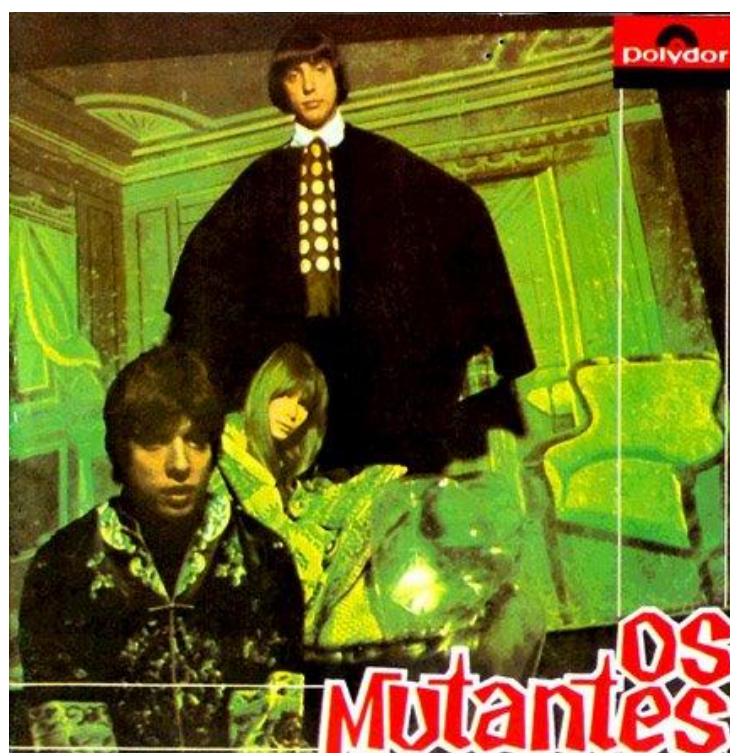


Artista(s): Gal Costa e
 Caetano Veloso / Disco:
 Domingo / Ano: 1967
 Fonte da capa:
<http://recorderfazbem.blogspot.com.br/2011/05/gal-costa-discografia.html>

Artista: Wanda Sá / Disco:
Wanda Vagamente / Ano:
1964
Fonte da capa:
<http://theofflinepeople.blogspot.com.br/2011/04/jour-1-kumi-wanda-sa-vagamente-1964.html>



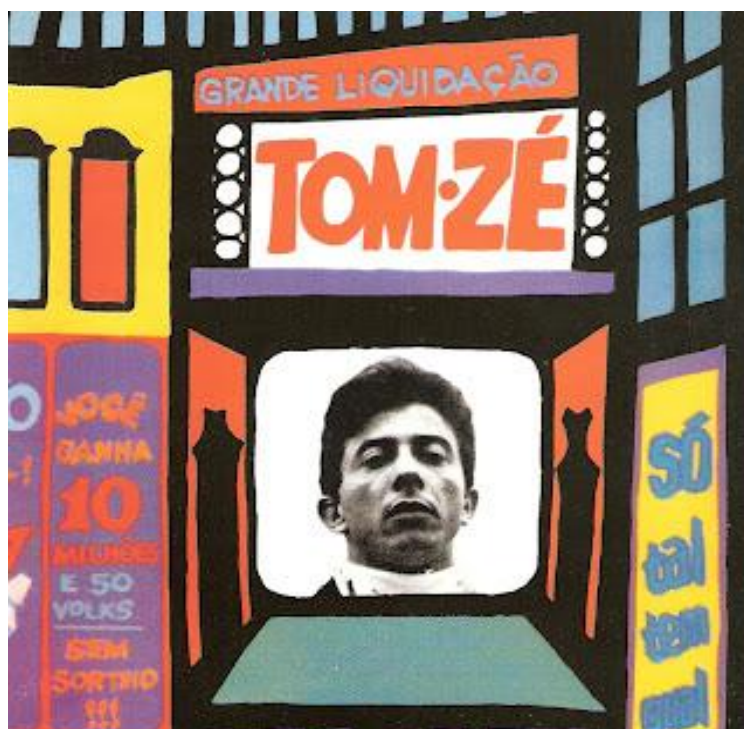
Artista: Os Mutantes / Disco:
Os Mutantes / Ano: 1968
Fonte da capa: <http://cly-blog.blogspot.com.br/2012/03/mutantes-os-mutantes-1968.html>



