



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN**

CLÁUDIO DE SOUSA TEIXEIRA

**A COR COMO SIGNO DE CONTRACULTURA
NAS CAPAS DE DISCOS DA TROPICÁLIA**

CLÁUDIO DE SOUSA TEIXEIRA

**A COR COMO SIGNO DE CONTRACULTURA
NAS CAPAS DE DISCOS DA TROPICÁLIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Design da Universidade Federal de Campina Grande,
em cumprimento às exigências para obtenção do grau de
Mestre em Design.

Linha de Pesquisa: Informação, comunicação e cultura

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carla Patrícia de Araújo Pereira

Campina Grande - PB
Julho de 2018

T266c

Teixeira, Cláudio de Sousa.

A cor como signo de contracultura nas capas de discos da Tropicália /
Cláudio de Sousa Teixeira. - Campina Grande, 2018.

167 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Campina
Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, 2018.

"Orientação: Profa. Dra. Carla Patrícia de Araújo Pereira".

Referências.

1. Design. 2. Cores. 3. Semiótica. 4. Capas de LP's. 5. Tropicália. I.
Pereira, Carla Patrícia de Araújo. II. Título.

CDU 7.05(043)

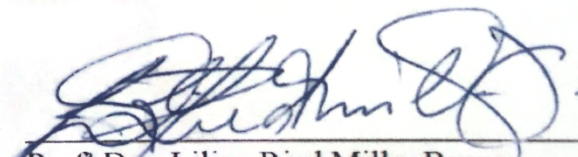
BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dra. Carla Patrícia de Araújo Pereira
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG



Prof. Dr. Itamar Ferreira da Silva
Universidade Federal de Campina Grande - U



Prof^a Dra. Lilian Ried Miller Barros
Universo da Cor

GRATIDÃO

Ao Divino Mestre, no qual renovo em cada dia o reconhecimento pela Luz e Força que vem me proporcionando em cada momento da minha vida.

Aos meus pais e minha filha, Lara Beatriz, por serem faróis para a minha consciência.

À Chirlene Araújo, por todo conselho, auxílio e compreensão dados a mim durante parte desta jornada.

Aos meus amigos e irmãos, pelos momentos de reflexão sobre as coisas da vida, pelo companheirismo e compreensão. Momentos esses em que me revigoro para minha caminhada.

À professora Carla Patrícia, por ter aceitado ser minha orientadora e compartilhar dos seus conhecimentos. Especialmente pelo seu profissionalismo, que me proporcionou firmeza e clareza nos momentos mais difíceis desta jornada. A ela tenho muita gratidão, especialmente pela paciência e por acreditar em mim.

Ao professor Itamar Silva e à professora Lilian Barros, por terem aceitado participar da banca examinadora, contribuindo com seus conhecimentos e percepções.

Aos meus companheiros de turma e também amigos, Fernando Linhares, Hanna Menezes e Thiago Thamay. Em especial, ao Maycon Anjos, pelos momentos de apoio que me deram nos momentos mais difíceis, mas essencialmente pelos momentos felizes que desfrutamos juntos.

RESUMO

Esta pesquisa partiu do pressuposto de que o conjunto dos acontecimentos sociais que ditaram a dinâmica dos anos 1960 influenciou o design gráfico das capas de discos tropicalistas e, consequentemente, suas cores. Nesse sentido, foi desenvolvido um estudo focado na interpretação dos significados expressos nessas embalagens, com o objetivo de explicar como as cores se articulam aos demais signos na construção de discursos visuais que representam a contracultura. Para tanto, utilizou-se um referencial teórico-metodológico composto por conceitos da Teoria Semiótica (ferramenta de análise) e Teorias da Cor (conceitos específicos inerentes às cores). Numa abordagem qualitativa, este estudo tem como *corpus* de análise as capas dos seis discos do movimento Tropicália, lançados no ano de 1968. Inicialmente, são apresentadas as bases ideológicas e abrangência do movimento, identificando-se as correntes artísticas e culturais vinculadas ao uso das cores na época, bem como as mensagens de contracultura difundidas nas capas. Posteriormente, são categorizados os signos plásticos, icônicos e linguísticos contidos nos designs e são analisadas as relações entre cores e demais signos, e os significados que podem representar, considerando-se o contexto social, político e cultural em que os discos foram produzidos. Os resultados das análises mostram que as cores e características cromáticas utilizadas remetem ao primitivo e exótico (por meio das cores da natureza e daquelas relacionadas à cultura indígena), ao esotérico e enigmático (com o uso de cores irreais ou incomuns), como também ao espiritual e ao psicodélico (profusão de cores e vibração óptica). No *corpus* analisado, determinadas cores representam a negação e oposição a valores arcaicos, sugerindo os conceitos de vanguarda e modernidade (recorrência do preto), além de crítica subjetiva à ditadura e representação do intelectual e revolucionário (preto e vermelho), estabelecendo uma oposição às cores oficiais, nacionalistas (verde, amarelo e azul). Verificou-se ainda o uso de cores e combinações visualmente atrativas, que remetem à sedução e persuasão, significando crítica subjetiva ao capitalismo por meio da ironia. Por fim, esta pesquisa demonstrou que, em conjunto com os demais elementos da composição gráfica, as cores das capas de discos tropicalistas expressam uma contraposição à cultura vigente, trazendo consigo representações de crítica ao *establishment* e ao *mainstream*.

Palavras-chave: Design. Cores. Semiótica. Capas de LP's. Tropicália.

ABSTRACT

This research was based on the assumption that the series of social events which dictated the dynamics of the 1960's influenced the graphic design of the album covers of the tropicalists and, consequently, their colors. Concerning this issue, a study was carried out which focused on the interpretation of the meaning expressed on these covers, aiming to explain the way the colors convey altogether with the other signs on the construction of visual discourses which represent the counterculture. Therefore, it was used a theoretical-methodological referential composed by concepts of the Semiotic Theory (analysis tool) and Color Theories (specific concepts inherent to colors). With a qualitative approach, this study has as its analysis *corpus* the covers of six albums of the Tropicália movement which were released in the year of 1968. Initially, ideological basis and the range of the movement are presented in order to identify the artistic and cultural features which were connected to the colors at the time, as well as the messages of the counterculture conveyed on the album covers. Subsequently, plastic, iconic and linguistic signs present on the design are categorized in order to analyze the relation between colors and the other signs, as well as the meanings they may represent, considering the social, political and cultural context in which the albums were produced. The results of the analysis show that the colors and the chromatic features refer to the primitive and exotic (through the colors of nature and the ones related to indigenous culture), to the esoteric and the enigmatic (with the use of unreal or unusual colors), also to the spiritual and the psychedelic (profusion of colors and optical vibration). On the analyzed *corpus*, a number of colors represent denial and opposition to archaic values, suggesting the concepts of vanguard and modernity (recurrence of the black color), also the subjective criticism to the Brazilian dictatorship and representation of the intellectual and revolutionary aspects (black and red), establishing an opposition to the official, nationalist colors (green, yellow and blue). It was also verified the use of colors and visually attractive combinations which refer to seduction and persuasion, implying subjective criticism to capitalism through irony. Finally, the research showed that, together with other elements of graphic composition, the colors of the album covers of the tropicalists express a contraposition to the current culture, expressing representations of criticism to the *establishment* and the *mainstream*.

