

TROPICAOS

AS CAPAS DE DISCOS
DO TROPICALISMO





UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

MARINA CARVALHO PEREIRA

TROPICAOS: AS CAPAS DE DISCOS DO TROPICALISMO

BAURU - SP
2019



MARINA CARVALHO PEREIRA

TROPICAOS: AS CAPAS DE DISCOS DO TROPICALISMO

Relatório final apresentado ao curso de Design da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Design com habilitação em Design Gráfico.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Pereira de Andrade

BAURU-SP

2019

ÍNDICE

PARTE 1	6
PRÓLOGO: O Que é Tropicalismo?	7
1. TERRA EM TRANSE: Guerra Fria e a Disputa Geopolítica por Influência na América Latina.	10
2. THERE'S NO WAY LIKE THE AMERICAN WAY: Sociedade Americana no Pós-Segunda Guerra.	17
3. MAKE LOVE NOT WAR: Movimentos Sociais e Contracultura.	22
4. O TEMPO RODOU NUM INSTANTE: Brasil no Início da Década de 60.	30
5. UM POETA DESFOLHA A BANDEIRA: Cenário Musical Nacional na Primeira Metade da Década de 60.	42
6. A MANHÃ TROPICAL SE INICIA: O Movimento Tropicalista.	47
7. UMA EXPLOSÃO COLORIDA: Design, Capas de Discos e Rogério Duarte.	60
8. ANÁLISES.	70
8.1. CAETANO VELOSO (1968) - Caetano Veloso.	72
8.2. GILBERTO GIL (1968) - Gilberto Gil.	76
8.3. TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS (1968) - Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes e Rogério Duprat.	81
8.4. GRANDE LIQUIDAÇÃO (1968) - Tom Zé.	84
8.5. A BANDA TROPICALISTA DO DUPRAT (1968) - Rogério Duprat.	87
8.6. OS MUTANTES (1968) - Os Mutantes.	90
8.7. NARA LEÃO (1968) - Nara Leão.	94
8.8. GAL COSTA (1968) - Gal Costa.	97

8.9. GAL (1969) - Gal Costa.	100
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS.	103
PARTE 2	109
1. INTRODUÇÃO – PROPOSTA DE PROJETO GRÁFICO.....	110
2. FORMA E DIMENSÕES.....	111
3. IDENTIDADE VISUAL.....	114
3.1. Cores.....	114
3.2. Padrões.....	124
3.3. Escolha Tipográfica.....	125
4. CAPA E LUVA.....	134
5. MARGENS, GRID E COLUNAS.....	139
6. ABERTURAS DE CAPÍTULOS.....	145
7. ÍNDICE E FOLHA DE ROSTO.....	150
8. CAPÍTULO DAS ANÁLISES.....	154
9. IMPRESSÃO.....	158
10. CONCLUSÃO.....	159
BIBLIOGRAFIA	161
LISTA DE FIGURAS	164

PARTE 1

CONTEÚDO DO LIVRO

PRÓLOGO: O Que é Tropicalismo?

O termo “tropical” refere-se à porção do globo terrestre situada entre os trópicos. Os Trópicos de Capricórnio e de Câncer são duas linhas geográficas imaginárias que “seccionam” a Terra nas latitudes 23° 26’ sul e 23° 26’ norte, respectivamente. A Zona Intertropical apresenta, em média, temperaturas mais elevadas do que o restante do planeta, devido à maior incidência dos raios solares. O imaginário associado ao que é tropical remete fortemente a uma representação idealizada dessa região, com foco em suas condições morfoclimáticas. Céus azuis límpidos, praias paradisíacas, flora e fauna exuberante: pássaros exóticos, florestas, coqueirais, folhas, frutas e flores.

O sufixo “ismo” pode expressar uma pluralidade de conceitos: a ideia de doutrinas ou ideologias (ex.: marxismo, anarquismo); sistemas políticos e econômicos (ex.: liberalismo, comunismo); correntes artísticas ou literárias (ex.: modernismo, romantismo) e religião (ex.: catolicismo, calvinismo).

O Tropicalismo, também conhecido como Tropicália, foi um movimento da música popular brasileira. Liderada pelos cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, que envolveu um extenso grupo formado por Gal Costa, Tom Zé e Nara Leão, a banda *Os Mutantes* e o maestro Rogério Duprat.

Uma análise da etimologia da palavra pode gerar a impressão de que este se tratou de um movimento que colocou em centro os elementos simbólicos tropicais, previamente mencionados. No entanto, essa análise não seria capaz de captar integralmente as nuances das propostas, musicais e estéticas, colocadas à frente pelo Movimento Tropicalista.

O cerne do Movimento Tropicalista era tematizar a realidade de “um país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza”, o Brasil, expondo suas complexidades e contradições por meio de uma visão contestadora e contracultural. Para isso, seus integrantes apropriavam-se de elementos tradicionais da cultura brasileira e vanguardas internacionais.

Embora tenha se consolidado como movimento de fato apenas no âmbito da música popular, o Tropicalismo estabeleceu amplo diálogo com outras áreas da

produção cultural: o cinema, o teatro e as artes visuais. Por meio de suas capas de discos, teve uma notável interação com o Design Gráfico, trazendo para esse campo o mesmo nível de experimentalismo e inovação de seu catálogo musical.

Os tropicalistas irromperam na cena nacional nos anos finais da década de 60, mais precisamente em 1967, um momento histórico explosivo, tanto no contexto no internacional quanto nacional. O envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã deu ímpeto a uma mobilização da juventude americana em oposição à guerra, que viria a ser conhecida como contracultura. No Brasil, a insatisfação com o regime militar que governava o país desde 1964, caminhava a passos largos para o seu momento mais autoritário, consolidado por meio do Ato Institucional nº5.

“Tropicaos: as capas de discos do Tropicalismo” tem dois objetivos centrais. Em primeiro lugar, contextualizar historicamente o Movimento Tropicalista. Afinal, é a partir da compreensão dos aspectos políticos, sociais e culturais do período que se pode ter um entendimento integral do que representou o Tropicalismo dentro da cultura brasileira. Em segundo lugar, explorar a sua interação com o Design Gráfico, por meio das capas dos discos lançados por seus músicos, buscando diagnosticar, por meio de análises dessas capas, os componentes fundamentais da estética tropicalista.

Os três primeiros capítulos deste livro dão foco aos eventos pertinentes no contexto internacional. É apresentada a definição do conflito que foi pano de fundo de quase 50 anos da história mundial contemporânea e que foi particularmente consequente na década de 60, a Guerra Fria, com enfoque em seus desdobramentos na América Latina. Em seguida, volta-se a atenção ao desenrolar dos anos entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o início dos anos 60 e o modo como estes foram experienciados pela sociedade estadunidense. Por fim, colocam-se em cena os movimentos sociais que emergiram nos Estados Unidos durante a década de 60, que tiveram grande impacto no cenário cultural da época e que influenciaram amplamente as formulações tropicalistas.

No quarto capítulo, é levantada uma linha do tempo dos acontecimentos mais relevantes no Brasil desde 1960 até o Golpe de 1964. Essa sequência de fatos evidencia a amplificação de uma crise econômica, política e institucional, acentuada sob a polarização resultante da Guerra Fria. Essa situação teria desdobramentos

significantes dentro da cultura e, por extensão, música brasileira, sobretudo, nos anos pós-golpe. Os movimentos musicais em atividade nos anos iniciais do regime militar, precursores do Tropicalismo, são o assunto tratado no quinto capítulo.

Uma vez que toda a conjuntura que antecipou o Movimento Tropicalista foi explicitada, o sexto capítulo responde em detalhes a pergunta enunciada no título deste prólogo “O que é Tropicalismo?”. Logo após, o sétimo capítulo se aprofunda em questões fundamentais para a compreensão das capas de discos do Tropicalismo: o Design Gráfico brasileiro no início dos anos 60, a capa de disco como mídia e a produção do Designer Rogério Duarte. Por fim, no oitavo capítulo, nove capas de discos tropicalistas são analisadas a fim de identificar o diálogo que o movimento estabeleceu com o Design Gráfico, a linguagem visual utilizada no processo e o estilo resultante disso.

1. TERRA EM TRANSE: Guerra Fria e a Disputa Geopolítica por Influência na América Latina.

Guerra Fria é o termo pelo qual ficou conhecido o conflito geopolítico entre os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), com início em 1945 e término em 1991. *A expressão usada pela primeira vez por Winston Churchill - primeiro ministro inglês – [...] popularizou-se, sendo empregada para caracterizar o confronto político, econômico e militar entre as superpotências* (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.14).

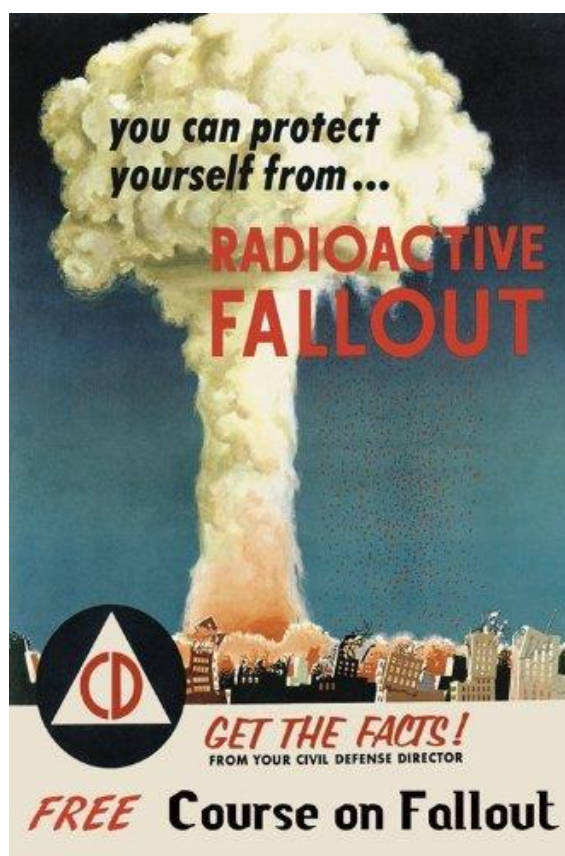
As duas potências, que uma vez estiveram aliadas, integrando o bloco de países que derrotou a Alemanha Nazista na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), emergiram no período pós-guerra como os principais poderes econômicos e bélicos globais. Tornaram-se rivais por consequência da oposição de seus sistemas políticos e econômicos. Do lado americano: o Capitalismo e do lado soviético: o Comunismo.

Os EUA e países aliados (Canadá e países da Europa Ocidental) receberam a denominação de bloco ocidental ou capitalista. Em contraponto, a URSS e os estados socialistas na Europa Central e Oriental constituíram o Bloco Oriental ou Comunista. Cada um dos blocos possuía sua aliança militar, a saber: Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) e o Pacto de Varsóvia.

Embora as tensões entre as partes fossem contundentes e pronunciadas, nunca ocorreu uma guerra direta entre as potências e seus aliados. A possibilidade de um embate direto entre EUA e URSS trazia consigo o perigo inédito de uma guerra como nenhuma outra antes, que poderia aniquilar parte da população mundial, afinal ambos os lados possuíam armas nucleares.

Gerações inteiras cresceram sob a sombra de batalhas nucleares mundiais as quais, era amplamente acreditado, poderiam acontecer em qualquer momento e devastar a humanidade. [...] Não foi o que aconteceu, mas por volta de 40 anos isso parecia uma possibilidade diária (HOBBSAWN, 1995, p.226, livre tradução).

Figura 1 - Pôster da defesa civil americana, de 1955, promovendo um curso para proteção contra o resíduo nuclear no caso de um bombardeio.



Fonte: Civil Defense Museum¹.

A sombra projetada pela destruição mutuamente assegurada, de uma guerra nuclear, dissipava as tensões exacerbadas entre as duas potências, quando estas surgiam. Mas, ao longo dos anos, EUA e URSS intervieram em conflitos que se desdobraram em outras partes do mundo. Atuaram proporcionando apoio financeiro e militar às facções ideologicamente alinhadas ao seu respectivo lado, dentro de guerras e disputas políticas externas, buscando, portanto, expandir suas esferas de influência. Este foi o caso, sobretudo, na América Latina e nos estados asiáticos e africanos que passavam por processos de descolonização.

Exceto na Europa, a Guerra Fria não foi uma era na qual o embate foi esquecido. Dificilmente houve um ano entre 1948 e 1989 sem um conflito razoavelmente sério em algum lugar. Ainda assim, os conflitos eram controlados, ou abafados, pelo medo que eles pudessem provocar uma guerra aberta – ou seja, nuclear – entre as superpotências (HOBBSAWN, 1995, p.253, livre tradução).

A América Latina, por sua proximidade geográfica com os Estados Unidos, tornou-se um dos territórios de maior interesse dentro da disputa por influência

¹ Disponível em< <http://www.civildefensemuseum.com/artgal/youcan.html>>. Acesso em Janeiro de 2019.

geopolítica entre os EUA e a URSS. Foi em um país insular da América Central, localizado ao sul da Península da Flórida, onde se desenrolou o mais crítico dos episódios durante a Guerra Fria que levou as duas potências à beira da tão temida ofensiva nuclear.

Figura 2 - Fidel Castro segura a mão do líder soviético Nikita Khrushchev, durante uma visita oficial em Moscou, em 1963.



Fonte: BBC Brasil².

No início de 1959, em Cuba, a ditadura de Fulgêncio Batista, apoiada pelos Estados Unidos, foi derrubada por Fidel Castro e seus companheiros por meio de uma revolução armada que pretendia instituir um regime socialista. A Revolução Cubana surgiu como um movimento interno, de caráter nacionalista, que reagia contra a prevalente influência americana na ilha, mas, logo após chegarem ao poder, os líderes aproximaram-se da URSS por afinidade ideológica e com propósito de obter apoio militar para blindarem-se contra possíveis invasões americanas.

As tensões diplomáticas entre EUA e URSS que haviam escalado significativamente no início da década de 60, chegando a um ponto crítico, culminaram no episódio que ficou conhecido como “A Crise dos Mísseis”, quando o governo americano descobriu bases soviéticas para o lançamento de mísseis balísticos em território cubano.

Kennedy³ deu um ultimato a Nikita Khrushchev (Primeiro Ministro soviético) para a retirada dos foguetes. Essa situação colocou o mundo bem perto de uma guerra nuclear, até que Khrushchev aceitasse as exigências do

² Disponível em < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38116465> > Acesso em Janeiro de 2019.

³ John Fitzgerald Kennedy, o trigésimo quinto presidente americano, democrata, que governou de 1961, após ser eleito pela primeira vez, até o seu assassinato em novembro de 1963.

presidente norte-americano, em troca de um compromisso formal de absoluto respeito dos EUA pela soberania de Cuba (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.43).

Figura 3 - Capa do jornal *O Estado de São Paulo* de 30 de outubro de 1962.



Fonte: Blog Guerra e Armas⁴.

A preocupação do governo dos Estados Unidos em assegurar seu controle sobre a América Latina antecedia o traumático evento da Crise dos Mísseis. Ela tinha origem no próprio sucesso da Revolução Cubana e na possibilidade identificada pelo Departamento de Estado americano que outras insurreições comunistas surgissem e se estabelecessem no comando de outros países no vasto continente latino-americano.

Consequentemente, os EUA voltaram sua atenção para a América Latina com a missão de impedir que o Comunismo se alastrasse pelo continente. Surgiu a “Aliança para o Progresso”, programa proposto nos primeiros meses de governo do Presidente John Fitzgerald Kennedy, que assumiu o cargo em janeiro de 1961.

Primeiro, eu proponho que as Repúblicas Americanas comecem um vasto e novo plano de dez anos para as Américas [...] e se tivermos sucesso, se o nosso esforço for corajoso o suficiente e determinado o suficiente, então o fim dessa década vai marcar o início de uma nova era na experiência americana. Os padrões de vida de toda família americana estarão na escalada, educação básica estará disponível a todos, a fome será uma experiência esquecida, a necessidade por massiva ajuda exterior terá passado, a maioria das nações terão entrado em um período de

⁴ Disponível em < <https://guerraarmas.wordpress.com/2011/02/08/ecos-da-guerra-fria-cuba-e-a-criese-dos-misseis/> > Acesso em Dezembro de 2018.

crescimento autossustentável e, embora, ainda haverá muito o que fazer, toda República Americana será a mestre de sua própria revolução e sua própria esperança e progresso [...] (John Kennedy, discursando aos membros do Congresso Americano e ao corpo diplomático das Repúblicas Latino-Americanas, em uma recepção na Casa Branca em 13 de março de 1961, livre tradução)⁵.

O programa tinha como objetivo acelerar o desenvolvimento econômico e social do continente latino-americano, de modo a blindá-lo contra qualquer possível avanço comunista. *Com o total apoio do Presidente Kennedy, algumas das melhores mentes em Washington delimitaram os expansivos termos da proposta [...] Kennedy anunciou o compromisso de 20 bilhões de dólares por um período de 10 anos* (SMITH in LOWENTHAL, 1991, p.71-72, livre tradução).

Figura 4 - O presidente americano John F. Kennedy, fala em uma coletiva de imprensa sobre a partida da delegação estadunidense para a conferência em Punta del Este, Uruguai, em agosto de 1961.



Fonte: JFK Library⁶.

⁵ Disponível em < https://www.jfklibrary.org/Research/Research-Aids/JFK-Speeches/Latin-American-Diplomats-Washington-DC_19610313.aspx > Acesso em agosto de 2018.

⁶ Disponível em < https://www.jfklibrary.org/asset-viewer/archives/JFKWHP/1961/Month%2008/Day%2002/JFKWHP-1961-08-02-A?image_idenfier=JFKWHP-KN-C18461 > Acesso em setembro de 2018.

A aliança foi discutida e formalizada em uma conferência interamericana na cidade de Punta del Este, no Uruguai. Os compromissos determinados pela conferência resultaram em um documento: a “Carta de Punta del Este”.

Os objetivos na carta centravam na manutenção de governos democráticos e do alcance de desenvolvimento econômico e social; metas específicas incluíam o crescimento sustentado em renda per capita, uma distribuição de renda mais equitativa, desenvolvimento acelerado na indústria e na agricultura, reforma agrária, melhoria da saúde e bem estar social, estabilização dos preços de exportação e estabilidade nos preços domésticos (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, livre tradução)⁷.

Os compromissos da Aliança pelo Progresso formalizados na “Carta de Punta del Este” visavam um futuro próspero para os países latino-americanos e suas populações. No entanto, apesar do vigor com o qual essas propostas foram realizadas, o programa perdeu folego.

O desenvolvimento socioeconômico da região constituiu-se em tarefa complexa, pois *reformas tais quais as propostas pela aliança eram amplamente percebidas pelas elites na América Latina como uma ameaça ao seu poder* (SMITH in LOWENTHAL, 1991, p.79, livre tradução). Era primordial aos Estados Unidos assegurar o apoio das elites locais. Liderar reformas que as desagradassem elites latino-americanas poderia proporcionar vantagem ao lado opositor desde a Guerra Fria. Portanto, *não é de surpreender que a liderança em Washington recuasse quando chegou a hora de converter as delimitações do seu programa à prática de fato* (SMITH in LOWENTHAL, 1991, p.79, livre tradução).

Naquele momento o Brasil, maior país da América do Sul, passava por um período de intensa instabilidade econômica e política. O presidente João Goulart era tido por parte da classe política local como alguém que poderia facilitar uma tomada de poder por facções comunistas. Cogitava-se ser ele próprio um comunista.

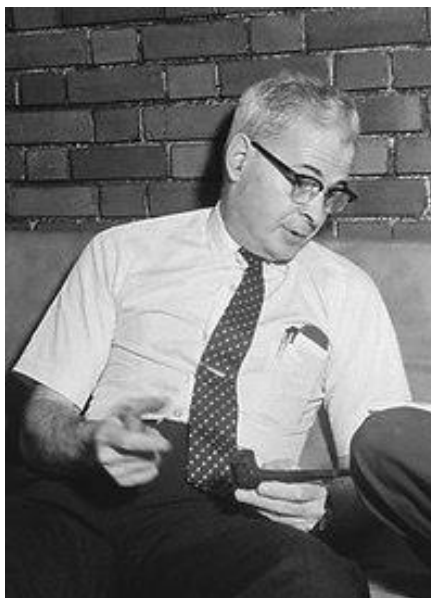
Uma figura decisiva partilhava desse ponto de vista: o embaixador americano no Brasil, Lincoln Gordon. Gordon comunicou suas preocupações, em uma reunião pessoal com Kennedy, de que João Goulart estaria *caminhando para uma ditadura pessoal e populista* (GASPARI, 2002, p.59). Kennedy, que uma vez fora contrário a

⁷ Disponível em < <https://www.britannica.com/topic/Alliance-for-Progress#ref42046> > Acesso em agosto de 2018.

apoiar golpes militares na região, acatou a visão de Gordon e passou a considerar a opção militar.

Kennedy decidiu reforçar a base militar da embaixada. A reunião com Gordon levou-o a temer uma derrocada, nada menos que a instalação de um regime comunista ao longo de 1963 [...]. Abandonara a política de hostilidade a golpes militares e estava pronto para reconhecer a junta que duas semanas antes derrubara o presidente do Peru (GASPARI, 1991, p.60).

Figura 5: O embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon.



Fonte: Wikimedia Commons⁸

A Crise dos Mísseis exacerbou para o governo americano a urgência do combate ao Comunismo na América Latina, o imperativo era certificarem-se de que esses países permaneceriam sob sua esfera de domínio, seja por qual fosse o meio necessário.

Em abril de 1964, sob o clamor dos setores mais conservadores da sociedade e com o apoio logístico do governo americano, o Brasil sofreu um golpe militar que inauguraria uma ditadura de 21 anos, alterando para sempre os rumos da história.

⁸ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lincoln_Gordon,_Embaixador_dos_Estados_Unidos.tif> Acesso em abril de 2019.

2. THERE'S NO WAY LIKE THE AMERICAN WAY: Sociedade Americana no Pós-Segunda Guerra.

Nas décadas iniciais da Guerra Fria, os EUA adentraram um período de prosperidade econômica e liderança, consolidando posição como principal potência industrial e país líder do mundo capitalista. Dando continuidade à expansão econômica dos anos da Segunda Guerra Mundial *que haviam sido unicamente bondosos para aquele país. Ele não havia sofrido dano, aumentou seu PIB em dois terços e terminou a guerra com quase dois terços da produção industrial do mundo* (HOBSBAWN, 1995, p.250, livre tradução).

A Europa Ocidental, enquanto recuperava-se da destruição causada no continente pela Segunda Guerra Mundial, dependeu fortemente de sua aliança com o governo americano para se reestabelecer. A ajuda americana veio sob a forma de um plano de resgate econômico, denominado “Plano Marshall” e por meio de uma aliança militar com a formação da OTAN. Foi de extremo benefício para os EUA, pois conquistaram o mercado de consumidores nesses países e impediram que a Europa Ocidental pudesse se aproximar do bloco comunista, garantindo hegemonia nesse território.

Figura 6 - Cartaz da Alemanha Ocidental, de 1948. Lê-se “Estrada livre para o Plano Marshall”.



Fonte: German History Docs⁹.

⁹ Disponível em <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2532> Acesso em março de 2019.

O Plano Marshall e a recuperação europeia compreendiam uma das frentes sob a qual os Estados Unidos travaram seu combate ao Comunismo. A batalha ideológica também constituiu parte fundamental desse combate. Ela se deu, inclusive, em território americano. Foi instituído a nível governamental, por meio do Congresso Americano, em 1950, o “Comitê de Atividades Antiamericanas”. Sua principal atribuição era *investigar a atuação de indivíduos suspeitos de atividades comunistas, considerados “inimigos” e “traidores” dos Estados Unidos. Promovendo uma verdadeira ação de “caça às bruxas” agiu, principalmente, no setor cultural do país* (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.16).

Figura 7 - O Senador Joseph McCarthy em uma audiência no Congresso Americano, em 1954.

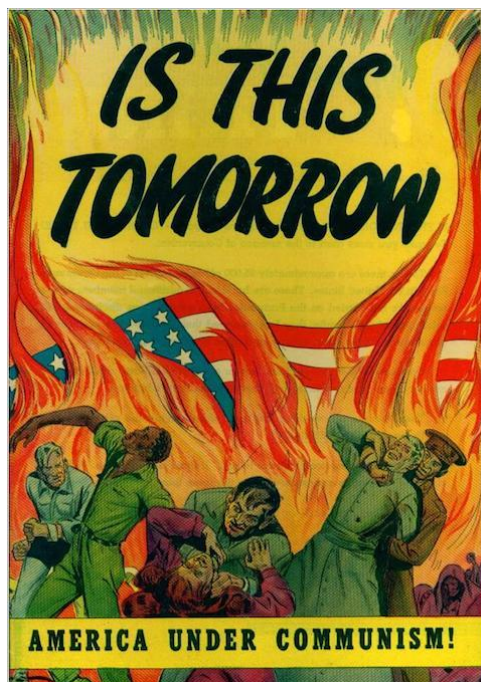


Fonte: Lobe Log¹⁰.

Embora tenha sido efetivamente encerrado apenas em 1975, o auge das atividades do Comitê deu-se durante a direção do Senador Joseph Raymond McCarthy, que esteve na posição até 1954. O Macartismo, ou Macarthismo (em inglês McCarthyism), termo originalmente cunhado para descrever a patrulha anticomunista encabeçada pelo Senador, foi capaz até de sacrificar o ideal primordial da Constituição Americana: a liberdade de expressão, pela missão de combater os “detratores ideológicos vermelhos” que poderiam ameaçar a ordem vigente no país.

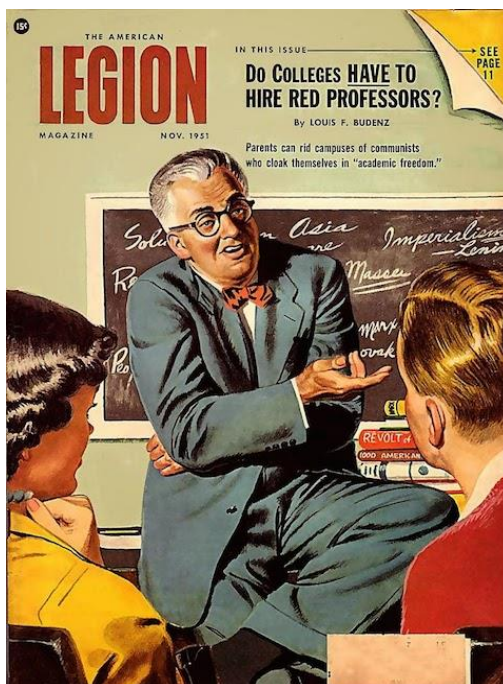
¹⁰ Disponível em < <https://lobelog.com/mccarthyism-then-and-now/> > Acesso em Fevereiro de 2019.

Figura 8 - Capa de um quadrinho publicado em 1947 pela Sociedade Educacional Catequética em St. Paul, Minnessota. Lê se “Esse é o amanhã? América sob o Comunismo”.



Fonte: Open Society¹¹.

Figura 9 - Capa da revista *American Legion* publicada em 1951. Lê-se na manchete “As faculdades precisam contratar professores vermelhos? Pais podem livrar os campi de comunistas que se encobrem sob o manto da liberdade acadêmica”.



Fonte: Open Society¹².

¹¹ Disponível em < <http://www.openculture.com/2014/11/the-red-menace-a-striking-gallery-of-anti-communist-propaganda.html> > Acesso em fevereiro de 2019.

Embora o medo da ameaça comunista abalasse a sociedade americana, o país experienciava um período de prosperidade econômica que aflorou no pós-guerra. Um contraste imenso em relação à situação na qual a população americana se encontrava nos anos que seguiram a Crise de 1929, quando a economia nacional entrou em colapso.

A renovada posição de estabilidade e liderança do bloco capitalista, que os Estados Unidos passaram a ocupar, estimulava em seu território um crescimento do consumo para que a economia continuasse a prosperar. Esse amplo incentivo ao consumo moldou o estilo de vida do cidadão médio americano de tal modo que este se tornou sinônimo à afluência material e ao consumismo.

Com o país perto do pleno emprego e uma economia voltada para o apoio material aos seus aliados da Segunda Guerra Mundial, milhões de norte-americanos viram-se livres da condição de subsistência em que se encontravam na década de 30. [...] Restava aos fabricantes e às agências de publicidade encorajar os cidadãos a consumir cada vez mais, para que a economia interna do país não deixasse de crescer. [...] Esse estilo de vida consumista e material do homem médio norte-americano, fruto de uma propaganda intensiva através dos meios de comunicação de massa, acabou sintetizado em uma expressão: “AMERICAN WAY OF LIFE” (BRANDÃO E DUARTE, 1990, p.17-18).

A partir da segunda metade da década de 1950, surge um movimento artístico, na Inglaterra e nos Estados Unidos, que passa a tematizar essas questões, cada vez mais presentes no dia-a-dia das sociedades ocidentais. Os mitos da vida cotidiana: consumismo, industrialização e da cultura de massa. Este movimento, a Arte Pop, viria a se consolidar no início da década de 60. Seus principais expoentes eram Richard Hamilton, no Reino Unido, e Andy Warhol e Roy Lichtenstein, nos EUA.

A principal característica dessa tendência artística era incorporar às suas obras, linguagens de mídias de comunicação de massa como revistas, quadrinhos, televisão, propagandas, entre outros. Deixando-se *contaminar pelo cotidiano: trouxe para o campo da arte elementos da cultura de massas, da sociedade de consumo, colocando em questão as transformações culturais de seu tempo* (RODRIGUES in MELO, 2008, p.200).

¹² Disponível em < <http://www.openculture.com/2014/11/the-red-menace-a-striking-gallery-of-anti-communist-propaganda.html>> Acesso em fevereiro de 2019.

Os “mitos da vida cotidiana” que emergem na cultura de consumo, na mídia de massa e na euforia rodeando a tecnologia são ambivalentes. Eles expressam o otimismo geral da construção, mas também a síndrome geral da decadência; a fé no progresso, mas também o medo do desastre – eles representam ambos, sonhos e traumas, luxo e pobreza. A civilização passou a sentir o pesadelo de sua própria vulnerabilidade e destruição. A total disponibilidade de bens de consumo se transformou no problema de uma sociedade descartável na qual os desejos e destinos de indivíduos desaparecem na massa (OSTERWOLD, 2003, p.100).

Figura 10 - Campbell Soup Cans, de Andy Warhol, 1962.



Fonte: The Museum of Modern Art (MoMA)¹³.

Figura 11 - Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? de Richard Hamilton, 1956.



Fonte: Wikipedia¹⁴

¹³ Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/79809> > Acesso em fevereiro de 2019.

3. MAKE LOVE NOT WAR: Movimentos Sociais e Contracultura.

A situação de bem estar econômico e social, advinda dos anos de expansão econômica no pós-guerra, não era cotidiana para todos os cidadãos norte-americanos. Ainda estavam presentes, de forma contundente, os resquícios da chamada “Era Jim Crow”. Durante o final do Século XIX, leis institucionalizando a segregação racial (Jim Crow Laws) foram integradas à legislação estadual de alguns estados do Sul que tentaram na Guerra de Secessão (1861-1865) se separar da União para resistir à abolição da escravidão em seus territórios.

As leis permaneceram até então, quando as tensões resultantes dessas desumanas legislações chegaram a um ponto de ruptura e surgiu uma oposição organizada que ganharia força no início da década de 60, tendo como principal liderança o pastor Martin Luther King.

Figura 12 - Estudantes negros da Faculdade Agrícola e Técnica da Carolina do Norte participam de um “sit-in” em um balcão reservado apenas para clientes brancos, em Greensboro, Carolina do Norte, em 1960.



Fonte: Bettmann / Getty Images. Reprodução: AARP¹⁵.

¹⁴ Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hamilton-appealing2.jpg>> Acesso em março de 2019.

¹⁵ Disponível em < <https://www.aarp.org/politics-society/history/info-2018/voices-civil-rights-fd.html>> Acesso em Janeiro de 2019.

Uma das principais táticas do movimento em prol dos direitos civis era a organização de atos coletivos de desobediência civil, onde a população negra violava as legislações segregacionistas e ocupava espaços públicos destinados apenas aos brancos, como restaurantes, assentos em transporte públicos e lojas, entre outros. Esses atos pacíficos, denominados “sit-ins”, muitas vezes eram recebidos com esmagadora violência do Estado e até da população civil que concordava com a existência dessas leis.

Os seguidores da desobediência civil, como Luther King, acreditavam que o estado nunca enfrentaria deliberadamente o homem do ponto de vista moral ou intelectual. Ao contrário, o estado e os seus aparelhos repressores (polícia, exército, etc.) atacariam o corpo do indivíduo, usando sua grande capacidade de praticar a violência física, pois não possuíam, sequer, inteligência considerável ou honestidade. Portanto o único meio de lutar contra essa poderosa máquina de violência e repressão seria inventar e aplicar táticas inteiramente diferentes das cultuadas pelo Estado, ou seja, “a não violência” (BRANDÃO E DUARTE, 1990, p.37).

A reação desproporcional e violenta com a qual esses ativistas negros foram retaliados sensibilizou cada vez mais o restante do país, o que resultou em grandes marchas e mobilizações públicas em apoio à causa. Em uma dessas inúmeras marchas, ocorrida no dia 28 de agosto de 1963, na capital Washington, Martin Luther King fez um icônico e histórico discurso, que sintetizou o espírito e os ideais do movimento dos direitos civis:

[...] Existem aqueles que estão perguntando aos devotos dos direitos civis: “Quando vocês estarão satisfeitos?” Nós jamais poderemos estar satisfeitos enquanto o negro é vítima de horrores indescritíveis de brutalidade policial. Nós jamais poderemos estar satisfeitos enquanto nossos corpos, pesados com a fadiga da viagem, não podem obter hospedagem nos hotéis de estrada e nos hotéis da cidade. Nós jamais poderemos estar satisfeitos enquanto a mobilidade básica do negro é de um pequeno gueto a um maior. Nós jamais poderemos estar satisfeitos enquanto nossas crianças são despidas de sua individualidade e roubadas de sua dignidade por avisos dizendo “Para brancos apenas”. Nós jamais poderemos estar satisfeitos enquanto um negro no Mississippi não pode votar e um negro em Nova York acredita que ele não tem nada por que votar. Não, não, nós estamos satisfeitos. [...] Eu digo a vocês hoje, meus amigos, que apesar das dificuldades e frustrações do momento, eu ainda tenho um sonho. É um sonho com profundas raízes no sonho americano. Eu tenho um sonho que um dia essa nação vai se elevar e vivenciar o verdadeiro significado de sua crença – nós consideramos que essas verdades são autoevidentes: que todos os homens são criados iguais. Eu tenho um sonho de que um dia nas colinas vermelhas da Geórgia os filhos de antigos escravos e os filhos de antigos donos de escravos serão capazes de sentar juntos em uma mesa de fraternidade. Eu tenho um sonho que um dia até o estado do Mississippi, um estado deserto, sufocando com o calor da injustiça e opressão, será transformado em um oásis de liberdade e justiça. Eu tenho um sonho que os meus quatro pequenos filhos um dia viverão em uma nação onde eles não serão julgados pela cor de sua pele, mas sim pelo conteúdo de seu

caráter. Eu tenho um sonho hoje! Eu tenho um sonho hoje! (Martin Luther King, discursando à marcha em Washington por empregos e liberdade, em 28 de agosto de 1963, livre tradução¹⁶).

Figura 13 - Marcha em Washington por empregos e liberdade, em 28 de agosto de 1963. Martin Luther King ao centro.



Fonte: Enciclopédia Britânica¹⁷.

Figura 14 - Martin Luther King discursa durante a Marcha em Washington.



Fonte: ABC News¹⁸.

¹⁶ Disponível em < <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/3170387.stm> > acesso em 01/09/2018.

¹⁷ Disponível em < <https://www.britannica.com/event/March-on-Washington/media/636444/9456> > acesso em Janeiro de 2019.

¹⁸ Disponível em < <https://abcnews.go.com/US/things-make-dream-famous-speeches-history/story?id=20068795> > acesso em março de 2019.

A intensa mobilização gerada pelo movimento teve sucesso, fazendo com que suas principais demandas fossem atendidas, pondo fim a uma longa e desumana era de segregação racial institucionalizada nos EUA. Em 1964, o presidente Lyndon Johnson assinou a “Lei dos Direitos Civis”, que proibia quaisquer políticas de segregação em estabelecimentos públicos e privados em todo o território do país e, no ano seguinte, em 1965 entrou em vigência “Lei dos Direitos de Votos” que instituía a igualdade do direito de voto a todos os cidadãos americanos, sem discriminação racial impedindo uma parte da população de exercer direitos no processo democrático.