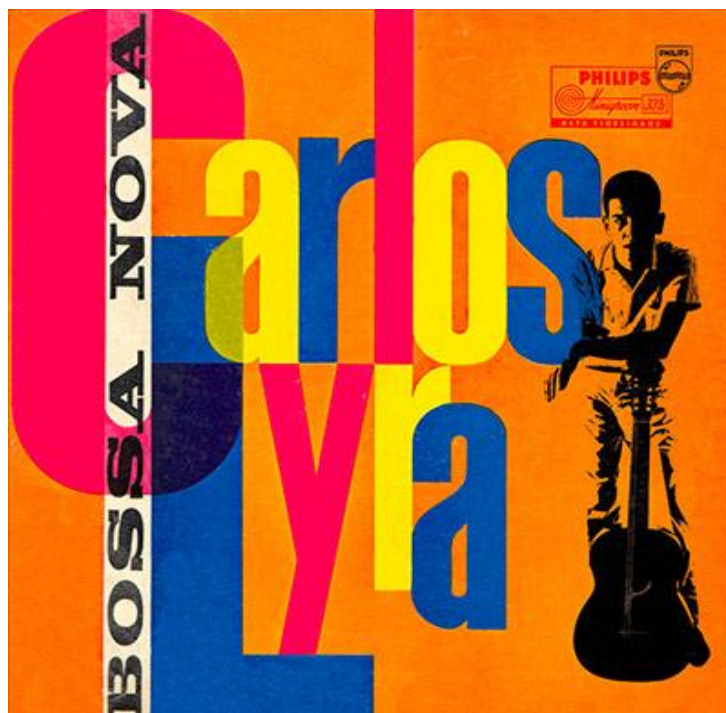
Artista: Nara Leão / Disco:
Nara / Ano: 1964
Fonte da capa:
<http://fw.com.br/noticias/cultura-pop/mostra-reve-design-brasileiro-atraves-de-capas-de-discos-da-bossa-nova/>



Artista: Tom Zé / Disco:
Grande Liquidação / Ano:
1969
Fonte da capa:
http://sacundinbenblog.blogspot.com.br/2008_12_01_archive.html



Artista: Carlos Lyra / Disco:
 Bossa Nova / Ano: 1959
 Fonte da capa:
<http://www.ocasulo.com.br/br/azil-pra-gringo-ver/>



Artista: Rogério Duprat /
 Disco: A banda tropicalista do
 Duprat / Ano: 1968
 Fonte da capa:
http://rateyourmusic.com/release/album/rogerio_duprat/a_banda_tropicalista_do_duprat



Artista (s): Stan Getz e João
 Gilberto / Disco: Getz/Gilberto
 feat. Antonio Carlos Jobim /
 Ano: 1964
 Fonte da capa:
[http://davimp3.blogspot.com.
 br/2011/11/joao-gilberto-e-
 stan-getz.html](http://davimp3.blogspot.com.br/2011/11/joao-gilberto-e-stan-getz.html)



Artista: Gilberto Gil / Disco:
 Louvação / Ano: 1967
 Fonte da capa:
[http://umamusica.pordia.blogs
 pot.com.br/2008/06/1967-
 gilberto-gil-louvao.html](http://umamusica.pordia.blogspot.com.br/2008/06/1967-gilberto-gil-louvao.html)



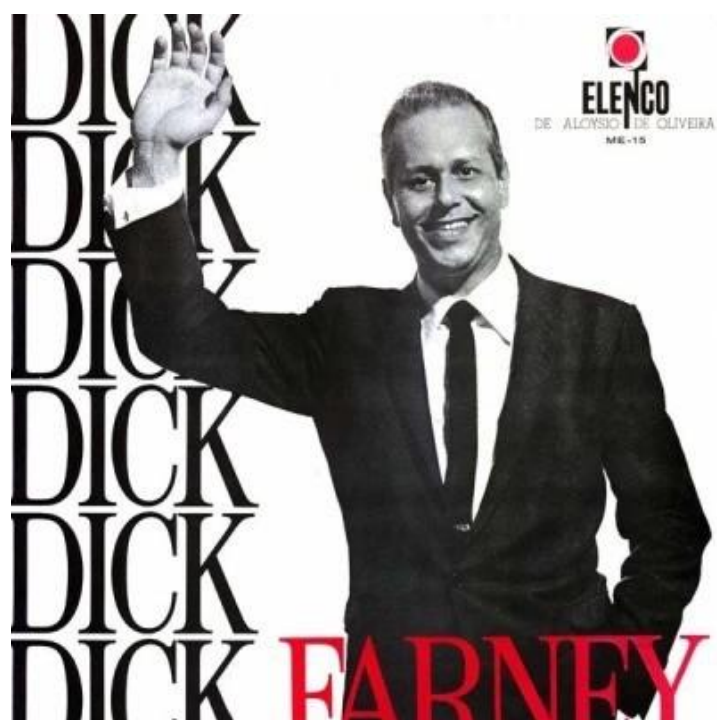
Artista: Marcos Valle
 / Disco: O compositor e
 cantor Marcos Valle / Ano:
 1965
 Fonte da capa:
<http://toquemusical.wordpress.com/category/marcos-valle/>