Keywords: Design. Colors. Semiotic. LP's covers. Tropicalia.

"A cor ameaça – ou promete – aniquilar todas as realizações mais duramente conquistadas da cultura. Ameaça – ou promete – caos e irregularidade. A cor ameaça desordem – mas também promete liberdade."

(David Batchelor)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Contextualização e questão da pesquisa	p. 10
Objetivo geral e objetivos específicos	p. 12
Justificativa	p. 12
Delimitação do estudo	p. 13
Estrutura da dissertação	p. 14

CAPÍTULO I

1. O DESIGN TROPICALISTA COMO EXPRESSÃO DA CONTRACULTURA

1.1 O design gráfico como representação da cultura	p. 17
1.2 Conceitos de cultura e contracultura	p. 18
1.3 Tropicália como movimento de contracultura	p. 20
1.4 O design das capas de discos no Brasil antes da Tropicália	p. 24
1.5 O design gráfico tropicalista	p. 28

CAPÍTULO II

2. A COR COMO SIGNO DA CONTRACULTURA

2.1 A cor na sociedade e na cultura	p. 34
2.2 Uso e interpretação da cor no contexto da contracultura	p. 37
2.3 Cromofobia: a cor vista como estrangeira ou superficial	p. 38
2.4 Uso e interpretação do preto	p. 39
2.4.1 Preto associado à intelectualidade	p. 39
2.4.2 Preto associado à rebeldia	p. 42
2.4.3 Preto associado à elegância, modernidade e arte - <i>Black is beautiful</i>	p. 44
2.4.4 Preto associado à ameaça	p. 46
2.5 Uso e interpretação do vermelho	p. 48
2.5.1 Vermelho associado à revolução	p. 48
2.5.2 Vermelho e combinação associada ao primitivo ou exótico	p. 51
2.6 Uso e interpretação do rosa	p. 53
2.7 Uso e interpretação das cores violáceas	p. 56
2.8 As cores em seus padrões psicodélicos	p. 56
2.8.1 Vibração óptica	p. 56
2.8.2 Cores "incompatíveis"	p. 61
2.8.3 Saturação	p. 63
2.8.4 Profusão de cores: do misticismo ao psicodelismo	p. 65
2.9 Uso e interpretação das cores <i>Pop</i> e <i>Kitsch</i> : persuasão e consumo	p. 69
2.10 Considerações sobre este capítulo	p. 75

CAPÍTULO III

3. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PERCURSO PARA AS ANÁLISES

3.1 Alguns conceitos da Semiótica para o estudo da cor	p. 76
3.1.1 O conceito de signo e os diferentes modos de representação	p. 77
3.1.2 Signos plásticos, icônicos e linguísticos	p. 81
3.1.3 A cor enquanto signo plástico: níveis de matiz, luminosidade e saturação	p. 82
3.1.4 Oposições semânticas	p. 85
3.1.5 Dimensões da semiose	p. 89
3.2 Métodos e procedimentos	p. 91
3.2.1 Caracterização da pesquisa	p. 91
3.2.2 <i>Corpus</i> da pesquisa	p. 92
3.2.3 Etapas da análise	p. 94

CAPÍTULO IV

4. ANÁLISE DAS CAPAS DE DISCOS TROPICALISTAS

4.1 A Banda Tropicalista do Duprat	p. 98
4.2 Caetano Veloso	p. 109
4.3 Gilberto Gil	p. 119
4.4 Os Mutantes	p. 131
4.5 Tom Zé	p. 139
4.6 Tropicália ou Panis Et Circencis	p. 149

CAPÍTULO V

5. CONCLUSÕES

5.1 Relação entre os objetivos e etapas da pesquisa	p. 157
5.2 Síntese dos resultados	p. 157
5.3 Conclusões do estudo	p. 158
5.4 Considerações finais	p. 160

REFERÊNCIAS	p. 162
--------------------------	--------

INTRODUÇÃO

Contextualização e questão da pesquisa

Como importante manifestação cultural, o design constrói significados e difunde mensagens a partir do conjunto de elementos visuais que configuram produtos e artefatos. Nesse processo, em meio aos outros elementos, a cor torna-se relevante para se atingir os objetivos de comunicação, e pode-se analisar a sua influência considerando a cultura e as convenções sociais criadas pela sociedade.

Conforme explica Pereira (2011, p. 79), "a cor tem sido desde sempre usada como meio de orientação em relação aos mais diversos aspectos da vida [...]", funcionando como signos "na natureza, na arte, e em diversas manifestações da cultura." Tendo como base a semiótica peirceana, a mesma autora esclarece que um signo é aquilo que representa algo para alguém (ibid., p. 83). Dondis (1997, p. 64) afirma que "a cor está, de fato, impregnada de informação", sendo importante para o design, ao contribuir para fazer distinções, destacar informações e comunicar algo. Além disso, ela pode despertar o interesse em determinados contextos e, conforme pretende-se demonstrar neste estudo, ajudar a transmitir conceitos e reflexões em termos ideológicos.

A cor é também considerada o elemento plástico mais emocional (DONDIS, 1997), além de ser passível de diferentes interpretações, principalmente no âmbito da cultura, onde está atrelada às convenções sociais, por meio das quais são relacionados os conteúdos que podem ser representados pela cores. De acordo com a teoria peirceana, quando um signo representa um significado por meio de convenção, tem-se uma relação simbólica (PEREIRA, 2011). Para O'Connor (2015), as associações simbólicas das cores estão enraizadas na cultura e na sociedade e, para entender seus significados, se faz necessário considerar a época e a cultura em que são utilizadas. Segundo a autora, a cor tem sido empregada por grupos de indivíduos ligados à música, por meio de identidades que subvertem os padrões convencionais da sociedade, o que indica sua importância na veiculação de mensagens no design de capas de discos. Seguindo este pensamento, o presente estudo investiga a cor como signo da contracultura no discurso visual das capas de discos do movimento Tropicália.