Embora ainda existissem inúmeros problemas e injustiças a serem enfrentadas pela comunidade negra americana, a vitória do movimento em prol dos direitos civis trouxe mudanças de proporções históricas para aquela população. Os primeiros passos em direção à cidadania plena, que foram conquistadas por um movimento organizado em torno de atos de desobediência civil e protestos não violentos, baseados na proposta de que o modo de se vencer os instrumentos de repressão do governo e sua rápida disposição a recorrer à violência, era por meio da resistência pacífica. O movimento permaneceu atuando até os últimos anos da década e o êxito de sua tática de não violência moldaria de modo definitivo os métodos e termos sobre os quais a contestação social se manifestaria daqui para frente, nos EUA e no restante do mundo ocidental.

A influência do movimento dos direitos civis fez-se presente especialmente, pouco tempo depois, quando a juventude ocidental, sobretudo nos Estados Unidos e Europa e, em menores proporções, na América Latina, organizou sua indignação por meio de manifestações socioculturais em um fenômeno que ficou conhecido como Contracultura. *Uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas instituições das sociedades do Ocidente* (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p.13).

As manifestações culturais de juventude surgidas nos anos 60, que levam o nome de Contracultura tiveram sua gênese a partir da Guerra Fria e efeitos na organização das sociedades capitalistas ocidentais. Esses países, com destaque aos Estados Unidos, em virtude do sucesso de suas economias capitalistas e a

consequente demanda por coesão social, tornaram-se o que, o teórico inaugural da contracultura Theodore Roszak define como Tecnocracia:

Forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade ocidental (ROSZAK, 1972, p.19).

A Tecnocracia trata-se, portanto, de uma lógica totalizante cuja principal função é manter o funcionamento eficiente dessas sociedades modernas e altamente produtivas. Era possível observar tal processo claramente no funcionamento da vida americana nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial. Não só o “American Way of Life” (estilo de vida americano) era indissociável da cultura do consumismo e da manutenção do capitalismo, como instituições rejeitavam e ativamente perseguiam discursos vistos como subversivos e ameaçadores ao sistema vigente, principalmente sob a sombra do medo do Comunismo, na dinâmica já consolidada de embate ideológico da Guerra Fria, como ocorreu durante o auge do Macartismo.

Conforme a Guerra Fria se acirrava, intensificavam-se as bases que sustentariam a revolta da juventude americana contra a ordem estabelecida. No início da década de 60, o governo americano envolveu-se na Guerra do Vietnã, um conflito entre o Norte e o Sul do país, que encontravam-se divididos entre facções pró-comunistas e facções pró-americanas. Devido ao constante medo por parte do governo americano que caso um país em qualquer região se tornasse comunista, os outros ao redor o seguiriam, em um efeito dominó. Por isso após adentrarem ao conflito ampliaram o envolvimento de tropas americanas.

O sentimento antiguerra acabou sendo, por fim, a faísca que inflamou a rejeição à ordem vigente. Em uma das demonstrações públicas mais memoráveis, o movimento jovem, em 21 de outubro de 1967, levou 100 mil pessoas à capital americana Washington protestar contra o envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã.

Figura 15 - Protestantes em 21 de outubro de 1967. Lê-se no cartaz “Dê o fora do Vietnã”.



Fonte: Wikimedia Commons¹⁹.

O que distingue a Contracultura de outras manifestações de cunho político da história contemporânea é modo que sua principal arena de disputa foi o cenário cultural. Ao invés de buscar conquistas legislativas específicas dentro do jogo democrático, como faria uma movimentação civil típica, a contracultura tinha como objetivo questionar e valores e costumes da sociedade, buscando renovação radical nesse sentido. Segundo o que aponta Roszak esses jovens que protagonizavam a contracultura perceberam que *as táticas convencionais de resistência política ocupam posição marginal [...]. Para além dessas questões imediatas, entretanto, jaz*

¹⁹ Disponível em
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vietnam_War_protestors_at_the_March_on_the_Pentagon.jpg>
Acesso em fevereiro de 2019.

a tarefa maior de alterar todo o contexto cultural em que tem lugar a política cotidiana (ROSZAK, 1972, p.20).

Por essa razão, o movimento “hippie” foi a via pela qual a contracultura se consolidou e trouxe significativo impacto que moldaria a cultura ocidental por décadas a fio. Uma manifestação cultural que celebrava a paz e o amor, a confrontação com os valores moralistas das gerações mais velhas, a alteração da consciência por meio do consumo de substâncias lisérgicas. Contavam com código próprio de vestimenta e estilo musical. Na música, durante o final da década de 60, o movimento “hippie” foi particularmente afluente por meio do rock psicodélico.

Figura 16 - Os *Beatles*, a mais importante banda de rock da década de 60, incorporaram a partir de 1967, a psicodelia ao seu catálogo musical, quando produziram sua obra de maior relevância, o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.



Fonte: Rolling Stone²⁰.

Esse movimento teve expressão gráfica por meio de cartazes e capas de discos. Essas peças se notabilizaram por suas cores saturadas e uso de linhas curvas que simulavam a experiência alucinógena.

As ornamentadas e quase ilegíveis tipografias usadas em muitos cartazes, assim como as sinuosas e rodopiantes linhas, já eram um código visual legível para aqueles que já eram doutrinados no uso de psicodélicos, mas também eram derivados de movimentos de Design da virada do século, entre eles a Art Nouveau e a Secessão de Viena (THE MUSEUM OF MODERN ART, livre tradução).

²⁰ Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/review-the-beatles-sgt-peppers-anniversary-editions-reveal-wonders-121092/>> Acesso em Janeiro de 2019.

Figura 17 - Capa do disco The Psychedelic Sounds of The 13th Floor Elevators, da banda The 13th Floor Elevators, 1967. Projeto gráfico de John Cleveland.



Fonte: Wikipedia.²¹

Figura 18 - Cartaz divulgando a apresentação das bandas The Yardbirds e The Doors em San Francisco, 1967. Projeto gráfico de Bonnie Maclean.



Fonte: The Museum of Modern Art (MoMA).²²

²¹ Disponível em:

<[https://en.wikipedia.org/wiki/File:13th_Floor_ElevatorsThe_Psychedelic_Sounds_of_the_13th_Floor_Elevators_\(album_cover\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:13th_Floor_ElevatorsThe_Psychedelic_Sounds_of_the_13th_Floor_Elevators_(album_cover).jpg)> Acesso em abril de 2019.

²² Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/5475>> Acesso em abril de 2019.

4. O TEMPO RODOU NUM INSTANTE: Brasil no Início da Década de 60.

No Brasil, os anos 60 foram uma década de intensa agitação e instabilidade política. As tensões locais do cenário político amplificadas como consequência do acirramento da rivalidade entre EUA e URSS levariam o país a alterar severamente os rumos de governança, dando início, em 1964, a uma era de autoritarismo que perduraria por até meados da década de 80.

O país inaugurou a década sob os anos finais do governo de Juscelino Kubitschek, popularmente chamado “JK” (1956 - 1961). Até então o Brasil vivenciava uma breve e recente experiência democrática, iniciada em 1945 após o fim do período ditatorial conhecido como Estado Novo, liderado pelo populista Getúlio Vargas.

Figura 19 - Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil de 1956 a 1961.



Fonte: Wikimedia Commons²³.

Essa nova república se estruturava como um sistema presidencialista, com mandatos de cinco anos, *onde o direito e a obrigação de votar eram conferidos aos brasileiros alfabetizados, maiores de 18 anos, de ambos os sexos* (FAUSTO, 2014, p.221). Mesmo tratando-se de um período onde a nação era governada por

²³ Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juscelino.jpg>> Acesso em Fevereiro de 2019.

representantes eleitos pelo voto popular, pode-se questionar a existência de uma cidadania plena para a maioria dos brasileiros. O país ainda era marcado por uma intensa desigualdade social.

Kubitschek era o terceiro presidente na linha sucessória democrática, precedido apenas pelos mandatos de Eurico Gaspar Dutra e Getúlio Vargas. Foi eleito com a promessa de modernizar o Brasil, com o “Plano de Metas”, fazendo-o progredir “cinquenta anos em cinco”. Foi este, inclusive, o slogan de campanha que sintetizava a visão para o país. O apelo da proposta estava na promessa das superações dos problemas internos do país por meio dessa rápida modernização e avanço propostos, que trariam, em teoria, mais riqueza, mais empregos, fazendo que o Brasil superasse condição subdesenvolvida e proporcionaria uma experiência capitalista mais próxima à do primeiro mundo.

O Governo JK promoveu uma ampla atividade do estado tanto no setor de infraestrutura como no incentivo direto à industrialização. Mas assumiu também abertamente a necessidade de atrair capitais estrangeiros, concedendo-lhes inclusive grandes facilidades. [...] Os resultados do Programa de Metas foram impressionantes, sobretudo no setor industrial. Entre 1956 e 1961, o valor da produção industrial, descontada da inflação, cresceu em 80%. [...] De 1957 a 1961, o PIB cresceu a uma taxa anual de 7%, correspondendo a uma taxa per capita de quase 4%. Se considerarmos toda a década de 1950, o crescimento do PIB brasileiro per capita foi aproximadamente três vezes maior do que o resto da América Latina (FAUSTO, 2014, p.236).

Talvez a herança mais marcante do Governo JK, no imaginário popular nacional, como a síntese do projeto de modernização da infraestrutura do país, tenha sido a construção da nova capital, Brasília. As figuras centrais da idealização de Brasília, o arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa, profissionais de renome nas respectivas áreas, foram encarregados por JK com a responsabilidade de projetar uma cidade do futuro, símbolo da renovação nacional que era sua principal bandeira. A nova capital, localizada no planalto central, foi inaugurada em abril de 1960.

As melhorias proporcionadas pelo “Plano de Metas”, o avanço da produção industrial e o crescimento da classe média, não vieram apenas com um saldo positivo, afinal essa política desenvolvimentista, dependeu muito de empréstimos no exterior para custear os investimentos estatais em infraestrutura do governo. Isso provocou o crescimento da dívida externa e *uma violenta inflação interna (25% em*

1960), disso resultando o aumento do custo de vida, com a consequente diminuição do poder de compra dos salários (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.31).

Figura 20 - Inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960.



Fonte: O Globo (Acervo)²⁴.

Nesse contexto de crise econômica que passou a se construir no final do Governo JK, surgiu uma oposição conservadora e um terreno fértil para o surgimento de um populista com ares de “salvador da pátria”. Este seria o próximo Presidente do Brasil: Jânio Quadros.

A campanha de Quadros centrou-se no seu apelo populista e exibicionista, no qual, caso eleito, seria responsável por varrer toda a corrupção da administração pública e restaurar a moral nacional. Cresceu de tal forma no cenário político nacional que foi *consagrado com a maior votação já verificada até então em toda a história do Brasil* (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.60) e foi o primeiro presidente a tomar posse em Brasília em 1961 *encarnando as esperanças do futuro* (FAUSTO, 2014, p.241).

²⁴ Disponível em <<https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/jk-inaugura-brasilia-9385770>> Acesso em fevereiro de 2019.

Figura 21 - Jânio Quadros, ao centro, segurando uma vassoura. Símbolo da sua campanha eleitoral.



Fonte: História Hoje²⁵.

Apesar de toda a promessa e esperança de renovação identificada na figura de Jânio as atitudes em governo não foram efetivas em amenizar a instabilidade socioeconômica que se dava naquele momento. Pelo contrário, medidas iam no sentido de multiplicar as tensões daquele período.

Jânio começou a governar de forma desconcertante. Ocupou-se de assuntos desproporcionais à importância do cargo que ocupava, como a proibição do lança-perfume, do biquíni e das brigas de galos. No plano das medidas mais sérias, combinou iniciativas simpáticas à esquerda com medidas simpáticas aos conservadores. De algum modo, desagradava ambos (FAUSTO, 2014, p.241).

No campo econômico realizou tentativas de conter a crise financeira optando por *um pacote ortodoxo de estabilização, envolvendo uma forte desvalorização cambial, contenção de gastos públicos e de expansão monetária* (FAUSTO, 2014, p.242).

Foram em suas ações relativas à política externa, nas quais Jânio encontrou a maior oposição da UDN, partido que integrava a base aliada de Jânio e que representava a maior força política conservadora do país na época. Frente às

²⁵ Disponível em: <<http://historiahoje.com/corruptao-a-vassourinha-de-janio-quadros/>> . Acesso em fevereiro de 2019.

polarizações que se montavam no começo da década no conflito da Guerra Fria, Jânio tentou posicionar o Brasil em uma terceira via, não posicionado totalmente em favor de nenhum dos dois blocos do conflito.

Uma das ações mais inusitadas ocorreu pouco depois da reunião interamericana em Punta del Este, Uruguai, onde foram formalizadas as proposições da “Aliança para o Progresso”. *A delegação cubana, chefiada por Che Guevara, não assinou a Carta de Punta del Este. Ao retornar a Cuba, Guevara fez uma escala em Brasília, onde recebeu das mãos de Jânio uma significativa condecoração - a Ordem do Cruzeiro do Sul* (FAUSTO, 2014, p.242).

Figura 22 - Jânio Quadros condecora Che Guevara em 20 de agosto de 1961.



Fonte: O Globo (acervo)²⁶.

Por consequência do modo como governava, Jânio acabou desgastando o apoio da base no Congresso, de modo que um dos partidos aliados mais importantes, a UDN (União Democrática Nacional), o abandonasse e passasse a

²⁶ Disponível em <<https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/janio-da-eleicao-renuncia-9631249>> Acesso em fevereiro de 2019.

integrar a oposição. Em agosto de 1961, poucos meses após ter assumido o comando da presidência, Jânio renunciou ao cargo.

A renúncia não chegou a ser esclarecida. O próprio Jânio negou-se a dar uma versão clara dos fatos, aludindo sempre às “forças terríveis” que o levaram ao ato. A hipótese mais provável combina os dados de uma personalidade instável com um cálculo político equivocado. Segundo essa hipótese, Jânio esperava obter, com um lance teatral maior soma de poderes para governar, livrando-se até certo ponto do Congresso e dos partidos (FAUSTO, 2014, p.243).

O homem que assumiria o poder na eventualidade da renúncia de Jânio era uma figura polarizadora dentro da política nacional: João Goulart. Na época, as eleições do presidente e do vice-presidente ocorriam em chapas separadas. Havendo, portanto, a possibilidade que se fossem eleitos um presidente e um vice advindos de partidos e correntes políticas distintas. Era o caso de Jânio Quadros e João Goulart.

Figura 23 - João Goulart, presidente do Brasil de 1961 a 1964.



Fonte: Wikimedia Commons²⁷.

Goulart, mais conhecido pelo seu apelido Jango, era um político oriundo do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) que fora fundado por Getúlio Vargas após o fim do Estado Novo. A agenda de reformas populistas contrariava os interesses da elite nacional. Jango, que já havia sido eleito vice no mesmo ciclo eleitoral que JK e foi

²⁷ Disponível em <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jango.jpg>> Acesso em fevereiro de 2019.

reeleito em 1961, era rechaçado pelas alas mais conservadoras da política, pelas quais era visto como um suposto comunista.

O cálculo de Jânio baseou-se na suposição de ele que obteria apoio popular por parte daqueles que haviam lhe concedido uma votação histórica no início daquele ano e que a base política conservadora também clamaria por seu retorno, temendo que Jango assumisse a presidência. Não foi o que aconteceu. Em agosto de 1961, com apenas sete meses, encerrou-se o controverso mandato de Jânio Quadros. Esta precoce renúncia levou o povo à *descrença no sistema político brasileiro* (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.60).

Enquanto Jânio renunciava, Jango encontrava-se fora do país em uma visita à China. Uma eventualidade da qual os setores da política que mais se opunham a ele queriam aproveitar, para impedir que assumisse o cargo de presidente, que lhe pertencia legitimamente.

A constituição não deixava dúvidas quanto à sucessão de Jânio; deveria assumir o vice-presidente João Goulart. Entretanto a posse ficou em suspenso, diante da iniciativa de setores militares que viam nele a encarnação da república sindicalista e a brecha por onde os comunistas chegariam ao poder. Por um acaso carregado de simbolismo, Jango encontrava-se ausente do país, em visita à China comunista (FAUSTO, 2014, p.243).

Foi permitido o retorno de Jango ao Brasil com a concessão de que ele assumisse a presidência sob um novo sistema parlamentarista, na qual ele teria poderes limitados pelo Congresso. A solução destinada a apaziguar os receios daqueles que temiam sua presidência, o parlamentarismo, não teve longa duração. *Em janeiro de 1963, cerca de 9,5 milhões de um total de 12,3 milhões de votantes responderam “não” ao parlamentarismo. Retornava assim o sistema presidencialista, com João Goulart na chefia do governo* (FAUSTO, 2014, p.251).

Embora a decisão pelo retorno do sistema presidencialista tenha se dado de forma expressiva, contando com aproximadamente 77% dos votantes, não foi um fator capaz de conter as instabilidades que se desenhavam com intensidade no período. Somada à crise política desencadeada após a renúncia de Jânio Quadros, a situação de crise econômica herdada dos finais do Governo JK só se recrudesceu, lançando o país em uma dura recessão.

A inflação fora de 50% em 1962 para 75% no ano seguinte. Os primeiros meses de 1964 projetavam uma taxa anual de 140%, a maior do século. Pela primeira vez desde o fim da Segunda Guerra a economia registrara uma contração na renda per capita dos brasileiros. As greves duplicaram de 154 em 1962, para 302 em 1963. O governo gastava demais e arrecadava de menos, acumulando um déficit de 504 bilhões de Cruzeiros. (GASPARI, 2002, p.48).

A devastadora situação econômica foi um estopim para que as tensões relativas à ampla desigualdade social do país começassem a efervescer cada vez mais, tanto no território rural quanto urbano. *Os setores esquecidos do campo – verdadeiros órfãos da política populista – começam a se mobilizar* (FAUSTO, 2014, p.244), sendo o mais importante deles o movimento das ligas camponesas.

Outro setor da população intensificou sua mobilização: os estudantes, que *através da UNE, radicalizaram suas propostas de transformação social e passaram a intervir diretamente no jogo político* (FAUSTO, 2014, p.245).

Figura 24 - O Povo Canta, disco gravado pelo Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE em 1961.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) - FGV²⁸.

O projeto da UNE de empreender transformações sociais de fato, envolvia adotar a produção artística e cultural como instrumento de militância. Surgem, portanto, associados a UNE, os Centros Populares de Cultura ou os CPCs.

²⁸ Disponível em

<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura>
Acesso em março de 2019.

Colocando na ordem do dia a definição de estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática” de esquerda. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs, organizados por todo o país, tratavam de desenvolver uma cultura engajada de atitude conscientizadora junto às classes populares. Com isso um novo tipo de artista, “revolucionário e consequente” ganhava forma (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.61).

Fortalecido politicamente pelo plebiscito que reinstituiu integralmente os poderes de presidente, Jango colocou à frente a agenda central de seu governo, uma série de medidas, que ficaram conhecidas como as “reformas de base”.

Figura 25 - Jango discursa a favor das reformas de base em comício na Central do Brasil, em 13 de março de 1964.



Fonte: Pragmatismo Político²⁹.

13 de março de 1964:

Comício das Reformas (ou da Central do Brasil) no Rio de Janeiro, em frente ao prédio do ministério da Guerra, com a presença de cerca de 150 mil pessoas. João Goulart discursa proclamando a necessidade de mudar a constituição do Brasil e de implementar as reformas de base e assina nesse sentido dois decretos: o de encampação das refinarias de petróleo particulares e o chamado decreto da Supra - Superintendência de Política Agrária, considerado o primeiro passo na efetivação da reforma agrária. [...] Esse comício seria o primeiro de uma série planejada tendo em vista mobilizar a população das maiores cidades do Brasil para as reformas.

²⁹ Disponível <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/04/o-discurso-historico-de-jango-comicio-da-central.html>> Acesso em março de 2019.

15 de março de 1964:

João Goulart envia uma mensagem no Congresso solicitando apoio às reformas de base (D' ARAUJO, SOARES e CASTRO, 1994, p.27-28).

As reformas de base abordavam uma série de questões que demandavam reestruturação para que uma porção maior da população brasileira pudesse ter uma experiência de cidadania plena. Os pontos principais eram a reforma política que estenderia aos analfabetos e aos militares de baixa patente, o direito ao voto. Além disso, uma série de outras reformas socioeconômicas, que intensificariam a intervenção do estado na economia do país, com o objetivo de amenizar desigualdades. A mais polarizadora era a proposta da reforma agrária que buscava estender a posse de terra para milhões de trabalhadores e apaziguar os conflitos no campo. As mudanças que seriam trazidas por essas reformas de base desafiavam o *status quo* e, portanto as classes dominantes eram vigorosamente contrárias a sua implementação.

As reformas de base não se destinavam a implantar uma sociedade socialista. Eram uma tentativa de modernizar o capitalismo e reduzir as profundas desigualdades sociais dos país a partir da ação do estado. Isso porém implicava uma grande mudança, à qual as classes dominantes opuseram forte resistência (FAUSTO, 2014, p.245).

Se já havia uma ferrenha oposição a Jango entre os setores mais conservadores da sociedade, se agravou após o anúncio das reformas de base. A acusação de que ele era um comunista, embora hiperbólica, tomou força, não apenas entre militares, mas também entre certos *setores da sociedade civil, assustados com a possibilidade de a esquerda tomar o poder no país. Igreja, empresários e classe média* (D' ARAUJO, SOARES e CASTRO, 1994, p.14). Principalmente em meio ao contexto internacional da Guerra Fria e a paranoia em relação à iminente ameaça comunista que vinha aliada.

Ocorreram diversas “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”, onde os setores da sociedade civil que se opunham a Jango rechaçaram as reformas de base. A primeira e maior ocorreu no dia 19 de março de 1964 em São Paulo, que contou com a adesão de 300 mil pessoas.

Figura 26 - Marcha da Família com Deus pela Liberdade.



Fonte: Revista Religacion³⁰.

Jango passara a ser também pessoa de interesse do governo americano que, nesse momento, já estava disposto a proporcionar apoio logístico e financeiro a golpes de estado na América do Sul e Central, de modo a assegurar hegemonia na região. *No dia 20 de março de 1964, uma semana depois do comício da Central, o presidente Lyndon Johnson autorizara a formação de uma força naval para intervir na crise brasileira, caso isso viesse a parecer necessário* (GASPARI, 2002, p.61).

Internamente se colocaram em prática as articulações para que Jango fosse deposto. Em 1º de abril de 1964 é dado o golpe militar, que daria início a uma ditadura de 21 anos.

Longe de ser um mero hiato na luta popular pelo poder político, o golpe militar de 1964 deu início a um prolongado período de governo autoritário [...] valores sociais e culturais arcaicos e reacionários ganharam ascendência. Demonstrações públicas iniciais de apoio aos militares sugeriam uma reafirmação do patriotismo raso, do catolicismo tradicional, de valores familiares patriarcais e de um vigoroso anticomunismo (DUNN, 2009, p.64).

³⁰ Disponível em <http://revista.religacion.com/assets/11_torres_duas_marchas.pdf>. Acesso em fevereiro de 2019.

Figura 27 - Tanques ocupam o Palácio das Laranjeiras, como parte da ação nacional do Golpe, em 31 de março de 1964.



Fonte: Toda matéria³¹.

³¹ Disponível em < <https://www.todamateria.com.br/golpe-militar-de-1964/> > Acesso em fevereiro de 2019

5. UM POETA DESFOLHA A BANDEIRA: Cenário Musical Nacional na Primeira Metade da Década de 60.

Os anos inaugurais do regime militar trouxeram uma série de medidas autoritárias. O poder executivo, agora sobre comando do General Humberto Castelo Branco passou a governar por meio dos chamados Atos Institucionais, dispositivos legislativos que se sobrepunham à constituição vigente, ampliando os poderes do governo militar e legitimando as ações de cerceamento das liberdades democráticas.

Com publicação do primeiro Ato Institucional em 9 de abril de 1964 os militares se concederam uma série de poderes excepcionais. Entre outras proposições delimitadas, a partir do AI -1 iniciou-se a repressão dos opositores ao governo, por meio de prisões e torturas. *Mas o sistema ainda não era inteiramente fechado. Existia a possibilidade de se utilizar do recurso do habeas corpus perante os tribunais e a imprensa se mantinha relativamente livre* (FAUSTO, 2014, p.258).

Os setores da população mais mirados pela perseguição do regime foram aqueles que cuja mobilização teve destaque nos anos do governo Jango. Nas áreas urbanas, os sindicatos e a União Nacional dos Estudantes (UNE), e nas áreas rurais, as ligas camponesas. *A repressão desencadeada pelo governo militar incluiu a dissolução de diversas organizações de esquerda (UNE, CGT, PUA, etc.). As greves foram consideradas ilegais e cerca de 425 sindicatos colocados sob intervenção* (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.63).

Do mesmo modo que ocorreu com a imprensa, *durante os primeiros anos de governo militar houve relativa liberdade artística* (DUNN, 2009, p.64). Com os meios institucionais de militância, como sindicatos e a própria União Nacional dos Estudantes sendo dissolvidos e caindo para ilegalidade, a cultura passaria a ser uma importante via de contestação ao regime militar, para alguns se tornando um instrumento de militância.

O projeto de uma produção cultural engajada sujeita ao propósito de transformação social e política, não surgiu como consequência do golpe. Ele teve sua gênese durante os conturbados anos do governo Jango, nos centros populares

de cultura da, agora clandestina, UNE. Para muitos, esse projeto tornou-se ainda mais urgente frente ao regime de exceção iniciado em abril de 1964.

Figura 28 - Depredação e incêndio do prédio da UNE no Flamengo, Rio de Janeiro, na madrugada de 1º de abril de 1964.



Fonte: Memorial da Democracia³².

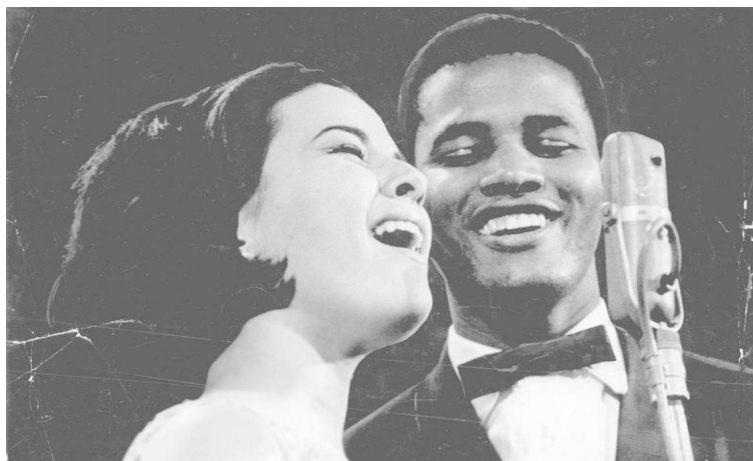
Os rumos da música popular, talvez a mais importante faceta da cultura nacional, foram alterados por essa dinâmica. Desde meados dos anos 1950, a “Bossa Nova” foi a corrente musical predominante no país.

É na primeira metade da década de 60 que alguns notáveis integrantes da Bossa Nova como Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, entre outros, passam a aproximar-se dos CPCs da UNE e passam tematizar em canções os problemas experienciados pelas camadas mais desfavorecidas da sociedade brasileira. *Esses músicos desenvolveram novas tendências baseadas em tradições musicais do Brasil rural, especialmente do Nordeste, devido à constante preocupação com a injustiça social, a pobreza e autenticidade cultural* (DUNN, 2009, p.77). A corrente musical inaugurada por esses músicos viria a ser conhecida como “nacionalista participante” ou “canção de protesto”.

³² Disponível em <<http://memorialdademocracia.com.br/card/golpe-militar-depoe-governo-constitucional>> Acesso em fevereiro de 2019.

Surgiu analogamente à tendência nacionalista participante uma outra ramificação da Bossa Nova. Esse segundo grupo, contando com *intérpretes, como Elis Regina, Jair Rodrigues e Wilson Simonal desenvolveu uma Bossa Nova mais jazzística* (DUNN, 2009, p.77).

Figura 29 - Os cantores Elis Regina e Jair Rodrigues, comandavam na TV Record o programa *O Fino da Bossa* onde recebiam outros músicos associados à MPB.



Fonte: O Globo³³.

As duas correntes, unidas, formavam uma “segunda geração da Bossa Nova”. Eram um grupo que em seu escopo temático e de musicalidades agregadas demonstrava-se bem heterogêneo. A música desse grupo veio a ser chamada, até o final da década de “Música Popular Brasileira” ou MPB.

Os artistas da MPB, apesar dessa heterogeneidade descrita, tinham uma missão em comum: *defender as tradições musicais brasileiras dos efeitos da música popular importada, em especial o rock’n’roll* (DUNN, 2009, p.77). A oposição à influência da música pop estrangeira sobre a nacional era, para esses músicos, antes de tudo, um gesto anti-imperialista. *Eles consideravam os roqueiros brasileiros imitadores patéticos e equivocados, sob a insidiosa influência da hegemonia cultural norte-americana* (DUNN, 2009, p.79).

Esse posicionamento anti-imperialista e as temáticas de protesto abordadas pela MPB *causaram grande impacto junto a um determinado setor da sociedade: os estudantes universitários, tendo em vista a situação política em que vivíamos*

³³Disponível em < <https://oglobo.globo.com/cultura/veja-imagens-da-carreira-de-jair-rodrigues-12419917>>. Acesso em fevereiro de 2019

(RODRIGUES, 2007, p.26). As escolhas musicais denotavam mais do que meras preferências para esse público, eram um posicionamento político de resistência.

A *Jovem Guarda*, o outro movimento musical de destaque no início da segunda metade da década de 60, era amplamente influenciado pelo rock'n'roll. Tanto, que o ritmo musical da Jovem Guarda era conhecido como “lê lê lê”. Uma referência ao refrão da música *She Loves You*, dos *Beatles* (*She Loves You, Yeah Yeah Yeah*).

Figura 30 - Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos. Principais integrantes da Jovem Guarda.



Fonte: Gaúcha ZH³⁴.

Muito embora encontrassem resistência por parte dos seus contemporâneos emepistas, o grupo da Jovem Guarda, liderado por Roberto Carlos, obteve enorme sucesso comercial.

A Jovem Guarda era um fenômeno popular que atraía um número enorme de fãs entre a classe baixa e a classe média urbanas. A imagem de uma rebeldia jovem, porém apolítica, projetada pela Jovem Guarda se tornou extremamente útil para gravadoras e outros fabricantes de itens de consumo que buscaram se beneficiar do crescente mercado da “cultura jovem” (DUNN, 2009, p.80-81).

Esse mercado da cultura jovem foi, conjuntamente à incorporação das guitarras e da apropriação dos ritmos do rock internacional, a grande novidade

³⁴ Disponível em < <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2017/05/50-anos-da-jovem-guarda-e-tema-de-documentario-em-cartaz-na-capital-9800458.html> > Acesso em fevereiro de 2019

trazida pela Jovem Guarda. *O movimento pode ser considerado fruto de uma bem montada operação de marketing segmentado. Tudo ali era calculado para gerar vendas* (MELO, 2008, p.47).

A dicotomia entre Jovem Guarda e MPB, por um breve momento, ocupou o debate cultural nacional. Essa disputa encontrava lastro, inclusive, nas emissoras de TV que davam programas aos dois grupos para que batalhassem por audiência.

Frente ao sucesso comercial da Jovem Guarda, os músicos da MPB se organizaram para demonstrar seu compromisso em proteger a música nacional da influência do rock e das guitarras. Em 1967, grandes nomes da MPB como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, MPB-4, Zé Ketí, Geraldo Vandré, entre outros, unificando sobre a alcunha de “Frente Única da Música Popular Brasileira” realizaram a “Marcha contra a Guitarra Elétrica”.

Figura 31 - Marcha contra a Guitarra Elétrica.



Fonte: Revista Fórum³⁵.

O evento serviu como um exemplo notável de como os termos da resistência política tinham sido transferidos para a luta cultural. Mas o gesto anti-imperialista imbuído de ideais elevados também eclipsou motivações mais rasas e comerciais, relativas à concorrência no mercado do entretenimento televisionado (DUNN, 2009, p.82).

³⁵ Disponível em < <https://www.revistaforum.com.br/os-50-anos-da-marcha-contra-guitarra-eletrica/> > Acesso em fevereiro de 2019.

6. A MANHÃ TROPICAL SE INICIA: O Movimento Tropicalista.

Nesse contexto de divisão, um grupo de jovens músicos baianos, tendo como seus principais representantes Caetano Veloso e Gilberto Gil, proporia um novo rumo para a música. Um deles, Gil, participara da “Marcha Contra a Guitarra Elétrica”, a pedido de sua amiga Elis Regina, mas sua obra musical iria na contramão do sentimento de rejeição ao rock e suas sonoridades.

Figura 32 - Caetano Veloso e Gilberto Gil.



Fonte: Universo Retrô ³⁶.

Por um lado identificavam-se com os artistas da MPB e apreciavam sua qualidade musical. Porém viam a reação negativa exacerbada que eles tinham em relação ao rock, às guitarras elétricas e à própria Jovem Guarda, como equivocada. Caetano Veloso, principalmente, percebia o valor da Jovem Guarda como um fenômeno pop.

Enquanto muitos artistas da MPB consideravam a Jovem Guarda como uma aberração, uma suspensão da memória popular e uma traição à cultura nacional. Caetano a percebia como uma expressão da modernidade urbana, apesar de não apresentar a sofisticação musical e poética da MPB. Os jovens artistas podiam absorver e transformar o rock, da mesma forma

³⁶Disponível em< <https://universoretro.com.br/50-anos-da-prisao-e-o-exilio-de-caetano-veloso-e-gilberto-gil/>> Acesso em Janeiro de 2019

como os inventores da Bossa Nova se apropriaram criativamente do jazz (DUNN, 2009, p.82).

O novo grupo começa a articular uma proposição de uma nova sonoridade. Essa nova sonoridade não envolvia um novo estilo ou gênero em si, mas uma fusão entre os ritmos mais variados, inclusive aqueles que naquele momento eram posicionados como oponentes. Residia aí a inovação desses músicos, que viriam a ser conhecidos como Tropicalistas. A colagem de ritmos, ideias e conceitos que eram plurais e contraditórios em uma musicalidade única.

Desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiram nos EUA e na Europa – os hippies, o cinema de Goddard, os *Beatles*, a canção de Bob Dylan – esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda a produção cultural da época (HOLLANDA, 2000, p.61).

O nome do grupo surgiu a partir da canção-manifesto de Caetano Veloso, *Tropicália*. O surgimento do nome do movimento sugere o nível do intercâmbio dialógico de ideias entre várias esferas artísticas (DUNN, 2009, p.24). A música ganhou o nome após a sugestão do fotógrafo Luís Carlos Barreto, que tinha visto a obra *Tropicália* do artista plástico Hélio Oiticica, e percebido uma convergência conceitual e imagética entre a obra e a música.

Exibida pela primeira vez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, a *Tropicália* de Hélio Oiticica consistia em um ambiente formado por duas tendas, que o autor chamava de penetráveis. Areia e brita espalhadas pelo chão, araras e vasos, com plantas criavam um cenário tropical. Depois de atravessar uma espécie de labirinto, já dentro da tenda principal, quase às escuras, o público encontrava um aparelho de televisão devidamente ligado. Como o próprio Oiticica observou, um ano mais tarde, *Tropicália* era uma “tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (CALADO, 2000, p.163).

A obra de Oiticica, na tentativa de impor de uma imagem obviamente brasileira, expõe as contradições da realidade nacional, entre o primitivo (areias, plantas, araras) e o moderno (a televisão ligada no final do labirinto). Um dos penetráveis dentro da obra exibia a frase “A Pureza é um Mito”. Contextualizando essa frase em relação ao resto da obra, pode-se concluir que Oiticica fazia uma observação sobre como a pureza não existe em um nível identitário, e, portanto a busca por pureza dentro da arte é algo em vão. Oiticica resgata o conceito da antropofagia de Oswald de Andrade, originário do modernismo brasileiro.

Figura 33 - *Tropicália*, Hélio Oiticica, de 1968.



Fonte: Museo Reina Sofia³⁷.

Em um ensaio de 1968, intitulado *Tropicália*, Oiticica discorreu sobre a necessidade de retomar a antropofagia como processo dentro da arte e da produção cultural. *“Para a criação de uma cultura verdadeiramente brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra”* (OITICICA apud CALADO, 2000, p.163).

³⁷ Disponível em <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrable>> Acesso em fevereiro de 2019.

Figura 34 - Antropofagia, Tarsila do Amaral, de 1929.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural³⁸.

A antropofagia, conforme idealizada no Manifesto Antropofágico de 1928, por Oswald de Andrade, *servia como uma importante alegoria para o projeto anticolonialista de absorver de forma crítica e seletiva, tecnologias e produtos culturais do exterior* (DUNN, 2009, p.36). Para que se forjasse uma identidade cultural no Brasil, as culturas colonizadoras não deveriam ser nem rejeitadas, nem imitadas, mas sim “devoradas”.