Artista: Tropicália / Disco:
 Tropicália ou Panis et
 Circencis / Ano: 1968
 Fonte da capa:
<http://www.fotoclubef508.com/2009/12/o-dono-da-capa-tropicalia/>



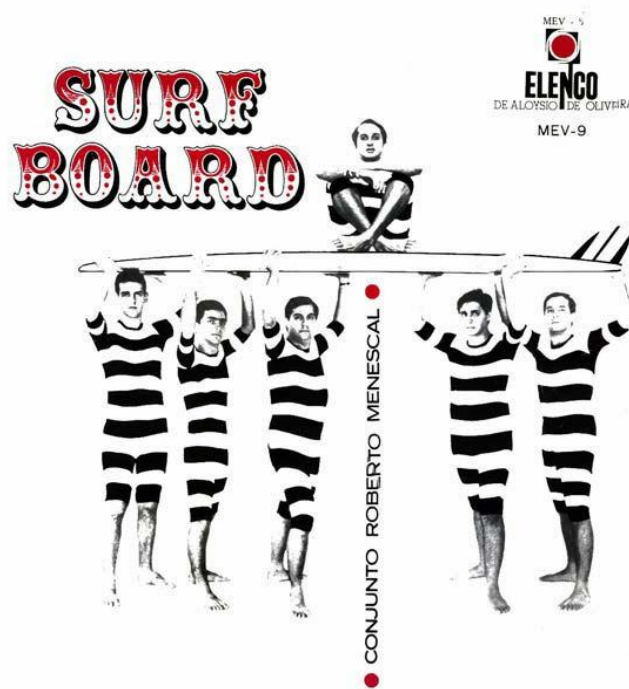
Artista: Dick Farney / Disco:
Dicky Farney / Ano: 1964
Fonte da capa:
<http://300discos.wordpress.com/2010/01/03/z112-dick-farney-dick-farney-1964/>



Artista: Nara Leão /
Disco: Sem título / Ano:
1968
Fonte da capa:
http://www.reflection.com.br/brazil/nara_leao/image11.html



Artista: Roberto
Menescal / Disco: Surf
Board / Ano: 1966
Fonte da capa:
<http://www.bossa.net/elenco/000075.html>



Artista: Caetano Veloso e Os
Mutantes / Disco:
Caetano Veloso e Os
Mutantes ao vivo / Ano:
1968
Fonte da capa:
<http://recordarfazbem.blogspot.com.br/2011/05/os-mutantes-discografia.html>





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
SISTEMA DE BIBLIOTECAS



Termo de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TDE) na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação, autorizo o IBICT a disponibilizar através do site <http://bdt.d.ibict.br/bdt.d/>, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o texto integral da obra abaixo citada, conforme permissões assinaladas, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data _____ (dd/mm/aaaa).

1. Identificação do material bibliográfico: () Tese () Dissertação

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Autor: _____

E-mail: _____

RG: _____ CPF: _____

Orientador: _____ Co-Orientador: _____

CPF do Orientador: _____

Membros da Banca: _____

Data da defesa: _____ Número de páginas: _____

Título: _____

Instituição da defesa: _____

Afiliação: (Instituição de vínculo empregatício do autor): _____

Área do conhecimento: _____

Palavras-chave: _____

3. Agência de fomento: _____

4. Informação de acesso ao documento:

Liberção para publicação: () Total – Libera conteúdo para acesso ao público

() Parcial – Libera o conteúdo somente para a comunidade universitária

Em caso de publicação parcial, especifique o(s) arquivo(s) restrito(s):

Arquivo (s) Capítulo(s). Especifique: _____

Assinatura do autor

Data

A restrição (parcial ou total) poderá ser mantida por até um ano a partir da data de autorização da publicação. A extensão deste prazo suscita justificativa junto ao IBICT. Todo o resumo e os metadados ficarão sempre disponibilizados. Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital em Word ou PDF da tese ou dissertação.