A Tropicália foi um movimento estético que surgiu no período da ditadura militar, no ano de 1967, e abrangeu diversas áreas artísticas e culturais, tais como cinema, teatro, artes, plásticas, entre outras, com destaque para a música. Diretamente associado a esta, o design

das capas de discos tropicalistas se impôs como um meio de expressão e de mensagens (MELO, 2011), subvertendo os padrões até então utilizados. Nesse sentido, vale salientar que:

O movimento tropicalista foi responsável não apenas por uma ruptura musical e comportamental, como também por uma ruptura gráfica. Resgatando a antropofagia da Semana de 22, ele se empenhou em conectar a cultura musical brasileira ao cenário internacional, em particular ao pop e ao rock europeu e americanos (MELO, 2011, p. 341).

As características gráficas dessas capas de discos expressam inovação por meio do experimentalismo, numa abordagem que aproxima arte e design, entre outras características, pelo uso de mensagens presentes nas cores, que ampararam o caráter crítico e ideológico de movimentos da contracultura.

Sob esta perspectiva, parte-se do pressuposto de que o conjunto dos acontecimentos sociais que ditaram a dinâmica dos anos 1960 teve influência direta no design gráfico das capas de discos tropicalistas e, conseqüentemente, nas suas cores. Naquele período, a intensa movimentação artística e cultural levou a produção gráfica a um patamar bastante produtivo (MELO, 2008) e as mensagens e signos veiculados se inserem num contexto de contracultura. Segundo Pereira (1992, p. 20), esse contexto refere-se a um conjunto de movimentos que marcaram os anos 1960, com ênfase na rebelião da juventude por meio das mudanças de costumes, refletindo vertentes como o “movimento *hippie*, a música *rock*, movimentações em universidades, viagens de mochila, drogas e orientalismo”, entre outros aspectos, como a liberação sexual (hedonismo), desafiando os códigos tradicionais da sociedade. Conforme o mesmo autor, o termo contracultura designa também “um certo espírito”, um certo modo de contestação às forças mais tradicionais, que se opõe à ordem dominante e se apresenta de forma crítica (ibid., p. 20).

Diante do exposto, o presente estudo busca compreender o uso das cores no design das capas para além de seu papel como recurso de hierarquização gráfica e atração visual, propondo uma reflexão sobre a função sónica da cor. Considerando a conjuntura já citada, observa-se que as capas de discos tropicalistas tornaram-se um veículo para conduzir essa mensagem de contestação também por meio das cores, nas quais deu-se o experimentalismo e/ou absorção de novas técnicas, influenciadas por movimentos e estéticas outras que foram mescladas aos aspectos nacionais.

Weaver (2015, p. 4, tradução nossa) explica o simbolismo cromático como sendo “o uso da cor para descrever ou representar algum significado particular da sociedade ou cultura”. Seu pensamento corrobora com o pensamento de Pastoreau (2008), o qual defende

que a cultura vivenciada pela sociedade faz da cor um elemento de representação social, construindo assim códigos culturais e valores próprios. Portanto, investigar a cor como signo nas capas de discos tropicalistas é também buscar compreender como as cores estabelecem conceitos relacionados à sociedade.

Desse modo, será desenvolvido um estudo focado na interpretação dos significados expressos nessas embalagens a partir das cores, com a utilização da semiótica peirceana, buscando responder a seguinte questão de pesquisa: - Como as cores se articulam aos demais signos na construção de discursos visuais que representam a contracultura nas capas dos discos tropicalistas?

Objetivo geral e objetivos específicos

Este trabalho tem como objetivo geral entender a articulação do discurso das cores, enquanto signos que representam o conceito de contracultura nas capas de discos elaboradas no ano de 1968, pertencentes ao movimento Tropicália.

Para atingir o objetivo geral já mencionado, foram elencados como objetivos específicos:

- Identificar os conceitos que representam as mensagens de contracultura difundidas nas capas;
- Descrever o movimento Tropicália identificando as correntes artísticas e culturais que se associam ao uso das cores nas capas;
- Categorizar os signos visuais apresentados, tais como fotografias e demais elementos, enfatizando as paletas de cores e os aspectos relacionados a estas;
- Analisar a articulação do discurso da mensagem observada nos signos das cores.

Justificativa

O estudo das capas de discos torna-se relevante, uma vez que o não apenas observa o design como resultado de um processo criativo ou do uso estilístico de técnicas, mas também ajuda a compreender a embalagem como objeto de “memória cultural”, como defende Reis, Lima e Lima (2015). Como destacam os autores (ibid., p. 1430):

Estudar as capas de discos não se limita apenas ao campo técnico formal e de impressão, mas revela traços da cultura e do consumo visual de uma época. Os discos de vinil foram largamente consumidos a partir dos anos

1950, tornando-se um produto de relevância na cultura de massa. Várias capas tornaram-se símbolos representativos da sua época, trazendo influências diretas à cultura visual do tempo em que foram consumidas.

Do ponto de vista estilístico e representativo, o design gráfico das capas de discos da Tropicália tem sido investigado por diversos autores, entre os quais, Rodrigues (2006; 2007; 2008), que discorre sobre as mensagens estabelecidas por meio da composição gráfica do design das capas e Favaretto (2007), que aborda a linguagem alegórica do movimento, ambos considerando o contexto social e cultural. No entanto, percebe-se nessas análises uma inclinação à interpretação da mensagem por meio dos elementos figurativos presentes nas capas, a exemplo das fotografias. Apesar da importância dos elementos figurativos, essa forma de análise desconsidera um elemento fundamental do discurso visual: a cor; o que revela uma lacuna na qual esta pesquisa se insere.

Outro aspecto a ser considerado é a importância histórica e cultural desse movimento, no Brasil, e o fato de que essas capas são registros visuais de sua época. Além disso, a quebra de paradigmas ocorrida no design gráfico de capas de discos até então utilizado, como inovação de seus aspectos expressivos, também se apresenta como fator relevante para análise.

Considerando que no campo do design difunde-se uma visão frequentemente comercial em relação à cor, esta pesquisa torna-se relevante também, por promover uma compreensão da mesma como fenômeno cultural, demonstrando sua complexidade e sua participação na difusão de conceitos e valores, assim como defende Pereira (2011).

Outro aspecto importante desse estudo se volta para a capacidade que o design gráfico tem de se submeter às nuances que envolvem a identidade cultural, considerando-se que a cor, enquanto elemento portador de uma mensagem “latente”, é passível de interpretações. Trata-se de um tema pouco explorado atualmente, conforme afirmam pesquisadores mais recentes dedicados ao estudo do simbolismo cromático, a exemplo de Weaver (2014) e O’Connor (2015).