O “Manifesto Antropofágico” de Oswald de Andrade propunha a figura de um índio desafiador e agressivo, que resiste violentamente às incursões coloniais. Para Oswald, não existia uma “essência” nacional, mas apenas um processo de apropriação dinâmica e repleta de conflitos, ou de “deglutição de várias culturas” (DUNN, 2009, p.35).

Encontra-se, precisamente, nesse resgate da antropofagia, a relação entre a obra de Oiticica e a produção musical do grupo baiano, que passou a ser chamado de Tropicalista quando ganhou destaque no cenário nacional. Caetano Veloso explicou, sobre a relação entre Tropicalismo e Antropofagia, em seu livro *Verdade Tropical*, que *a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva* (VELOSO, 1997, p.172).

As argumentações dos tropicalistas rodeavam o tema da importação / encontro cultural dentro da música, eles buscavam quebrar a ortodoxia que havia se construído nos anos anteriores, que sugeria que ritmos tradicionalmente brasileiros e guitarras elétricas (como um símbolo do rock) não deveriam se misturar.

³⁸ Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1634/antropofagia>>. Acesso em fevereiro de 2019.

Frente ao clima de polarizações ideológicas que a discussão sobre o tema do encontro cultural chegara – oscilando entre a ênfase nas raízes nacionais e na importação cultural – a ideia de devoração foi apresentada como forma de relativização dessas posições. (FAVARETTO, 2000, p.56).

Figura 35 - Atrás, da esquerda para a direita: Jorge Ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Gal Costa. À frente, os irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista.



Fonte: Arte Ref³⁹.

O grupo tropicalista, formado pelos músicos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, os paulistas da banda *Os Mutantes* (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Baptista) e o maestro Rogério Duprat, ganhou destaque nacional após as apresentações de Gil e Veloso no III Festival da Música Popular Brasileira, em 1967.

Caetano Veloso apresentou sua canção *Alegria, Alegria*, acompanhado do grupo de rock argentino *Beat Boys* e Gilberto Gil, apresentou sua canção *Domingo*

³⁹ Disponível em < <https://arteref.com/movimentos/a-tropicalia-e-12-curiosidades-que-voce-precisa-conhecer/>>. Acesso em fevereiro 2019

no Parque, acompanhado dos *Mutantes*. Eles receberam os prêmios de quarto e segundo lugar no festival, respectivamente.

Figura 36 - Gilberto Gil e Os *Mutantes* performam a canção *Domingo no Parque* no III Festival de Música Brasileira na TV Record.



Fonte: Folha de São Paulo.⁴⁰

Os festivais de música haviam se tornado uma importante faceta da cena cultural na segunda metade da década de 60. Eram eventos televisivos de grande audiência dominados pelos músicos da MPB e por seu público universitário, que traziam a experiência para a dimensão da vida política, sendo o consumo, envolvimento e participação desses eventos uma afirmação, um posicionamento que extrapolava o entretenimento musical.

No clima tenso do Brasil pós-golpe, os festivais televisionados se tornaram o meio mais importante para que os músicos da MPB promovessem sua música e, em alguns casos, registrassem alguma forma de protesto. Para que a plateia que assistia ao vivo aos eventos e que era formada, em grande parte, por estudantes de classe média e profissionais urbanos, os festivais também proporcionavam a oportunidade de expressar preferências, muitas vezes com matizes políticos. O público dos festivais geralmente se opunha à Jovem Guarda e à utilização de instrumentos elétricos. Os festivais eram percebidos como um meio para a promoção da

⁴⁰Disponível em <<https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/10/21/ha-50-anos-festival-da-tv-record-reuniu-roberto-carlos-gil-caetano-e-chico-e-deu-novo-rumo-a-mpb/>> Acesso em fevereiro de 2019.

“autêntica” música brasileira mediada pelas massas e eram também extremamente lucrativos para as estações de televisão (DUNN, 2009, p.83).

Figura 37 - Na imagem à esquerda, Edu Lobo, Marília Medalha e Capinam. À direita, Chico Buarque e MPB-4. Respectivamente, os premiados com o 1º e 3º lugar do festival de música brasileira, por suas performances de *Ponteio e Roda Viva*.



Fonte: Folha de São Paulo⁴¹.

Em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso, ao descrever a dinâmica da politização dos festivais, faz uma observação crítica sobre esse enfoque exclusivo nas questões pertinentes à política, dentro dos festivais, por parte dos músicos participantes e do público, enquanto o aspecto comercial e midiático existente era propositalmente ignorado.

Mas em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização. As questões de mercado muitas vezes as únicas decisivas, não pareciam igualmente nobres para entrar nas discussões acaloradas. [...] Com todas as tolices que esse quadro comportava, vivia-se um período excepcionalmente estimulante para os compositores, cantores e músicos. E um ponto central era genuíno: o reconhecimento da força da música popular entre nós. (VELOSO, 1997, p. 121).

A crítica de Caetano encapsula uma das grandes diferenciações dos músicos tropicalistas em relação ao cenário da MPB e dos festivais de música é que eles não negavam o aspecto mercadológico que envolvia a indústria musical. Para eles o fato que o músico aliava sucesso profissional com o posicionamento político público e a defesa de seus ideais, não era necessariamente algo que deveria ser escondido ou ignorado, mas sim uma das contradições inerentes à carreira.

⁴¹ Disponível em: <<https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/10/21/ha-50-anos-festival-da-tv-record-reuniu-roberto-carlos-gil-caetano-e-chico-e-deu-novo-rumo-a-mpb/>> Acesso em fevereiro de 2019.

Duas tensões básicas, frequentemente convergentes, orientaram a obra dos produtores culturais latino-americanos engajados com a comunicação de massa: entre a racionalidade do mercado e o comportamento político e entre a experimentação formal e o apelo às massas. As motivações profissionais e políticas, é claro, nem sempre são mutualmente exclusivas. Muitos dos artistas [...] pensavam simultaneamente em progresso na carreira, ativismo político e inovação formal. Os músicos tropicalistas foram únicos, contudo, ao explicitar as tendências conflitantes da participação voltada aos interesses cívicos, do sucesso profissional e do experimento estético em um mercado emergente para a música pop. Essa tensão foi fundamental também para a abordagem estética da música popular brasileira promovida pelos tropicalistas (DUNN, 2009, p.58).

Talvez a facilidade que os tropicalistas tinham de explicitar essas tendências conflitantes, ligadas às questões de mercado, esteja relacionada à afinidade que eles tinham com o pop em um nível discursivo. A apropriação do pop busca, de um lado, quebrar as barreiras entre “alta cultura” e “baixa cultura”. *Na Tropicália, passamos a não ter uma hegemonia da cultura culta. Nem de nenhuma outra: se há hegemonia, é a da diversidade. As culturas populares e eruditas são ingredientes em confronto e diálogo* (RODRIGUES in MELO, 2008, p.201). De outro lado, facilita o reconhecimento das questões mercadológicas, que são uma parte inerente dentro da sociedade de consumo.

Quando realizaram sua estreia no festival de 1967, os músicos tropicalistas e suas experimentações musicais, que naquele momento estavam materializadas nas duas apresentações, geraram polêmica e controvérsia dentro do meio artístico.

Figura 38 - Os Mutantes acompanham Gilberto Gil na música *Domingo no Parque*, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.



Fonte: Folha de São Paulo (acervo)⁴².

⁴² Disponível em <<https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2016/11/14/ha-50-anos-folha-destacou-chegada-dos-mutantes%E2%80%A8%E2%80%A8/>> Acesso em Fevereiro de 2019.

Em primeiro lugar, pelo simples fato de terem incorporado guitarras às canções, o que simbolizaria, para grande parte dos emepistas, uma capitulação ao imperialismo americano. Em segundo lugar, pelo próprio caráter experimental das canções. A esquerda nacionalista não tinha *interesse pelo experimentalismo e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público [...]* Havia agressividade, quando não desprezo contra as tendências experimentalistas (FAVARETTO, 2000, p.29).

Mas mesmo com todos esses fatores em jogo, a plateia, inicialmente hostil e tendendo às vaias, foi conquistada por Gil e Caetano, assim como o júri que deu às músicas o segundo e quarto lugar no festival, respectivamente. A *divisão maniqueísta entre a MPB e a Jovem Guarda parecia ter perdido sua urgência e relevância. Havia espaço para a inovação em termos de formato musical e de conteúdo lírico* (DUNN, 2009, p.88).

Figura 39 - Caetano Veloso e os Beat Boys interpretam *Alegria, Alegria* que ficou em 4º lugar no festival.



Fonte: Folha de São Paulo (Acervo)⁴³.

⁴³ Disponível em < <https://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2017/10/21/ha-50-anos-festival-da-tv-record-reuniu-roberto-carlos-gil-caetano-e-chico-e-deu-novo-rumo-a-mpb/>>. Acesso em fevereiro de 2019.

No que diz respeito ao conteúdo lírico, os tropicalistas traziam um ponto de vista inovador e singular. Ao mesmo tempo, que não tematizavam as injustiças sociais e a desigualdade no Brasil pós-golpe como nas canções de protesto, não necessariamente apresentavam um conteúdo apolítico. *A Tropicália trabalhou a política e a estética num mesmo plano, mostrando as contradições da nossa modernização subdesenvolvida a partir de uma outra forma de arte* (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.71). Traziam a tona questões que tinham sido até então ignoradas na produção musical nacional, mas que começavam a ganhar importância com os movimentos de contracultura ao redor do mundo.

Em nível discursivo, os tropicalistas propunham ampla crítica à modernidade brasileira, que contestava construções dominantes da cultura nacional. Em vez de exaltar o povo como agente de uma transformação revolucionária, as músicas tendiam a se concentrar nos desejos e frustrações de pessoas comuns que viviam nas cidades. Em última instância, os tropicalistas dariam ímpeto a atitudes, estilos e discursos da contracultura emergente no que se referia a raça, sexo, sexualidade e liberdade pessoal (DUNN, 2009, p.20).

Esse procedimento contracultural na Tropicália permeava todos os aspectos da expressão do movimento, não apenas o conteúdo lírico e da musicalidade. Na verdade, os tropicalistas prosperavam em integrar e engrandecer as canções por meio de apresentações públicas, atitudes performáticas no palco, vestimentas e estética singular.

A canção tropicalista também se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais – basicamente a *mise en scène* e efeitos eletrônicos (microfone, alta-fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas) que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação. Caetano, por exemplo, no lançamento do disco *Tropicália*, travestiu-se, aparecendo de boá cor-de-rosa; para defender *É Proibido Proibir*, usou roupas de plástico colorido, colares de macumba, enquanto um hippie americano promovia um happening emitindo urros e sons desconexos. Também no programa *Divino Maravilhoso* da TV Tupi, aconteciam coisas estranhas, que assustavam o público: organizavam-se ceias na beira do palco enquanto Gil cantava *Ora pro Nobis*, Caetano apontava um revólver para a plateia enquanto cantava música de natal, e até mesmo um velório chegou a ser organizado, com o descerramento de uma placa com o epitáfio “*Aqui jaz o Tropicalismo*” – o que, aliás, mais que um lance de humor e auto ironia, indiciava lucidez quanto aos limites do movimento como manifestação de vanguarda (FAVARETTO, 2000, p.34).

Figura 40 - Programa *Divino Maravilhoso*.



Fonte: Filmow - Terra⁴⁴.

A atitude rebelde e anárquica nas performances tropicalistas era um modo de se opor e chocar àqueles que compartilhavam dos valores conservadores e retrógrados do regime militar, mas também era uma oposição à ortodoxia dos artistas da esquerda nacionalista.

As preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos apareciam como demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade (HOLLANDA, 2000, p.70).

Um dos pontos de destaque da Tropicália como um esforço coletivo foi o lançamento do disco-manifesto do grupo em julho de 1968, *Tropicália ou Panis et Circensis*, contando com todos os músicos tropicalistas, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes e Rogério Duprat e até a participação da musa da Bossa Nova, Nara Leão e algumas letras dos poetas Torquato Neto e Capinam.

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice – compondo um ritual de devoração (FAVARETTO, 2000, p.57).

⁴⁴ Disponível em < <https://filmow.com/programa-divino-maravilhoso-t119247/> > Acesso em fevereiro de 2019.

O ano de 1968, no qual a Tropicália consolidava-se como movimento, trouxe muita agitação política. *A contestação dos movimentos de contracultura acendeu a chama da rebelião estudantil. Tendo como epicentro a França, a agitação estudantil espalhou-se por várias universidades e ruas dos centros urbanos do mundo* (BRANDÃO e DUARTE, 1990, p.54). No Brasil, a crescente insatisfação com o autoritarismo do Regime Militar resultaria em uma grande onda de protestos. O maior deles foi a “Passeata dos 100 mil”, em 26 de junho, no Rio de Janeiro. O estopim para a passeata foi o assassinato do estudante secundarista Edson Luís, por parte das forças do governo. A passeata foi organizada pelo movimento estudantil e contou com a presença de artistas, intelectuais e grande adesão popular.

Figura 41 - Passeata dos 100 mil em 26 de junho de 1968.



Fonte: Estudo Prático - Terra⁴⁵.

O claro sentimento antitadura presente nesses protestos que ocorreram em 1968, fariam com que o governo recorresse a medidas ainda mais totalitárias para barrar a resistência que encontrava.

O governo reagiu aos protestos civis e à incipiente resistência armada com o “Ato Institucional Número 5” (AI-5), que proibiu a oposição política, expurgou e fechou temporariamente o Congresso, suspendeu o habeas corpus, submeteu a imprensa à censura e pôs fim aos movimentos de protesto. Dessa forma a oposição ao regime só poderia ser expressa por meio de movimentos isolados de resistência armada que acabavam sendo rapidamente liquidados (DUNN, 2009, p.18-19).

⁴⁵Disponível em: < <https://www.estudopratico.com.br/passeata-dos-cem-mil/>>. Acesso em março de 2019.

O Ato Institucional Número 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, veio para recrudescer a perseguição aos opositores públicos da ditadura ou qualquer um considerado subversivo. Um dos diversos setores da sociedade atingidos foram os artistas e músicos.

Na véspera de natal em 1968, uma apresentação no programa tropicalista da TV Tupi, *Divino Maravilhoso*, na qual Caetano cantava a música *Boas Festas* de Assis Valente com um revólver apontado para a própria cabeça, mostrou-se inaceitável para os agentes da censura do governo.

Aproveitando a atmosfera fraterna de fim de ano, os tropicalistas resolveram afrontar mais uma vez a carece da tradicional família brasileira, em seu happening semanal pela TV Tupi [...] Uma cena tão forte poderia provocar bem mais do que as cartas indignadas de espectadores e autoridades de cidades interioranas, que continuavam chegando à emissora (CALADO, 2000, p.251).

No dia 27 de dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram retirados de seus apartamentos em São Paulo e levados para um quartel no Rio de Janeiro, onde ficariam confinados até 19 de fevereiro de 1969. Pouco tempo depois, partiriam para o exílio, onde ficariam até 1972, o que colocaria fim a Tropicália como um esforço organizado.

Figura 42 - Gilberto Gil e Caetano Veloso, durante seu exílio na Europa, que durou de 1969 a 1972.



Fonte: Folha de São Paulo (Acervo)⁴⁶.

⁴⁶ Disponível em < <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/nova/1620945804337343-50-anos-da-prisao-de-caetano-e-gil> > Acesso em março de 2019

7. UMA EXPLOSÃO COLORIDA: Design, Capas de Discos e Rogério Duarte.

O início da década de 60 representou um momento de vital importância para o design nacional, e por extensão o design gráfico nacional. O Plano de Metas, de JK, teve como alguns de seus principais efeitos uma crescente na industrialização e a intensificação na migração do campo para a cidade. A expansão dos mercados urbanos trouxe, portanto, uma maior demanda pelo Design.

Atrelada a esta nova demanda por profissionais atuantes no campo do Design, está algo inédito: a incorporação do mesmo ao ensino superior. Surgem as primeiras faculdades de Design no Brasil.

Em 1962, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) incorpora à formação do arquiteto o Desenho Industrial e a Programação Visual; quase que simultaneamente, em 1963, no Rio de Janeiro é criada a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Ainda em 1963, professores das duas escolas, juntamente com profissionais que partilhavam das mesmas ideias, criam a Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI). É o início do processo de institucionalização do Design modernista (MELO e RAMOS, 2011, p.316).

Figura 43 - Inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial, em 5 de dezembro de 1962.



Fonte: Acervo ESDI⁴⁷.

O ensino do Design nessas instituições, principalmente na ESDI, é orientado pelas bases da tradição modernista europeia, encapsulado pelo projeto pedagógico da Escola de Ulm.

Um design ancorado, sobretudo no neoplasticismo holandês e derivado da abstração geométrica na América Latina – arauto de uma linguagem supranacional – foi instituído como a possibilidade moderna de uma educação voltada aos desafios da industrialização no Brasil (LEITE in MELO, 2008, p.252).

Segundo essa tradição uma abordagem funcionalista e pragmática na atividade projetual era o que resultava em um bom design. No projeto pedagógico de Ulm, a atividade criativa do designer tomava segundo plano, o *importante era informar o designer para lidar com as novas tecnologias e linguagens, e, sobretudo, criar um método preciso de trabalho* (STOLARSKI in MELO, 2008, p.222). Essa visão para a atividade projetual pretendia-se universal, não levando em consideração as questões locais, e, portanto, a importação desse modelo gerava um ensino *atento mais à consagração de um estilo e um movimento do que as circunstâncias de vida econômica, social e cultural do país* (CARDOSO, 2011, p.223).

Antes de expandir a discussão sobre as capas de discos tropicalistas, e como elas contrapunham o modelo de design que se construía no ensino superior, é necessário fazer algumas considerações sobre a capa de disco, como mídia.

Em sua instância mais básica a capa de disco é um invólucro, que guarda e protege o disco. Uma de suas funções fundamentais também é informar coisas como o nome do disco, o músico ou banda que o gravou, o nome da gravadora, os nomes das faixas contidas, entre outros. Para, além disso, está a característica mais importante da capa, e essa é o espaço que ela proporciona ao artista e à gravadora para promover o disco, como uma peça de marketing, e, também, por meio de uma decisão consciente na linguagem visual, a possibilidade de traduzir o conteúdo musical dos discos e acrescentar formulações estéticas que complementam a mensagem do conteúdo musical.

A capa do disco, antes de tudo, é inescapavelmente um produto do desejo das gravadoras de promover suas músicas; a arte do design de capas

⁴⁷ Disponível em < <http://www.esdi.uerj.br/a-esdi/acervo/410/inauguracao-da-esdi>> Acesso em março de 2019

originou-se como um feito da propaganda. [...] Em segundo lugar, a capa de disco é um veículo crucial para transmitir a identidade do artista e a distintividade da música. [...] A capa de disco, além disso, parece particularmente capaz de captar a singularidade do instante, de destilar a realidade estética de um momento cultural específico. Talvez seja essa qualidade de instantâneo (fotografia) que contribui com a percepção que as capas de discos “estão mais poderosamente inscritas na memória da cultura popular do que qualquer outra classe de imagens”. [...] Não o menos importante dos atributos fundamentais da capa de disco é seu primorosamente forjado espaço narrativo (GRONSTAD e VAGNES, 2010, p.13, livre tradução).

A capacidade da capa de disco de captar a singularidade do instante está relacionada com o espaço de relevância que a música popular ocupa na produção e consumo cultural em nossas sociedades. A evolução das capas de disco oferece uma ótica singular em relação ao desenvolvimento do marketing e do Design Gráfico. Retornando ao período que analisamos: os anos do Movimento Tropicalista e os eventos que o levaram à fruição, esse valor do estudo das capas de discos se reafirma.

Se considerarmos a música como sendo a mais forte expressão da cultura brasileira, e sendo o disco um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população, o exame de suas capas cumpre papel privilegiado como fonte de reflexão sobre a produção e consumo da linguagem visual. Ao longo dos anos 60, a indústria fonográfica de maior interesse para o design concentrou-se em três grandes eixos: a Bossa Nova - e por extensão, a MPB - o Tropicalismo e a Jovem Guarda (MELO, 2008, p.40).

Como já foi mencionado previamente, o impacto da Tropicália fez-se presente nas mais diversas áreas. Em Design Gráfico, mais especificamente, nos projetos gráficos para capa de discos. *Apropriando-se de todas as vertentes que o Tropicalismo abria, o Design Gráfico vai refletir esse comportamento transgressor e, sobretudo, candente criatividade, nas capas de disco do movimento* (RODRIGUES, 2007, p.24).

Não é difícil ver na Tropicália um eixo de mudança para as capas de discos. Do mesmo modo como digeriram em suas composições o arcaico e o moderno, o nacional e o internacional, o pop e o kitsch, os tropicalistas transportaram para as capas dos discos essa mesma polifonia. O movimento inaugurou novos conceitos em produtos, consumo e marketing e política visual (RODRIGUES in MELO, 2008, p.189-190).

Para contextualizar como as capas tropicalistas representam esse eixo de mudança no design da capa de disco no Brasil é necessário recuperar as capas dos movimentos musicais precedentes: a Bossa Nova, a MPB e a Jovem Guarda.

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 (RODRIGUES, 2007, p.29).

No território da MPB, no qual despontaram na época nomes como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Elis Regina e Milton Nascimento, não se percebe uma preocupação especial com a renovação da linguagem gráfica das capas dos discos. No entanto em alguns títulos é curioso notar uma aproximação com a matriz modernista (MELO, 2008, p.44).

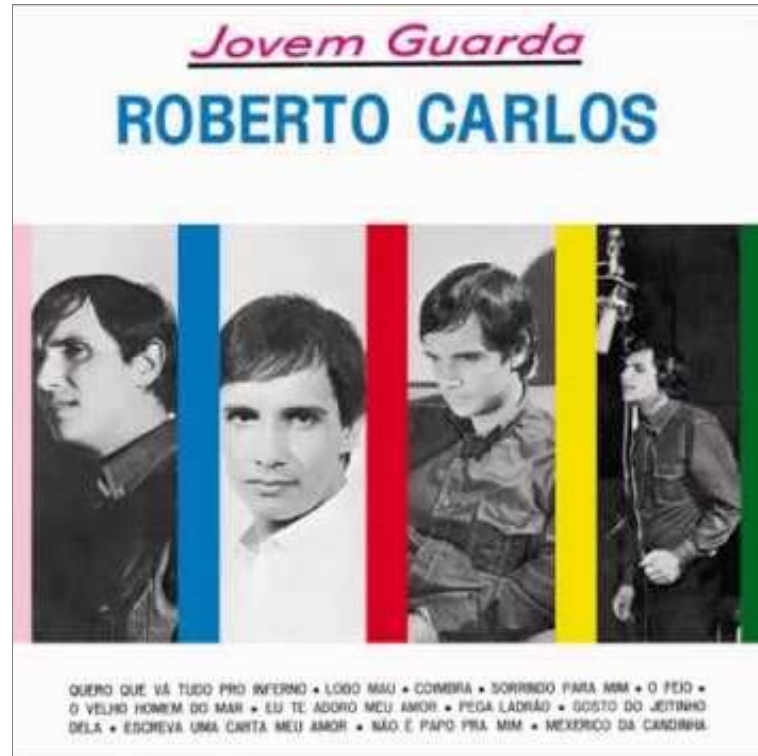
Figura 44 - Capa de *O fino do fino*, disco de Elis Regina e Zimbo Trio, de 1965.



Fonte: MELO, 2008, p.44.

Dedicou-se uma ação de marketing bem estruturada dirigida a gerar vendas dentro da Jovem Guarda, envolvendo diversas *famílias* de produtos, para mercados segmentados, *uma única peça, no entanto, não se encaixava nesse quebra cabeça, justamente aquela que menos se esperaria: as capas dos discos. Elas eram francamente conservadoras em comparação a todo o resto do pacote* (MELO, 2008, p.47). As capas da Jovem Guarda também seguiam a tendência de um projeto gráfico sem uma execução muito elaborada, pois *na maioria das capas se utilizava o recurso do retrato do artista do centro, o nome do disco em cima, o nome do artista embaixo, ou vice-versa* (RODRIGUES, 2007, p.29).

Figura 45 - Capa de *Jovem Guarda*, disco de Roberto Carlos, de 1965.



Fonte: MELO, 2008, p.47.

É possível inferir que previamente à Tropicália, os músicos e gravadoras não exploravam a fundo o potencial estético e comunicativo que uma capa de disco tem a oferecer. Os projetos gráficos eram orientados por um ponto de vista funcionalista, a partir do qual a capa servia, essencialmente, para informar o nome do artista e do disco.

Egeu Laus, reconhecido designer gráfico brasileiro que projetou diversas capas de discos, situa as capas tropicalistas como a maioria das capas de discos, em relação ao que as precederam.

A pouca importância dada ao design da capa de discos refletia na verdade esse relativo desinteresse que músicos da época manifestavam pelas artes visuais. Isso pode ser sentido, por exemplo, em toda a obra inicial de Chico Buarque, cujos discos só viriam a ter projetos gráficos de qualidade em fins da década de 1970. O design de capa de disco atingiu realmente sua maioria a partir de 1968, com o surgimento do Tropicalismo – mais especificamente, com os trabalhos do Designer Rogério Duarte para capas de *Caetano Veloso* e *Gilberto Gil*. Um novo tempo estava começando (LAUS in CARDOSO, 2005, p.336).

Neste cenário, destaca-se a presença do Designer Rogério Duarte, um baiano membro do grupo fundador do Movimento Tropicalista. Em seus projetos para capas de discos é visível a tradução da estética anárquica e antropofágica.

Rogério Duarte foi participante ativo da formulação do Tropicalismo. Designer que frequentou a ESDI e o escritório de Aloísio Magalhães, assumiu conscientemente uma postura de questionamento das certezas modernistas; nesse sentido ele pode ser visto como um precursor do que iria ser chamado na década de 80 de Pós-Modernismo. (MELO e RAMOS, 2011, p.341).

Duarte mudou-se para o Rio de Janeiro no início da década de 60. A partir de 1961 passou a trabalhar no escritório do designer modernista Aloísio Magalhães. *Todo o racionalismo da Bauhaus e de Ulm foi passado a Rogério, que fez questão de manter o rigor técnico e funcional, mas, ao tempo, não deixou de observar os elementos da cultura brasileira* (RODRIGUES in MELO, 2008, p.191). A partir de 1962, começa a atuar dentro da UNE, *onde assumia o papel de herético dentro do Centro Popular de Cultura. Polemizava com os defensores da discutível doutrina do realismo socialista, levantando a bandeira da arte de vanguarda* (CALADO, 2000, p.93). Nesse período ganhou o apelido de Rogério Caos.

Antes de seu envolvimento na Tropicália, Duarte trabalhava com cartazes. Um de seus trabalhos mais famosos foi o cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), filme de Glauber Rocha.

Defensor radical da cultura de massa, que encarava como um veículo de socialização da arte moderna, Rogério acreditava que o cinema, o cartaz e o design iriam acabar enterrando manifestações artísticas mais clássicas como o teatro, a pintura ou a escultura. [...] Para Rogério Duarte, a arte tradicional, feita pra ser contemplada friamente, estava com seus dias contados (CALADO, 2000, p.93).

Rogério trouxe essa mesma presença contestadora para dentro da ESDI em seus anos de formação. Nas palavras do próprio Duarte⁴⁸, *ele teve uma presença constante na ESDI na sua fase inicial, como uma espécie de demônio que lá dentro exercia uma crítica* (DUARTE in RODRIGUES, 2008, p.195). A posição crítica ele tinha em relação ao modo como o formalismo Ulmiano era importado não se originava por mera rejeição. Por um lado ele entendia a importância do método preciso de trabalho e do domínio das técnicas, mas por outro lado temia que esse método de ensino poderia gerar uma ortodoxia dentro do Design.

⁴⁸ Fragmento de entrevista de Rogério Duarte para Jorge Caê Rodrigues, publicada em *O design gráfico brasileiro: Anos 60*.

Figura 46 - Uma das obras mais reconhecidas de Rogério Duarte. O cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha de 1964.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁴⁹.

Duarte detinha um profundo conhecimento das artes gráficas e essa ruptura [...] era por uma necessidade de transgredir, para que toda a tradição gráfica suíça não virasse um dogma no Brasil (RODRIGUES in MELO, 2008, p.197).

Em 1965, Caetano Veloso conheceu Rogério Duarte no Rio de Janeiro, ambos tornaram-se amigos e as ideias de Rogério passaram a influenciar Caetano profundamente. Em *Verdade Tropical* Caetano recorda-se da primeira impressão que Duarte lhe causou quando se conheceram.

⁴⁹ Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67136/cartaz-do-filme-deus-e-o-diabo-da-terra-do-sol> > Acesso em março de 2019.

Nada do que me tivessem dito sobre ele na Bahia poderia ter me dado a medida da impressão que ele me causou. Sua voz era mais potente, sua mente mais rápida e suas ideias mais desconcertantes do que eu teria sido capaz de imaginar. Havia entre ele e seus discursos um comprometimento a um tempo visceral e metafísico que multiplicava o poder persuasivo dos argumentos. E ele era surpreendentemente gentil e amigável. [...] Ele parecia há um tempo querer nos resguardar de um certo cinismo amargo que a vida já lhe tinha ensinado, e nos alertar contra a adesão inocente ao ideário dominante nos meios intelectuais. [...] ele detectava embriões de estruturas opressivas no seio mesmo dos grupos que lutavam contra a opressão, mas nem por isso iria confundir-se com os atuais opressores destes (VELOSO, 1997, p.70-71).

Em análise acerca da Tropicália, a pesquisadora Heloisa Buarque de Hollanda (2004, p.81) afirma ser *fundamental lembrar o papel desempenhado, neste grupo, por Rogério Duarte [...] Rogério é como que eleito feiticeiro e pajé dessa tribo. Investido de um “saber superior”*. Conclui, ainda, que *Rogério traz em si os índices construtivos da vivência tropicalista*.

Figura 47 - Rogério Duarte e o pôster de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.



Fonte: Brasília: Memória e invenção⁵⁰.

Foi responsável pelo projeto gráfico de dois discos importantíssimos: *Caetano Veloso* (1968) de Caetano Veloso e *Gilberto Gil* (1968) de Gilberto Gil. Esses dois discos, junto com *Tropicália* ou *Panis et Circensis* (1968), formam a *tríade musical* que detona a Tropicália em 1968. *Oswaldianos, antropofágicos, desmistificadores [...] os discos materializam as imagens tropicalistas em suas capas, que passam a*

⁵⁰ Disponível em < <http://brasilia.memoriaeinvencao.com/rogerio-duarte/> > Acesso em março de 2019.

ser a continuação dos conceitos estéticos do movimento (RODRIGUES in MELO, 2008, p.199).

Duarte não foi o único designer que trabalhou com essas capas, mas ele influenciou amplamente os projetos gráficos dos discos do Tropicalismo e do Pós-Tropicalismo, foi uma espécie de porta-voz visual do movimento. Sua presença entre o grupo formador do Movimento Tropicalista, explica, em grande parte, a atenção que os tropicalistas deram aos procedimentos estéticos do movimento. *As ideias de Caetano e Gil, profundamente enriquecidas pelas formulações teóricas, políticas e estéticas do próprio Rogério Duarte, [...] foram projetadas visualmente nas capas de seus discos* (RODRIGUES in MELO, 2008, p.189).

Sobre a ruptura com os cânones do Design modernista em seus trabalhos, principalmente dentro da sua atuação na Tropicália, Duarte⁵¹ disse que:

Minha ruptura não é de uma pessoa qualquer, é de uma pessoa que falava a mesma linguagem que eles, não era de um cara que não conhece e pensa que design é outra coisa. Era de alguém que conhecia bem a estética do design, que tinha aprendido bem naquela cartilha e que rompeu por adotar uma contemporaneidade (DUARTE apud RODRIGUES, 2008, p.197).

Em sua obra *Utopia e Disciplina*, André Villas-Boas define o que é Design Gráfico e explicita as diferenças entre Design canônico e não canônico:

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 desses elementos visuais, sua forma de apresentação e sua ordenação visam a máxima eficiência comunicacional, priorizando a otimização de sua funcionalidade e a sua adequação à lógica de produção e às relações sociais de produção. Para isso, seguem determinadas regras (ou cânones) que são consideradas intrinsecamente ligadas ao Design Gráfico; passam a caracterizar sua própria definição como se fossem da sua própria natureza. Mas não são. A emergência de trabalhos que não seguem estas regras e, no entanto, alcançam seus objetivos (inclusive os comunicacionais) demonstra que elas representam apenas uma das formas que o exercício da atividade pode tomar para a consecução de seus fins. Estas regras, portanto não representam qualquer essência da atividade, o caminho correto para seu exercício e muito menos a “única maneira acertada” de desenvolvê-la [...]. Os projetos não canônicos são aqueles que buscam romper com os cânones – seja em termos conceituais ou estético-formais – através de uma clara independência com relação ao paradigma funcionalista (VILLAS-BOAS, 1998, p.105-106).

⁵¹ Fragmento de entrevista de Rogério Duarte para Jorge Caê Rodrigues, publicada em *O design gráfico brasileiro: Anos 60*.

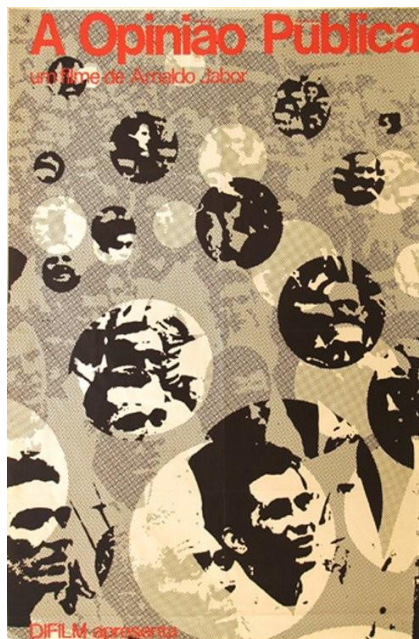
Pode-se concluir a partir disso que em sua atividade projetual como designer, com seu questionamento dos cânones modernistas, Duarte entendia que a *transgressão aos cânones é a pedra de toque para o desenvolvimento do Design Gráfico* (VILLAS-BOAS, 2008, p.128).

Figura 48 - Cartaz do filme Meteorango Kid, o Herói Intergalático (Dir. André Luiz). Projeto gráfico de Rogério Duarte, 1969.



Fonte: Filmow - Terra.⁵²

Figura 49 - Cartaz do filme Opinião Pública (Dir. Arnaldo Jabor). Projeto gráfico de Rogério Duarte, 1967.



Fonte: Filmow - Terra.⁵³

⁵² Disponível em: <https://filmow.com/meteorango-kid-heroi-intergalatico-t17332/> Acesso em abril de 2019.

8. ANÁLISES.

A seguir são apresentadas as análises de nove capas de discos do Movimento Tropicalista, são eles: Caetano Veloso (1968) de Caetano Veloso; Gilberto Gil (1968) de Gilberto Gil; Grande Liquidação (1968) de Tom Zé; A Banda Tropicalista do Duprat (1968) de Rogério Duprat; Tropicália ou Panis et Circensis (1968), disco-manifesto do grupo tropicalista; Os Mutantes (1968) de Os Mutantes; Nara Leão (1968) de Nara Leão; Gal Costa (1969) de Gal Costa e Gal (1969) de Gal Costa.

Será observada a integração dialógica entre elementos textuais e não textuais presentes nas capas de discos com o intuito de identificar os elementos construtivos básicos de sua estética, o modo que ela se relaciona com as proposições do movimento no âmbito musical, como ela se diferenciava da produção visual em Design e em capas de discos que a precedeu e como ela interagiu com os movimentos artísticos e tendências estéticas contemporâneas ao período.

A análise será realizada em duas frentes. Inicialmente a capa será observada e descrita com o propósito de diagnosticar os repertórios visuais e significados ali colocados, considerando as informações sobre o Movimento Tropicalista, seus preceitos e o contexto histórico no qual se desenvolveu, conforme apresentado em capítulos prévios.

Por fim, serão elencados os aspectos formais de cada uma das capas de discos. Para que a análise desses aspectos formais das capas sejam realizados por meio de um instrumento metodológico em comum tomam-se como base elementos construtivos da imagem descritos por Gunther Kress e Theo Van Leeuwen em sua obra *Reading Images, The Grammar of Visual Design* (2001). São eles:

- (1) Saturação da cor, uma escala que varia entre a saturação máxima das cores à ausência de cores, isso é de preto e branco.
- (2) Diferenciação da cor, uma escala que varia entre uma variedade maximamente diversificada de cores ao monocromático.
- (3) Modulação da cor, uma escala que varia entre a cor completamente modulada, com, por exemplo, o uso de muitos tons de vermelho, à cor plana, não modulada. [...]

⁵³ Disponível em < <https://filmow.com/a-opiniao-publica-t13655/> > Acesso em abril de 2019

(4) Contextualização, uma escala que varia entre a ausência de fundo ao mais articulado e detalhado fundo. [...]

(5) Representação, uma escala que varia entre a abstração máxima e a máxima representação de detalhes pictóricos. [...]