Plataforma Brasil - Ministério da Saúde

Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

PROJETO DE PESQUISA

Título: O DESENHO DE CAPAS DE DISCOS BOSSA-NOVISTAS E TROPICALISTAS INDICANDO A CULTURA DE UM TEMPO (1958-1969)

Área Temática:

Pesquisador: Valéria Nanci de Macêdo Santana

Versão: 1

Instituição: Universidade Estadual de Feira de Santana

CAAE: 03973312.4.0000.0053

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

Número do Parecer: 57754

Data da Relatoria: 28/06/2012

Apresentação do Projeto:

Trata-se de projeto de dissertação de mestrado do curso de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da UEFS a ser desenvolvido pela Pesquisadora Responsável-mestranda sob orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio Vidal de Negreiro Gomes cujo currículo demonstra experiência na área. O tema da pesquisa - Linguagens Visuais & Estilos Musicais Brasileiros enquadra-se na linha de pesquisa da Pós-Graduação Linguagens Visuais, Memória e Cultura. A partir da questão "De que forma as capas de discos da Bossa Nova e Tropicália identificam um tempo?" A Autora busca "falar de aspectos anteriores e posteriores à personalização das capas de discos - como era e como passou a ser a relação das capas com a preocupação no uso da imagem; a importância do Design Gráfico nesse contexto; a necessidade de unir música e imagem nas capas de discos; a representatividade que a capa passa a ter, tanto quanto a música; os aspectos a serem definidos / observados para fazer uma capa com base em diversos exemplo de fatores projetuais, análise lingüística, análise desenhística, dentre muitos outros. Ainda, segundo a Autora "Tudo isso é demonstrado através de dados coletados e analisados graficamente, gerando, assim, uma contribuição e reflexão quanto às perdas e ganhos geradas do surgimento do long-play ao pendrive". Tece comentários e sinaliza para o "o fato de possibilitar à nova indústria fonográfica (que está por vir, com a também volta dos vinis às lojas e a volta das lojas) discos com capas mais preocupadas com aspectos de projeção, lingüística adequada, bem como a desenhística, propiciando uma recepção positiva por parte de um público do século XXI, cada vez mais sedento de novidades e muito mais exigente quanto à linguagem gráfico-visual das capas dos vinis."

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Específico

Demonstrar que a linguagem visual em capas de discos de vinil da Bossa Nova e da Tropicália, no período de 1958/1969, eram a explícita indicação cultural da relevância da música da sociedade brasileira.

Objetivos Gerais

- ¿ Conceituar aspectos referentes às linguagens visuais;
- ¿ Contextualizar os discos dos estilos musicais tomados como referência em suas épocas;
- ¿ Compreender a concepção da imagem, a partir da adequação na contextualização temporal, norteando o trabalho pela análise das capas de discos;
- ¿ Mostrar a importância do uso adequado da linguagem visual numa obra fonográfica em termos de efeitos que busca gerar.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

No campo "Riscos", registra "toda e qualquer pesquisa que envolva seres humanos está sujeita a riscos. Esta, aqui posta, não é diferente. Por ter uma metodologia que envolve, em um dado momento, a coleta de dados via formulários aplicados junto a colaboradores (sujeitos), existe a possibilidade de danos que comprometam o indivíduo ou a coletividade" contudo não explicita quais seriam quais os possíveis riscos. Entretanto no TCLE ao referir-se aos benefícios a Autora os reconhece, enfatiza (e, até mesmo, maximiza), afirmando "ser

esta uma pesquisa de grandes benefícios culturais, artísticos e, sobretudo sociais."

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa tem validade social-cultural-histórica e viabilidade técnica inclusive, por se tratar de dissertação de mestrado, conta com a infraestrutura instalada. O tema convida à reflexão sobre mudanças culturais.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Falta declaração do Orientador enquanto Pesquisador Colaborador, comprometendo-se com pesquisa conforme Res. 196. Falta também critérios de inclusão/exclusão dos sujeitos. Cronograma contemplando os itens necessários inclusive relatório final ao CEP e divulgação dos resultados aos sujeitos da pesquisa. Orçamento contendo fontes de recursos inclusive contrapartida da UEFS. Formulário para coleta de dados pertinente ao tema e aos objetivos. TCLE em forma de convite aos sujeitos, atende de modo geral às exigências da Res. 1996/96. Porém quando diz "esta é uma pesquisa de extrema importância" pode soar como indução ao sujeito (Res. 196/96 item II.11).