Delimitação do estudo

A delimitação desta pesquisa circunscreve inicialmente o Brasil e seus aspectos sócio-políticos e culturais, de modo a compreender as mensagens das cores veiculadas por meio das capas de discos. Para tanto, é importante analisar como esses aspectos referenciam uma linguagem gráfica, com ênfase no uso da cor. No entanto, percebendo a natureza do design

com sendo internacionalista e a influência de aspectos estrangeiros na sociedade brasileira, relacionados ao surgimento e propagação do movimento de contracultura, também foram consideradas as influências de alguns movimentos artísticos e culturais relevantes que ocorreram dentro e fora do país.

No que se refere ao recorte temporal, a pesquisa aborda o ano de 1968, por se tratar de um período considerado auge da contracultura, no qual houve muitas manifestações culturais e de protestos, que causaram grandes mudanças na esfera dos costumes. É também o ano em que foram lançados os álbuns que compõe o *corpus* de pesquisa. De modo complementar, a investigação pôde observar recorrências históricas que circunscrevem anos anteriores a esse, em momento em que houve necessidade.

Na análise das capas de discos, a investigação focou a participação da cor na construção de mensagens contidas em 6 capas (designs) elaboradas enquanto o movimento Tropicália estava em atividade. O movimento perdurou apenas quatorze meses (1967-1968) e todos os álbuns lançados foram produzidos no último ano.

A despeito da abrangência da Tropicália como movimento estético (que inclui cinema, teatro, entre outras áreas), esta pesquisa restringiu-se a analisar as capas de discos, consideradas como peças gráficas que representam conceitos, observadas no contexto sócio-cultural da época.

Por fim, o referencial teórico-metodológico que foi utilizado, compõe-se principalmente por dois eixos: 1. Conceitos da teoria semiótica (ferramenta de análise) e 2. Teorias da cor. Enquanto o primeiro propiciou a observação e análise das cores do ponto de vista da significação, o segundo amparou as análises por meio de conceitos específicos inerentes às cores.

Além disso, a revisão de literatura referente a autores que se debruçaram sobre os estudos do design gráfico das capas de discos tropicalistas foi considerada, buscando-se indícios que possibilitaram, durante as análises, estudar a articulação das cores diante do contexto em que elas se apresentam. O mesmo aconteceu para autores que abordam o estudo da contracultura, os quais deram suporte para compreensão dos conceitos e linhas de interpretação da mensagens presentes nas mensagens das capas de discos.

Estrutura da dissertação

No Capítulo I, é abordada a característica inerente ao design, de comunicar conceitos relacionados à sociedade, passando por uma discussão acerca dos conceitos de cultura,

convenção social e contracultura, demonstrando como a última interage nesse contexto, expressando-se sob diversas vertentes. Em seguida, apresenta-se a Tropicália como um movimento estético e abrangente, relacionado ao círculo contracultural. Posteriormente, explica-se o surgimento e desenvolvimento das capas de discos no Brasil até o lançamento dos LP's tropicalistas, demonstrando a ruptura no design gráfico proporcionada por este movimento.

O Capítulo II expõe o papel da cor na expressão da contracultura, funcionando como signo e reforçando mensagens de crítica ao *establishment* e ao *mainstream*. Discute-se a relação entre cor, sociedade e cultura, exemplificando como esse elemento plástico tem sido utilizado por movimentos de resistência às estruturas impostas pelas classes dominantes, com características particulares que se articulam por meio de códigos culturais. Por meio de revisão bibliográfica, o texto descreve usos e interpretações de determinadas cores, combinações e características cromáticas observadas em contextos de contracultura na época.

No Capítulo III, são apresentados os aspectos teórico-metodológicos necessários para a interpretação dos significados das cores nas capas de discos tropicalistas. São sintetizados os principais conceitos da teoria Semiótica relacionados ao estudo da cor, principalmente no que se refere às formas em que os signos se apresentam (dimensões da semiose). No mesmo capítulo é proposto um modelo de análise a partir da semiótica peirceana contendo formas específicas de se observar e interpretar a cor, considerando os atributos inerentes à mesma (matiz, luminosidade e saturação), a relação entre oposições cromáticas e semânticas, e características ligadas ao seu uso recorrente. Por fim, o método e procedimentos de análise são detalhados, proporcionando uma base estrutural para as observações descritas no capítulo posterior.

O quarto Capítulo contém as análises detalhadas das capas de discos que compõem o *corpus* da pesquisa, quais sejam: (1) *A Banda Tropicalista do Duprat*, capa de autor desconhecido; (2) *Caetano Veloso*, design de Rogério Duarte e fotografia de David Drew Zingg; (3) *Gilberto Gil*, design de Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg, e fotografia de David Drew Zingg; (4) *Os Mutantes*, design e fotografia de Oliver Perroy; (5) *Tom Zé*, design

Officina Programação Visual, SP e ilustração de Satoru; e (6) *Tropicália ou Panis et Cincencis*, design de Rubens Gerchman e fotografia de Oliver Perroy.

No último Capítulo, são retomados os objetivos da pesquisa, demonstrando sua relação com as etapas realizadas, considerando-se o objetivo geral. Em seguida apresenta-se uma síntese dos resultados obtidos nas análises e as conclusões do estudo. Por fim, são feitas considerações finais acerca do método de análise e dificuldades, das contribuições da pesquisa e de questões a serem investigadas em estudos futuros.

CAPÍTULO I

1. O DESIGN TROPICALISTA COMO EXPRESSÃO DA CONTRACULTURA

1.1 O design gráfico como representação da cultura

Segundo Villas-Boas (2009), nos anos 1960, o design recentemente implantado no Brasil portava em sua essência preceitos do *funcionalismo*¹, os quais desconsideravam a expressividade cultural do país. Como explica o autor (ibid.), em 1968, o design brasileiro inicia sua participação no debate cultural de forma mais expressiva, ao promover a primeira exposição da ESDI² - Escola Superior de Desenho Industrial (Cf. SOUZA, 1996), trazendo a noção de design como manifestação cultural para o âmbito das discussões. Desde então, observa-se um debate recorrente que envolve “design e cultura”, principalmente em relação ao que seria uma cultura autenticamente nacional, considerando que tanto o design (naturalmente estrangeiro) quanto a cultura brasileira estão repletos de referências externas na sua origem, incluindo referências de cunho ideológico (VILLAS-BOAS, 2009). Nesse contexto, Cardoso (2000) explica que o design tem a capacidade de se inserir na cultura e contribuir com o meio social, o que indica uma necessidade de se observar as mudanças que ocorrem na sociedade.