(6) Profundidade, uma escala que varia entre a ausência de profundidade à perspectiva maximamente profunda. [...]

(7) Iluminação, uma escala que varia entre a total representação do jogo de luz e sombra à sua ausência (KRESS e VAN LEEUWEN, 2001, p.160-162, livre tradução).

A partir das proposições descritas acima foi elaborada, pela autora deste trabalho, uma Tabela com o propósito de realizar a análise das capas dos discos. Vale a pena ressaltar que embora os elementos estejam descritos em escalas eles não estarão referenciados em termos quantitativos precisos na análise. A função da descrição em escala, dada pelos autores, é definir e determinar as possíveis variedades de cada elemento.

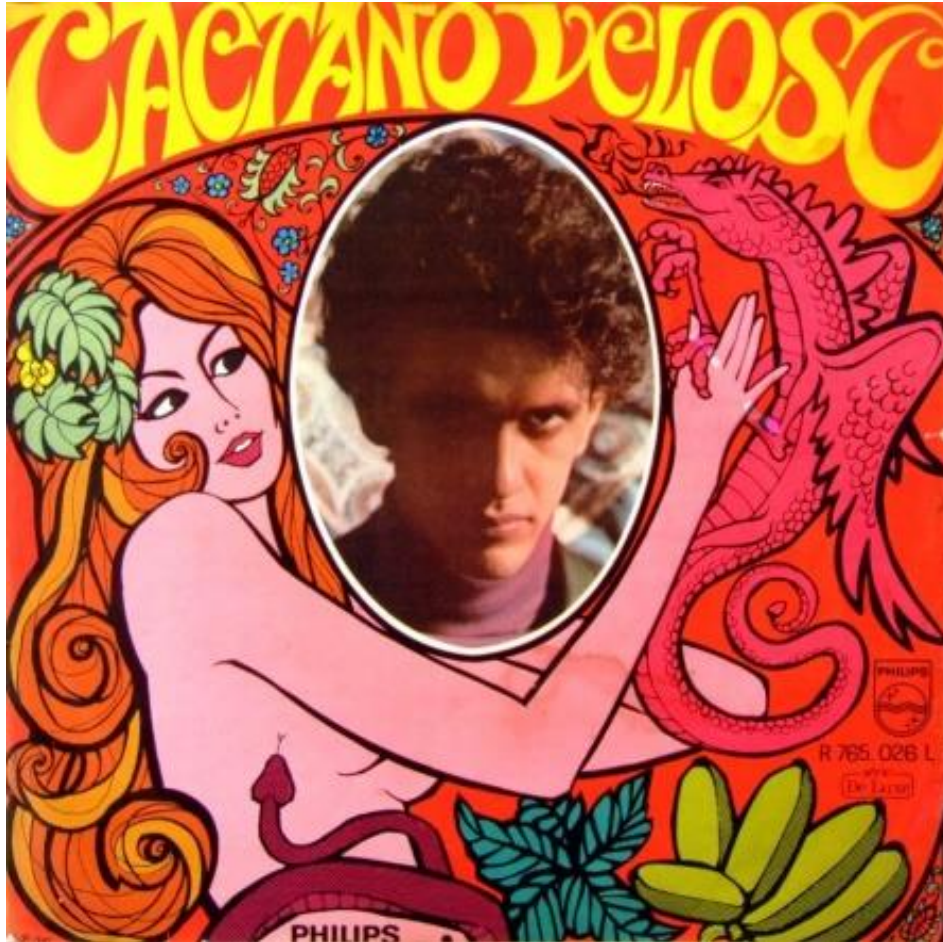
Tabela 1. Exemplo de tabela para conteúdo da análise da capa de disco (não preenchida).

Cor	Saturação	
	Diferenciação	
	Modulação	
Contextualização		
Representação		
Profundidade		
Iluminação		

Fonte: Elaborada pela autora.

8.1. CAETANO VELOSO (1968) - Caetano Veloso.

Figura 50 - Capa do disco *Caetano Veloso* (1968), projeto gráfico de Rogério Duarte.



Fonte: RODRIGUES in MELO, 2008, p.198.

Caetano Veloso, de 1968, é um dos discos de maior peso dentro da produção musical tropicalista, contendo em suas faixas algumas das músicas mais emblemáticas do movimento, como *Alegria, Alegria*, premiada no “III Festival de Música Popular Brasileira”, e *Tropicália*, a canção que veio dar o nome ao movimento. No campo da produção visual, o design da capa possui importância e iconicidade análoga ao conteúdo musical do disco.

Apresenta elementos tradicionais e canônicos de uma capa de disco, como a foto do artista ao centro e o título na porção superior da capa, localizações privilegiadas que informam ao possível consumidor a quem pertence o disco.

Todavia esses dois elementos (fotografia e nome), estejam posicionados

tradicionalmente, a capa insere-se numa posição de rompimento dos cânones quanto aos seus aspectos estético-formais, incorporando diversos estilos em sua composição gráfico-visual, conforme Rodrigues aponta:

Rogério Duarte apropria-se do vernacular, funde com a arte pop e joga por cima o psicodélico, criando um pastiche visual. [...] O contraste entre o arcaico e o moderno que o Tropicalismo expunha está presente na capa: a composição é convencional – foto do artista no meio, nome em cima, centralizado – mas por outro lado, os elementos estético-formais (tipografia, os fundos cromáticos, elementos pictóricos) são fortes, agressivos, exuberantes (RODRIGUES, 2008, p.201).

É necessário ressaltar também que o resultado estético da capa vem por meio da *postura antropofágica que se manifesta na ilustração que ocupa quase todo espaço da capa* (RODRIGUES in MELO, 2008, p.199). A devoração e síntese de diversos estilos e elementos foram fundamentais para a criação desse pastiche visual da capa.

A foto localizada no centro da capa retrata Caetano Veloso, olhando diretamente para o observador com um ar desafiador. A ilustração que cerca a foto de Caetano Veloso é composta por uma moça de cabelos compridos e seminua, seu corpo envolvido por uma cobra, um pequeno dragão, folhas e frutas e em cima o nome seguindo a delimitação de uma moldura arredondada em uma tipografia tipicamente psicodélica. O resultado final formado pela justaposição dessas partes é uma cena fantasiosa e surreal. As imagens como as folhas, bananas e a serpente evocam a qualidade tropical, exótica e primitiva que os tropicalistas buscavam justapor e incorporar a outros componentes mais modernos.

A estilização presente nas ilustrações divide-se entre a arte pop e a psicodelia, sendo a referência arte pop clara por meio das linhas pretas grossas que as delimitam e cores chapadas que as preenchem, uma linguagem visual característica dos quadrinhos, que era incorporada pelos artistas pop, como era o caso do americano Roy Lichtenstein.

Figura 51 - *Drowning Girl* (1963) de Roy Lichtenstein.



Fonte: HENDRICKSON, 2011, p.31.

Já a presença de cores contrastantes e saturadas aliadas as curvas nos cabelos da moça, no dragão, na cobra e nas molduras demonstram uma apropriação do estilo gráfico psicodélico, que foi popularizado em âmbito internacional naquele período nos pôsteres e capas de discos de músicos associados ao movimento hippie. *Capas de discos e pôsteres de shows frequentemente emulavam a experiência do LSD com colagens frenéticas, tipografia ondulada e cores alucinógenas* (EISEMAN e REICKER, 2011, p.126).

Figura 52 - Capa do disco *Disraeli Gears* (1967), da banda Cream. Projeto gráfico de Martin Sharp.



Fonte: DIMERY, 2011, p.110.

Tabela 2 - Análise da capa do disco *Caetano Veloso* (1968), de Caetano Veloso.

Cor	Saturação	Todos os tons presentes na capa possuem alta saturação, a exceção do preto, destaque para o amarelo do título, o laranja ao fundo e o tom de pele da moça, que chama mais atenção para o centro, onde está o rosto de Veloso.
	Diferenciação	Por toda a extensão da capa, predominam tons quentes, como laranjas, vermelhos, rosas e amarelos. Existe a presença de tons frios, como verdes e azuis, mas em uma área muito menor da capa.
	Modulação	Dentro do limite das linhas pretas dos desenhos, quase todos componentes da capa possuem cores lisas, sem modulação. A única parte que difere é a foto de Caetano Veloso, que conta com luz e sombras duras e contrastantes, fazendo com que a modulação ainda seja baixa.
Contextualização		A máxima distinção de planos possível é entre o plano onde se encontram as ilustrações e a tipografia, sendo esse o fundo, e o plano onde está a foto do artista, sendo esse o primeiro plano. A maior quantidade de elementos, portanto, concentra-se no fundo. No entanto essa contextualização é relativa, pois nada na capa confere uma noção de profundidade.
Representação		As ilustrações da moça, cobra, dragão, folhas e bananas possuem uma estilização característica de quadrinhos. A foto é o elemento que conta com a representação mais realista, mas ainda assim seu jogo de luz lhe confere um caráter estilizado.
Profundidade		A construção é chapada, os desenhos delimitados por grossas linhas pretas e cores lisas não passam impressão de profundidade e aparentam estar todos no mesmo plano.
Iluminação		Na porção da capa contendo a tipografia e ilustrações, não existe representação do jogo de luz e sombra. A foto de Veloso, ao centro, possui um jogo de luz e sombra muito contrastante, sem uma transição notável entre ambos, estando metade do rosto iluminada e metade do rosto na sombra.

Fonte: Elaborada pela autora.

8.2. GILBERTO GIL (1968) - Gilberto Gil.

Figura 53 - Capa do disco *Gilberto Gil* (1968). Projeto gráfico de Rogério Duarte e Antônio Dias com fotografias de David Drew Zingg.



Fonte: RODRIGUES in MELO, 2008, p.205.

O disco *Gilberto Gil* de 1968 é similar em muitos aspectos ao disco de Caetano Veloso. É uma das mais importantes obras musicais do Movimento Tropicalista e seu projeto gráfico é de autoria de Rogério Duarte em parceria com Antônio Dias e David Drew Zingg. É igualmente icônico e relevante dentro da produção visual da Tropicália. A capa segue diversos aspectos observados no projeto gráfico que Duarte executou para Caetano Veloso e por meio das mesmas referências estéticas foi obtido um resultado similarmente vibrante e transgressor, e, no entanto, único.

Novamente os itens que comunicam o autor do disco e título, encontram-se localizados em posições convencionais, talvez canônicas. Há uma foto de Gilberto

Gil ao centro, e título abaixo e centralizado. As cores são saturadas e ainda mais contrastantes do que no exemplo anterior. Essas cores somadas às formas curvas que delimitam certos blocos de cor evidenciam a influência da estética psicodélica e da arte pop no projeto gráfico da capa.

O conjunto da capa é coberto por faixas verdes e amarelas, direcionadas para lados opostos, e, ao mesmo tempo convergentes. Faixas horizontais com curvas simulam o formato de uma nuvem em branco e vermelho, seguidas por uma grande área em preto. Essa composição de cores chapadas representava o Brasil verde e amarelo manchado de sangue (RODRIGUES in MELO, 2008, p.207), uma crítica ao regime militar vigente e sua violência.

O esquema de cores da capa, sobretudo o uso das faixas verdes e amarelas, faz com que ela se assemelhe à obra *Não Há Vagas* do artista plástico brasileiro Rubens Gerchman. A pintura de Gerchman, de 1965, também faz uma crítica social ao contexto no qual o país estava inserido. Sobre as faixas verdes e amarelas, estão retratados operários e ao lado os dizeres “não há vagas”, chamando atenção para a situação de uma camada esquecida da sociedade brasileira. Gerchman foi o responsável pelo projeto gráfico da capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, portanto não é surpreendente o diálogo com sua obra.

Figura 54 - *Não Há Vagas*, de Rubens Gerchman (1965).



Fonte: Memórias da Ditadura⁵⁴

⁵⁴ Disponível em < <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/nao-ha-vagas-1965-de-rubens-gerchman/nao-ha-vagas/> > Acesso em março de 2019.

Outras fotografias nas laterais são envolvidas por faixas amarelas e verdes que conferem profundidade e deslocamento espacial. A tipografia é desenhada como se estruturada de baixo para cima, sugerindo tridimensionalidade.

Sobre essa composição em verde, amarelo, vermelho e preto aparece a fotografia de Gilberto Gil ao centro. O olhar do artista também é desafiador, cínico e debochado, ironizando os retratos oficiais tradicionais. O deboche, ao Estado, à cultura e à nação (RODRIGUES in MELO, 2008, p.203), permeia todos os elementos fotográficos da capa.

Cada um dos trajes de cena de Gilberto Gil nas três fotos traz um elemento simbólico distinto. O traje na foto a esquerda remete a uniforme militar, e faz referência, dessa vez de forma irônica, ao regime militar. Na foto da direita, onde ele usa um chapéu e uma jaqueta, com um volante nas mãos, resgata-se a figura do “malandro” no imaginário popular. Já o da foto ao centro, maior que as das laterais, assemelha-se ao fardão utilizado pelos membros da Academia Brasileira de Letras, para apresentar Gil como um poeta e sábio, enquanto ironiza-se essa posição.

Figura 55 - Fardão utilizado pelos membros da Academia Brasileira de Letras.



Fonte: FAAP⁵⁵

⁵⁵ Disponível em < http://www.faap.br/hotsites/hotsite_constituicoes/pop_up_10.htm >. Acesso em julho de 2018

Observa-se também na foto do centro certa similaridade com as roupas que os *Beatles* vestem na capa do seu disco de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. O discurso visual revela uma das influências musicais mais importantes para os tropicalistas brasileiros.

Figura 56 - Capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967).



Fonte: MELO, 2008, p.45

Tabela 3 - Análise da capa do disco *Gilberto Gil* (1968), de Gilberto Gil.

Cor	Saturação	Toda a paleta de cores, com exceção do preto e do branco, possui alta saturação. Há um leve equilíbrio, pois ao centro está presente uma porção considerável em preto, mas ainda assim na maior área predominam os tons saturados.
	Diferenciação	A diferenciação dos tons de cores é baixa. Na composição geométrica que envolve as fotos de Gilberto Gil estão presentes apenas cinco cores: verde, vermelho, amarelo, preto e branco. Nas fotos eles se repetem e os tons distintos são poucos.
	Modulação	Na composição formada por faixas e nuvens em verde, amarelo e vermelho não há modulação nas cores. No caso das três fotos presentes a modulação existe, porém é baixa, podendo ser percebida claramente apenas na pele de Gil.
Contextualização		Mais uma vez, a distinção dos planos se dá entre as fotografias (primeiro plano) e ilustrações (último plano), a construção das faixas envolvendo as fotos nas laterais contribui para essa distinção de planos, dando impressão de profundidade. O fundo, portanto, apesar de não apresentar informações detalhadas e complexas, chama atenção do observador por sua composição vibrante e seus tons saturados.
Representação		A representação das ilustrações é geometrizada e, apesar de parecerem abstratas, elas possuem um significado figurativo, retratando uma explosão atrás de Gil. As fotos são realistas no sentido de representação imagética, mas os trajes utilizados em cada uma delas, o traje militar tradicional, o fardão similar ao da academia brasileira de letras e a jaqueta com o chapéu, aliadas às poses e expressões faciais, fabricam intencionalmente significados para cada uma delas, esses significados não são necessariamente reais, mas comunicam algo ao observador.
Profundidade		A composição das faixas envolvendo as fotos nas laterais, as faixas convergentes na porção superior, bem como a tipografia na parte de baixo da capa, atribuem a ela uma noção de profundidade. Apesar da presença de tons chapados predominantemente diminuir tal noção.
Iluminação		A área preta ao centro pressupõe a existência de luz e sombra na composição geométrica, e nas fotos está presente um leve jogo de luz e sombra.

Fonte: Elaborada pela autora.

8.3. TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS (1968) - Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes e Rogério Duprat.

Figura 57 - Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968). Projeto Gráfico de Rubens Gerchman com fotografia de Oliver Perroy.



Fonte: MELO, 2008, p.45.

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice – compondo um ritual de devoração (FAVARETTO, 2000, p.57).

A capa de *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) projetada pelo artista plástico Rubens Gerchman, traz uma fotografia, de Olivier Perroy, com todos os artistas participantes do disco, sobreposta em um fundo preto, com uma moldura contendo tons saturados das cores verde, amarelo e azul, uma referência clara às cores da bandeira do Brasil. O formato da moldura confere à fotografia uma certa

profundidade, que está presente também no título com sua tipografia geometrizada, sem serifa e tridimensional.

O posicionamento dos artistas na fotografia ecoa novamente a capa de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles. Estão presentes onze artistas, nove em pessoa e dois em retratos. Os seus vestuários e objetos que seguram servem um propósito alegórico. Como Favaretto observa a capa compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente (2000, p.81-82).

Ao fundo, *Os Mutantes* seguram suas guitarras, destacando a importância da incorporação do rock dentro da canção tropicalista. Do lado deles o baiano Tom Zé tem em mãos uma bolsa de couro, representando o imigrante nordestino.

O poeta Torquato Neto usa traje social e boina, possivelmente uma alusão à França e aos protestos estudantis que lá ocorreram no ano de 1968. Com Gal Costa sentada ao seu lado, em uma pose comportada, os dois parecem representar um jovem casal.

O maestro Rogério Duprat, no outro lado, tem em mãos um penico o qual ele segura como uma xícara de chá, uma referência à polêmica obra “A fonte”, do dadaísta Marcel Duchamp. Ao seu lado, Caetano Veloso veste uma calça laranja vibrante e segura o retrato de Nara Leão, a antiga musa da bossa nova, agora envolvida com o Movimento Tropicalista.

Na frente Gilberto Gil, enquanto segura um retrato do poeta Capinam, usa um traje oriental estampado, similar a roupas usadas por integrantes do movimento hippie, uma das mais importantes expressões contraculturais do momento.

Todos membros presentes na fotografia encaram o observador com um semblante desafiador. As poses na fotografia simulam as de um retrato tradicional familiar assim como o décor; jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana (FAVARETTO, 2000, p.81-82). Aqui essa cena sofre uma subversão de modo proposital, afinal o alvo preciso da crítica tropicalista são “as pessoas da sala de jantar”, as “ocupadas em nascer e morrer”. É um conservadorismo pequeno burguês em sentido cultural, mais que econômico. (DUARTE, 2018, p.61).

Tabela 4 - Análise da capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), disco-manifesto do Grupo Tropicalista.

Cor	Saturação	Na porção exterior à fotografia, o amarelo, azul e verde, que colore a tipografia e a composição geométrica que envolve a foto, são bem saturados. Já na fotografia, os tons em geral tem uma saturação mediana, atribuindo um ar de realidade maior.
	Diferenciação	Na fotografia há diferenciação de cores, mas ela não se estende para além de tons próximos de verdes claros, cinzas, azuis, amarelos e laranjas, todos em saturação similar. As cores presentes na margem da capa, mencionadas acima, são pouquíssimo diferenciadas, sendo apenas três cores e preto.
	Modulação	A modulação na fotografia do grupo de artistas, embora presente, não é alta em virtude da luz forte e direta à qual estão expostos. No restante da composição não há modulação, as cores são lisas.
Contextualização		O fundo sobre o qual a fotografia se encontra é formado por faixas amarelas, verdes, azuis e o texto, em uma tipografia robusta, informando o nome do disco, sobre um plano preto.
Representação		Predominantemente realista, pois a fotografia é o elemento de destaque. Os artistas aparecem posando juntos em um pátio iluminado à luz do dia. Elementos geométricos presentes.
Profundidade		A fotografia possui perspectiva cônica e possibilita que o observador perceba os diferentes planos onde cada um dos músicos se situa. A composição externa com suas faixas angulares adiciona uma impressão de deslocamento. A profundidade está presente na tipografia também.
Iluminação		A foto foi tirada sobre iluminação intensa, luz do sol. Isso faz com que a fotografia seja predominantemente iluminada e que suas sombras, por conta da direção e intensidade da luz, sejam bem escuras e ocupem uma área muito pequena na foto. O degrade entre luz e sombra é baixo e confere aspecto estilizado.

Fonte: Elaborada pela autora.

8.4. GRANDE LIQUIDAÇÃO (1968) - Tom Zé.

Figura 58 - Capa do disco *Grande Liquidação* (1968), de Tom Zé. Projeto gráfico de Oficina Programação Visual-SP.



Fonte: MELO e RAMOS, 2011, p.342.

A capa de *Grande Liquidação* apresenta um mosaico de formas geométricas, cores, figuras e letras. Essa ilustração demonstra uma edificação cuja frente é formada por vitrines e letreiros. Pode-se tratar de um centro de compras, um shopping. É o local onde ocorre a “Grande Liquidação” anunciada no título. A imagem consegue representar essa cena com relativo minimalismo, tanto em forma quanto em cor. Por meio de formas com cores distintas, textos e desenhos com baixo detalhamento, é possível perceber as estruturas, profundidade e iluminação dessa cena. O grid formado pelos diversos blocos coloridos sobre o fundo preto assemelha-se em certo nível aos metaesquemas, obras da fase concretista do

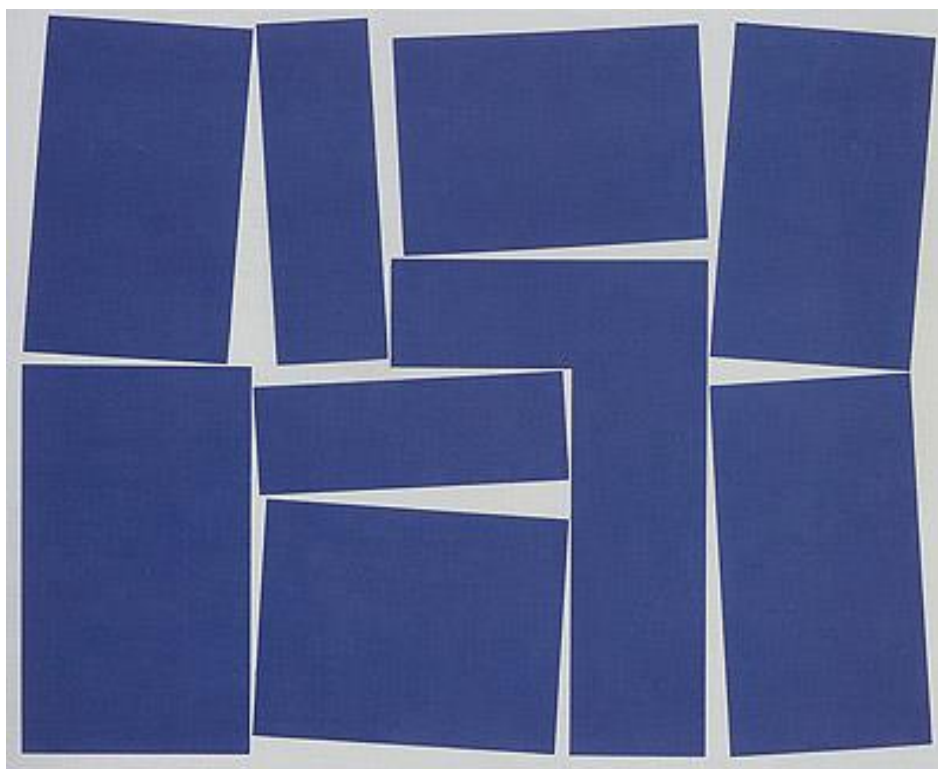
artista Hélio Oiticica. Aqui essas formas são recontextualizadas, passando a retratar uma imagem figurativa, ao invés de uma abstrata.

O uso de cores, saturadas e contrastantes entre si, em conjunto aos textos distribuídos por toda a composição (os letreiros das vitrines) resultam em uma imagem vibrante e chamativa. Esta “Grande Liquidação” demonstrada é uma cena convidativa ao público transeunte.

A capa do disco resume de modo efetivo a temática de suas faixas musicais, a vida das classes médias de grandes centros urbanos. Nesse caso, na capital paulista, São Paulo. Sua canção central *São, São Paulo*, vencedora do IV Festival de Música Brasileira, era uma ode à vida caótica e conturbada na metrópole.

O disco, tanto em seu conteúdo musical quanto em sua capa, demonstram a afinidade discursiva entre arte pop e Tropicalismo. Aqui, a sociedade paulistana é observada e retratada com foco na cultura de consumo que permeava seu dia-a-dia.

Figura 59 - Metaesquema (1950), de Hélio Oiticica.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁵⁶.

⁵⁶ Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66398/metaesquema>. > Acesso em julho de 2018

Tabela 5 - Análise da capa do disco *Grande Liquidação* (1968), de Tom Zé.

Cor	Saturação	As cores presentes na composição apresentam, com exceção do preto, alta saturação.
	Diferenciação	A paleta de cores da capa conta com apenas seis tons, com grande destaque entre um e outro, em toda sua extensão. Portanto, a diferenciação das cores é baixa.
	Modulação	Dentro das áreas pelas quais se estendem cada uma das cores está sem modulação, lisa. A única porção da capa onde há um pouco de gradação entre tons é no retrato de Tom Zé, uma foto em preto e branco.
Contextualização		Não há uma distinção entre primeiro plano e fundo. Na lateral direita da capa existem linhas em ângulos agudos indicando perspectiva e profundidade nessa parte. Mas a distorção dessa perspectiva causa a impressão de um plano único ao observador.
Representação		A ilustração da capa, composta por blocos de cores e linhas pretas grossas, simula uma fachada de lojas. Uma referência direta ao título do disco <i>Grande Liquidação</i> . Essa composição, entre as cores vibrantes, tipografias, profundidade distorcida e desenhos simplificados, apresenta uma representação completamente estilizada. Mas apesar de ocorrer certa abstração das formas, essa representação ainda é figurativa e capaz de comunicar do que se trata.
Profundidade		Ao centro, onde se encontra o rosto de Tom Zé e no terço direito da capa estão localizadas linhas que representam perspectiva, com certa distorção. Além disso, a ausência de modulação nas cores torna a representação de profundidade menos perceptível aos olhos do observador.
Iluminação		Ainda que seja difícil de perceber, por conta da inexistência de modulação nas cores, existe um jogo de luz e sombra nessa capa. Como foi mencionado previamente, a ilustração da capa representa uma fachada de lojas. O uso das cores saturadas e do preto torna implícito esse jogo de luz e sombra. As cores vibrantes simulam as luzes presentes nessa fachada de lojas e o preto, além de delimitar os espaços, é usado para as silhuetas de pessoas dentro e fora da loja, que impedem a passagem de iluminação.

Fonte: Elaborada pela autora.

8.5. A BANDA TROPICALISTA DO DUPRAT (1968) - Rogério Duprat.

Figura 60 - Capa do disco *A Banda Tropicalista do Duprat* (1968). Autor desconhecido.



Fonte: RODRIGUES, 2007, p.33.

A capa de *A Banda Tropicalista do Duprat* é composta por um retângulo ao centro, onde há uma fotocollagem repleta de elementos que encontra-se rodeada por uma área preta. O título do disco, repetido quatro vezes em uma tipografia decorativa, geométrica e em caixa alta, em tons vibrantes de laranja e magenta emoldura os quatro lados da capa. Delimitando as repetições dos títulos encontram-se quatro linhas verdes, que nos cantos inferiores direito e esquerdo vem acompanhadas dos selos da gravadora. O verde destaca-se do preto, porém não tanto quanto o laranja e o magenta, o que confere aos títulos repetidos um aspecto de letreiro iluminado.

A porção mais importante da composição da capa é o retângulo no centro, onde está inserida uma fotocoloragem tridimensional. Parece se tratar da fotografia de uma caixa pouco profunda, com sua frente vazada. Dentro, ela contém uma sobreposição de recortes e objetos que evocam imagens tropicais e distintivamente brasileiras: um céu azul e ensolarado, folhas, coqueiros, uma garrafa de pinga, um índio, uma baiana, jovens de maiô. Reiterando a referência a elementos alegoricamente nacionais, dentro da montagem predominam tons claros de azul, verde e amarelo.

As luzes nas fotos estão parcialmente estouradas, proporcionando-lhes um jogo de luz e sombra bem contrastante, com poucos meios tons entre uma e outra, por esse motivo a colagem incorpora a estética da arte pop, onde luzes e sombras com alto contraste são um recurso estilístico recorrente.

Figura 61 - *Marilyn Monroe* (1967) de Andy Warhol.



Fonte: EISEMAN e REICKER, 2011, p.130.

Tabela 6 - Análise da capa do disco A Banda Tropicalista do Duprat (1968), de Rogério Duprat.

Cor	Saturação	Paleta de cores predominantemente saturada, distinguindo-se o degrade azul que serve de fundo para a fotocolagem ao centro.
	Diferenciação	Diferenciação limitada, variedade pequena de tons na fotocolagem ao centro e nas margens externas predominância do preto e do laranja da tipografia (ambos aparecem também no interior da fotocolagem).
	Modulação	Existe modulação nas cores dos diferentes elementos. Essa modulação, no entanto, não se estende em uma grande variedade de tons, pois boa parte das fotografias que compõe a colagem tem sua luz estourada, limitando o gradiente de tons que o jogo de luz e sombra poderia oferecer em cada uma delas.
Contextualização		Considerando que a fotocolagem é o elemento de destaque da capa, o seu fundo é a área preta emoldurada pelas composições tipográficas com o nome do disco. Fundo simples.
Representação		A presença de fotografias traz elementos de realidade para a composição da capa, no entanto sua disposição sobreposta em forma de colagem dá a essas fotografias um ar estilizado. Além disso, o fato que cada uma dessas fotografias foi removida de seu contexto original e unida às outras nessa composição contribui com a estilização mencionada.
Profundidade		Não existem elementos que sugerem profundidade na composição, as fotografias apresentam certa profundidade em si, mas limitada ainda por sua luz estar estourada, criando luz e sombra mais duras.
Iluminação		A presença de luz e sombra na fotocolagem é bem contrastante, com a maior parte bem iluminada e pequenas áreas com sombras quase pretas. Na margem o contraste entre o preto e o laranja vibrante da tipografia, dá aos textos o aspecto de letreiro iluminado.

Fonte: Elaborada pela autora.

8.6. OS MUTANTES (1968) - Os Mutantes.

Figura 62 - Capa do disco *Os Mutantes* (1968). Fotografia e projeto gráfico de Olivier Perroy.



Fonte: RODRIGUES, 2007, p.33.

A fotografia da capa retrata os três integrantes do grupo, Rita Lee e os irmãos Baptista. Sérgio Baptista (o integrante que se encontra de pé) usa uma capa preta e drapeada, em conjunto com um colarinho branco e uma longa gravata estampada com bolinhas, uma combinação marcante e excêntrica. Os trajes de Rita Lee e Arnaldo Baptista assemelham-se a quimonos. A incorporação de elementos orientais sob um efeito estético psicodélico era uma característica típica do movimento hippie.

Predominam na fotografia os tons verdes, que contrastam com o título em vermelho. Esses tons verdes, aliados a perspectiva distorcida presente na fotografia e aos trajes usados pelos integrantes da banda, proporcionam um caráter surreal e psicodélico à composição da fotografia.

E por fim, a decoração e os móveis rebuscados presentes na sala, onde os *Mutantes* se encontram, em conjunto com os outros elementos já descritos, dão a

capa uma feição “kitsch”. O kitsch era um procedimento estético fundamental dentro da Tropicália, pois era um dos elementos pelos quais os tropicalistas inseriam sua posição de desafio e deboche às sensibilidades artísticas vigentes.

Uma das principais operações estéticas da Tropicália era a celebração irreverente de tudo o que era “cafona” ou kitsch na cultura brasileira. O objeto kitsch leva a marca de uma disjunção temporal, muitas vezes parecendo anacrônico, inautêntico ou abertamente imitativo. A utilização calculada de elementos kitsch por parte dos tropicalistas era altamente ambígua e multifacetada. Para começar, servia para contestar os padrões dominantes do “bom gosto” e a seriedade da MPB em meados da década de 1960. Nesse sentido, tratava-se de um gesto populismo estético porque reconhecia que o público geral consumia e encontrava significado em produtos culturais que muitos críticos menosprezavam como datados, estereotipados e até mesmo alienados. Em segundo lugar, os tropicalistas incorporaram o kitsch como um modo de satirizar os valores sociais e políticos retrógrados, retomados pelo governo militar (DUNN, 2009, p.147).

Para além da exploração do kitsch, a capa do disco *Os Mutantes* apresenta certas semelhanças notáveis com a capa de um disco internacional, lançado no ano anterior, 1967: *Are You Experienced*, da banda *The Jimi Hendrix Experience*. Não se trata de um pastiche ou uma releitura, mas alguns pontos de intersecção podem ser notados. Na capa de *Are You Experienced*, Jimi Hendrix encontra-se posicionado no centro usando uma capa drapeada, similar ao traje e posição de Sérgio Baptista. Do mesmo modo, nos discos, os outros dois integrantes das bandas estão próximos ao que se encontra no meio. Há também uma similaridade no que diz respeito ao contraste entre as cores, ambas capas possuem fundos mais escuros (na capa de Hendrix, com tons acinzentados e na capa dos *Mutantes*, com tons esverdeados) com elementos em vermelho se destacando. Com a diferença que no disco de Hendrix esses elementos em vermelho eram decorações da roupa de Jimi Hendrix e a cor da blusa vestida por Noel Redding (membro da banda na lateral direita de Hendrix) e no disco dos *Mutantes*, o elemento vermelho em destaque era a tipografia com nome do disco/banda. As similaridades poderiam ser coincidentais, mas o fato é que Jimi Hendrix era um dos principais expoentes do rock psicodélico internacional e uma importantíssima influência musical para *Os Mutantes*.

Figura 63 - Capa do Disco *Are You Experienced*, da banda *The Jimi Hendrix Experience* (1967). Projeto Gráfico de Bruce Fleming.



Fonte: Wikimedia Commons⁵⁷.

⁵⁷ Disponível em < <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/17/AreyouexpUK.jpg> > Acesso em março de 2019.

Tabela 7 - Análise da capa do disco *Os Mutantes* (1968), da banda *Os Mutantes*.

Cor	Saturação	O tom de verde presente no fundo da foto encontra-se relativamente saturado e os elementos de destaque como a tipografia do título e o selo da gravadora estão saturados também. Os tons das cores nos integrantes da banda não são tão saturados o que acaba gerando equilíbrio com o fundo.
	Diferenciação	A diferenciação é limitada, sendo os tons dominantes variações do verde no fundo da foto, preto nas áreas mais escuras e o vermelho no título e selo da gravadora.
	Modulação	A foto possui variação de cores que vão de um verde médio ao preto, passando pelos tons intermediários. O as cores no título, em destaque, são lisas.
Contextualização		O fundo da foto é formado pelas paredes e teto de uma sala, a sala conta com uma decoração kitsch, as paredes são decoradas com acabamentos, no lado esquerdo há uma lareira e cortina, no direito há uma cadeira estofada. O fundo é relativamente detalhado.
Representação		Por se tratar de uma fotografia, ocorre uma representação realista. No entanto, o conjunto das roupas que a banda usa, os móveis e decoração kitsch, a subversão da iluminação que se concentra no fundo, a predominância dos tons de verde, a inclinação da foto, dão à capa um tom surreal.
Profundidade		A profundidade da imagem é conferida pelo próprio espaço da sala e a perspectiva da foto, porém, a disposição dos objetos e dos membros da banda confere um certo achatamento à foto.
Iluminação		O jogo de luz na foto é fora do convencional, pois as áreas mais claras estão concentradas no fundo, enquanto os membros da banda estão menos iluminados. Além disso, as luzes e sombras são bem contrastantes.

Fonte: Elaborada pela autora.

8.7. NARA LEÃO (1968) - Nara Leão.

Figura 64 - Capa do disco *Nara Leão* (1968). Fotografia de Pedro Moraes.



Fonte: RODRIGUES, 2007, p.33.

Diferentemente dos outros integrantes do grupo Tropicalista, que inauguraram suas carreiras em 1967/68 e vieram a ser conhecidos por meio de seu envolvimento com a Tropicália, Nara Leão era veterana da música brasileira. No início de sua carreira como intérprete ganhou a alcunha de musa da bossa nova.

O disco traz uma fotografia da cantora, da cabeça à cintura, recostada em um assento, que aparenta ser um sofá estampado. A posição de Nara da capa gera uma diagonal que orienta o olhar do observador e o sentido de leitura entre o canto superior esquerdo e o canto inferior direito, sendo os elementos de destaque a blusa

violeta que Nara usa ao centro e o seu rosto, que se encontra altamente iluminado no canto superior direito. O jogo de luz e sombra da foto, que aparenta ser gerado por uma luz branca e forte que tem origem à direita da cantora, proporciona dois efeitos. Um deles, presente em quase todas as fotografias das capas observadas até agora, é um contraste rígido entre luz e sombra, com poucos meios tons, trazendo um tom arte pop à fotografia. Por outro lado, a luz proporciona boa definição na fotografia, permitindo que o observador perceba os materiais, texturas e estampas tanto do assento em que Nara se encontra e do veludo vermelho no fundo.