Recomendações:

O texto do TCLE permite avaliar o cuidado da Pesquisadora com o respeito aos sujeitos da pesquisa, inclusive reconhecendo-os como colaboradores. Recomenda-se rever a expressão "de extrema importância" no TCLE (ver comentário no Campo anterior).

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Projeto Aprovado

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Considerações Finais a critério do CEP:

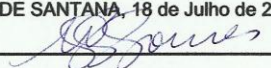

Recomenda-se:

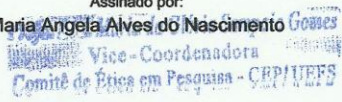
-retirar a expressão "de extrema importância" no TCLE pois pode como indução ao sujeito. (Res. 196/96 item II.11)

-informar critério de inclusão/exclusão para seleção dos sujeitos do estudo.

FEIRA DE SANTANA, 18 de Julho de 2012

Assinado por:



 Maria Angela Alves do Nascimento


 Vice-Coordenadora
 Comitê de Ética em Pesquisa - CEP/UEFS

APÊNDICE



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E
INTERATIVIDADE
PESQUISADORA: VALÉRIA NANCÍ DE MACÊDO SANTANA
valeriananci@ig.com.br

FORMULÁRIO DIAGNÓSTICO

INFORMAÇÕES IMPORTANTES:

- Esta coleta de dados consiste na escolha de pessoas (colaboradoras) a fim de gerar dados para análise e desenvolver a pesquisa em questão;
- Em cada questionamento, a seguir, poderão ser marcadas quantas alternativas forem necessárias;
- Pede-se: a partir da mera observação das capas de discos, impressas na página seguinte (e mostradas em maior escala pela pesquisadora), que o prezado colaborador escolha 4 (quatro) destas, que serão marcadas nos campos abaixo das imagens, e na sequência responda aos formulários apresentados, referenciando suas escolhas nos mesmos;
- O campo “observações”, em aberto, que vem logo abaixo dos formulários das questões objetivas, representa que, diante das opções dadas como alternativas a serem marcadas, caso o colaborador não concorde com algumas delas, ou queira fazer quaisquer outras colocações, como por exemplo, dar alguma outra alternativa como sugestão (que será considerada), poderá referi-las no mesmo;
- Todo o procedimento terá o auxílio da pesquisadora deste trabalho, a fim de ajudar a sanar quaisquer dúvidas, sem, com isso, interferir nas escolhas dos entrevistados, que terão total liberdade diante dos formulários aqui postos.

PARTE I - CAPAS DE DISCOS A SEREM ESCOLHIDAS PARA POSTERIORES ANÁLISES GRÁFICAS E DAS IDEIAS E COMPORTAMENTO DE UM TEMPO

CAPA 1	CAPA 2	CAPA 3	CAPA 4
CAPA 5	CAPA 6	CAPA 7	CAPA 8
CAPA 9	CAPA 10	CAPA 11	CAPA 12
CAPA 13	CAPA 14	CAPA 15	CAPA 16
CAPA 17	CAPA 18	CAPA 19	CAPA 20