Meggs e Purvis (2009) observam que, desde antes do surgimento da escrita, a imagem vem sendo utilizada para comunicar ideias, sentimentos e acontecimentos históricos. Assim, um designer que considera os aspectos da sociedade, tem a capacidade de representar a cultura por meio da linguagem gráfica. Ao falar dessa essência cultural, os autores (ibid., p. 10) explicam que há uma palavra alemã que a define: *Zeitgeist*, a qual “[...] significa o espírito dos tempos, e refere-se às tendências e gostos culturais que são característicos de uma determinada era.” Nesse sentido, eles trazem uma reflexão de que a própria dinâmica do design gráfico, por vezes efêmero e imediatista, estará centrada na vida social, política e econômica.

¹ **Funcionalismo** trata-se de um conceito que segue a premissa de que a forma deve seguir a função, considerando as necessidades do usuário. Os preceitos de um design gráfico funcionalista, nesse contexto, contrapõem-se ao ornamento, tornando-se um desafio para se conciliar uma expressão visual a um propósito definido (CARDOSO, 2012). Segundo o autor (ibid., p.9), a “visão de que ‘forma’ e ‘função’ seriam o cerne das preocupações do designer persistiu por bastante tempo. Em âmbito internacional, ela começou a ser questionada na década de 1960, paralelamente ao surgimento da contracultura. No Brasil, ela permaneceu dominante até a década de 1980, apesar dos esforços de alguns rebeldes.”

² **ESDI** foi a primeira escola de Design do Brasil, inaugurada no Rio de Janeiro, em 1963.

No contexto dos anos 1960, no qual aconteciam diversas mudanças em um curto período de tempo, o design gráfico brasileiro passou a sofrer influências de outras culturas, do ponto de vista estilístico e representativo. Melo (2008) observa que aquele momento histórico influenciou drasticamente o design até os dias atuais e isso se deve às transformações de ordem política, social, artística, científica e comportamental.

Essas transformações que também permearam a esfera dos costumes, principalmente no que se refere à indústria cultural de massa, estabeleceu sistemas simbólicos por meio da música, dos artistas e da juventude. O papel dos meios de comunicação, nessa época, fez com que diversas mudanças que estavam ocorrendo mundo afora percorressem o globo num curto espaço de tempo, a ponto de o teórico Marshall MacLuhan (1969) afirmar que o mundo estava se tornando uma *aldeia global*³. Esses aspectos também possibilitaram a formação de culturas híbridas, provocando quebra de paradigmas.

1.2 Conceitos de cultura e contracultura

Os conceitos de contracultura mostram que esse tipo de ideologia pode se apresentar de diversas formas ou segmentos e, para entender essas relações, faz-se necessário observar inicialmente o conceito de *tecnocracia*. Trata-se de um termo defendido por Roszac (1972), referindo-se a uma sociedade conservadora e racionalista, em desequilíbrio diante do crescimento econômico e tecnológico, os quais determinam seus valores de desenvolvimento como algo que está acima das relações humanas. Essa “tecnocracia”, da qual o autor fala, tem poucas resistências, o que por vezes se dá por meio de grupos de indivíduos em minorias (também chamados de “movimentos” – organizados ou não) que se posicionam em outros espaços alternativos. Nesse sentido, um movimento que se opõe a essa forma tecnocrata de pensar, é conhecido como contracultura. Tamanha é a complexidade desse tipo de movimento em meio à sociedade, que Roszac (1972) salienta que a contracultura pode se estabelecer de forma crítica e de resistência ideológica em várias esferas, como por exemplo: crítica ao capitalismo; críticas de oposição política; misticismo; experiências *psicodélicas*⁴; apoio aos movimentos étnicos e raciais; igualdade de gênero; liberdade sexual (hedonismo), etc.

³ **Aldeia Global:** Conceito desenvolvido pelo teórico canadense Herbert Marshall McLuhan, pelo qual explica a convergência da evolução tecnológica dos meios de comunicação como forma de encurtar distâncias (MCLUHAN, 1969).

⁴ **Psicodelismo, psicodélico, psicodelia:** este conceito está relacionado com uma experiência sensorial que transcende a realidade: "alterações dramáticas na percepção sensorial - especialmente a visão. De repente, cores

Como a contracultura foi um movimento que eclodiu com maior ênfase nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, em alguns países da Europa, tendo seu auge no ano de 1968, torna-se necessário entender esse panorama, considerando que o Brasil sofreu influências da cultura estrangeira na época, mesmo com a existência de xenofobia por parte da ala conservadora (CARMO, 2003). Como observado por Melo (2008), com a influência estrangeira, o Brasil passou a acompanhar mudanças que tiveram grande impacto no design gráfico nacional.

Antes de abordar os conceitos de *contracultura* de uma forma mais ampla, discorre-se aqui sobre o conceito de *cultura*, tendo em vista que o primeiro (contracultura) vai de encontro ao segundo (cultura), rompendo com suas tradições. Laraia (2009, p. 70) explica que “o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são produtos de uma herança”, sinalizando que a cultura, em seu conceito, está atrelada aos comportamentos e convenções constituídos pela sociedade, sendo passada de geração em geração por meio do que costumeiramente chama-se de tradição. Então, o comportamento dos indivíduos, sua visão de mundo (posicionamento na sociedade), vestimentas, culinária, entre outros aspectos, são características inerentes que mudam de uma cultura para a outra. E, a partir dessa dinâmica, são constituídos códigos culturais que por sua vez, transformam-se em *símbolos*⁵ por estarem atrelados à convenções sociais e por criarem identidades.

Laraia (2009), à luz do antropólogo norte-americano Leslie White (1955), explica que a origem da cultura foi a partir do momento em que o homem começou a produzir e gerar símbolos. Isso implica dizer que a cultura possui uma dependência direta com as convenções que são construídas por meio dessas tradições (heranças - repassadas de geração em geração) e o homem mantém suas relações sociais por meio destas. Ou seja, é por meio desse processo de simbolização que a cultura se perpetua. Por outro lado, quando uma construção de identidade simbólica vai de encontro a uma cultura pré-estabelecida numa sociedade, surge o que é denominado de *contracultura*.

Salienta-se que existem dois termos dentro desse contexto que se aproximam: *contracultura* e *subcultura*. Alguns autores buscam diferenciar esses dois conceitos, já outros tentam aproximá-los. Enquanto o primeiro — *contracultura* — traz uma ideia de ser algo

e materiais podem parecer dotados de uma beleza e riqueza [...] que se apresentam com uma ênfase fora do real (MASTERS; HOUSTON, 1998, p. 90).