A fotografia, a partir do conjunto das vestes de Nara – uma blusa desabotoada e jeans – e sua pose, traz um ar despojado e descontraído que foge ao retrato tradicional do músico em uma capa de disco, geralmente ereto e formal. Um rompimento com a imagem de musa da bossa nova. Outro aspecto no qual a capa quebra com a composição tradicional de uma capa de disco, é pelo fato de não haver nenhum texto presente, a identificação da cantora ocorre apenas por meio da fotografia.

Tabela 8 - Análise da capa do disco *Nara Leão* (1968), de Nara Leão.

Cor	Saturação	Os tons de cores presentes na foto estão predominantemente saturados, com exceção do um terço acima, onde há pouca iluminação e, portanto baixa saturação.
	Diferenciação	A capa está separada em cinco blocos de cores. No canto inferior direito, o azul da calça jeans. No canto inferior direito, o laranja do sofá onde Nara está sentada. No centro, o roxo da blusa. No canto superior esquerdo, a cor da pele de Nara e nos outros dois terços da parte superior, o preto. A diferenciação de cores é baixa.
	Modulação	Devido à alta exposição da luz, a diferença entre luz e sombra é bem contrastante, fazendo com que a modulação das cores dentro de seus blocos seja baixa.
Contextualização		A Contextualização da capa é simples. O fundo da fotografia não é detalhado, trata-se de um tecido de veludo atrás do sofá que a cantora está sentada. O fundo está escuro, destacando mais ainda o primeiro plano.
Representação		Representação realista, a capa é uma fotografia. Mesmo assim as cores saturadas e o contraste de luz e sombra conferem um tom estilizado à fotografia.
Profundidade		A foto tem pouquíssima profundidade. A cantora está sentada levemente inclinada, apenas a posição da cantora confere uma leve perspectiva. O fundo imediato ao sofá em que ela está sentada é reto, desprovido de perspectiva.
Iluminação		A fonte de luz na foto vem do canto superior esquerdo, por isso a área mais iluminada da foto é o rosto da cantora. Por se tratar de uma fonte de luz única e forte, o jogo de luz e sombra gera contraste intenso.

Fonte: Elaborada pela autora.

8.8. GAL COSTA (1968) - Gal Costa.

Figura 65 - Capa do disco *Gal Costa* (1969). Projeto gráfico de Gian.



Fonte: RODRIGUES, 2007, p.33.

A estreia musical de Gal Costa deu-se em conjunto com Caetano Veloso em Domingo, disco lançado em 1967. A primeira obra solo da discografia de Gal foi seu disco homônimo de 1968, Gal Costa. A capa do disco traz uma fotografia do rosto da cantora, uma expressão da individualidade artística e performática da intérprete.

A capa é composta por elementos gráficos canônicos: fotografia da cantora com a identificação de seu nome na porção inferior. Embora esse seja o caso, a inovação característica da Tropicália está presente. A fotografia enquadra o rosto de Gal com bastante proximidade, ela está maquiada e usa um boá de plumas, seu cabelo cacheado está solto e volumoso. Tem seu olhar fixo, em direção à fonte de luz da fotografia, na direita, com uma expressão facial concentrada.

A fotografia parece retratar, por meio da caracterização de Gal, a cantora prestes a realizar uma apresentação ao vivo, encarando fixamente as luzes do palco no qual ela está para entrar. O figurino é similar a um usado por ela no programa tropicalista da TV Tupi *Divino Maravilhoso*. A canção que deu nome ao programa faz parte das faixas desse disco.

A imagem, portanto, faz referência a uma das mais importantes facetas da Tropicália, suas performances ao vivo, que integravam em sua forma e apresentação recursos não musicais (FAVARETTO, 2000, p.34) ampliando seus horizontes de experimentação estética e transformando-as em um espaço para a exploração de seus ímpetos contraculturais. A fotografia, portanto, foge ao que era convencional em capas de discos de tendências musicais precursoras ao Tropicalismo.

Figura 66 - Gal Costa no programa *Divino Maravilhoso* da TV Tupi.



Fonte: A Música Conecta⁵⁸.

⁵⁸ Disponível em < <http://alataj.com.br/vitrola/gal-costa-1969>>. Acesso em abril de 2019

Tabela 9 - Análise da capa do disco *Gal Costa* (1969), de Gal Costa.

Cor	Saturação	Os tons de cor na fotografia possuem saturação média
	Diferenciação	A diferenciação das cores é baixa, está presente o branco das penas na roupa, a cor da pele, e o marrom escuro e preto no cabelo, nos olhos, no fundo e na tipografia do título.
	Modulação	Graças à fonte de luz presente na foto, a modulação dentro de cada cor é baixa.
Contextualização		Por se tratar de uma foto que enquadra o rosto de Gal com bastante proximidade, a pequena faixa que aparece atrás dela (no lado esquerdo da foto) serve só para que ocorra um destaque figura - fundo, e que os contornos do cabelo e da roupa estejam visíveis. A contextualização é praticamente nula.
Representação		Representação realista, a capa é uma fotografia. Mesmo assim as cores saturadas e o contraste de luz e sombra conferem um tom estilizado à fotografia.
Profundidade		A única profundidade presente na capa é o próprio volume do próprio rosto da cantora, afinal, a foto tem apenas um plano em destaque. Novamente, a fonte de luz faz que o rosto pareça levemente chapado.
Iluminação		A fonte de luz na foto vem do canto superior esquerdo, por isso as áreas mais iluminadas da foto são o rosto da cantora e as penas na gola de sua roupa (que por serem brancas, ficam mais claras ainda). Por se tratar de uma fonte de luz única e forte, o jogo de luz e sombra gera contraste intenso.

Fonte: Elaborada pela autora.

8.9. GAL (1969) - Gal Costa.

Figura 67 - Capa do disco *Gal* (1969). Projeto gráfico de Dicinho.



Fonte: RODRIGUES, 2007, p.33.

O segundo disco de Gal Costa foi, talvez, o disco mais agressivo do Tropicalismo e trouxe a capa mais contundente dessa fase. *Uma ilustração surrealista, feita por Dicinho, seguindo a mesma linha da capa do disco de Gil, ocupa todo o espaço* (RODRIGUES, p.70, 2008). A composição da ilustração é repleta de elementos, e tem um resultado extremamente marcante e vibrante. O design da capa não segue padrões funcionalistas em relação à clareza da informação e legibilidade, priorizando a experimentação estética. O nome do disco, “Gal”, aparece em meio aos desenhos, em certo nível, misturando-se com a composição.

A capa estabelece diálogo com aspectos primordiais da “receita tropicalista”. Os traços da ilustração e o preenchimento das cores (sua textura, luz e sombra)

carregam forte similaridade com obras da artista Tarsila do Amaral. Tarsila foi uma das mais notáveis integrantes do modernismo brasileiro. A pintora, que fora casada com Oswald de Andrade, foi responsável por representar nas artes plásticas o conceito de antropofagia. A estética das vanguardas internacionais, sobretudo o surrealismo, o cubismo e o expressionismo, eram “devoradas”, absorvidas e passavam a coexistir com um repertório imagético mais tipicamente brasileiro, a fauna e a flora, seres folclóricos, rituais indígenas, etc.

A ilustração da capa retrata formas curvas e abstratas junto a rostos humanos, seres intergalácticos e fantasiosos, uma visão surreal. O esquema de cores usado, conta com uma grande variedade de tons saturados, frios e quentes, distribuídos por toda extensão da capa. O que confere à capa a estética de uma experiência lisérgica. Reside aqui, portanto, outro ponto onde a capa dialoga com um aspecto fundamental da receita tropicalista, a apropriação das tendências trazidas pelo rock psicodélico.

Figura 68 - O Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁵⁹.

⁵⁹ Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1634/antropofagia>>. Acesso em Julho de 2018.

Figura 69 - A Cuca, de Tarsila do Amaral, 1924.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.⁶⁰

Tabela 10 - Análise da capa do disco *Gal* (1969), de Gal Costa.

Cor	Saturação	Os tons da ilustração possuem, em sua maior parte, alta saturação. Com exceção dos elementos pretos, que ocupam uma área consideravelmente pequena.
	Diferenciação	A diferenciação das cores é média, há uma variedade que abrange tanto tons quentes (rosas, laranjas, amarelos) quanto frios (azuis e verdes).
	Modulação	Dentro de cada bloco individual de cor a modulação é baixa. Em alguns elementos há uma gradação de tons mais escuros pra mais claros, mesmo assim, essa gradação não passa por uma gama de vários tons.
Contextualização		A ilustração da capa contém apenas um plano, onde todos os elementos presentes se fundem. Até o título do disco não tem um grande destaque e acaba se fundindo com o restante das imagens presente. Não há portanto, um fundo.
Representação		A representação na ilustração é bem estilizada, e embora possua vários elementos figurativos, ela, em certos aspectos, beira o abstrato.
Profundidade		Não ocorre o destaque figura-fundo na ilustração. Todos os elementos presentes são bem chapados, tanto em forma quanto em cor. Não há, portanto, nada que confira profundidade à capa.
Iluminação		Por se tratar de uma ilustração com elementos abstratos, a iluminação segue esse padrão. O máximo que ocorre em diferenciação de iluminação é dentro da diferenciação das cores mais claras e escuras, mas não há uma representação da luz e sombra em si.

Fonte: Elaborada pela autora.

⁶⁰ Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1618/a-cuca>> Acesso em março de 2019.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O Tropicalismo foi um movimento capaz de expressar as singularidades de seu tempo. No Brasil de 1967, governado por um regime militar, o grupo tropicalista impactou o cenário cultural nacional, trazendo um último grito de liberdade e irreverência antes que o governo estabelecido caminhasse para sua fase mais autoritária.

O país atravessava essa situação por consequência de uma série de conjunturas internas e externas que se desenrolavam desde o início da década. A renúncia de um presidente populista e o quadro de recessão resultaram em uma grave crise de natureza econômica, política e institucional.

Analogamente, o mundo encontrava-se dividido. Desde o final da Segunda Guerra Mundial, uma ordem mundial bipolar estava estabelecida: Bloco Capitalista (liderado pelos Estados Unidos) versus Bloco Comunista (liderado pela União Soviética), no conflito conhecido como Guerra Fria. Os anos inaugurais da década de 60 trouxeram um acirramento sem precedentes na polarização do conflito. Em 1962, as duas potências estiveram à beira de uma ofensiva nuclear.

Essa intensificação da polarização em âmbito mundial foi um catalisador para a crise brasileira, que chegou a um ponto de ruptura em 1964 quando uma junta militar depôs o presidente legítimo e assumiu o poder.

Quando o novo regime assumiu, a produção cultural, que nos anos anteriores já havia passado por um processo de politização por meio da ação dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, assumiu um papel de extrema importância no debate político, na oposição ao novo governo e nas denúncias das injustiças sociais de nosso desigual país. Surgiria uma nova tendência musical: a Canção de Protesto. Um outro novo grupo de músicos, que tinham sua sonoridade derivada da Bossa Nova e incorporavam elementos do Jazz, em conjunto com os músicos da Canção de Protesto, consolidaram o movimento que ficaria conhecido como MPB ou Música Popular Brasileira. A MPB ganharia espaço, sobretudo, entre um público de classe média: jovens universitários e profissionais urbanos. Para esse público, o consumo desse tipo de música muitas vezes estava relacionado à expressão de posicionamentos políticos de oposição ao

regime militar e ao imperialismo americano. Desenvolveu-se nesse grupo, tanto entre músicos quanto na audiência, uma certa ortodoxia em relação ao uso de guitarras elétricas e a influência do rock, ambos eram recusados por que eram vistos como uma capitulação ao imperialismo americano e desvalorização da música verdadeiramente brasileira. Recusavam fortemente a presença de um outro grupo que tinha grande sucesso comercial na época, a Jovem Guarda.

A música da Jovem Guarda era fortemente derivada do Rock'n'Roll, gênero musical que tomou força nos Estados Unidos e Reino Unido na segunda metade da década de 1950 e primeira metade da década de 1960. Tinham um conteúdo musical desengajado. A Jovem Guarda tinha grande afinidade com o aspecto mercadológico da música, em virtude disso obtiveram enorme sucesso comercial.

O choque entre as duas correntes musicais foi evidenciado em 1967, quando os músicos da MPB organizaram a Marcha Contra a Guitarra Elétrica para posicionarem-se publicamente na contramão da insidiosa influência do rock na música brasileira.

Nesse ano, o Tropicalismo surgiria para relativizar os termos que a resistência política havia tomado no debate cultural. Em oposição à ortodoxia contra as guitarras, eles apropriaram essa sonoridade, aliando ela a elementos tradicionais da música brasileira. A antropofagia estava no centro da proposta tropicalista, conceito do escritor modernista Oswald de Andrade. Era devorando a cultura estrangeira e absorvendo-a sobre o filtro de nossa cultura primitiva e tradicional, que seria possível obter a síntese da verdadeira cultura brasileira. Por isso as influências dos tropicalistas iam desde os *Beatles*, banda de rock britânica, até os Pífanos de Caruaru, conjunto de música instrumental regional do Nordeste Brasileiro, passando por Jimi Hendrix, Samba, seus contemporâneos Jovem Guarda e MPB, entre outros. A marca do Tropicalismo era a pluralidade.

O Movimento Tropicalista buscou tematizar, em suas composições, a realidade brasileira. Mas realizaram isso de um modo diferente do que os músicos da Canção de Protesto, que se atentavam ao sofrimento das classes sociais mais desfavorecidas, habitantes da dura paisagem do nordeste brasileiro. Focaram-se na vida urbana, dos indivíduos de uma sociedade que recentemente consolidara seu desenvolvimento industrial e urbano. Em nível discursivo, a Tropicália estabeleceu

amplo diálogo com uma vanguarda internacional, o Pop. Eles tiveram a mesma capacidade de expor os mitos da vida cotidiana que surgiam em meio ao progresso do capitalismo.

Mas talvez o aspecto mais importante do Tropicalismo, ou, pelo menos, o que trouxe coesão a todas suas propostas, era a sua apropriação da Contracultura. A contracultura surgiu na segunda metade da década de 1960, como uma resposta da juventude americana contra o envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã. Sua origem pode-se relacionar não só a esse evento específico, mas a toda a configuração da sociedade americana que vinha se construindo desde o fim da Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos se consolidaram como a potência líder do mundo capitalista. Imperava a cultura do consumismo, como base da sustentação do sucesso econômico daquele país, e a paranoia em relação a uma iminente ameaça comunista, interna ou externa, como base da sustentação do sistema político. A revolta da juventude deu-se não só em oposição à guerra, mas também em relação aos padrões morais vigentes naquela sociedade tecnocrática. Apesar de ter se tratado de uma mobilização coletiva, a contracultura era uma revolução ao nível do indivíduo. Não se pretendia mudar a sociedade por meio de uma tomada do poder ou uma série de pautas legislativas a serem cumpridas, mas sim pelo comportamento individual frente a sexo, drogas, expressão pessoal, consumo cultural, entre outros. A contracultura encontrou sua expressão na música por meio do movimento hippie, que teve ampla influência no rock, e nas artes gráficas por meio da estética psicodélica.

Uma das características centrais do Tropicalismo era a sua irreverência e inconformidade em relação aos padrões morais e estéticos vigentes. Iam na contramão do que era tido pelas elites culturais como bom gosto. Não temiam a controvérsia que seu experimentalismo gerava. A atitude contracultural do Tropicalismo ultrapassava as fronteiras de suas composições musicais e estava presente em suas apresentações públicas onde eram incorporados diferentes arranjos, distorções sonoras, trajes espalhafatosos e não convencionais. Assim foram capazes de desafiar as sensibilidades de dois grupos diametricamente opostos: os músicos da esquerda nacionalista, que consideravam tudo aquilo uma distração do que deveria ser o verdadeiro propósito da canção popular - a conscientização política

do povo - e os apoiadores do regime militar, que enxergavam na atitude dos tropicalistas como uma violação da moral e dos bons costumes.

Ao analisar a interação que a Tropicália estabeleceu com o Design Gráfico, por meio das capas de discos dos integrantes do movimento é possível inferir que a frente do design estava em sintonia com o posicionamento contracultural que o movimento apresentou na música.

A crescente no processo de industrialização e urbanização experienciada pelo Brasil no início da década de 60, principalmente na região sudeste, trouxe uma série de demandas inéditas. Dentre elas, estava a demanda por designers qualificados. Surgem, portanto, as primeiras instituições de ensino superior de Design no país, com destaque à Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro, e as primeiras associações de profissionais atuantes na área. Essas recém-formadas instituições de Design, ancoravam o processo projetual em cânones modernistas, baseados principalmente nos princípios metodológicos da Escola de Ulm.

A institucionalização do design modernista influenciou as mais diversas áreas da comunicação, entre elas o mercado fonográfico. A predileção por uma linguagem limpa, objetiva e minimalista estava presente nas capas de discos dos movimentos musicais que precederam a Tropicália, como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a MPB.

Destaca-se aqui a figura de Rogério Duarte, designer baiano. Duarte mudou-se para o Rio de Janeiro em 1960 e teve uma atuação prolífica no início da década. Trabalhou no escritório do renomado designer modernista Aloísio Magalhães, participou do Centro de Popular de Cultura da UNE e esteve presente na ESDI em seus anos de formação. Notabilizou-se inicialmente em virtude de seu trabalho com cartazes de filme.

Durante esses anos, Duarte adotou uma posição crítica em relação à adoção da tradição gráfica modernista europeia que, naquele momento, estava sintetizado na metodologia de ensino da Escola de Ulm. Ele reconhecia a importância de regras e técnicas que orientassem a atividade projetual de um designer, mas preocupava-se que as instituições de Design emergentes no país estavam incorporando esse repertório de forma dogmática, sem adequá-lo à realidade social e cultural brasileira.

Em 1965, Duarte tornou-se amigo de Caetano Veloso e quando o Movimento Tropicalista consolidou-se passou a ser uma figura extremamente influente. Havia uma flagrante sintonia entre o posicionamento questionador de Duarte em relação às ortodoxias presentes no campo do design e o posicionamento questionador dos músicos tropicalistas em relação às ortodoxias presentes no campo da música popular. Ambos posicionamentos contraculturais. A solução encontrada para a superação desses impasses nas duas áreas era a mesma: as influências advindas dos países “colonizadores” deveriam ser assimiladas e transformadas por meio do filtro de nossa cultura. O processo antropofágico seria o motor para inovações na música, no design, na arte, na produção cultural em geral. Duarte foi responsável por projetar duas capas de discos (os discos *Caetano Veloso* e *Gilberto Gil*, ambos de 1968) que proporcionaram as bases para a estética do Tropicalismo. Não se tratavam de diretrizes rígidas, de forma alguma, mas sim de elementos do processo criativo. O rompimento com os cânones estéticos do modernismo, por meio de uma síntese antropofágica de diversos repertórios simbólicos e estéticos, seria ecoado em todas outras capas de discos do Tropicalismo.

Para que se realizasse as análises das capas de discos do Tropicalismo, apresentadas neste livro, foi relevante pensar na capa de disco como uma linguagem particular e os níveis de funcionalidade que ela engloba. O primeiro deles sendo a função de embalagem e proteção do disco. O segundo, um espaço visual para passar informações objetivamente - que disco é aquele e a quem ele pertence – e também promocional – para atrair o possível consumidor ao disco - o que faz que ela seja uma peça relevante dentro da estratégia de marketing de uma gravadora. E por último, um espaço visual onde pode se inserir por meio da linguagem estética e visual escolhida, uma extensão à experiência do conteúdo musical para aquele que ouve o disco.

A análise ocorreu em duas frentes. Em primeiro lugar, a observação e descrição dos elementos imagéticos presentes nas capas, com o propósito de diagnosticar os repertórios visuais e significados ali colocados, levando em consideração a fundamentação teórica apresentada em capítulos prévios. E em segundo lugar, por meio de um instrumento metodológico, foram elencados os componentes formais das capas, com o propósito de aferir se ocorreriam padrões.

Tratando-se das paletas de cores, todas as capas contam com a presença de tons saturados e sem modulação, ou seja, cores lisas. As paletas também são pouco diferenciadas em sua variedade de tons, algumas mais do que outras. Mesmo quando fotos estão presentes, o jogo de luz e sombra, geralmente contraste, faz com que mantenha-se esquema de cores pouco moduladas.

As composições presentes nas capas tendem a passar a impressão de serem chapadas ou terem pouca profundidade, isso se dá por uma série de fatores, tanto pela perspectiva (ou ausência dela), as cores com pouca ou nenhuma modulação, a iluminação presente nas fotografias.

Há em todas as capas apresentadas também, em diferentes extensões, uma tendência à estilização na representação. Essa estilização vem por meio das ilustrações compostas por linhas pretas grossas e blocos de cores saturadas e lisas e, além disso, pelo jogo de luz e sombra contrastante nas fotografias dos músicos e fotocolagens.

O rompimento com os cânones residia no plano estético. Mas em relação aos aspectos comunicacionais: a da disposição de informações básicas como foto e nome do artista, em sua maioria as capas apresentava uma fotografia do músico e preservavam o posicionamento tradicional dos textos: centralizado ou nos cantos, com tipografias que, apesar de serem decorativas e fora do convencional, eram legíveis. Havia, portanto, um respeito às regras da atividade projetual nesse sentido, para que as capas cumprissem sua função comercial de informar ao possível comprador de quem era o músico ou banda que interpretava as canções daquele disco.

Pode observar-se nas capas a apropriação da estética de vanguardas artísticas internacionais como a Pop Art e a Psicodelia, reinterpretadas pela lente de nosso contexto cultural. Cada capa traz sua narrativa visual individual, mas em todas elas é possível observar o amplo diálogo que elas estabelecem com a música tropicalista. A antropofagia tropicalista, aqui, resultou em composições vibrantes e inovadoras que estabeleceram um novo caminho para o design de capas de discos no Brasil.

PARTE 2

PROJETO GRÁFICO

1. INTRODUÇÃO – PROPOSTA DE PROJETO GRÁFICO.

O planejamento e execução do projeto gráfico de um livro é uma atividade pertencente a uma subdivisão do Design Gráfico denominada Design Editorial. O Design Gráfico pode ser definido como a *área de conhecimento e a prática profissional específica relativa ao ordenamento estético-formal de elementos textuais e não textuais que compõem peças gráficas com objetivo expressamente comunicacional* (VILLAS-BOAS, 1997, p.1). Dentro do campo do Design Editorial o ordenamento estético-formal de elementos textuais e não textuais é realizado em publicações impressas e digitais, como livros, revistas e jornais.

O design de material editorial cumpre diferentes funções, tais como dar expressão e personalidade ao conteúdo, atrair os leitores, e estruturar o material de forma clara. Essas funções têm que conviver e trabalhar juntas de forma coesa para configurar algo que seja agradável, útil ou informativo – geralmente uma combinação de todos os três, se é para ter sucesso (CALDWELL e ZAPATERRA, 2014, p.10).

É imprescindível, portanto, que o projeto gráfico de uma publicação editorial, como um livro, interaja com o conteúdo textual e imagético que está organizando e diagramando. O projeto aqui proposto é um livro que tem como seu tema central as capas de discos do Tropicalismo, conforme expressado em seu título (Tropicaos: As Capas de Discos do Tropicalismo). Esse tema foi abordado por meio de uma contextualização histórica do período em questão, a descrição do Movimento Tropicalista e, por fim, análises gráficas das capas de discos com o intuito de se estabelecerem algumas constatações relativas à sua estética e a inovação que trouxeram à área do design de capas de discos no Brasil.

O livro se trata de uma produção em Design Gráfico que é, entre outras coisas, relevante dentro de sua época e visualmente marcante. Levando essa informação em consideração, faz sentido que esta produção proporcionasse uma linha de orientação para o projeto gráfico. Buscou-se, portanto, referenciar as capas de discos do Tropicalismo na identidade visual do livro. Mas essas referências às capas se apresentariam muito mais como uma recontextualização de certos componentes importantes da estética das capas traduzidos para o espaço de um layout editorial do que um pastiche ou uma cópia direta. Esse projeto gráfico e suas especificações encontram-se detalhadas nas páginas a seguir.

2. FORMA E DIMENSÕES.

O disco de vinil foi durante a maior parte do século XX a principal mídia de reprodução e comercialização de músicas, perdendo força na década de 90 com a popularização do CD (Compact Disc). A liderança do CD, no entanto, não possuiu vida longa como a dos discos de vinil. Nas últimas duas décadas a indústria fonográfica passou por enormes mudanças conjuntamente à revolução digital e ao surgimento da Internet, colocando um fim à era dos formatos físicos. Hoje o consumo de música se dá em grande parte por meio dos serviços de streaming, como Spotify, Apple Music, entre outros.

Um relatório⁶¹ da Associação da Indústria Fonográfica da América lançado no início de 2019 demonstra que o faturamento dos serviços de streaming já representa 75% do lucro total da indústria musical nos Estados Unidos, contra 12% advindo de vendas físicas. Com isso, pode-se aferir que a maioria do público de um dos mais importantes mercados globais tem acesso a infindáveis horas de músicas por meio de um simples toque nas telas de seus celulares. Os álbuns de diferentes artistas ocupam um espaço imaterial e não vêm atrelados ao seu próprio invólucro ou embalagem.

Ao mesmo tempo em que o streaming cresce e assume posição de liderança na indústria musical, há uma ressurgência no interesse por discos de vinil. Segundo o mesmo relatório, as vendas dos discos de vinil correspondem a mais de um terço dos lucros obtidos nas vendas de formatos físicos. Além disso, o lucro gerado pelas vendas de vinis teve uma alta de 8% em relação ao ano anterior, enquanto as vendas de CD sofreram uma queda de 34% e outros formatos, uma queda de 12%.

A onda de nostalgia pelo consumo dos discos de vinil dificilmente levará o formato voltar a assumir uma posição de grande relevância na indústria fonográfica, do mesmo modo que possuiu no século XX. Mas mesmo assim, ela pode ser atribuída a uma busca de um nicho do mercado por uma experiência musical diferente. Análoga, menos instantânea, estática. Retira-se o disco da capa, ele é posicionado no toca discos, ouve-se um dos lados, quando todas as faixas do lado A

⁶¹ Disponível em <<https://sidekick-music.com/2019/03/14/streaming-music-industry/>> Acesso em maio de 2019.

se encerram a agulha é levantada e vira-se o disco para o lado B e faixas desse lado são reproduzidas. Se o ouvinte quiser pular uma das faixas, ele ou ela terá que o fazer reposicionando a agulha sobre o disco, podendo riscá-lo. Por fim, o disco é retirado do toca discos e colocado novamente em sua embalagem, onde depois é guardado junto a uma coleção de outros discos. Em contraste, o consumo digital é muito mais rápido, portátil e repleto de escolhas. Pode-se surfar por uma biblioteca composta por milhares de músicas, em ordem aleatória, pulando as faixas incessantemente até que se encontre a canção desejada. O disco de vinil proporciona uma experiência musical muito mais imersiva.

Um dos elementos que individualizam o disco de vinil é a capa do disco. Além de cumprir a função básica de embalar e proteger o disco, a capa proporciona, como mídia, um espaço onde podem ser inseridas formulações visuais e estéticas que complementem o conteúdo musical daquele disco. *A capa não é uma coisa supérflua a ser descartada durante o ato de ouvir as músicas, mas um componente integral que auxilia e expande a experiência musical* (INGLIS, 2001, p.84, livre tradução).

A renovação do interesse pelo disco de vinil por parte de um segmento do público consumidor pode estar atrelada a inúmeros fatores e a capa de disco tem sua parcela de influência nessa tendência. Ela pode assumir o status de um objeto de colecionador, pois suas composições visuais são capazes de *destilar a realidade estética de um momento cultural específico* (GRONSTAD e VAGNES, 2010, p.13, livre tradução) o que faz das capas de discos *um lugar fértil para o desenvolvimento de um rico senso de história social, artística e cultural* (SORGER e JONES, 1999, p.70, livre tradução).

Considerando o contexto atual, onde os discos de vinil voltaram a ser objetos de desejo por meio de uma nostalgia em relação à mídia e as particularidades que esta proporciona à experiência musical, o projeto gráfico de “Tropicaos”, um livro que se trata de discos de vinil lançados por músicos tropicalistas, apropriou-se de certas características da capa do disco de vinil para orientar a configuração de sua forma e dimensões. Além do paralelo temático que o livro possui com o universo dos discos de vinis ainda existem outras relações. A leitura de um livro também é uma experiência que, inerentemente, requer imersão e está associada a um objeto físico.

Desta forma, foi definido o formato quadrado para o livro, compatível com o formato da capa de disco. Essa configuração também atendeu uma necessidade funcional do projeto gráfico, que era possuir uma proporção entre seus lados onde as imagens das capas de discos analisadas pudessem ser encaixadas de modo que estivessem em destaque em relação a outras imagens presentes. O formato quadrado possibilitou que elas ocupassem uma página inteira. Além delas, apenas as colagens presentes nas aberturas de capítulos ocupam páginas inteiras, o que estabelece essas imagens em uma posição de maior importância dentro da hierarquia visual do livro.

O diálogo com o formato da capa de disco se completa com a capa e a luva (capa externa) do livro. A capa mostra um disco de vinil, a etiqueta central do disco exhibe o nome do livro e uma composição de círculos, que se repetem no layout da luva. O livro encaixa-se completamente nessa luva, deslocando-se dela verticalmente, simulando a relação de um disco e sua capa.

O disco de vinil convencional, usado para a comercialização de álbuns completos, o long-play ou LP, tinha 12 polegadas (aproximadamente 30 centímetros) de diâmetro. Essas dimensões foram reajustadas com a intenção de que o livro pudesse ser portátil, mas ainda apresentasse um tamanho onde a relação estabelecida com o vinil fosse perceptível. As dimensões foram definidas, portanto, em 20 x 20 centímetros, um ponto entre as dimensões de um compacto simples (17 centímetros de diâmetro) e um EP ou extended-play (25 centímetros de diâmetro).

3. IDENTIDADE VISUAL.

3.1. Cores.

A cor é uma ferramenta fundamental no estabelecimento de identidades visuais para produtos gráficos nas mais diversas mídias: impressas ou digitais, publicitárias ou editoriais, corporativas ou independentes. A definição de uma paleta ou sistema de cores carrega grande importância na atividade de um designer, em quaisquer projetos que ele possa estar envolvido. Afinal, a cor é um estímulo visual que provoca associações a sensações e significados ao observador e, portanto, traz em si um enorme potencial comunicativo. Essas sensações e significados evocados, no entanto, não são intrínsecos a cada cor e, na verdade, dependem de diversos filtros, como a composição na qual ela está inserida, e a interpretação do observador, que é orientada pelo seu contexto sociocultural e, também, por sua subjetividade como indivíduo.

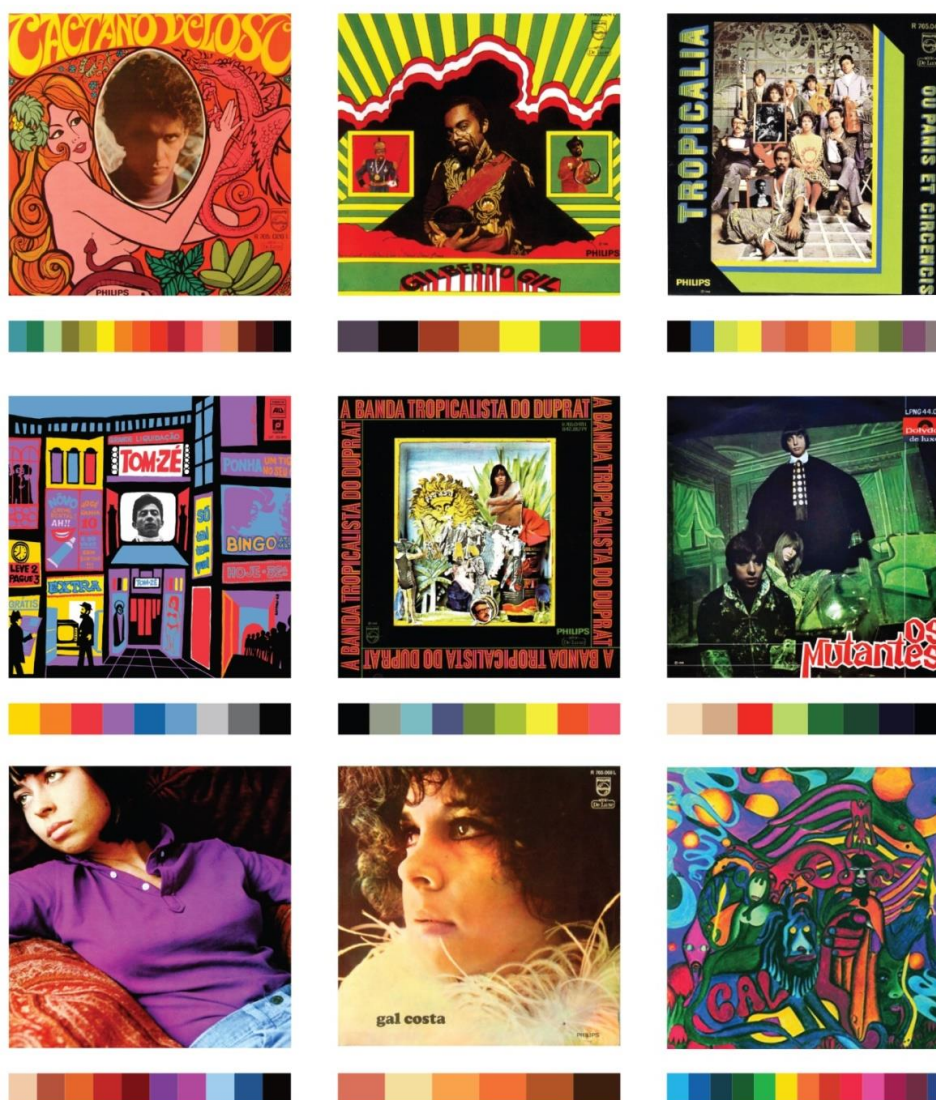
Cores, é claro, podem significar algo. Muito frequentemente, esse sentido é ligado às associações que fazemos entre cores e objetos ou ambientes – mas cores também evocam sentimentos intangíveis, seja por associação ou pelos efeitos biológicos que resultam de sua percepção. Além disso, cores carregam significados culturais ou sociais, relacionados ao seu uso em cerimônias religiosas ou iconografias, ou na heráldica⁶², em bandeiras, ou historicamente em vestimentas ou arte (SAMARA, 2014, p.113, livre tradução).

Por essas razões, as intenções de um designer ao projetar o uso da cor podem não ser transmitidas integralmente ao público. Mas não por isso essa faceta da criação deve tomar segundo plano. Ainda que ocorra de forma parcial, o poder de comunicação da cor não perde sua relevância no resultado final. Ademais, a cor pode cumprir outros papéis. A diferenciação entre cores pode ser um recurso para se estabelecer a distinção entre elementos de um projeto, codificando-os. Essa dimensão do uso da cor pode ser particularmente útil no contexto do projeto gráfico-editorial de um livro. *Dentro de um ambiente visual complexo, a cor pode ajudar a distinguir diferentes tipos de informação assim como criar relações entre componentes ou edições de uma publicação* (SAMARA, 2014, p.120, livre tradução).

⁶² Arte ou ciência cujo objeto é o estudo da origem, evolução e significado dos emblemas blasônicos, assim como a descrição e a criação de brasões ('peça ou composição').

Em “Tropicaos” a paleta de cores tornou-se o elemento central do projeto gráfico, por que se pretendia estabelecer uma relação com o assunto tratado no conteúdo textual do livro. Como foi possível concluir por meio das análises realizadas, o uso de cores vibrantes e saturadas era um dos ingredientes primordiais na estética das capas tropicalistas. Tons de cores com alta saturação estão presentes em oito das nove capas apresentadas (com exceção do disco “Gal Costa”, cuja fotografia possui tons de saturação mediana). Ocorria nas capas uma grande variedade entre os matizes e valores (claro/escuro) das cores usadas. Pôde-se observar isso por meio das análises das capas inclusas no livro, mas também por meio de uma separação e organização dos tons de cores presentes nas capas.

Figura 1 - Capas de discos acompanhadas de suas respectivas paletas de cores.



Fonte: Elaborado pela autora.

A organização das paletas de cores por disco foi a primeira etapa do processo de criação. Desde o início, estava claro que a cor teria que cumprir um papel de destaque entre os elementos da identidade visual do livro. Em virtude disso, a organização das paletas foi executada, de forma experimental, com o intuito de se obter um guia visual que complementasse os resultados obtidos por meio das análises e auxiliasse a seleção das cores para o projeto gráfico do livro.

Embora esta organização das paletas não conte com absoluta precisão, pois foi realizada manualmente em um software editor de gráficos vetoriais (o Adobe Illustrator), por meio da ferramenta conta-gotas, e não seja capaz de demonstrar as quantidades correspondentes às áreas ocupadas por cada cor nas capas, ela foi um instrumento muito útil, proporcionando uma síntese visual da variedade de cores presente nas capas de discos tropicalistas como um todo. Posteriormente, as cores foram categorizadas em grupos de diferentes tons: azuis, verdes, amarelos, laranjas, vermelhos, rosas, roxos e, por fim, marrons e pretos. Alguns tons muito similares tiveram sua repetição suprimida nessa demonstração, como é o caso de um amarelo que aparecia em várias capas.