PARTE II- FORMULÁRIOS DE COLETA DE DADOS

PRIMEIRA CAPA DE DISCO SELECIONADA n° _____			
QUAL (IS) ADJETIVO (S) USARIA PARA A CAPA DE DISCO SELECIONADA	PARA VOCÊ, A CAPA DE DISCO SELECIONADA FAZ PARTE DE QUAL DÉCADA	NA CAPA DE DISCO SELECIONADA, O QUE MAIS IDENTIFICA SUA ÉPOCA	NA CAPA DE DISCO SELECIONADA O QUE MAIS CHAMA SUA ATENÇÃO
<input type="checkbox"/> Legal <input type="checkbox"/> Bacana <input type="checkbox"/> Bonita <input type="checkbox"/> Demais	<input type="checkbox"/> 1950-1960 <input type="checkbox"/> 1970-1980 <input type="checkbox"/> 1990-2000 <input type="checkbox"/> 2010-2012	<input type="checkbox"/> Bossa Nova <input type="checkbox"/> Tropicália <input type="checkbox"/> MPB <input type="checkbox"/> Manguê	<input type="checkbox"/> Cores; Efeitos <input type="checkbox"/> Tipografia; Calig. <input type="checkbox"/> Fotografia; Ilustra. <input type="checkbox"/> Composição
QUANTO ÀS CORES DA CAPA DE DISCO SELECIONADA, SÃO	QUANTO ÀS FONTES TIPOGRÁFICAS DESTA CAPA, ESTAS LHE PARECEM DESENHADAS	QUANTO ÀS FOTOGRAFIAS/ DESENHOS, DESTA CAPA, AJUDAM A INFORMAR O TIPO MUSICAL	QUANTO À COMPOSIÇÃO DA CAPA PREFERIDA, O QUE MAIS LHE CHAMA ATENÇÃO
<input type="checkbox"/> Poucas <input type="checkbox"/> Muitas <input type="checkbox"/> Exageradas <input type="checkbox"/> Adequadas	<input type="checkbox"/> Com propósito <input type="checkbox"/> Sem intenção <input type="checkbox"/> Adequadas <input type="checkbox"/> Originais	<input type="checkbox"/> Muito <input type="checkbox"/> Pouco <input type="checkbox"/> Nada a ver c/ tipo <input type="checkbox"/> Tudo a ver c/ tipo	<input type="checkbox"/> Parte central <input type="checkbox"/> Parte superior <input type="checkbox"/> Parte esquerda <input type="checkbox"/> Parte inferior

Observações: _____

SEGUNDA CAPA DE DISCO SELECIONADA n° _____			
QUAL (IS) ADJETIVO (S) USARIA PARA A CAPA DE DISCO SELECIONADA	PARA VOCÊ, A CAPA DE DISCO SELECIONADA FAZ PARTE DE QUAL DÉCADA	NA CAPA DE DISCO SELECIONADA, O QUE MAIS IDENTIFICA SUA ÉPOCA	NA CAPA DE DISCO SELECIONADA O QUE MAIS CHAMA SUA ATENÇÃO
<input type="checkbox"/> Legal <input type="checkbox"/> Bacana <input type="checkbox"/> Bonita <input type="checkbox"/> Demais	<input type="checkbox"/> 1950-1960 <input type="checkbox"/> 1970-1980 <input type="checkbox"/> 1990-2000 <input type="checkbox"/> 2010-2012	<input type="checkbox"/> Bossa Nova <input type="checkbox"/> Tropicália <input type="checkbox"/> MPB <input type="checkbox"/> Manguê	<input type="checkbox"/> Cores; Efeitos <input type="checkbox"/> Tipografia; Calig. <input type="checkbox"/> Fotografia; Ilustra. <input type="checkbox"/> Composição
QUANTO ÀS CORES DA CAPA DE DISCO SELECIONADA, SÃO	QUANTO ÀS FONTES TIPOGRÁFICAS DESTA CAPA, ESTAS LHE PARECEM DESENHADAS	QUANTO ÀS FOTOGRAFIAS/ DESENHOS, DESTA CAPA, AJUDAM A INFORMAR O TIPO MUSICAL	QUANTO À COMPOSIÇÃO DA CAPA PREFERIDA, O QUE MAIS LHE CHAMA ATENÇÃO
<input type="checkbox"/> Poucas <input type="checkbox"/> Muitas <input type="checkbox"/> Exageradas <input type="checkbox"/> Adequadas	<input type="checkbox"/> Com propósito <input type="checkbox"/> Sem intenção <input type="checkbox"/> Adequadas <input type="checkbox"/> Originais	<input type="checkbox"/> Muito <input type="checkbox"/> Pouco <input type="checkbox"/> Nada a ver c/ tipo <input type="checkbox"/> Tudo a ver c/ tipo	<input type="checkbox"/> Parte central <input type="checkbox"/> Parte superior <input type="checkbox"/> Parte esquerda <input type="checkbox"/> Parte inferior