⁵ **Símbolo:** aqui, o termo refere-se a uma "representação" fundamentada na sociedade. O conceito de símbolo no contexto da teoria semiótica será explicado posteriormente.

menos organizado e seu sentido ideológico ser mais subjetivo, o segundo - *subcultura* - é entendido como um movimento organizado (embora nem sempre isso ocorra) e seu sentido ideológico é mais explícito (objetivo), sendo então:

[...] denotado pelo comportamento no lazer, pela criação de uma mitologia particular que inclui ídolos e mercadorias culturais (especialmente música e seus derivados – CDs, shows, festas, danças) (VILLAS-BOAS, 2009, p. 102).

O termo *subcultura* é apresentado por Villas-Boas (2009, p. 102) como algo que conota a ideia de identidade e que estabelece um “sistema simbólico diferenciado de valores”. Além disso, possui “um negativismo crítico, de maior ou menor grau, nem sempre de forma 'estruturada e enunciada', que a leva a uma demarcação opositiva para com a cultura dominante (ibid.).” Hebdige (1988, p. 148, tradução nossa) explica a contracultura como sendo um conjunto de culturas alternativas (por exemplo “hippies”) distinguindo-a da *subcultura* e, à luz de Hall et al. (1976a), elucida estar ligada às formas que são explicitamente ideológicas em suas ações ou mensagens diante da oposição à cultura dominante (ação política, filosofias, manifestos, etc.).

Entretanto, como foi dito anteriormente, alguns autores buscam aproximar os dois conceitos, pelo menos em termos identitários. Outhwaite (1996, p. 167), por exemplo, defende que ambos os grupos (*subculturais* e *contraculturais*) referem-se à produção de símbolos, crenças e comportamentos singulares dos jovens perante a sociedade. Porém, o primeiro (*subcultura*) inclui ideias e práticas de subgrupos juvenis específicos; e o segundo (contracultura), representa os valores e normas da população jovem em geral, na sociedade, sendo o conceito de contracultura mais abrangente.

Considerando as definições apresentadas, esta pesquisa adota o conceito de contracultura proposto por Pereira (1992), como sendo uma manifestação crítica e subversiva, com ênfase na rebelião da juventude e que em certos momentos se apresenta de forma mais abstrata, opondo-se às tradições e às forças dominantes, incluindo as questões ideológicas citadas acima.

1.3 Tropicália como movimento de contracultura

A relação entre a Tropicália e contracultura tem sido considerada em estudos recentes. Fernandes (2011), por exemplo, aborda esse movimento como sendo uma consequência do

contexto socioeconômico, político e cultural. Para a autora, a representação da diversidade nacional, por si só, já demonstrava aspectos da *contracultura* no país, expressando-se no seu meio artístico, especificamente na obra do artista plástico Hélio Oiticica, e ressalta que eram tempos de mudanças de estilo, quando surgiam diversas formas de contestações com foco na juventude, fortalecendo uma "esquerda" a cada dia. É importante frisar que a *esquerda* citada por Fernandes (2011) está diretamente relacionada com movimentos sociais que subvertiam a cultura vigente, opondo-se a preceitos conservadores, do ponto de vista político, os quais Outhwaite (1996) explica ser na verdade uma *nova esquerda*⁶ que converge com o conceito de *contracultura*.

Como explica Christopher Dunn (2009), era um período de conflitos políticos e culturais no Brasil, e o ano de 1968 teve ressonância histórica em várias nações ao redor do mundo, marcada por protestos e motivada por questões ideológicas que geralmente iam de encontro ao *establishment*⁷ e ao *mainstream*⁸. Diversos jovens do mundo inteiro (inclusive no Brasil, em meio ao recrudescimento das forças do estado), nesse mesmo ano, foram muito atuantes na sociedade, tanto na política, atuando em movimentos de protestos, quanto na produção cultural, que expressava sua crítica ao conformismo estabelecido (ZAPPA; SOTO, 2011). Com isso, o movimento Tropicália, embora desse ênfase à discussão acerca da identidade nacional, passou também a ser tratado como um movimento de contracultura pelas suas atitudes subversivas às convenções culturais do país (DUNN, 2009). Essas críticas não estavam voltadas apenas à ditadura, mas também, como defende Dunn (2009, p. 19), aos “fracassos de projetos políticos e culturais do passado e buscavam transformar o Brasil em uma nação igualitária, justa e economicamente soberana”, expressando a liberdade e a subversão em diversos contextos.

Para o autor, os tropicalistas utilizavam-se de estereótipos do Brasil como um paraíso Tropical, subvertendo-os com referências políticas e miséria social:

⁶ *Nova esquerda*: segundo Outhwaite (1996, p. 530), é uma "expressão descritiva aplicado de modo mais ou menos impreciso a uma grande variedade de movimentos sociais". A Nova Esquerda estava atrelada, de certo modo, ao conceito de contracultura, considerando diversos movimentos sociais, entre eles: estudantes radicais, movimentos pacifistas, primeiros movimentos feministas e ecológicos, além de intelectuais com diversas orientações doutrinárias: comunistas dissidentes, anarquistas, socialistas de esquerda e críticos culturais (OUTHWAITE, 1996).

⁷ *Establishment* se refere aos anseios ideológicos, políticos, econômicos e culturais, com tradições e normas estabelecidas pela sociedade e pelo estado.

⁸ *Mainstream* é um termo que tem como significado a "corrente principal" que designa o pensamento ou gosto de uma maioria da população.

A Tropicália propunha uma “nova linguagem crítica” que recusava a argumentação redentora de esquerdistas mais ortodoxos, porém intervinha diretamente em atitudes e comportamentos individuais, abrindo assim o caminho para práticas e discursos da contracultura (DUNN, 2009, p. 21).

Para se entender a essência contracultural tropicalista, torna-se relevante explicar o surgimento do seu pensamento ideológico, o qual perpassa por outro movimento subversivo, também considerado contracultural: o movimento antropofágico. Conhecido também como “pensamento antropofágico”, trata-se da essência trazida por um manifesto escrito no ano de 1928, introduzido pelo escritor Oswald de Andrade, no qual havia uma reflexão acerca da cultura nacional, tendo como principal característica do movimento, “devorar o homem europeu”. Ou seja, nele defendia-se a necessidade da sociedade brasileira devorar a cultura europeia, no entanto, sem aniquilar a cultura existente, assimilando, refletindo e renovando a arte e outras esferas que se relacionavam a ela.