Por meio desse exercício ficou evidente que a variedade de tons inseridos nas capas tropicalistas, como um conjunto, conta com representantes de todos os matizes do espectro de cores. A partir dessa constatação, que complementa o que foi demonstrado nas análises, surgiu a base para o uso de cores no projeto gráfico do livro.

Figura 2 - Categorização dos tons de cores presentes nas nove capas de discos analisadas no livro.

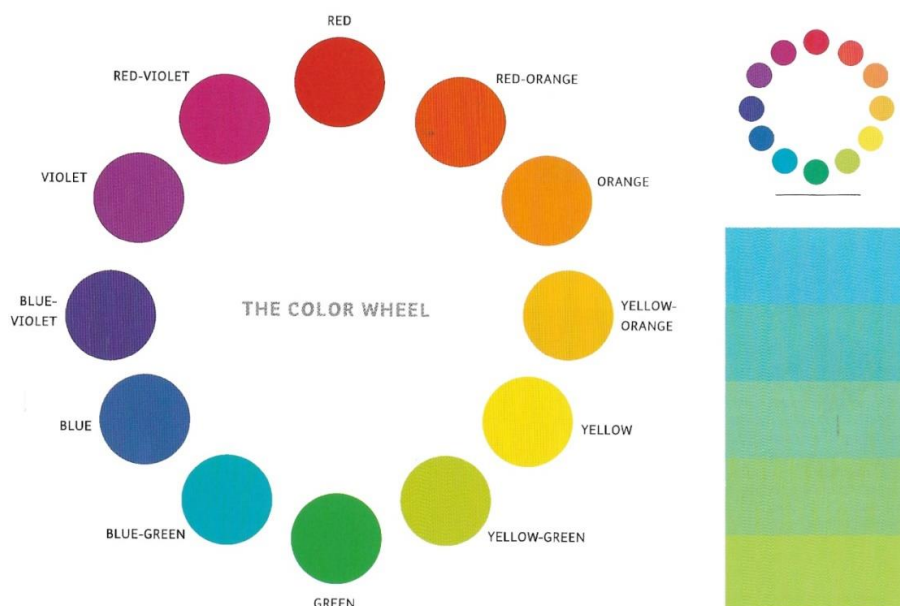


Fonte: Elaborado pela autora.

Em seu conteúdo, o livro conta com um prólogo, oito capítulos (sendo o último deles as análises das capas) e considerações finais. Cada um desses capítulos trata de assuntos diferentes, mas que são interconectados pelo tema central do livro: o movimento tropicalista e suas capas de discos. A linearidade do texto foi organizada com intenção. Um assunto leva ao outro e a compreensão de cada novo tema depende do que já foi tratado previamente.

Levando em consideração as informações apresentadas até agora, foi atribuído a cada um dos primeiros sete capítulos uma paleta formada por três tons, que seria sintetizada por meio de um gradiente. As cores dessa paleta foram utilizadas em diversos elementos internos de cada capítulo, proporcionando-o identidade. As paletas de cada capítulo estabeleciam relações de analogia com as cores usadas no capítulo anterior e também no seguinte. *Cores adjacentes uma a outra no ciclo cromático são ditas análogas. Embora notavelmente diferentes uma da outra, a relação está mais relacionada à diferença de temperatura* (SAMARA, 2014, p.100, livre tradução).

Figura 3 - Ciclo cromático e demonstração da relação entre cores análogas.

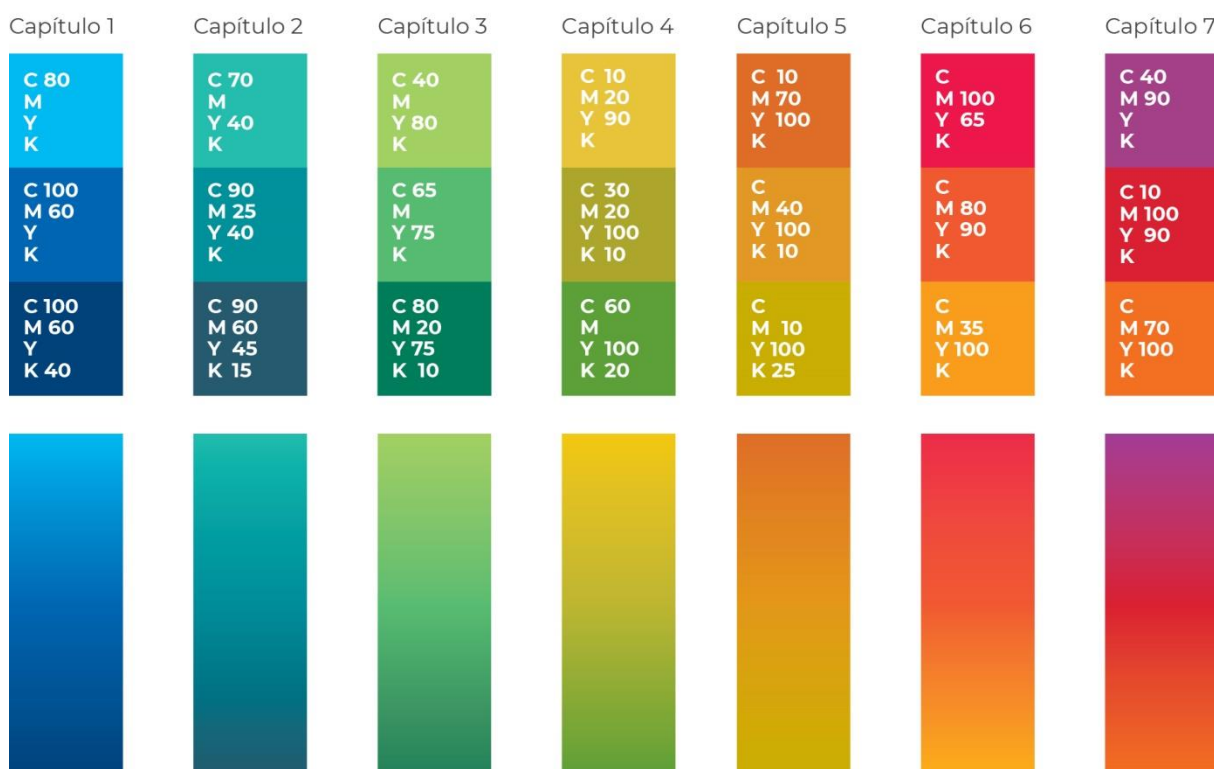


Fonte: SAMARA, 2014, p. 98 e 100.

O uso de diferentes paletas de cores, análogas entre si, serve dois propósitos: codificar cada um dos capítulos e assuntos abordados, individualizando-os, ao mesmo tempo em que se estabelece visualmente a conexão entre eles. Foram

selecionados tons saturados, alguns mais claros, outros mais escuros. As paletas são inauguradas por três tons de azuis, atribuídos ao primeiro capítulo. Essas cores vão gradativamente “esquentando” e caminham nos próximos capítulos para os verdes, amarelos, laranjas, magenta, vermelho, até que no sétimo capítulo completam o ciclo com a inclusão do roxo (violeta), tom análogo ao azul-violeta e que o antecede no ciclo cromático.

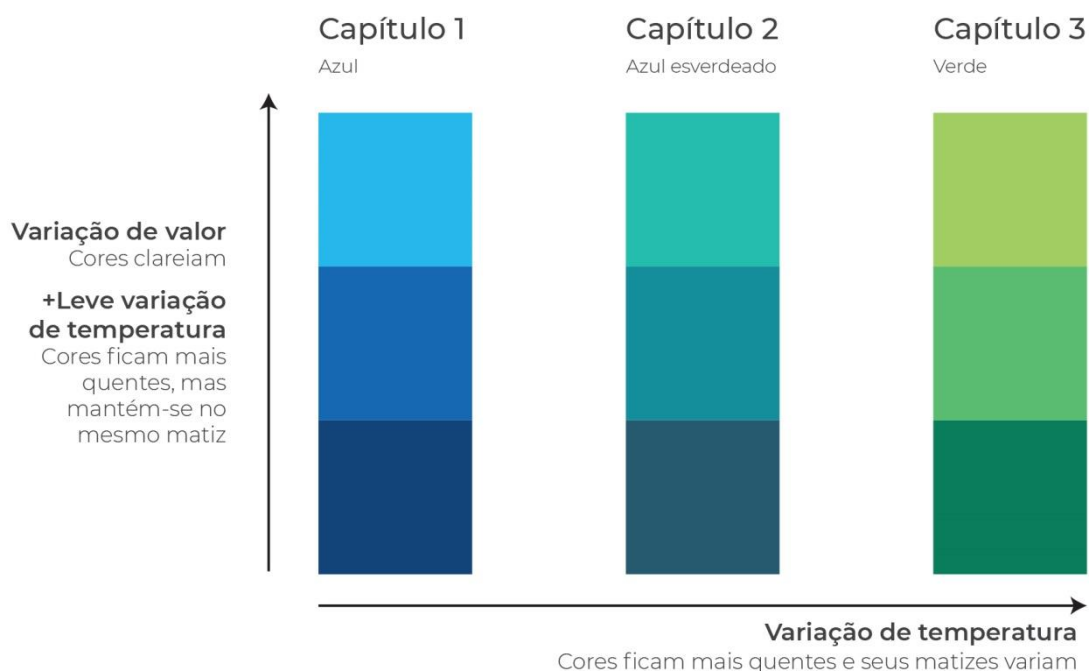
Figura 4 - Paletas de cores e gradientes atribuídos a cada capítulo.



Fonte: Elaborado pela autora.

Há uma separação temática entre os capítulos, os três primeiros abordam questões relativas ao contexto internacional e os Capítulos 4 a 7 descrevem o contexto nacional e o próprio Movimento Tropicalista. A ordem das cores dentro das paletas de cada capítulo e entre capítulos foi estabelecida levando esse agrupamento em consideração. A dinâmica das cores opera de modo diferente nas duas partes, afirmando a distinção temática existente de modo implícito.

Figura 5 - Diagrama demonstrando a dinâmica do uso de cores nos Capítulos 1, 2 e 3.



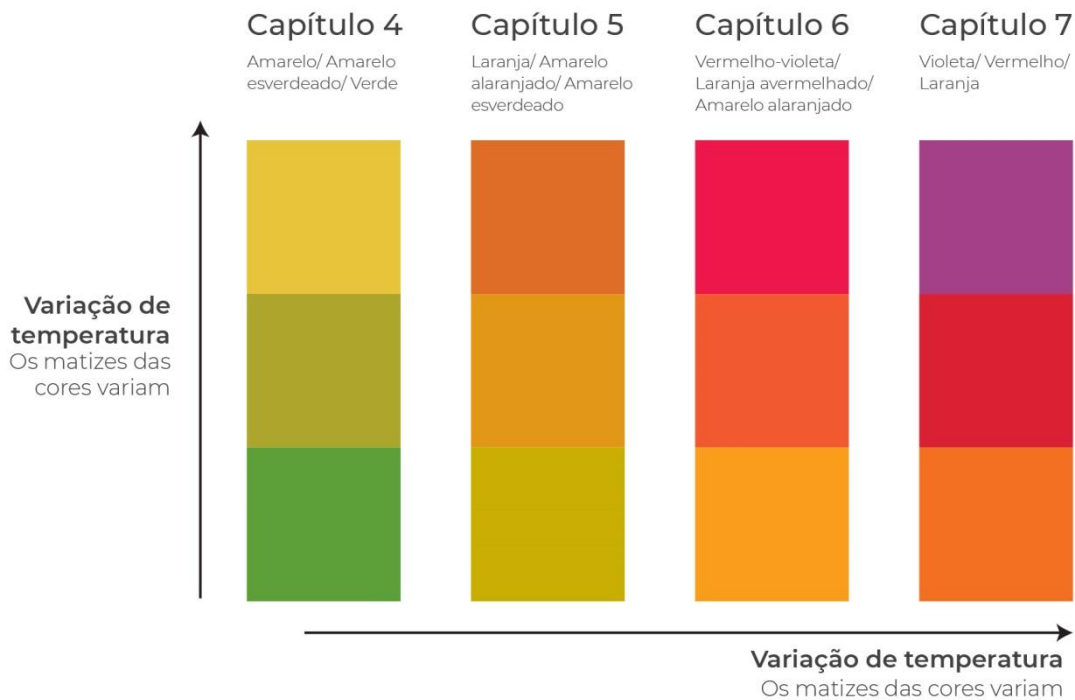
Fonte: Elaborado pela autora.

Nas paletas dos Capítulos 1 a 3, as três cores presentes dentro das paletas de cada capítulo estabelecem uma relação de diferentes valores entre si, há um tom escuro, um tom médio e um tom claro. Os tons mais claros possuem uma leve variação de temperatura, com os azuis indo em direção aos verdes e os verdes indo em direção dos amarelos, mas essa variação ocorre de modo que os três tons ainda pertençam ao mesmo agrupamento de matizes. Conforme os capítulos progridem as cores nas paletas assumem um diferente matiz, análogo ao capítulo anterior, caminhando em direção aos tons quentes (amarelos, laranjas e vermelhos) que predominam no grupo seguinte. O matiz do Capítulo 1 é o azul, que segue para azul esverdeado (ou verde-água) no Capítulo 2 e verde no Capítulo 3.

O azul foi atribuído ao Capítulo 1 em virtude a uma associação de significado. Ele fala sobre a Guerra Fria, conflito geopolítico entre os Estados Unidos e União Soviética que se desdobrou entre os anos de 1946 e 1991. O conflito nunca envolveu um embate direto entre os dois lados e estava muito mais relacionado à disputa por influência em diferentes territórios. A definição da Guerra fria evoca fortemente a imagem de mapas, sobretudo o mapa-múndi, quando se pensa no mundo polarizado entre dois sistemas econômicos e políticos. A cor que sempre predomina em um mapa-múndi é o azul, pois esta é usada para representar a

extensão de áreas oceânicas no globo terrestre. As cores dos capítulos seguintes seguem uma relação de analogia com o propósito de conectarem-se aos tons de cores da paleta de cores do Capítulo 4, que inaugura a porção do livro onde se fala sobre o contexto nacional e onde também ocorre uma associação de sentido.

Figura 6 - Diagrama demonstrando a dinâmica do uso de cores nos Capítulos 4, 5, 6 e 7.



Fonte: Elaborado pela autora.

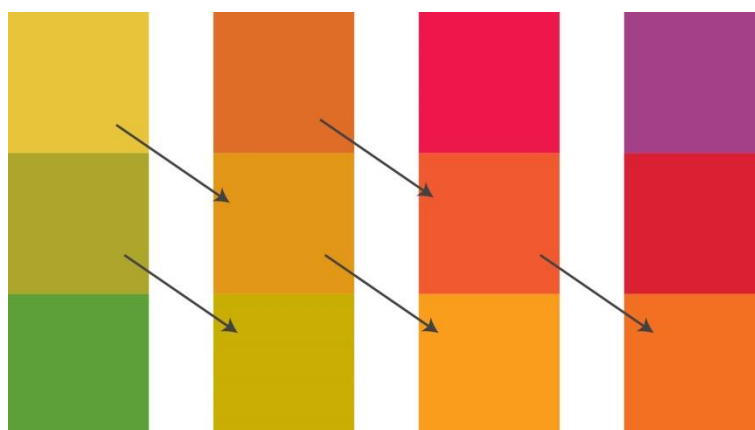
Esse segmento do livro é iniciado com o Capítulo 4 que retrata os principais eventos que ocorreram na política brasileira no início da década de 60, desde a inauguração de Brasília até o Golpe de 1964. Por esse motivo as cores escolhidas para esse capítulo foram o verde, o amarelo, e o amarelo esverdeado, como um tom de transição. O verde e o amarelo são as cores predominantes da bandeira brasileira, embora o verde aqui usado seja um pouco mais amarelado que o tom de verde da bandeira, pretendia-se estabelecer esse paralelo. As cores que seguem nos capítulos seguintes são análogas e percorrem o ciclo cromático em direção ao “retorno” ao azul, seguindo a ordem: amarelo, amarelo alaranjado, laranja, laranja avermelhado, vermelho, vermelho-violeta e violeta.

Enquanto nos três primeiros capítulos a principal diferenciação entre as três cores dentro das paletas de cada capítulo é a diferenciação dos valores (sendo um

tom mais claro, um médio e outro escuro) aqui as cores tem seus matizes variando não só entre capítulos, mas também internamente.

Para se estreitar a relação direta entre os temas abordados nessa porção do livro, foi realizado um “entrelaçamento” por meio das cores, com tons muito similares utilizados em capítulos próximos um ao outro.

Figura 7 - Diagrama demonstrando o uso de tons similares nos Capítulos 4, 5, 6 e 7.



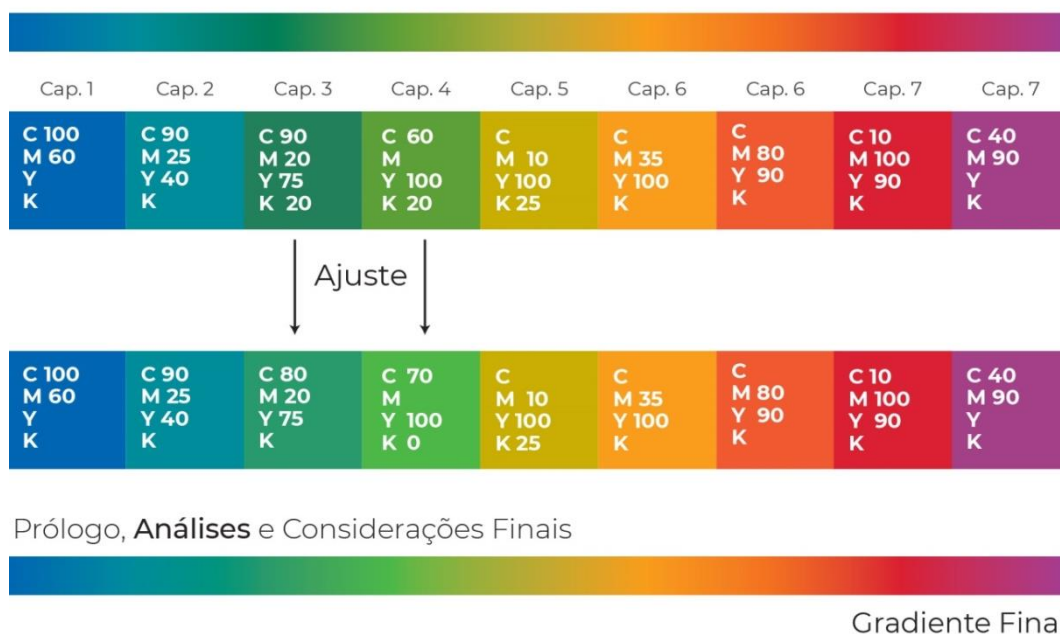
Fonte: Elaborado pela autora.

O oitavo e último capítulo traz as análises gráficas das capas dos discos, o tema central do livro. Embora as análises não referenciem diretamente cada um dos temas presentes nos capítulos prévios, estes foram elencados com o propósito de contextualizar o Tropicalismo, para que se pudesse ter uma compreensão efetiva do movimento e partir disso, explorar a interação com o design gráfico por meio das capas de discos. Desse modo, para sinalizar ao leitor o modo como as análises representam o ponto de maior importância do livro e a síntese de tudo que é apresentado, foi elaborado um gradiente composto por nove cores retiradas das paletas de cores dos primeiros sete capítulos com o propósito de se formar um espectro de cores completo. Dois tons (o verde retirado do Capítulo 3 e o verde retirado do Capítulo 4) sofreram um leve ajuste para que todas as cores estivessem equilibradas em sua iluminação.

O gradiente também foi atribuído a outros segmentos do conteúdo do livro, como o prólogo, que introduz o tema central do livro (o Tropicalismo e suas capas de discos); as considerações finais, onde se encontram as conclusões relativas ao tema central do livro; folha de rosto, primeira página do livro que foi utilizada para

apresentar, além do título do livro, os principais elementos da identidade visual ao leitor e, por fim, a bibliografia e a lista de figuras.

Figura 8 - Composição do gradiente atribuído ao capítulo das análises, prólogo, considerações finais, bibliografia e lista de figuras.



Fonte: Elaborado pela autora.

Vale a pena ressaltar que os significados de cores pensados para os tons de cores nos Capítulos 1 e 4 são pretendidos apenas no contexto em que eles interagem com os temas que referenciam, portanto só dentro de cada respectivo capítulo. Esses tons de cores voltam a aparecer no gradiente principal, e nessas instâncias, em conjunto às outras cores, integram o conceito principal que fundamenta o uso de cores no livro: dialogar com a grande variedade de cores presentes nas capas tropicalistas.

Em cada um dos capítulos, suas respectivas paletas e gradientes estão presentes em diversos elementos que serão demonstrados em detalhe no decorrer da descrição do projeto: em faixas verticais alinhadas às extremidades externas das laterais das páginas; nas citações de outros autores; nos títulos dos capítulos; nas legendas; entre outros. Essa harmonia visual dos componentes internos de cada capítulo, gerada por meio da cor, cumpre o papel de distinguir um capítulo do outro, tornando-se um elemento de navegação que ajuda a situar o leitor.

Todas as imagens, principalmente fotografias, que tinham suas versões originais em preto e branco foram tratadas digitalmente para que estivessem em conformidade com a paleta do capítulo na qual estavam localizadas, passando a apresentar o gradiente de três cores formada por ela. Esse tratamento ocorreu apenas nas imagens em preto e branco, buscou-se preservar os tons de imagens coloridas, sobretudo das que retratavam peças gráficas como capas de discos, cartazes, entre outros. Afinal, a compreensão desse tipo de imagem depende da preservação das paletas de cores presentes. Já nas imagens em preto e branco, a alteração das cores não prejudica a leitura e entendimento das imagens.

Figura 9 - Demonstração do resultado das cores de imagens por capítulo.



Fonte: Elaborado pela autora.

3.2. Padrões.

O processo de escolha dos elementos gráficos que comporiam a identidade visual do livro levou em conta a pluralidade da estética das capas tropicalistas. Elas possuem seus pontos em comum, conforme as análises concluíram. Mas cada uma delas possui sua narrativa individual, ligada ao conteúdo musical presente em cada disco.

As representações feitas nas capas, mesmo que sejam abstratas em seu estilo, geram interpretações figurativas. Folhas, frutos, uma moça nua; O músico trajando diversos figurinos sobre um fundo colorido formado por ondulações e formas geométricas; uma fachada de lojas; uma banda usando roupas fora do convencional enquanto num ambiente com perspectiva distorcida. Tentar derivar os elementos gráficos do livro diretamente de uma das capas de disco poderia dar destaque a uma em detrimento das outras. Buscou-se, portanto, como foi o caso com as cores, encontrar uma solução visual que fosse coerente com as capas e as abrangesse universalmente.

A Arte Pop foi uma das vanguardas artísticas internacionais que mais influenciaram o Tropicalismo, tanto em nível discursivo quanto estético. Em entrevista ao pesquisador das capas tropicalistas Jorge Cêe Rodrigues, Rogério Duarte explicitou a importância do pop como componente da estética Tropicalista:

A Tropicália começou a pesquisar toda a incomensurável riqueza do imaginário popular com seus milhões de soluções; não só popular no sentido da rua brasileira mas também dentro do pop internacional. Tudo aquilo que não tinha status estético de “bom desenho”, para usar o termo maniqueísta que Ulm usava, interessava à Tropicália (DUARTE apud RODRIGUES in MELO, 2008, p.207).

Os elementos gráficos do livro foram derivados da produção artística de um dos mais importantes expoentes da Arte Pop: Roy Lichtenstein. A marca registrada da obra de Lichtenstein era o uso dos pontos de ben-day.

Os pontos de ben-day eram um processo gráfico criado pelo americano Benjamin Day (1838-1916), um tipo de retícula, onde pequenos pontos espaçados entre si, por meio de uma ilusão de ótica, formam diferentes tonalidades de cores. O processo se popularizou como método de sombreamento em ilustrações, sendo posteriormente adaptado para o processo industrial.

As diferentes partes de uma imagem eram concebidas como secções de contorno que podiam ser preenchidas com pequenas formas geométricas regulares. Esta separação entre um objeto e o arranjo da superfície parecia requerer um grande potencial de abstração, pois na mesma imagem havia dois níveis de percepção. Contudo, Ben Day não fez esta descoberta sozinho. Ele simplesmente inventou uma aplicação industrial dos princípios ópticos da que tinham sido desenvolvidos durante o século XIX por teóricos da cor (HENDRICKSON, 2011, p.420).

Os quadrinhos americanos da década de 50 e 60 eram geralmente coloridos por meio dos pontos de ben-day. Lichtenstein inovou trazendo a técnica de impressão, utilizada em mídias de massa, para suas pinturas.

No livro, os pontos não foram usados com o propósito de sombrear imagens, na verdade eles foram aplicados como padrões pontilhados, que se assemelham às retículas. O uso dos padrões funcionou bem por duas razões: eles dialogam com um importante referencial do movimento tropicalista, mas, além disso, são formas neutras em significado, podendo ser aplicadas nas mais diferentes partes do projeto sem gerar incompatibilidade. Por exemplo, caso desenhos de folhas e frutas fossem escolhidos como elementos gráficos do projeto, estes se misturariam sem problemas com as partes do livro que abordam diretamente o Tropicalismo, mas se fossem justapostos com temas como a Crise dos Mísseis e o Golpe de 64 gerariam estranhamento. O padrão pontilhado foi aplicado a diversas partes do livro: na luva, nas aberturas de capítulos, no índice e na folha de rosto e em páginas vazias.

3.3. Escolha Tipográfica.

Foram selecionadas três famílias tipográficas para o projeto, uma para o uso em títulos e subtítulos (incluindo na capa e na luva), uma para o corpo de texto e uma para as legendas das imagens. Foi levada em consideração a legibilidade das fontes, para que o livro pudesse cumprir sua função primordial de comunicar efetivamente as informações contidas nele ao leitor. Outro fator importante ponderado no processo de escolha foi a estética das fontes. Elas tinham que apresentar algum nível de coerência com a produção visual e o período retratados no livro.

Os aspectos formais de tipografias geralmente carregam associações com períodos específicos na história, movimentos culturais e localização geográfica – algumas tipografias passam a sensação de serem “modernas”

ou “clássicas”, enquanto outras parecem ser “francesas” ou “inglesas” (SAMARA, 2014, p.136).

Por exemplo, o uso de fontes serifadas humanistas, estilo tipográfico que data do século XV, poderia gerar um resultado visual anacrônico. Por isso, para as tipografias do corpo de texto e das legendas, foi dada preferência às fontes sem serifa, que além de serem legíveis em tamanhos menores e adequadas para textos extensos, são mais recentes (com a difusão do estilo do datando do início do século XX) e eram usadas em peças gráficas contemporâneas às capas tropicalistas. O cartaz de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, por exemplo, foi elaborado com a fonte Helvética.

A fonte para escolhida para o corpo de texto foi a Arimo, de Steve Matteson. A seleção da fonte foi feita em duas etapas. Primeiro ocorreu uma pré-seleção de oito fontes sem serifa, na tela do computador. Estas foram: Source Sans Pro, Sintony, Barlow, Rubik, Roboto, Open Sans, Assistant e Arimo. Posteriormente, essas oito fontes foram aplicadas a prévia de uma página do livro, já definida em suas dimensões, colunas, uso da cor e elementos gráficos, no espaço em branco proporcionado pela coluna secundária da página, foi feita uma demarcação em cinza claro para identificar o nome de cada fonte. Essas oito prévias foram impressas e recortadas, para que se pudesse ter a visualização do resultado que cada uma dessas fontes teria no livro. Por meio da leitura desses testes de impressão foi selecionada a Arimo.

Figura 10 - Testes de impressão para a seleção da fonte do corpo de texto.



Fonte: Fotografado pela autora.

A fonte usada na grande maioria da extensão do texto foi a Arimo Regular, mas as variações pertencentes à sua família foram usadas pontualmente. A Arimo Italic foi destinada aos textos de citações que vinham de discursos e aparições públicas e a Arimo Bold foi usada para dar destaque a algumas informações chave na bibliografia e lista de figuras.

Figura 11 - Demonstrações de caracteres da Arimo Regular, Italic e Bold.

Arimo Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
 ‘?’“!”(%)[#]{@}/&\<-+÷x=>®©\$€£¥¢:;,.*

Arimo Italic

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
*‘?’“!”(%)[#]{@}/&\<-+÷x=>®©\$€£¥¢:;,.**

Arimo Bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
‘?’“!”(%)[#]{@}/&\<-+÷x=>®©\$€£¥¢:;,.*

Fonte: Elaborado pela autora.

A Arimo é metricamente compatível com a Arial, possuindo a mesma altura x e altura de ascendente e espaçamento entre as letras, com algumas modificações em sua anatomia: terminações diferentes e letras levemente mais estreitas com linhas um pouco menos espessas. Ela foi aplicada ao corpo de texto dos capítulos em 10,5 pontos e nas tabelas de análise do Capítulo 8 em 9 pontos, justificado em ambos. O corpo de texto foi sempre posicionado na coluna principal.

O corpo de texto é repleto de citações de outros autores, referenciados na bibliografia. Para que essas frases ou parágrafos pudessem ser identificados, era aplicada uma das cores da paleta do capítulo, geralmente a mais escura, fazendo com que essa porção de texto se destacasse do restante (em preto). Os parênteses

que continham o sobrenome do autor, ano da publicação e página da onde a citação foi retirada tiveram seus tamanhos definidos em 8 pontos.

Figura 12 - Comparação entre Arimo e Arial.

Arimo

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

Arial

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

Fonte: Elaborado pela autora.

A próxima família tipográfica escolhida foi a que seria destinada para o uso em títulos, subtítulos, capa, luva e outras partes de destaque do livro, como índice e folha de rosto. Nessas fontes, que corresponderiam a textos limitados em sua extensão, geralmente não extrapolando uma ou duas frases, buscou-se explorar, em algum nível, uma relação com as tipografias das capas de discos. A demanda funcional por legibilidade é amenizada pelos fatores previamente mencionados, a tipografia precisa se adequar apenas a textos curtos.

As tipografias utilizadas para identificar os nomes dos discos nas capas tropicalistas são as mais variadas possíveis, cada uma é compatível com a composição na qual está inserida, complementando-a. Algumas são mais curvilíneas, outras geométricas, algumas até assumem caráter ilustrativo e tridimensional, mas todas se encaixam na categoria de estilo tipográfico que Timothy Samara denomina como “gráfico”.

Esses tipos de letras são os filhos experimentais e decorativos das fontes display. Suas qualidades visuais são expressivas, mas não condutoras para a leitura de um texto longo. Essa categoria inclui espécimes tais quais as fontes script, fontes complexas e rebuscadas inspiradas pela caligrafia e

fontes idiossincráticas que são ilustrativas ou conceituais (SAMARA, 2014, p.139).

Figura 13 - Quadro demonstrando as tipografias utilizadas nas capas de discos tropicalistas.



Fonte: Elaborado pela autora.

Nesse sentido, foram realizados alguns testes de impressão similares aos feitos no processo de seleção da fonte para o corpo de texto. Foram selecionadas quatro fontes gráficas que apresentavam certas semelhanças com as tipografias das capas: Aladin, Chicle, Cooper Black e Rum Raisin. Cada uma foi posicionada no espaço que seria dedicado ao título em uma página, as prévias foram impressas e avaliadas.

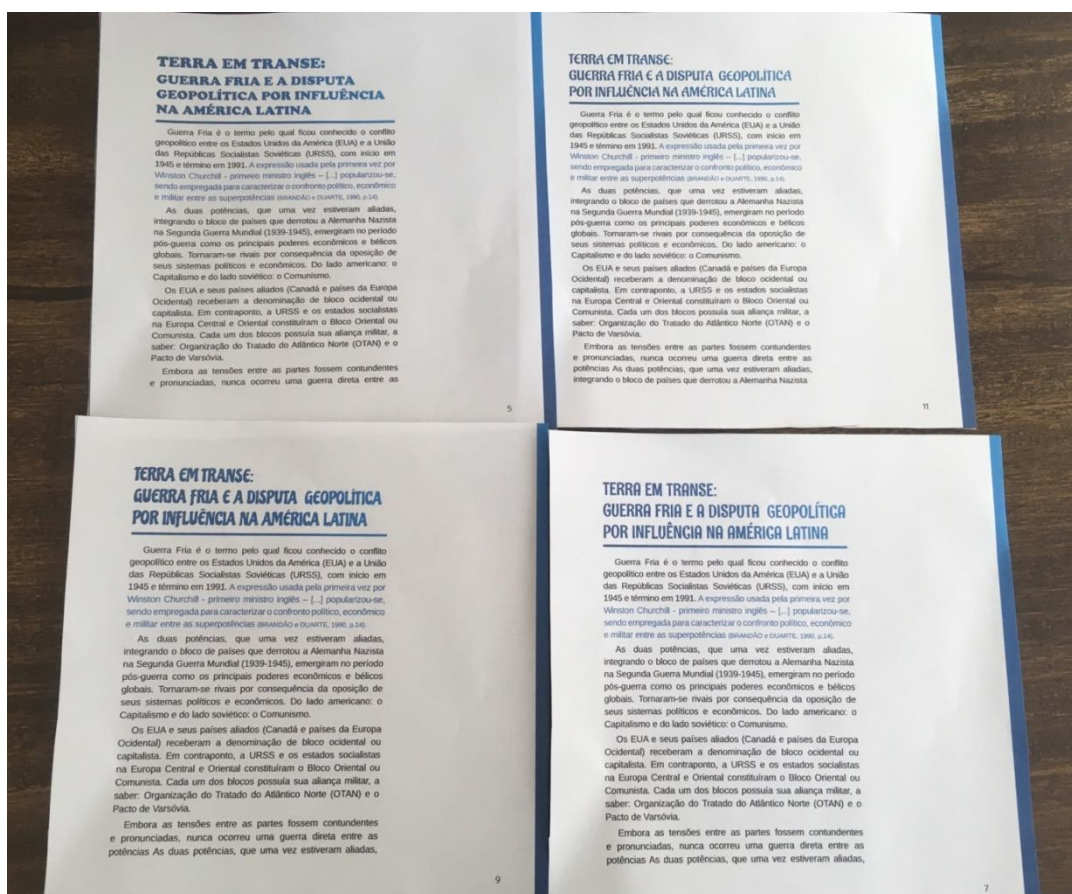
Figura 14 - Demonstração das fontes Aladin, Chicle, Cooper Black e Rum Raisin.

ALADIN	CHICLE	COOPER BLACK	Rum Raisin
Aladin	Chicle	Cooper Black	RUM RAISIN

Fonte: Elaborado pela autora.

Foi possível perceber por meio das impressões uma incompatibilidade visual entre a fonte do corpo de texto, Arimo, e as fontes sendo testadas. Os títulos “pesavam” na página e seus estilos, perceptivelmente discrepantes da fonte sem serifa utilizada no restante do texto, pareciam gerar uma distração no processo de leitura.

Figura 15 - Testes de impressão para a seleção da fonte para os títulos.



Fonte: Fotografado pela autora.

Posteriormente, foi encontrada uma solução que conciliava as duas necessidades: interagir bem com o corpo de texto e com a estética das capas. Uma fonte display sem serifas e geométrica, compatível visualmente com a Arimo, que, além disso, em razão da predominância de formas redondas em sua construção, estabelece um paralelo visual com as formas curvilíneas e arredondadas presentes em boa parte das tipografias nas capas tropicalistas. A família tipográfica escolhida foi a Quicksand, de Andrew Paglinawan.

Figura 16 - Demonstrações de caracteres da Quicksand Regular, Medium e Bold.

Quicksand Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
 ‘?’“!”(%)[#] {@}/&\<-+÷x=>®©\$€£¥¢:;,.*

Quicksand Medium

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
 ‘?’“!”(%)[#] {@}/&\<-+÷x=>®©\$€£¥¢:;,.*

Quicksand Bold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
 ‘?’“!”(%)[#] {@}/&\<-+÷x=>®©\$€£¥¢:;,.*

Fonte: Elaborado pela autora.

Ela foi aplicada nos títulos e subtítulos dos capítulos em 20 pontos, com todas as letras em caixa alta. Para os títulos foi usada a Quicksand Bold e para os subtítulos a Quicksand Regular. Ela foi usada também na capa, luva, folha de rosto e índice. O uso das fontes nessas porções do livro estará detalhado em seus respectivos capítulos.

Por fim, para as legendas foi escolhida a Raleway, de Matt McNerly. Havia a necessidade que as fontes das legendas se distinguíssem do corpo de texto, ao mesmo tempo que coexistissem em harmonia num mesmo layout com a Arimo e a Quicksand. A Raleway apresenta uma simplicidade nas formas similar à Arimo, ao mesmo tempo em que é uma fonte mais “larga” como a Quicksand.