Observações: _____

TERCEIRA CAPA DE DISCO SELECIONADA n° _____			
QUAL (IS) ADJETIVO (S) USARIA PARA A CAPA DE DISCO SELECIONADA	PARA VOCÊ, A CAPA DE DISCO SELECIONADA FAZ PARTE DE QUAL DÉCADA	NA CAPA DE DISCO SELECIONADA, O QUE MAIS IDENTIFICA SUA ÉPOCA	NA CAPA DE DISCO SELECIONADA O QUE MAIS CHAMA SUA ATENÇÃO
<input type="checkbox"/> Legal <input type="checkbox"/> Bacana <input type="checkbox"/> Bonita <input type="checkbox"/> Demais	<input type="checkbox"/> 1950-1960 <input type="checkbox"/> 1970-1980 <input type="checkbox"/> 1990-2000 <input type="checkbox"/> 2010-2012	<input type="checkbox"/> Bossa Nova <input type="checkbox"/> Tropicália <input type="checkbox"/> MPB <input type="checkbox"/> Manguê	<input type="checkbox"/> Cores; Efeitos <input type="checkbox"/> Tipografia; Calig. <input type="checkbox"/> Fotografia; Ilustra. <input type="checkbox"/> Composição
QUANTO ÀS CORES DA CAPA DE DISCO SELECIONADA, SÃO	QUANTO ÀS FONTES TIPOGRÁFICAS DESTA CAPA, ESTAS LHE PARECEM DESENHADAS	QUANTO ÀS FOTOGRAFIAS/ DESENHOS, DESTA CAPA, AJUDAM A INFORMAR O TIPO MUSICAL	QUANTO À COMPOSIÇÃO DA CAPA PREFERIDA, O QUE MAIS LHE CHAMA ATENÇÃO
<input type="checkbox"/> Poucas <input type="checkbox"/> Muitas <input type="checkbox"/> Exageradas <input type="checkbox"/> Adequadas	<input type="checkbox"/> Com propósito <input type="checkbox"/> Sem intenção <input type="checkbox"/> Adequadas <input type="checkbox"/> Originais	<input type="checkbox"/> Muito <input type="checkbox"/> Pouco <input type="checkbox"/> Nada a ver c/ tipo <input type="checkbox"/> Tudo a ver c/ tipo	<input type="checkbox"/> Parte central <input type="checkbox"/> Parte superior <input type="checkbox"/> Parte esquerda <input type="checkbox"/> Parte inferior

Observações: _____

QUARTA CAPA DE DISCO SELECIONADA n° _____			
QUAL (IS) ADJETIVO (S) USARIA PARA A CAPA DE DISCO SELECIONADA	PARA VOCÊ, A CAPA DE DISCO SELECIONADA FAZ PARTE DE QUAL DÉCADA	NA CAPA DE DISCO SELECIONADA, O QUE MAIS IDENTIFICA SUA ÉPOCA	NA CAPA DE DISCO SELECIONADA O QUE MAIS CHAMA SUA ATENÇÃO
<input type="checkbox"/> Legal <input type="checkbox"/> Bacana <input type="checkbox"/> Bonita <input type="checkbox"/> Demais	<input type="checkbox"/> 1950-1960 <input type="checkbox"/> 1970-1980 <input type="checkbox"/> 1990-2000 <input type="checkbox"/> 2010-2012	<input type="checkbox"/> Bossa Nova <input type="checkbox"/> Tropicália <input type="checkbox"/> MPB <input type="checkbox"/> Manguê	<input type="checkbox"/> Cores; Efeitos <input type="checkbox"/> Tipografia; Calig. <input type="checkbox"/> Fotografia; Ilustra. <input type="checkbox"/> Composição
QUANTO ÀS CORES DA CAPA DE DISCO SELECIONADA, SÃO	QUANTO ÀS FONTES TIPOGRÁFICAS DESTA CAPA, ESTAS LHE PARECEM DESENHADAS	QUANTO ÀS FOTOGRAFIAS/ DESENHOS, DESTA CAPA, AJUDAM A INFORMAR O TIPO MUSICAL	QUANTO À COMPOSIÇÃO DA CAPA PREFERIDA, O QUE MAIS LHE CHAMA ATENÇÃO
<input type="checkbox"/> Poucas <input type="checkbox"/> Muitas <input type="checkbox"/> Exageradas <input type="checkbox"/> Adequadas	<input type="checkbox"/> Com propósito <input type="checkbox"/> Sem intenção <input type="checkbox"/> Adequadas <input type="checkbox"/> Originais	<input type="checkbox"/> Muito <input type="checkbox"/> Pouco <input type="checkbox"/> Nada a ver c/ tipo <input type="checkbox"/> Tudo a ver c/ tipo	<input type="checkbox"/> Parte central <input type="checkbox"/> Parte superior <input type="checkbox"/> Parte esquerda <input type="checkbox"/> Parte inferior

Observações: _____



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E
INTERATIVIDADE
PESQUISADORA: VALÉRIA NANCÍ DE MACÊDO SANTANA
 valeriananci@ig.com.br