Além da absorção de outras culturas que iam de encontro à cultura nacional, há um aspecto importante na caracterização da Tropicália como um movimento de contracultura: o *pensamento antropofágico* trazia também a essência de causar uma discussão acerca da identidade nacional, propondo entre outros aspectos uma retomada aos valores indígenas. Para Bitarões Netto (2004), “o exotismo indígena era um atrativo europeu, onde se glorificava a figura nativa, como o excêntrico e naturalista”. Isso indica uma mesma postura, considerando que os movimentos contraculturais valorizam a natureza e os modos de vida naturais, como forma de se opor à uma sociedade que pouco valoriza a relação do homem com o ecossistema. Para Favaretto (2007), na antropofagia oswaldiana houve uma concentração numa atitude “primitiva” em detrimento de um discurso político, salientando que:

As contradições culturais são expostas pela justaposição do arcaico e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural (FAVARETTO, 2007, p. 60).

A Tropicália então, ao seu jeito, absorve o pensamento antropofágico não só buscando “devorar” a cultura europeia, mas também outras culturas (a norteamericana, por exemplo). Conforme Bitarões Netto (2004, p. 83) explica, “o Brasil não deveria, para os antropófagos, evitar o alimento externo (mesmo porque a xenofobia acabaria por exilar o país do contexto mundial), mas metabolizá-lo de acordo com suas necessidade”. Essa busca, tornou possível a importação de movimentos artísticos e culturais, especificamente os movimentos de contracultura que estavam ocorrendo nos Estados Unidos e Europa. Entre essas identidades

culturais absorvidas, pode-se mencionar a essência dos movimentos de protesto de maio de 1968, em Paris, na França, da qual um dos mentores da Tropicália, Caetano Veloso, extraiu a frase “é proibido proibir” para inserir em uma de suas músicas, expressando o inconformismo ao mesmo tempo que exaltava a liberdade da juventude.

Foram muitas as formas de procurar a liberdade. A sexualidade em todas as suas formas, o culto às drogas, principalmente os alucinógenos, as influências do misticismo oriental, as medicinas alternativas, a preocupação com a ecologia, a busca por uma vida alternativa, comunidades *hippies*, tudo isso parecia ser o caminho para se atingir o autoconhecimento, uma maneira que se acreditava segura de, por meio da experiência de novas sensações, se libertar. A essa concentração de fenômenos sociais, alguns analistas sociais deram o nome de Contracultura (RODRIGUES, 2006, p. 77).

Para Rodrigues (2006, p. 77), a contracultura “conscientemente desenvolve a representação gráfica de seu imaginário paralelamente com suas produções musicais, literárias e filosóficas” e o design, segundo ele “marca o seu papel de tradutor e mantenedor da sociedade.” Outro aspecto abordado pelo autor diz respeito à subversão dos cânones. Sobre a linguagem gráfica.

Mas como a Tropicália se apresenta como um movimento de contracultura também em suas capas de discos? Rodrigues (2006) constata diversos fatores socioculturais que tiveram influência nas capas de discos no final das décadas de 1960 e 1970. Parte do seu estudo, consiste na busca por estabelecer uma ligação entre movimentos pós-tropicália e a contracultura, mostrando os desdobramentos que influenciaram o design gráfico desse tipo de embalagem. Para tanto, foram consideradas as quebras de paradigmas apresentadas no design gráfico das capas de discos tropicalistas. Entre os aspectos defendidos pelo autor, convém para este estudo as influências da sociedade no discurso gráfico, que refletiam num imaginário cultural.

Nos tópicos seguintes será observado que no design gráfico modernista das capas bossanovistas, encontra-se uma linguagem mais objetiva, enquanto na tendência pós-moderna⁹ do design das capas tropicalistas há aspectos mais subjetivos, onde se destacam as cores.

⁹ Cauduro (2008, p. 131) explica que o design pós-moderno foge das formas modernistas, fazendo um retorno à ornamentação e à improvisação. Essas características, por vezes, se configuram como: não legível, sem interpretação unitária, com ambiguidades e com uma comunicação mais reflexiva (sem imediatismo na interpretação). Para Rodrigues (2006, p. 83), o design pós-moderno possui “muitas cores, imagens metafóricas, alegorias e poesia”.

1.4 O design das Capas de discos no Brasil antes da Tropicália

O designer gráfico americano Alex Steinweiss, considerado o inventor da moderna capa de disco, por volta de 1940, trouxe inovações conceituais que possibilitaram os modelos e transformações atuais (REAGAN, 2011). Segundo Reagan (ibid.), antes as capas de discos eram produzidas sem personalização e, posteriormente, quando Steinweiss passou a tratá-las de forma individual, fez com que o design desse tipo de embalagem constituísse uma maior atratividade para o consumidor, o que ampliou-se com a chegada dos discos em *long play* - LP (12 polegadas), já que possuíam um espaço maior a ser explorado (em torno de 30cm²). O autor salienta ainda que, na época, em termos mercadológicos, essas inovações aumentaram as vendas em 800%, o que mostra também o quão valorizado e atrativo se torna um álbum a partir da utilização de um processo criativo, inovador e conceitual em sua capa. Sob essa perspectiva, esta pesquisa não poderia deixar de expor, mesmo que de forma sucinta, o surgimento das mudanças que vinham ocorrendo até a chegada das capas personalizadas, no intuito de compreender a ruptura que se deu posteriormente, por meio da expressão das cores nas capas de discos tropicalistas.

Referindo-se às primeiras capas de discos comercializados no Brasil (por volta do ano de 1913), Laus (1998, p. 120) afirma que aparentemente "os discos fabricados no exterior [...] vinham embalados em caixa de papelão com um papel intercalado, sem nenhuma embalagem individual". Eles não possuíam os elementos de personalização que, somado às cores, remetessen a uma temática, tais como se verifica atualmente com o uso de fotografias ou ilustrações coloridas e/ou outros elementos gráficos:

Geralmente a parte superior do rótulo era completamente tomada pela logomarca da gravadora, que somada à cor plana do fundo, identificava as séries dos discos bem como as companhias fonográficas. É a famosa série Red Seal da Victor norte-americana, com valor inestimável para os colecionadores, e no Brasil é muito representativa a da Fábrica Odeon com fundo azul e logo e textos impressos em tinta prata (LAUS, 1998, p. 120).

Sendo assim, o autor (ibid.) explica que o design dessas embalagens era constituído por um "papel sem branqueamento, tipo *kraft*, de qualidade inferior, com impressão em preto ou tinta especial (*spot color*), usualmente em uma cor e no máximo duas" (LAUS, ibid., p.122), como pode-se observar na figura 1, a seguir:

Figura 1: Capas tipo "envelopes" em papel *kraft* impressas com no máximo duas cores.



Fonte: reprodução/Sastre (2016).