A Raleway é uma família tipográfica que contém diversos pesos, e estes foram usados para destacar as porções mais importantes contidas na legenda, já que algumas legendas continham frases mais extensas.

Figura 17 - Comparação entre Arimo Regular, Raleway Medium e Quicksand Medium.

Arimo

Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Raleway

Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Quicksand

Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 18 - Demonstração de caracteres da Raleway Regular, Medium e Semibold.

Raleway Regular

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
'"!"(%)[#]{}&\<-+÷×=>®©\$€£¥¢;,:.,*

Raleway Medium

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
'"!"(%)[#]{}&\<-+÷×=>®©\$€£¥¢;,:.,*

Raleway Semibold

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz1234567890
'"!"(%)[#]{}&\<-+÷×=>®©\$€£¥¢;,:.,*

Fonte: Elaborado pela autora.

As legendas foram aplicadas nas colunas secundárias das páginas em 9 pontos. A estrutura das legendas seguiu um padrão, acima estava uma linha horizontal com espessura de 1 mm, contendo o gradiente de seu capítulo. O texto da

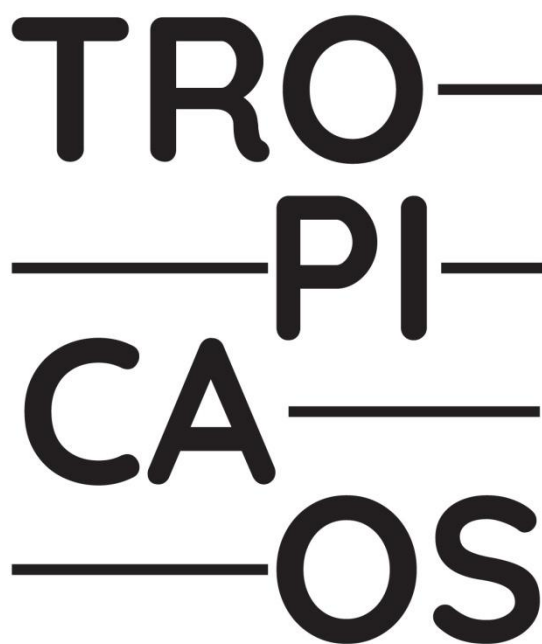
legenda estava situado a 2 mm dessa linha, limitado pela largura da coluna secundária e sempre alinhado à esquerda. Quando uma imagem ocupava todo o espaço destinado a texto e imagens em uma página, a legenda era posicionada na página ao lado e a identificação da imagem vinha precedida da frase “na página ao lado”. A cor aplicada às legendas era sempre uma das três cores que constituía a paleta do capítulo.

4. CAPA E LUVA.

Os layouts da capa e a luva, além de informar o nome do livro e da autora, cumpriram o papel de simular a relação de um disco de vinil e sua capa.

O título (Tropicaos) aplicado em ambas foi escrito em caixa alta na fonte Quicksand Bold. Suas sílabas foram separadas (TRO – PI – CA – OS) e dispostas verticalmente. Dentro dessa organização vertical as sílabas foram intercaladas em suas posições na horizontal com uma faixa alinhada aos seus centros transpassando-as.

Figura 19 - Configuração espacial usada para o título do livro em sua capa e luva.



Fonte: Elaborado pela autora.

A desconstrução da palavra foi realizada com a intenção de simbolizar diversas coisas. Primeiro, ela proporcionou uma experiência mais “caótica” à leitura. Além disso, as faixas horizontais (elementos que voltam a aparecer internamente no livro) intercaladas com as sílabas são uma referência visual ao conceito de trópicos, que está detalhado no parágrafo que inaugura o livro. Por fim, ela dialoga com um dos elementos do ideário tropicalista: a justaposição de ideias contraditórias. Embora a separação das sílabas faça com que o título quebre com o sentido convencional de leitura, gerando caos, as palavras encontram-se distribuídas

simetricamente na vertical, as faixas horizontais estão alinhadas em relação ao centro das sílabas e toda a composição está confinada em uma área equivalente a um retângulo, sem a extrapolar. Esse é portanto um “caos organizado”.

Para estabelecer uma relação marcante entre capa e luva, foram usadas cores complementares (opostas no ciclo cromático) para o fundo de cada uma. O par escolhido foi amarelo e azul. Amarelo para a luva e azul para a capa. O tom de azul escolhido é o azul médio presente no Capítulo 1 e o amarelo é um tom um pouco mais claro que o amarelo usado no Capítulo 6. Os gradientes dos capítulos também compuseram a paleta de cores.

Figura 20 - Paleta de cores usada na capa e na luva.



Fonte: Elaborado pela autora.

Na luva estão as fotos dos integrantes do Movimento Tropicalista. É de costume uma capa de disco apresentar uma fotografia de seu músico, mas aqui, além de estabelecer esse paralelo com a linguagem visual das capas e discos, pretendia-se apresentar os músicos cujas capas seriam analisadas e a temática como um todo.

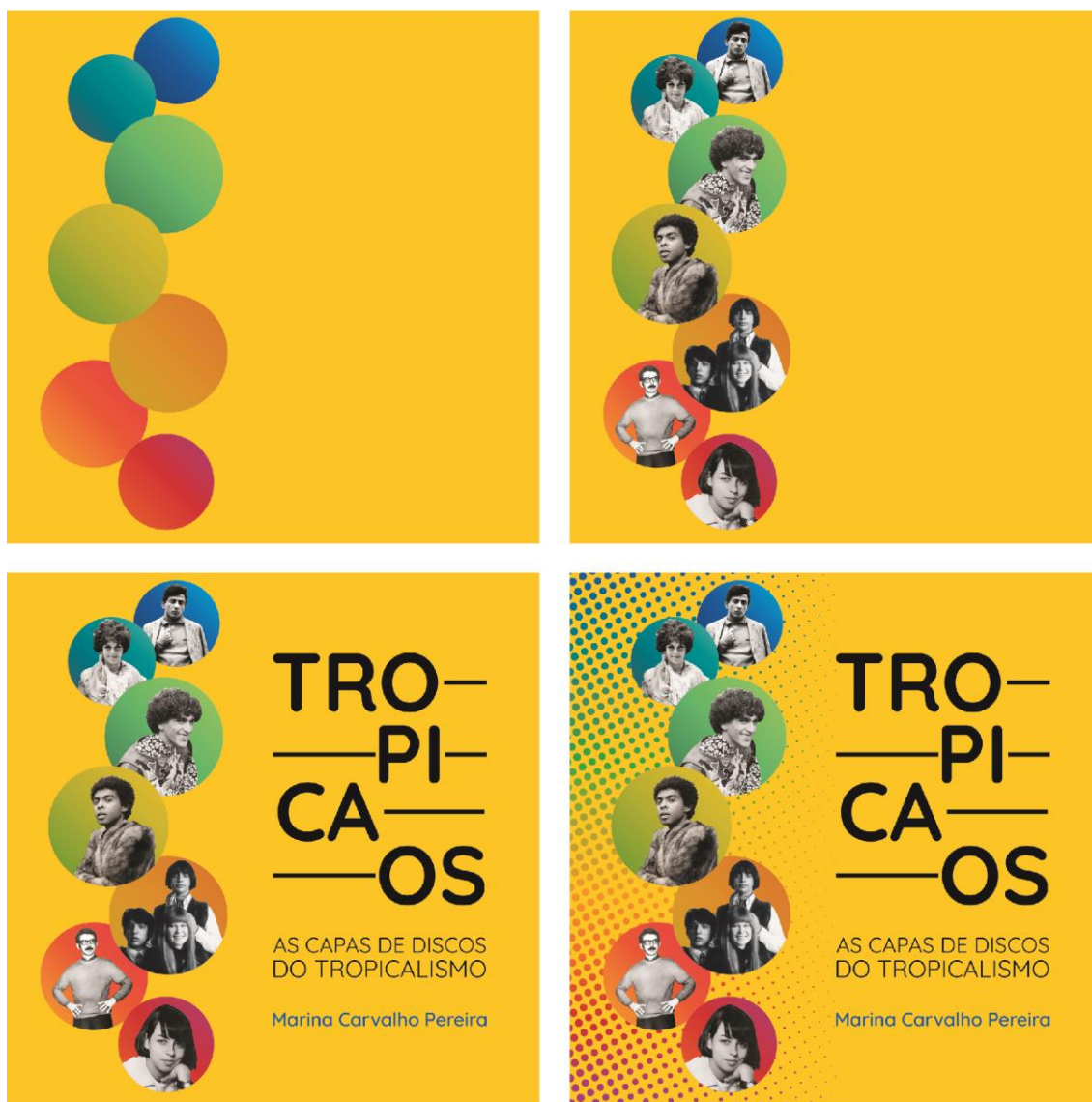
Sobre o fundo amarelo, a 12,5 mm da margem interna foi posicionada uma composição de sete círculos que oscilam entre os lados, apresentam tamanhos variantes ficando maiores quando mais próximos ao centro e menores quando próximos às extremidades superior e inferior. Nesses círculos foram aplicados os gradientes dos capítulos, com uma angulação de 45°, na sua ordem crescente (Capítulo 1 ao 7) de cima para baixo. Dentro de cada círculo foram inseridos recortes de fotografias preto e branco dos músicos tropicalistas. De cima para baixo: Tom Zé, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Rogério Duprat e Nara Leão. O uso dessa tonalidade é um contraponto ao interior do livro que não

apresenta nenhuma imagem em preto e branco, mas ainda coerente com o conceito principal do uso de cores, por que as fotografias contrastam bastante com seus fundos coloridos, gerando um resultado vibrante para a composição.

Em uma distância de 17,5 mm da composição dos círculos (que tem uma largura total de 70 mm) foram posicionados o título, o subtítulo e o nome da autora, que estão separados entre si por uma distância de 12 mm.

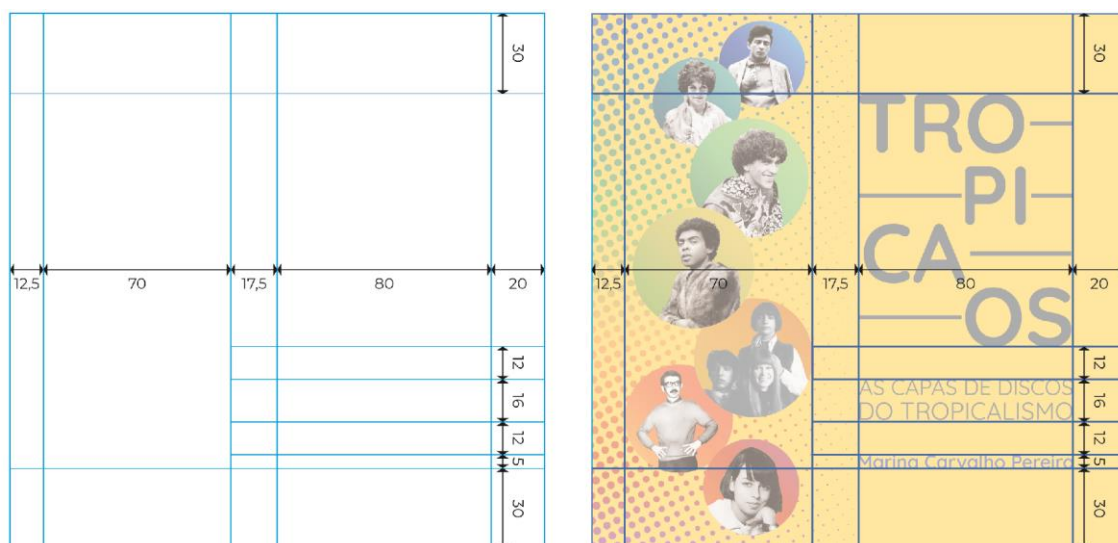
Por fim, atrás da composição dos círculos foi aplicada uma textura pontilhada, similar à usada nos spreads de aberturas de capítulos, com o gradiente principal de nove tons.

Figura 21 - Construção do layout da luva.



Fonte: Elaborado pela autora.

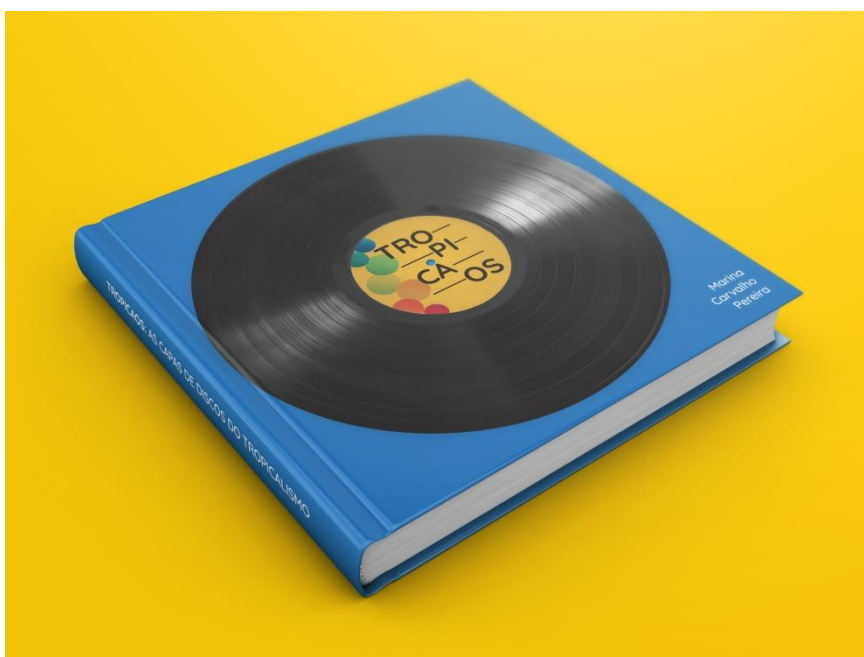
Figura 22 - Grid do layout da luva (medidas em milímetros).



Fonte: Elaborado pela autora.

O principal elemento da capa é a fotografia de um disco vinil, com uma de suas faces vistas de cima. Essa fotografia foi recortada e inserida, com 180 mm de diâmetro sobre um fundo azul liso (conforme demonstrado na paleta de cores). A etiqueta do disco foi manipulada digitalmente para incluir o título e a composição dos círculos (sem as fotografias). Foi aplicada também uma textura granulada, para simular o papel da etiqueta, dando um ar mais realista ao resultado final.

Figura 23 - Mock-up (visualização prévia) da capa do livro.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 24 - Mock-up (visualização prévia) da luva e capa do livro lado a lado.



Fonte: Elaborado pela autora.

5. MARGENS, GRID E COLUNAS.

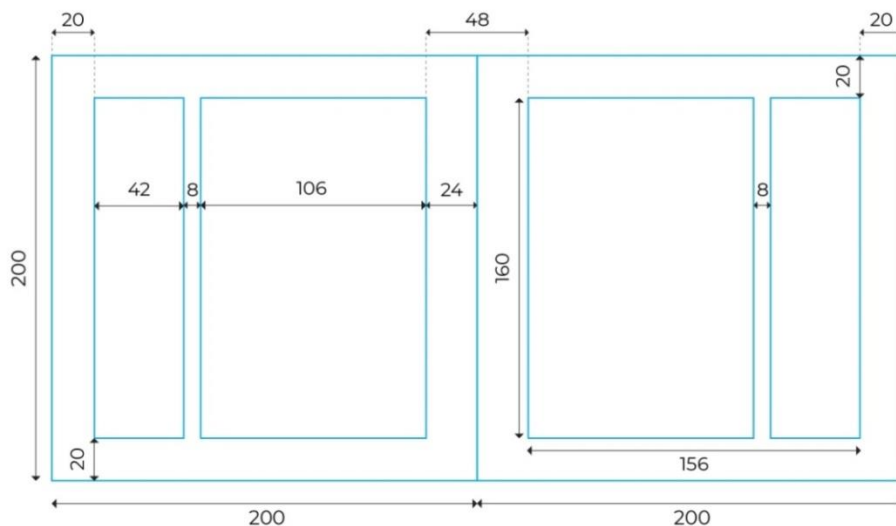
O conteúdo do livro exigia que texto e imagens estivessem integrados e interagissem com proximidade. A narrativa constituída pelas imagens possuía importância equiparável à narrativa textual. Simultaneamente, os conteúdos de algumas imagens possuíam mais relevância do que outras no que tangia ao assunto relatado. Por exemplo, no capítulo das análises, as capas dos discos analisados deveriam ter destaque, mas era necessário intercalar no decorrer de cada análise algumas imagens que estabeleciam diálogo ou eram referências estéticas das capas. Fazia-se necessário também um espaço destinado à identificação das inúmeras imagens presentes. O grid base para a diagramação dos capítulos foi estruturado com essas demandas em mente.

As margens superiores, inferiores e externas foram definidas em 20 mm e as margens externas em 24 mm. Pretendia-se manter a configuração quadrada, para que a área reservada aos textos e imagens estivesse em equilíbrio com o formato da página. A adição de 4 mm nas margens internas foi feita considerando o espaço tomado pela dobra central do livro. A definição das margens resultou em uma área de 156 mm de largura por 160 mm de altura.

Esse espaço foi dividido em duas colunas, uma maior e outra menor, gerando, portanto uma coluna principal e uma coluna secundária. As duas páginas dentro de cada spread ficam espelhadas, com a coluna secundária sempre estando alinhada à margem externa da página. A largura da coluna principal foi definida em 106 mm de largura e a da coluna secundária em 42 mm. Ambas separadas por um espaço de 8 mm. A coluna principal foi destinada ao posicionamento do corpo de texto e de imagens de destaque (que poderiam ocupar só a largura de 106 mm ou toda a extensão dos 156 mm delimitados pelas margens). A coluna secundária estava reservada para outras imagens e para o posicionamento das legendas. Com exceção das aberturas de capítulos e páginas ocupadas inteiramente por imagens, sempre há, alinhado às extremidades das margens externas uma faixa vertical de 5 mm contendo o gradiente do capítulo atual. A faixa vertical é visualmente compatível com as cores aplicadas nas imagens e serve como um elemento de codificação de cada um dos capítulos. A paginação fica localizada nos cantos inferiores externos,

alinhado na parte de dentro das margens laterais externas e centralizado em relação ao espaço em branco deixado pela margem inferior.

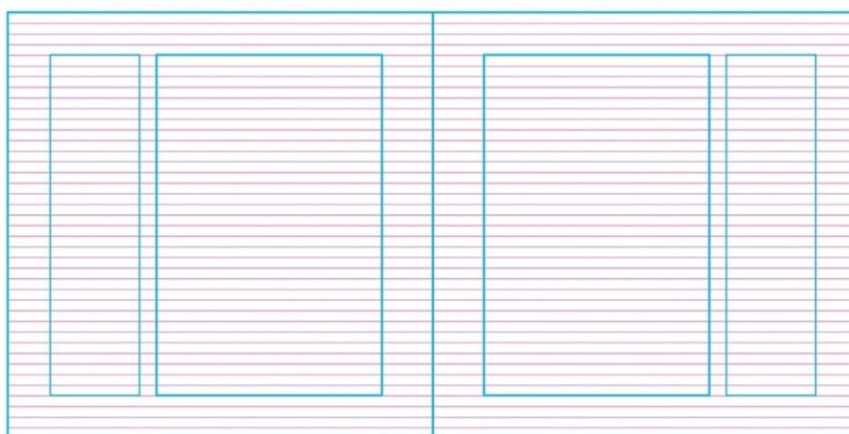
Figura 25 - Dimensões das margens, colunas principais e secundárias (medidas em milímetros).



Fonte: Elaborado pela autora.

Também foram estipuladas guias horizontais para delimitar as alturas das imagens e as distâncias entre imagens e textos e entre imagens e legenda. Com 5 mm de altura cada, dividindo a página em 40 partes. Com base nisso, as alturas das imagens posicionadas na coluna principal são múltiplas de 5 e um espaço de 5 mm separa as dos textos e de suas legendas (quando estas estão posicionadas abaixo da imagem). Já para as imagens posicionadas na coluna secundária, a distância entre imagem e legenda é de 4mm.

Figura 26 - Guias horizontais aplicados às páginas.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 27 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando exemplos da diagramação de textos, imagens e legendas nos Capítulos 1, 2 e 3.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 28 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando exemplos da diagramação de textos, imagens e legendas nos Capítulos 4, 5 e 6.



Fonte: Elaborado pela autora.

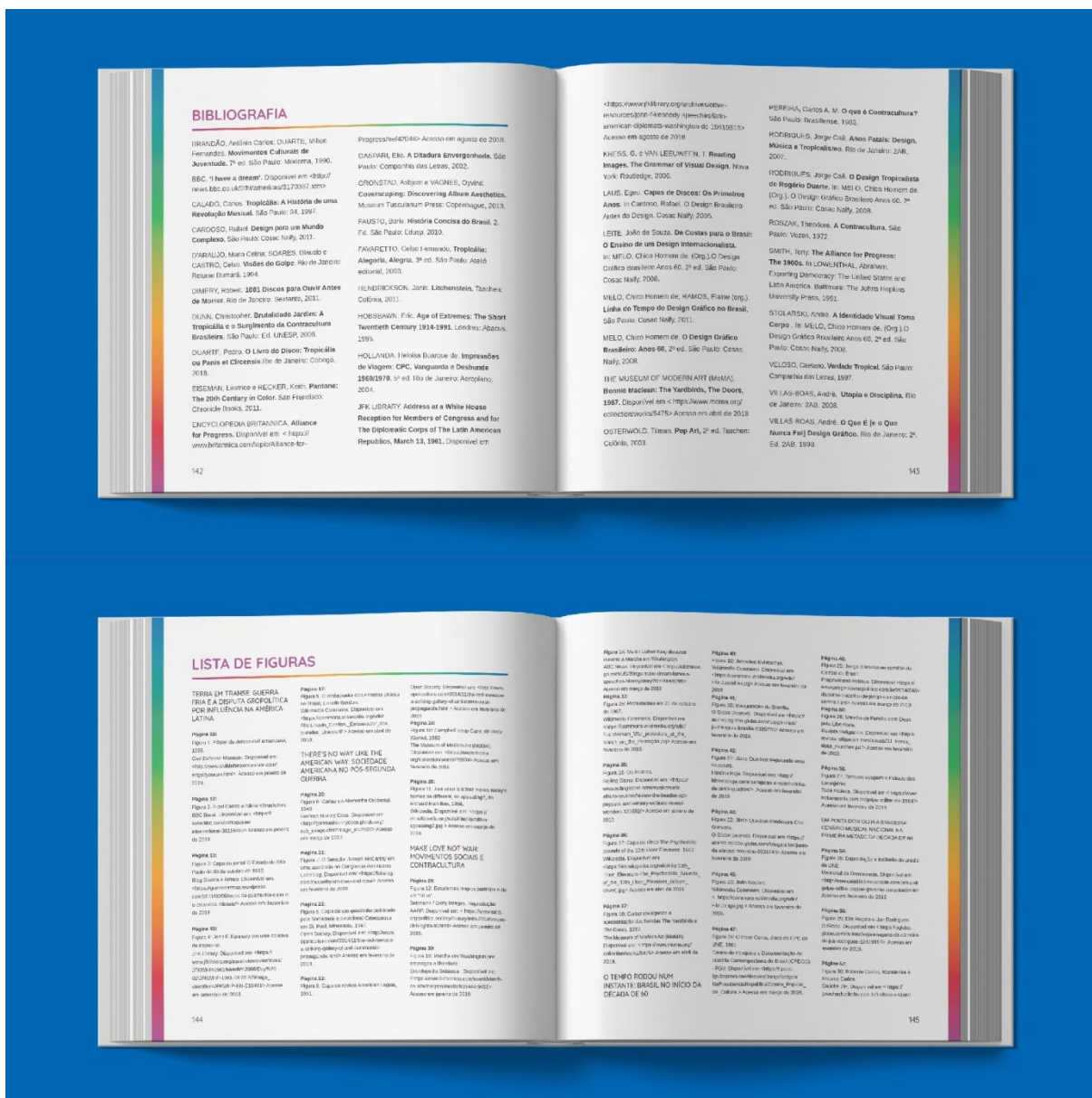
Figura 29 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando exemplos da diagramação de textos, imagens e legendas nos Capítulos 7 e 8.



Fonte: Elaborado pela autora.

O grid base de duas colunas é usado na maior parte do conteúdo do livro. No entanto, ocorrem algumas exceções pontuais. Em duas instâncias, essas exceções ocorrem em elementos pós-textuais: bibliografia e lista de figuras. Na bibliografia, área dedicada a texto de 156 mm x 160 mm é dividida em duas colunas iguais separadas por um espaço de 8 mm. Já na lista de figuras a mesma área é dividida em três colunas iguais, intercaladas por espaços de 5 mm. O grid base também é modificado levemente em algumas páginas no capítulo das análises.

Figura 30 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a diagramação dos textos na bibliografia e na lista de figuras.



Fonte: Elaborado pela autora.

6. ABERTURAS DE CAPÍTULOS.

Criou-se um padrão para as páginas correspondentes às aberturas de cada um dos capítulos. Para cada uma das páginas pares foi feita uma colagem de fotografias, ocupando a página inteira, que apresentava o tema a ser tratado pelo capítulo a seguir. Nas páginas ímpares os títulos e subtítulos foram posicionados na parte superior da coluna principal, com a aplicação da textura pontilhada no espaço correspondente à margem lateral externa e à coluna secundária (62 mm de largura por 200 mm de altura), que “emoldura” a página e a distingue das páginas que compõem o restante do capítulo. A todos esses elementos foram aplicados os gradientes correspondentes a cada capítulo.

A colagem, como categoria de imagem, estabelece uma conexão com o referencial do movimento tropicalista. Ela era usada nas capas, como é o caso da capa de “A Banda Tropicalista do Duprat” onde o principal elemento da capa é uma colagem de fotografias e também nas capas de “Caetano Veloso” e “Gilberto Gil” onde fotografias estão sobrepostas e intercaladas com ilustrações. Além disso, era um recurso comumente utilizado em obras da Pop Art. Mas ainda mais relevante, é o fato de que o próprio Tropicalismo se configura como uma colagem (no sentido metafórico) de diversas referências musicais, culturais e estéticas, unidas em um processo antropofágico e apresentadas por meio de um filtro inovador. Por essas razões, a colagem foi escolhida a linguagem visual para inaugurar os capítulos.

O processo de criação das colagens foi padrão, primeiro eram selecionadas fotografias ou imagens relacionadas diretamente ao assunto abordado nos capítulos. Em seguida, cada uma dessas imagens era recortada e submetida um tratamento de cores, para que passasse a ter as cores do gradiente do capítulo. Posteriormente as imagens eram unidas em um layout e era feita uma composição, uma moldura branca era aplicada em algumas delas para que elas não se misturassem, esse passo era necessário, especialmente, em virtude da igualdade nas cores entre as imagens. Durante a montagem da composição, a textura pontilhada era aplicada a pelo menos um dos componentes da imagem. Todos esses passos eram feitos digitalmente por meio do Adobe Photoshop e do Adobe Illustrator.

Os títulos e subtítulos dos capítulos encontram-se nas páginas ímpares, alinhados à parte superior da coluna principal e limitados por sua largura. A fonte usada para os títulos foi a Quicksand Bold, em 20 pontos, e para os subtítulos a Quicksand Regular, em 20 pontos. Ambos encontram-se alinhados à esquerda. O espaço reservado ao corpo de texto é separado do título e subtítulo por uma linha horizontal que se estende por toda a largura da coluna principal e tem 1 mm de altura. O posicionamento dessa linha em relação ao texto é orientado pelas guias horizontais. Tanto os títulos e subtítulos, quanto as linhas horizontais estão coloridos com o gradiente (numa angulação de 0°, horizontal) do respectivo capítulo em que estão presentes.

Foi convencionado que não seriam aplicadas imagens nas colunas secundárias das páginas ímpares das aberturas dos capítulos, para que essas não tirassem o foco das colagens nas páginas da lateral. Esse espaço que ficou disponível, correspondente à margem externa e à coluna secundária, foi aproveitado para que se fosse incluso mais um elemento gráfico que individualizaria as aberturas dos capítulos. Foi aplicada uma textura pontilhada que começa mais densa na extremidade da margem e vai se espaçando conforme adentra a página. A textura é a mesma em todos os capítulos, com ela correspondendo ao esquema de cores do capítulo, sendo colorida com o gradiente do capítulo em 90° assim como as faixas verticais das páginas convencionais. A configuração descrita para as aberturas de capítulos também foi utilizada para as aberturas do prólogo e das considerações finais.

Figura 31 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a abertura do prólogo.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 32 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a abertura dos Capítulos 1, 2 e 3.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 33 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a abertura dos Capítulos 4, 5 e 6.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 34 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a abertura dos Capítulos 7 e 8 e das considerações finais.



Fonte: Elaborado pela autora.

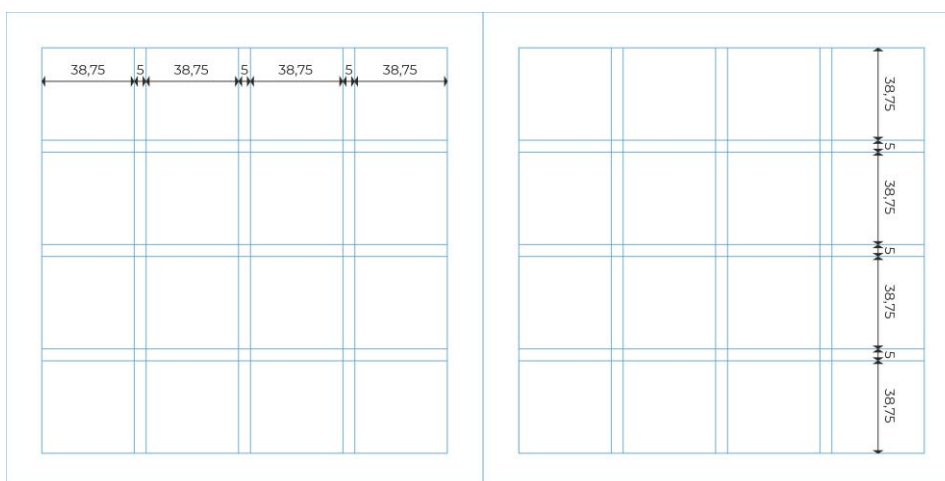
7. ÍNDICE E FOLHA DE ROSTO.

O índice e a folha de rosto foram projetados com a intenção de que, além de cumprirem suas funções básicas, apresentassem a identidade visual do livro. Afinal, como elementos pré-textuais posicionados nas primeiras páginas, ambos vão gerar, junto à luva e à capa, o primeiro impacto que o livro terá no leitor.

O índice foi organizado em duas páginas, horizontalmente. Buscava-se organizar as partes do texto como uma linha de tempo. Os capítulos não seguem necessariamente uma ordem cronológica, por exemplo, o Capítulo 1 trata de eventos que aconteceram concomitantemente aos eventos narrados no Capítulo 4, ocorre a mesma coisa com os Capítulos 3 e 5. Mas dentro da divisão temática entre contexto internacional e contexto nacional, segue-se uma linearidade temporal. Mas de fato, o que se pretendia com essa organização era introduzir a ideia de que o livro abordava uma série de temas que se relacionavam, uma parte levava a outra, constituindo uma totalidade. A disposição dos elementos em linha do tempo auxilia a simbolizar esse conceito graficamente. O índice, no entanto, não é uma linha do tempo literal, não destacando eventos históricos ou informando datas.

O grid do índice foi configurado em 4 colunas (verticais) por 4 fileiras (horizontais), todas com dimensões iguais. As margens superiores, inferiores, externas e internas foram definidas em 15 mm, espaços de 5 mm separavam as colunas e fileiras umas das outras.

Figura 35 - Dimensões do grid do índice (medidas em milímetros).



Fonte: Elaborado pela autora.

Os capítulos foram identificados no índice por meio de sua respectiva colagem e seus títulos. As colagens, que em algumas instâncias sofreram leves alterações em sua configuração espacial, foram posicionadas sobre círculos contendo a textura pontilhada na cor daquele capítulo. Esses círculos foram concentrados ao centro da página, não extrapolando as duas fileiras centrais. Cada um deles encontrava-se aproximadamente centralizado verticalmente com a coluna na qual estava posicionado. Esses círculos oscilavam entre a parte de cima e a parte de baixo da composição com seus tamanhos variando. Essa composição de círculos oscilantes, que é usada na capa, luva e na folha de rosto, foi projetada pela primeira vez para ser utilizada no índice. O propósito dela era simbolizar o contexto histórico que precedeu o Tropicalismo e o próprio movimento e sua produção visual, como algo complexo, e em constante movimento.

A indexação foi formatada da seguinte maneira: a página ímpar inicial de cada capítulo era posicionada no lado esquerdo de cada coluna, em 42 pontos. Ao seu lado, foram incluídos os títulos dos capítulos, em 9 pontos, separados em duas ou três linhas, abaixo de ambos foi aplicada uma linha horizontal, similar à usada nas aberturas de capítulos e nas legendas. Estes elementos eram posicionados dentro das colunas de acordo com o deslocamento de cada círculo. Isso é, na parte superior ou inferior, rente às margens das fileiras centrais. Não foram inclusas as colagens do prólogo e das considerações finais, com seus respectivos números de página e títulos sendo posicionados no canto superior da página par e no canto inferior da página ímpar.

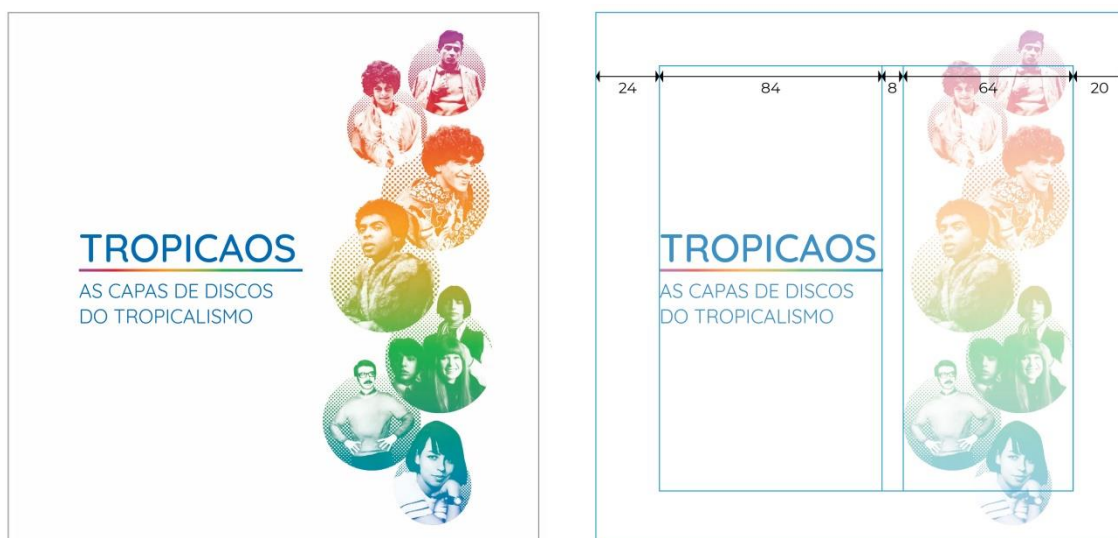
Figura 36 - Posicionamento dos elementos do índice em seu grid.



Fonte: Elaborado pela autora.