DADOS DO COLABORADOR	
Referente à Pesquisa “O desenho das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas indicando a cultura de um tempo (1958-1969)”	
Sexo	Masculino (<input type="checkbox"/>) Feminino (<input type="checkbox"/>)
Idade	_____ anos
Data da coleta	____/____/____

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Meu nome é Valéria Nanci de Macêdo Santana, sou mestranda do curso de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e estou desenvolvendo a pesquisa intitulada: “O desenho das capas de discos bossa-novistas e tropicalistas indicando a cultura de um tempo (1958-1969)”, sob a orientação do professor Dr. Luiz Vidal de Negreiros Gomes.

O meu propósito com este trabalho é demonstrar como a linguagem visual em capas de discos de vinil da Bossa Nova e da Tropicália, no período de 1958 a 1969 eram a explícita indicação cultural da relevância da música da sociedade brasileira.

Esta é uma pesquisa que contribuirá para o Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade - pelo fato de explanar o uso da linguagem visual como modo de expressão do contexto da produção de capas de discos -, bem como para futuras fontes de pesquisa bibliográfica, e por ter uma grande relevância social devido ao fato de este trabalho possibilitar desdobramentos ao público que recebe a imagem em si, enquanto produto veiculado em obras fonográficas.

Com o intuito de que este estudo aconteça, convido o(a) senhor(a) para participar, voluntariamente e de forma espontânea, de uma entrevista individual, semi-estruturada, em forma de questionário, que será conduzida e redigida por mim, a fim de não tomar-lhe muito tempo e dar maior dinamicidade ao processo.

Garanto-lhe que suas informações pessoais serão mantidas em sigilo e apenas a entrevista (importante para a pesquisa, por contribuir à posterior análise dos dados, e como meio de mostrar os aspectos estudados) será publicada em meios acadêmicos em geral, com sigilo total e absoluto das suas informações pessoais, ratificando seu anonimato, enquanto colaborador desta pesquisa.

No transcorrer desta entrevista podem existir possíveis desconfortos, como memórias que possam instigar algum constrangimento. Por isso, deixo claro que o(a) senhor(a) pode recusar-se em dar continuidade à mesma, bem como, solicitar o cancelamento desta, não mais participando do processo de pesquisa.

Este trabalho não lhe trará custos, bem como não lhe dará nenhum tipo de benefício financeiro ou qualquer outro tipo de vantagem. No entanto, pode ocorrer algum tipo de preconceito e discriminação quanto a (ao) senhor(a), enquanto sujeito pesquisado, pois suas respostas nesta pesquisa podem expressar opiniões diferentes daquele que as lê. Mas, não se preocupe, pois, caso ocorra este fato, volto a ressaltar, que será para com um sujeito anônimo,

pois, suas informações pessoais, enquanto pesquisado, serão resguardadas, para que, assim, o(a) senhor(a) não seja identificado e não sofra nenhum risco em decorrência desta pesquisa.

O (a) senhor(a) , enquanto colaborador poderá retirar sua participação a qualquer tempo em que esta pesquisa esteja sendo efetuada, sem obter qualquer tipo de danos. No entanto, deixo bem claro que este trabalho fora submetido às normas em pesquisa envolvendo seres humanos da Comissão de Ética em Pesquisa e do Conselho Nacional de Saúde, tendo obtido aprovação durante reunião do Conselho de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

Suas informações coletadas ficarão arquivadas por 5 (cinco) anos, por mim, no meu arquivo pessoal, enquanto pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (UEFS), no prédio da Pós-Graduação em Educação, Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana – BR 116, km 03, Módulo II, sala 15, 1º piso, telefone (75) 3161-8373, Feira de Santana (BA), CEP: 44.031-160, como garantia de que o colaborador desta pesquisa não sofrerá nenhum dano moral – após este período (5 anos), este material arquivado será devidamente destruído.

Asseguro assistência durante este trabalho e concedo livre acesso às informações e esclarecimentos a mais sobre esta pesquisa que está sendo efetuada. Em tempo, deixo meu contato pelo e-mail valeriananci@ig.com.br.

Esclarecido (a) que esteja, o(a) senhor(a) deverá assinar as duas vias deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), sendo que, uma ficará comigo e outra com o(a) senhor(a).

Feira de Santana, ____/____/2012.

Pesquisador Responsável _____

Assinatura do Entrevistado _____