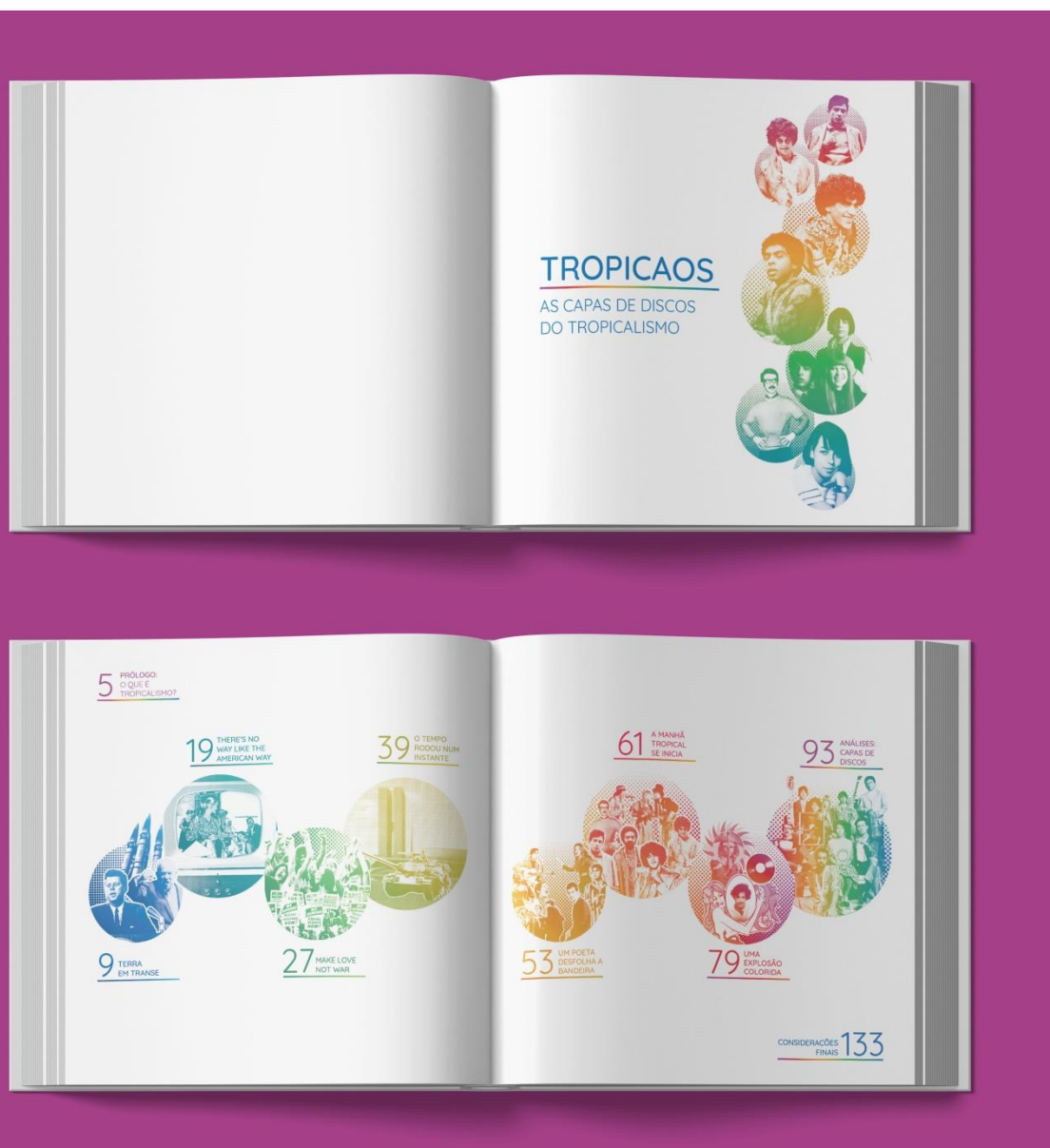
A folha de rosto apresentou a mesma colagem de fotos e círculos que está na luva, com algumas modificações. As fotografias, que na luva estão limitadas pela área do círculo, aqui extrapolam seus limites. Os círculos são preenchidos com a textura pontilhada que varia em sua densidade de acordo com o tamanho do círculo. A toda essa composição foi aplicado o gradiente principal de nove cores, no sentido oposto ao que ele é usado nas páginas, indo do roxo em direção ao azul. O título e subtítulo do livro, aqui escritos convencionalmente, estão coloridos no mesmo tom de azul da capa. Seus tamanhos são 42 e 21 pontos respectivamente. Uma linha horizontal no gradiente principal (com altura de 1 mm, como as linhas dos títulos de capítulos e legendas) separa título e subtítulo, que encontram-se centralizados na folha. As margens usadas aqui foram as convencionadas para todo o conteúdo interno do livro (superior: 20 mm; inferior: 20 mm; externa: 20 mm e interna 24 mm). A coluna secundária foi alargada passando a ter 64 mm, o que deixou a coluna principal com 84 mm. A colagem dos círculos e das fotografias foi posicionada no espaço equivalente à coluna secundária expandida, extrapolando um pouco as margens superior e inferior. O título e o subtítulo foram posicionados na coluna principal.

Figura 37 - Layout da folha de rosto e as dimensões de seu grid (medidas em milímetros).



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 38 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a folha de rosto e o índice.



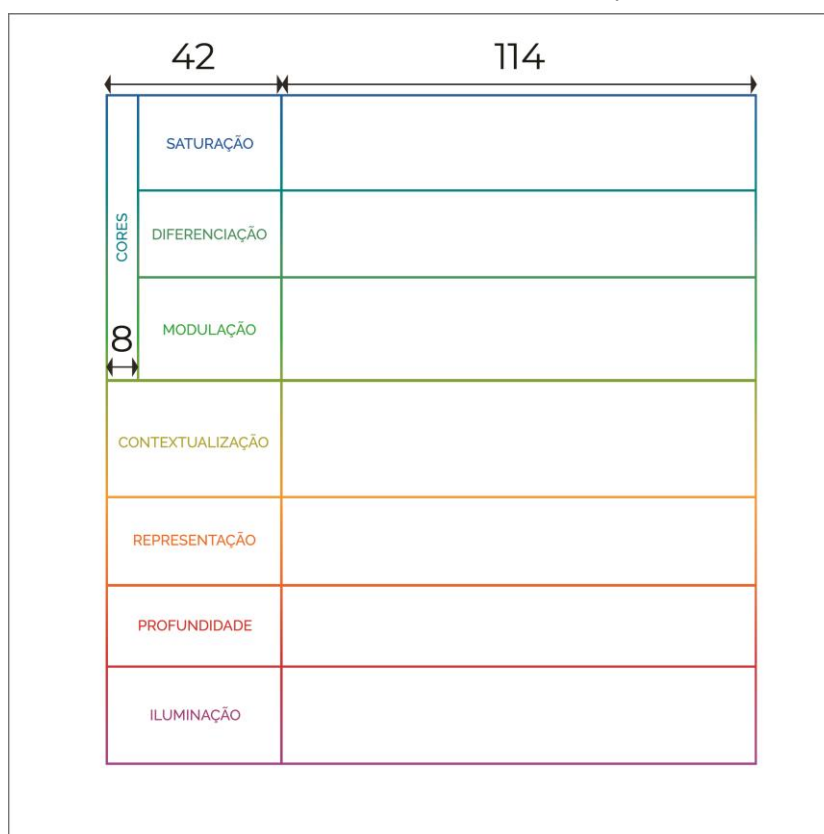
Fonte: Elaborado pela autora.

8. CAPÍTULO DAS ANÁLISES.

Tendo em vista a importância que o Capítulo 8 ou o capítulo das análises possui entre os conteúdos abordados no livro, sua diagramação apresentava algumas demandas particulares que requeriam adaptações pontuais ao que foi convencionado nos capítulos anteriores.

As tabelas de análise foram estruturadas respeitando a margem padrão e ocupando toda a área destinada a textos. O espaço que dividia a coluna secundária da primária foi excluído e as colunas passaram ser delimitadas pelas linhas da tabela. A coluna secundária foi utilizada para a listagem dos itens da análise e a coluna principal expandida foi destinada aos resultados de cada item. Verticalmente a tabela era dividida em sete partes, os tamanhos dessas partes variam entre tabelas de acordo com o volume de texto a ser incluso. Internamente, na coluna destinada aos resultados das análises foram definidas margens de 4 mm entre as delimitações laterais da tabela e os textos, em ambos os lados.

Figura 39 - Dimensões das colunas da tabela de análise (medidas em milímetros).



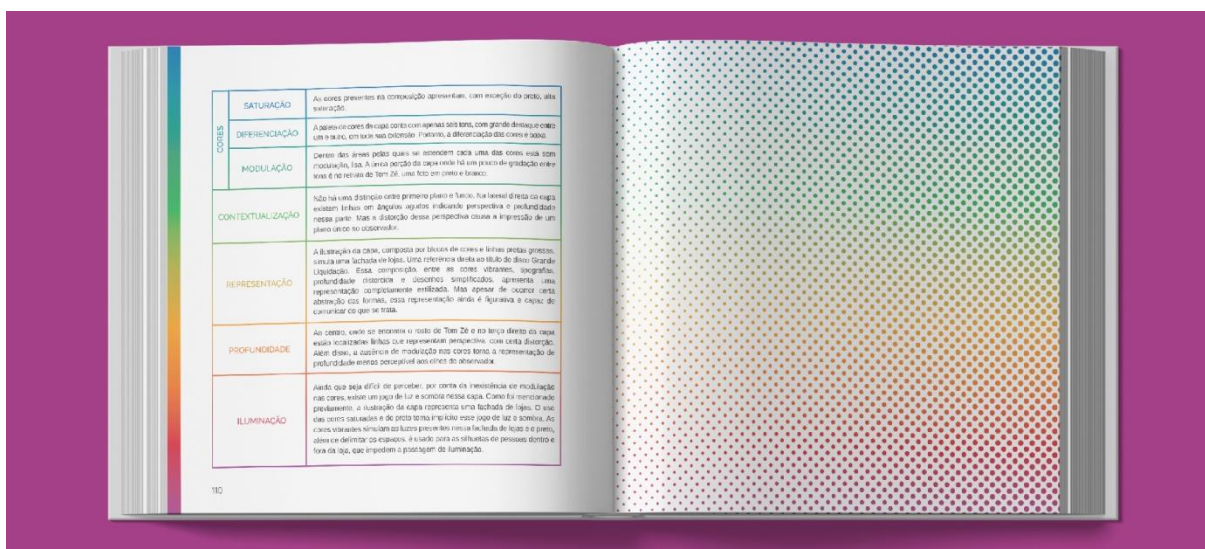
Fonte: Elaborado pela autora.

Na coluna onde estão elencados os itens a serem analisados, a fonte usada foi a Raleway Medium em 10 pontos, com todas as letras maiúsculas. As palavras encontram-se centralizadas em cada uma das células. Na coluna dos textos que apresentam os resultados da análise foi usada a Arimo Regular com 9 pontos e espaçamento médio de 12,5 pontos. O texto está justificado. As linhas da tabela tem espessura de 0,5 mm e estão preenchidas com o gradiente principal, correspondente ao capítulo.

A ordem das colunas na tabela é fixa, a menor coluna sempre está alinhada à esquerda e a maior coluna alinhada a direita, independente de a tabela estar situada em uma página par ou ímpar, o que quebra com a convenção do espelhamento das colunas entre páginas no mesmo spread.

Outra particularidade do capítulo das análises é a presença de algumas páginas vazias. Isso se dá por que era necessário que as capas de discos analisadas sempre estivessem situadas em uma página par, para que ele inaugurasse os conteúdos da análise e ao seu lado na página ímpar seu nome, ano e músico estivessem identificados, a mesma relação que ocorre nas aberturas de capítulo. No entanto algumas análises contavam apenas com três páginas, sendo uma destinada à capa de disco, outra ao texto e a última à tabela. Isso fazia com que o segundo spread em que essa análise estava situada ficasse com a página ímpar em branco.

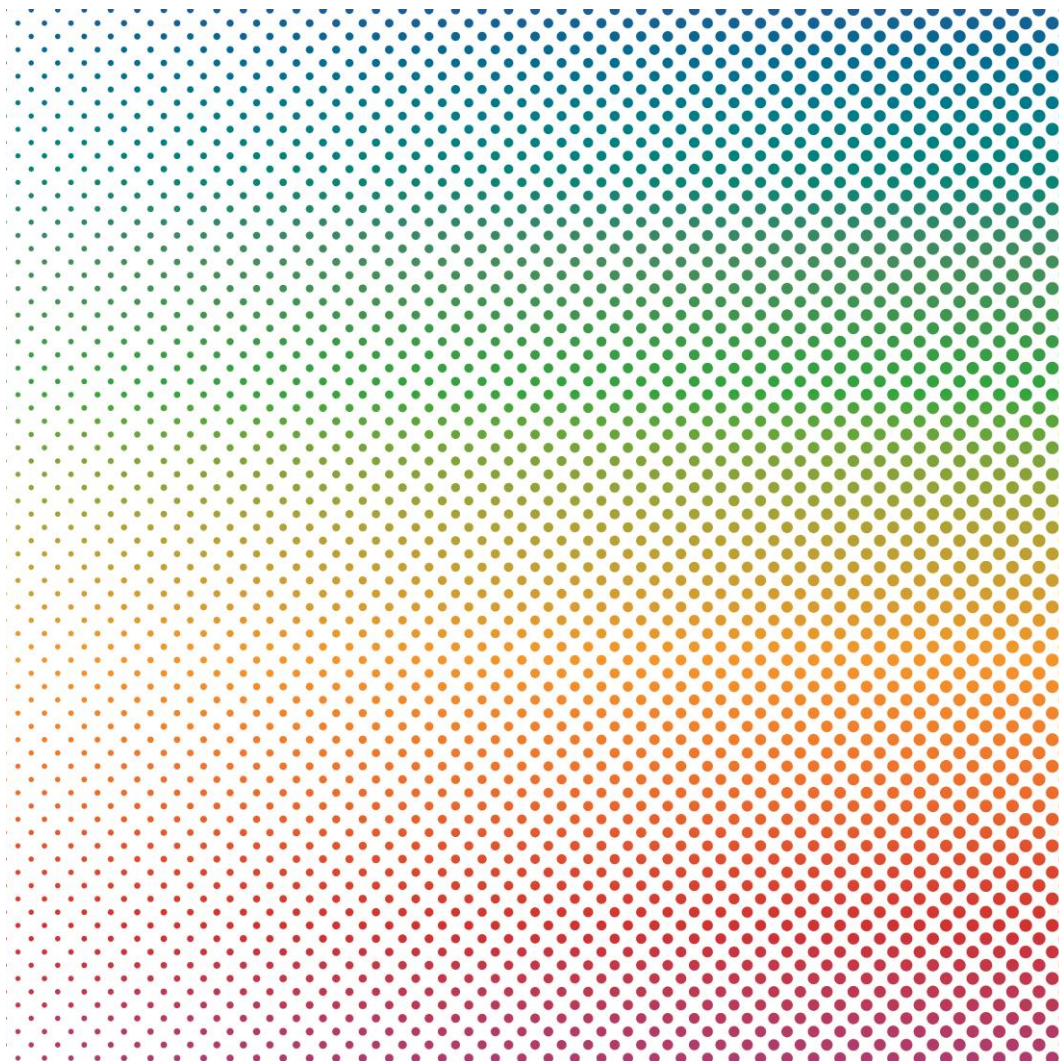
Figura 40 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando um exemplo de tabela e de página vazia.



Fonte: Elaborado pela autora.

Por isso foi aplicada a essas páginas uma estampa pontilhada, similar à utilizada nas aberturas de capítulo, que começava mais densa próxima a extremidade externa e ia gradualmente se espaçando conforme adentrava a página.

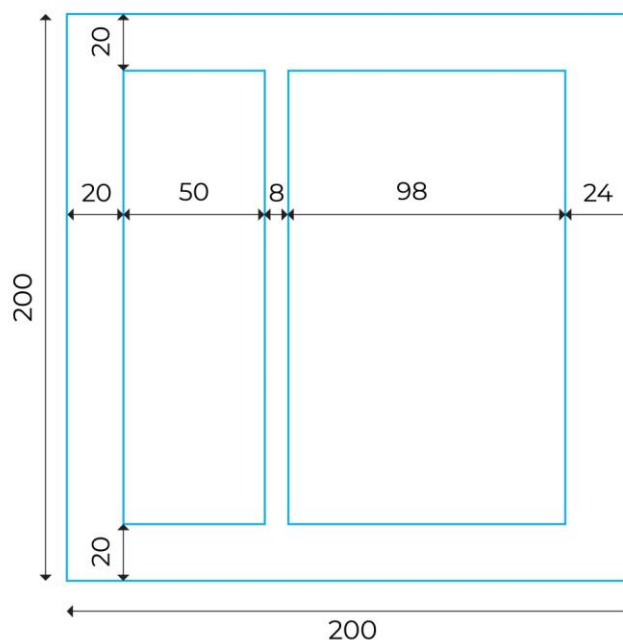
Figura 41 - Padrão aplicado às páginas vazias.



Fonte: Elaborado pela autora.

Nas capas de discos que continham duas páginas de textos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tropicália ou Panis et Circensis e Os Mutantes) foi feito um pequeno ajuste no grid da segunda página, para que as imagens de apoio pudessem estar maiores em tamanho ou seu volume de texto se adequasse completamente à página. A coluna secundária foi aumentada em 8 mm, passando a ter 50 mm. O espaço entre colunas manteve-se o mesmo o que fez com que a coluna principal passasse a ter 98 mm. Esse ajuste sempre ocorreu em páginas pares.

Figura 42 - Dimensões do grid presente nas páginas 98, 102, 106 e 118 do livro (medidas em milímetros).



Fonte: Elaborado pela autora.

Por fim, as cores usadas para os títulos e subtítulos (nomes dos discos, ano e músicos), legendas e citações não foram derivadas da paleta de cores estipulada para o livro. As cores usadas para esses elementos dentro da análise do disco eram retiradas da própria paleta do disco, para que cada um estivesse individualizado nesse sentido. Vale ressaltar que o resultado visual desse uso de cores não é incoerente com o restante do livro, já que os tons aplicados são saturados e vibrantes. Além disso, eles estão justapostos com o gradiente principal, presente nas barras verticais das laterais e nas linhas horizontais das legendas e título. O gradiente principal apresenta um espectro bem completo de cores e por isso dialoga bem com os tons usados. A única análise que continha uma fotografia em preto e branco entre suas imagens de apoio era a de “Gal Costa”, ela foi tratada com o tom retirado da capa, ao invés de ter o gradiente principal aplicado, que é o que aconteceria caso se seguisse o padrão de aplicação de cores dos capítulos anteriores. Essa decisão foi feita por que a imagem possuía um volume de tons escuros e médios grande demais, e caso o gradiente principal fosse aplicado a essas áreas (o que resultaria em uma grande área multicolorida), a fotografia poderia se tornar o foco da atenção do leitor em detrimento do disco sendo analisado.

9. IMPRESSÃO.

O livro foi diagramado em um software de editoração, o Adobe Indesign, de acordo com os padrões convencionados no projeto gráfico. Já que o livro foi idealizado para ser destinado à impressão, o arquivo foi elaborado usando o modo de cores CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto). Foram inclusas sangras de 3 mm nas margens externas, superior e inferior.

Três protótipos foram impressos em uma gráfica rápida especializada. As páginas do miolo foram impressas em papel couché brilhante 120 g/m² e a capa e a luvva em couché brilhante 250 g/m². A luvva foi refilada, dobrada e colada manualmente pela autora do projeto, por que a gráfica contratada não executava esse tipo de serviço em pequenas tiragens. A encadernação escolhida, dentre as disponibilizadas pela gráfica, foi a lombada quadrada colada.

Figura 43 – Fotografias do protótipo do livro.



Fonte: Fotografado pela autora.

10. CONCLUSÃO.

A execução do projeto gráfico descrito teve como objetivo dialogar com os componentes fundamentais da estética tropicalista ao mesmo tempo em que estruturava o conteúdo textual e imagético de modo a proporcionar uma comunicação efetiva.

Para isso, foi necessário, durante o processo criativo lançar mão das conclusões obtidas nas análises das capas, interpretando-as e recontextualizando seus referenciais imagéticos e elementos visuais mais marcantes para compor uma identidade visual que funcionaria no contexto editorial.

Buscou-se equilibrar as demandas funcionais que o projeto apresentava com uma abordagem de experimentalismo visual. Em alguns aspectos, o livro resultante foi convencional, como, por exemplo, em suas escolhas tipográficas e em seu grid de duas colunas, usado frequentemente em livros sobre arte e design gráfico, que contam com um grande volume de imagens a serem integrados ao seu corpo de texto. Em outros aspectos, o livro fugiu à norma: em seu esquema de cores (sobretudo no tratamento de cores das imagens P&B), na aplicação dos padrões dentro das aberturas de capítulo, na configuração visual do índice, na folha de rosto, entre outros. Vale ressaltar que a experimentação estética feita aqui é diferente da realizada ao final da década de 60, nas capas tropicalistas. A era do Design Gráfico na tela do computador proporciona uma maior facilidade ao recorte de imagens, manipulação de cores, incorporação de diferentes texturas e gradientes de cor. O que gera uma infinidade de possibilidades para a experimentação visual, que é muito menos limitada pelos meios técnicos do que no passado. Mas ainda assim, esse processo foi enriquecedor em nível pessoal, proporcionando uma nova perspectiva em relação à atividade criativa.

A impressão dos protótipos, que são o resultado final deste projeto, demonstrou que o projeto cumpriu seus objetivos iniciais, apresentando uma boa organização dos conteúdos e proporcionando uma leitura confortável, aliados a uma estética marcante. Mas que seriam necessárias algumas correções nos aspectos produtivos e no conteúdo interno no caso de uma impressão em tiragens maiores. Seria válido o uso de papéis com gramaturas mais espessas para as capa e a luva,

para que o livro fosse mais durável e resistente. O método de encadernação ideal seria a lombada quadrada costurada. Seria imprescindível também um ajuste nas margens internas do índice, que ficaram estreitas demais e desapareceram nas dobras centrais dos protótipos.

Em conclusão, o livro apresenta uma possível reinterpretação da estética tropicalista para o contexto de um projeto editorial. As capas do tropicalismo possuem um visual riquíssimo que pode ser usado como referência por designers gráficos nas mais diferentes mídias e projetos.

Foi possível enxergar nas capas de discos do Tropicalismo, sua análise gráfica e contextualização histórica, como a produção visual de uma época reflete suas particularidades, oferecendo uma narrativa de apoio para aquele momento histórico. Por essas razões, as capas de discos do Tropicalismo, feitas há 51 anos, ainda constituem uma produção visual que deve ser observada e estudada na contemporaneidade.

BIBLIOGRAFIA

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. 7ª ed. São Paulo: Moderna, 1990.

BBC. **'I have a dream'**. Disponível em
<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/3170387.stm>>

CALDWELL, Cath e ZAPPATERRA, Yolanda. **Design Editorial**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

CALADO, Carlos. **Tropicália: A História de uma Revolução Musical**. São Paulo: 34, 1997.

CARDOSO, Rafael. **Design para um Mundo Complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Glaucio e CASTRO, Celso. **Visões do Golpe**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DIMERY, Robert. **1001 Discos para Ouvir Antes de Morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o Surgimento da Contracultura Brasileira**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

DUARTE, Pedro. **O Livro do Disco: Tropicália ou Panis et Circensis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

EISEMAN, Leatrice e RECKER, Keith. **Pantone: The 20th Century in Color**. San Francisco: Chronicle Books, 2011.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Alliance for Progress**. Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/Alliance-for-Progress#ref42046>> Acesso em agosto de 2018.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GRONSTAD, Asbjorn e VAGNES, Oyvind. **Coverscaping: Discovering Album Aesthetics**. Museum Tusculanum Press: Copenhagen, 2010.

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

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. 3ª ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

HENDRICKSON, Janis. **Litchenstein**. Taschen: Colônia, 2011.

HOBBSAWN, Eric. **Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991**. Londres: Abacus, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INGLIS, IAN. **‘Nothing You Can See That Isn’t Shown’ : The Album Covers of The Beatles’**. Popular Music. V.20, n.1, 2001, p 83-97.

JFK LIBRARY. **Address at a White House Reception for Members of Congress and for The Diplomatic Corps of The Latin American Republics, March 13, 1961**. Disponível em <<https://www.jfklibrary.org/archives/other-resources/john-f-kennedy-speeches/latin-american-diplomats-washington-dc-19610313>> Acesso em agosto de 2018

KRESS, G. e VAN LEEUWEEN, T. **Reading Images, The Grammar of Visual Design**. Nova York: Routledge, 2006.

LAUS, Egeu. **Capas de Discos: Os Primeiros Anos**. In Cardoso, Rafael. O Design Brasileiro Antes do Design. Cosac Naify, 2005.

LEITE, João de Souza. **De Costas para o Brasil: O Ensino de um Design Internacionalista**. In: MELO, Chico Homem de. (Org.). O Design Gráfico Brasileiro Anos 60. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (org.). **Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MELO, Chico Homem de. **O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60**, 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Bonnie Maclean: The Yardbirds, The Doors, 1967**. Disponível em < <https://www.moma.org/collection/works/5475> > Acesso em abril de 2019

OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**, 2ª ed. Taschen: Colônia, 2003.

PEREIRA, Carlos A. M. **O que é Contracultura?**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

RODRIGUES, Jorge Caê. **O Design Tropicalista de Rogério Duarte**. In: MELO, Chico Homem de. (Org.). **O Design Gráfico Brasileiro Anos 60**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. São Paulo: Vozes, 1972.

SAMARA, Timothy. **Design Elements: A Graphic Style Manual**. Nova York: Rockport, 2014.

SIDEKICK MUSIC. **Streaming Accounts For 75% Of Music Industry Revenue**. Disponível em < <https://sidekick-music.com/2019/03/14/streaming-music-industry/> > Acesso em maio de 2019.

SMITH, Tony. **The Alliance for Progress: The 1960s**. In LOWENTHAL, Abraham. **Exporting Democracy: The United States and Latin America**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

STOLARSKI, André. **A Identidade Visual Toma Corpo**. In: MELO, Chico Homem de. (Org.). **O Design Gráfico Brasileiro Anos 60**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

JONES, Steve; SORGER, Martin. **Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design**. *Journal of Popular Music Studies*. v. 11, n. 1, 1999, p. 68-102.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILLAS-BOAS, André. **Utopia e Disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 2008.

VILLAS-BOAS, André. **O Que É [e o Que Nunca Foi] Design Gráfico**. Rio de Janeiro: 2ª. Ed. 2AB, 1998.

LISTA DE FIGURAS

PARTE 1.....	6
Figura 1 - Pôster da defesa civil americana, de 1955, promovendo um curso para proteção contra o resíduo nuclear no caso de um bombardeio.	11
Figura 2 - Fidel Castro segura a mão do líder soviético Nikita Khrushchev, durante uma visita oficial em Moscou, em 1963.	12
Figura 3 - Capa do jornal O Estado de São Paulo de 30 de outubro de 1962.	13
Figura 4 - O presidente americano John F. Kennedy, fala em uma coletiva de imprensa sobre a partida da delegação estadunidense para a conferência em Punta del Este, Uruguai, em agosto de 1961.	14
Figura 5: O embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon.	16
Figura 6 - Cartaz da Alemanha Ocidental, de 1948. Lê-se “Estrada livre para o Plano Marshall”.	17
Figura 7 - O Senador Joseph McCarthy em uma audiência no Congresso Americano, em 1954.	18
Figura 8 - Capa de um quadrinho publicado em 1947 pela Sociedade Educacional Catequética em St. Paul, Minnessota. Lê se “Esse é o amanhã? América sob o Comunismo”.	19
Figura 9 - Capa da revista American Legion publicada em 1951. Lê-se na manchete “As faculdades precisam contratar professores vermelhos? Pais podem livrar os campi de comunistas que se encobrem sob o manto da liberdade acadêmica”.	19
Figura 10 - Campbell Soup Cans, de Andy Warhol, 1962.	21
Figura 11 - Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? de Richard Hamilton, 1956.	21
Figura 12 - Estudantes negros da Faculdade Agrícola e Técnica da Carolina do Norte participam de um “sit-in” em um balcão reservado apenas para clientes brancos, em Greensboro, Carolina do Norte, em 1960.	22
Figura 13 - Marcha em Washington por empregos e liberdade, em 28 de agosto de 1963. Martin Luther King ao centro.	24
Figura 14 - Martin Luther King discursa durante a Marcha em Washington.	24
Figura 15 - Protestantes em 21 de outubro de 1967. Lê-se no cartaz “Dê o fora do Vietnã”.	27
Figura 16 - Os Beatles, a mais importante banda de rock da década de 60, incorporaram a partir de 1967, a psicodelia ao seu catálogo musical, quando produziram sua obra de maior relevância, o álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.	28
Figura 17 - Capa do disco The Psychedelic Sounds of The 13th Floor Elevators, da banda The 13th Floor Elevators, 1967. Projeto gráfico de John Cleveland.	29
Figura 18 - Cartaz divulgando a apresentação das bandas The Yardbirds e The Doors em San Francisco, 1967. Projeto gráfico de Bonnie Maclean.	29
Figura 19 - Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil de 1956 a 1961.	30
Figura 20 - Inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960.	32

Figura 21 - Jânio Quadros, ao centro, segurando uma vassoura. Símbolo da sua campanha eleitoral.	33
Figura 22 - Jânio Quadros condecora Che Guevara em 20 de agosto de 1961.	34
Figura 23 - João Goulart, presidente do Brasil de 1961 a 1964.	35
Figura 24 - O Povo Canta, disco gravado pelo Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE em 1961.	37
Figura 25 - Jango discursa a favor das reformas de base em comício na Central do Brasil, em 13 de março de 1964.	38
Figura 26 - Marcha da Família com Deus pela Liberdade.	40
Figura 27 - Tanques ocupam o Palácio das Laranjeiras, como parte da ação nacional do Golpe, em 31 de março de 1964.	41
Figura 28 - Depredação e incêndio do prédio da UNE no Flamengo, Rio de Janeiro, na madrugada de 1º de abril de 1964.	43
Figura 29 - Os cantores Elis Regina e Jair Rodrigues, comandavam na TV Record o programa O Fino da Bossa onde recebiam outros músicos associados à MPB.	44
Figura 30 - Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos. Principais integrantes da Jovem Guarda.	45
Figura 31 - Marcha contra a Guitarra Elétrica.	46
Figura 32 - Caetano Veloso e Gilberto Gil.	47
Figura 33 - Tropicália, Hélio Oiticica, de 1968.	49
Figura 34 - Antropofagia, Tarsila do Amaral, de 1929.	49
Figura 35 - Atrás, da esquerda para a direita: Jorge Ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee e Gal Costa. À frente, os irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista.	51
Figura 36 - Gilberto Gil e Os Mutantes performam a canção Domingo no Parque no III Festival de Música Brasileira na TV Record.	52
Figura 37 - Na imagem à esquerda, Edu Lobo, Marília Medalha e Capinam. À direita, Chico Buarque e MPB-4. Respectivamente, os premiados com o 1º e 3º lugar do festival de música brasileira, por suas performances de Ponteio e Roda Viva.	53
Figura 38 - Os Mutantes acompanham Gilberto Gil na música Domingo no Parque, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record.	54
Figura 39 - Caetano Veloso e os Beat Boys interpretam Alegria, Alegria que ficou em 4º lugar no festival.	55
Figura 40 - Programa Divino Maravilhoso.	57
Figura 41 - Passeata dos 100 mil em 26 de junho de 1968.	58
Figura 42 - Gilberto Gil e Caetano Veloso, durante seu exílio na Europa, que durou de 1969 a 1972.	59
Figura 43 - Inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial, em 5 de dezembro de 1962.	60
Figura 44 - Capa de O fino do fino, disco de Elis Regina e Zimbo Trio, de 1965.	63

Figura 45 - Capa de Jovem Guarda, disco de Roberto Carlos, de 1965.	64
Figura 46 - Uma das obras mais reconhecidas de Rogério Duarte. O cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol, filme de Glauber Rocha de 1964.	66
Figura 47 - Rogério Duarte e o pôster de Deus e o Diabo na Terra do Sol.	67
Figura 48 - Cartaz do filme Meteorango Kid, o Herói Intergalático (Dir. André Luiz). Projeto gráfico de Rogério Duarte, 1969.	69
Figura 49 - Cartaz do filme Opinião Pública (Dir. Arnaldo Jabor). Projeto gráfico de Rogério Duarte, 1967.	69
Figura 50 - Capa do disco Caetano Veloso (1968), projeto gráfico de Rogério Duarte.	72
Figura 51 - Drowning Girl (1963) de Roy Lichtenstein.	74
Figura 52 - Capa do disco Disraeli Gears (1967), da banda Cream. Projeto gráfico de Martin Sharp.	74
Figura 53 - Capa do disco Gilberto Gil (1968). Projeto gráfico de Rogério Duarte e Antônio Dias com fotografias de David Drew Zingg.	76
Figura 54 - Não Há Vagas, de Rubens Gerchman (1965).	77
Figura 55 - Fardão utilizado pelos membros da Academia Brasileira de Letras.	78
Figura 56 - Capa do disco Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967).	79
Figura 57 - Capa do disco Tropicália ou Panis et Circensis (1968). Projeto Gráfico de Rubens Gerchman com fotografia de Oliver Perroy.	81
Figura 58 - Capa do disco Grande Liquidação (1968), de Tom Zé. Projeto gráfico de Oficina Programação Visual-SP.	84
Figura 59 - Metaesquema (1950), de Hélio Oiticica.	85
Figura 60 - Capa do disco A Banda Tropicalista do Duprat (1968). Autor desconhecido.	87
Figura 61 - Marilyn Monroe (1967) de Andy Warhol.	88
Figura 62 - Capa do disco Os Mutantes (1968). Fotografia e projeto gráfico de Olivier Perroy.	90
Figura 63 - Capa do Disco Are You Experienced, da banda The Jimi Hendrix Experience (1967). Projeto Gráfico de Bruce Fleming.	92
Figura 64 - Capa do disco Nara Leão (1968). Fotografia de Pedro Moraes.	94
Figura 65 - Capa do disco Gal Costa (1969). Projeto gráfico de Gian.	97
Figura 66 - Gal Costa no programa Divino Maravilhoso da TV Tupi.	98
Figura 67 - Capa do disco Gal (1969). Projeto gráfico de Dcinho.	100
Figura 68 - O Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral.	101
Figura 69 - A Cuca, de Tarsila do Amaral, 1924.	102
PARTE 2	110
Figura 1 - Capas de discos acompanhadas de suas respectivas paletas de cores.	115

Figura 2 - Categorização dos tons de cores presentes nas nove capas de discos analisadas no livro.	116
Figura 3 - Ciclo cromático e demonstração da relação entre cores análogas.	117
Figura 4 - Paletas de cores e gradientes atribuídos a cada capítulo.	118
Figura 5 - Diagrama demonstrando a dinâmica do uso de cores nos Capítulos 1, 2 e 3.	119
Figura 6 - Diagrama demonstrando a dinâmica do uso de cores nos Capítulos 4, 5, 6 e 7..	120
Figura 7 - Diagrama demonstrando o uso de tons similares nos Capítulos 4, 5, 6 e 7.	121
Figura 8 - Composição do gradiente atribuído ao capítulo das análises, prólogo, considerações finais, bibliografia e lista de figuras.	122
Figura 9 - Demonstração do resultado das cores de imagens por capítulo.	123
Figura 10 - Testes de impressão para a seleção da fonte do corpo de texto.	126
Figura 11 - Demonstrações de caracteres da Arimo Regular, Italic e Bold.	127
Figura 12 - Comparação entre Arimo e Arial.	128
Figura 13 - Quadro demonstrando as tipografias utilizadas nas capas de discos tropicalistas.	129
Figura 14 - Demonstração das fontes Aladin, Chicle, Cooper Black e Rum Raisin.	129
Figura 15 - Testes de impressão para a seleção da fonte para os títulos.	130
Figura 16 - Demonstrações de caracteres da Quicksand Regular, Medium e Bold.	131
Figura 17 - Comparação entre Arimo Regular, Raleway Medium e Quicksand Medium.	132
Figura 18 - Demonstração de caracteres da Raleway Regular, Medium e Semibold.	132
Figura 19 - Configuração espacial usada para o título do livro em sua capa e luva.	134
Figura 20 - Paleta de cores usada na capa e na luva.	135
Figura 21 - Construção do layout da luva.	136
Figura 22 - Grid do layout da luva (medidas em milímetros).	137
Figura 23 - Mock-up (visualização prévia) da capa do livro.	137
Figura 24 - Mock-up (visualização prévia) da luva e capa do livro lado a lado.	138
Figura 25 - Dimensões das margens, colunas principais e secundárias (medidas em milímetros).	140
Figura 26 - Guias horizontais aplicados às páginas.	140
Figura 27 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando exemplos da diagramação de textos, imagens e legendas nos Capítulos 1, 2 e 3.	141
Figura 28 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando exemplos da diagramação de textos, imagens e legendas nos Capítulos 4, 5 e 6.	142
Figura 29 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando exemplos da diagramação de textos, imagens e legendas nos Capítulos 7 e 8.	143

Figura 30 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a diagramação dos textos na bibliografia e na lista de figuras.	144
Figura 31 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a abertura do prólogo.	146
Figura 32 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a abertura dos Capítulos 1, 2 e 3.	147
Figura 33 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a abertura dos Capítulos 4, 5 e 6.	148
Figura 34 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a abertura dos Capítulos 7 e 8 e das considerações finais.	149
Figura 35 - Dimensões do grid do índice (medidas em milímetros).	150
Figura 36 - Posicionamento dos elementos do índice em seu grid.	151
Figura 37 - Layout da folha de rosto e as dimensões de seu grid (medidas em milímetros).	152
Figura 38 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando a folha de rosto e o índice.	153
Figura 39 - Dimensões das colunas da tabela de análise (medidas em milímetros).	154
Figura 40 - Mock-up (visualização prévia) demonstrando um exemplo de tabela e de página vazia.	155
Figura 41 - Padrão aplicado às páginas vazias.	156
Figura 42 - Dimensões do grid presente nas páginas 98, 102, 106 e 118 do livro (medidas em milímetros).	157
Figura 43 - Fotografia do protótipo do livro impresso.	158