Considerando que a composição gráfica e cromática podem remeter a um conteúdo implícito no disco (letras musicais) ou fora dele, dentro de um contexto mais amplo (considerando a ideologia do artista), percebe-se nas embalagens supracitadas uma mensagem principalmente informativa, exposta por meio de tipografia e cor, possuindo uma característica explicitamente objetiva, na maioria dos casos. Ainda que possuam uma mensagem direta, não possuem elementos gráficos que traduzam o conteúdo, trazendo consigo uma representação. Segundo Laus (ibid.), embora o disco existisse no Brasil desde 1902, a primeira fábrica só veio ser implantada no país em 1913, começando com o uso de embalagens de forma "incipiente", sem uma maior elaboração gráfica. O autor salienta ainda que só no início dos anos 1930 foi possível observar impressões com novas características plásticas e que, provavelmente por volta de 1940, as fotografias passam a ser implantadas e impressas nos "envelopes", porém, com apenas uma cor. Posteriormente, como boa parte da publicidade impressa, as capas passaram a ser compostas por ilustrações, e os primeiros capistas optavam por fazer capas de discos com ilustrações coloridas.

O surgimento do que se pode chamar de "capa personalizada" só se deu décadas depois da chegada do disco no país. As pesquisas de Laus (ibid., p. 122) apontam por aproximação o "ano de 1946 como o do lançamento de discos com as primeiras capas personalizadas realizadas no Brasil", com o disco musicado Branca de Neve, pela gravadora Continental. No entanto, segundo o autor, só no ano de 1951 chegou no Brasil o *long-*

*playing*¹⁰ e a capa de disco como a conhecemos hoje (LAUS, 1998, p. 123), com o lançamento do disco *Carnaval*, da gravadora Sinter (Capitol), com capa desenhada por Paulo Brèves (figura 2). Nesse período, as capas eram feitas por artistas plásticos/ilustradores; havendo uma “exuberância das cores” (RODRIGUES, 2007, p. 21), tendo em vista a liberdade no uso das mesmas que caracterizavam as ilustrações artísticas, distanciando-se por vezes das cores que representam a realidade.

Figura 2: *Carnaval* (Sinter, 1951), primeira Capa de LP desenhada no Brasil, por Paulo Brèves.



Fonte: < <https://universodovinil.com.br/tag/carnaval-em-long-playing/> >. Acesso 01/05/2017

Segundo Rodrigues (2007, p. 20), no final da década de 1950 “as capas de discos sofrem uma grande transformação. A ideia de um projeto para capa vai surgir efetivamente com a Bossa Nova”. Observa-se nesse movimento (embora não de forma unânime) a introdução de aspectos mais sóbrios, com abdicação das ilustrações e incorporação das fotografias, especialmente nas capas bossanovistas projetadas para a gravadora Elenco, pelo Designer César Gomes Villela e o fotógrafo Chico Pereira que “[...] abandonam o colorido exuberante dos anos anteriores” (RODRIGUES, 2007, p.21), típico das ilustrações artísticas, como pode ser observado a seguir, nas figuras 3 e 4.

¹⁰ **Long-Play**: segundo Laus (1998, p. 123), “lançado nos EUA em 1948 pela Columbia, o primeiro *long-playing* utilizando a velocidade de 33 e 1/3 rotações [...], só chegaria ao Brasil em 1951.”

Figura 3: Capa Maysa (Elenco, 1963), elaborada pelo designer Carlos Villela.



Fonte: <<https://itunes.apple.com/ae/album/maysa/995111558>>. Acesso: 05/05/2017.

Figura 4: Capa Antonio Carlos Jobim (Elenco, 1964), elaborada pelo designer Carlos Villela.



Fonte: <<https://open.spotify.com/track/5aNS1UWT31zxNEe32M6SoB>>. Acesso: 05/05/2017.

Essa nova proposta gráfica segue a ideologia do recém-chegado design no Brasil, em 1963. Segundo Niemeyer (1997, p. 112), a ESDI dava continuidade aos princípios da "estética racionalista de Ulm", que se caracterizava, entre outros fatores, pelo predomínio de "tons acromáticos". Nas palavras da autora:

Quando o curso da ESDI foi implantado, os primeiros professores de projeto, em especial Bergmiller, fizeram com que prevalecesse na Esdi a estética racionalista trazida de Ulm, que se caracterizava pelo predomínio de formas geométricas retilíneas e de tons acromáticos. A inflexibilidade dos modelos formais desses professores restringiu, por longo tempo, o ensaio de novas configurações nos projetos dos alunos (NIEMEYER, 1997, p. 112).

Como explica Rodrigues (2007, p. 19): “as ideias de um design não representativo, utilizando uma linguagem geométrica, vão ser muito bem utilizadas nos novos rumos das capas de discos”, como se observa em algumas capas da Bossa Nova, que buscavam representar o Brasil dentro de um contexto modernista caracterizado pelo *Estilo Internacional*¹¹. Para o mesmo autor (2006, p. 89), nas capas de discos tropicalistas há uma “[...] linguagem não canônica, que se opõe radicalmente ao funcionalismo geométrico que tão bem serviu à Bossa-Nova [...]”. No entanto, divergindo desse padrão, a Tropicália posteriormente provoca grandes mudanças no design gráfico, especialmente por meio das cores, gerando uma forte transição entre aspectos relativamente sóbrios e uma profusão de cores.

1.5 O design gráfico tropicalista

Como citado anteriormente, as capas de discos bossanovistas que antecederam a Tropicália, eram em geral graficamente mais objetivas e funcionalistas (design modernista), com ênfase nas principais características canônicas citadas por Villas-Boas (2009, p. 109): “legibilidade, interpretação unitária e sem ambiguidades, comunicação imediata”, somadas a cores mais sóbrias. Já nas capas tropicalistas, há uma polarização inversa: o design torna-se “subjetivo”, seguindo a tendência pós-modernista, com “imagens metafóricas, alegorias e poesia” (RODRIGUES, 2007, p. 93). Ou seja, ao contrário das capas bossanovistas, surge então uma linguagem “não legível”, “sem interpretação unitária”, por vezes com “ambiguidades”, com uma comunicação menos imediatista e, acima de tudo, com uso abundante de cores.

Rodrigues (2007) afirma que no ano de 1968, a partir do rompimento com o design modernista, surge uma tendência à profusão de cores. Esse aspecto, entre outros, embora tenha seguido traços de uma linguagem gráfica abordada inicialmente no exterior, passou a ser explorado também nas capas de discos da Tropicália, sob um contexto particular. Nesse

¹¹ *Estilo Internacional*(ista) ou *Design Internacional*(ista) mencionado aqui, está ligado ao estilo modernista.

sentido, tem-se, em parte, uma ênfase que contrasta a transição do design bossanovista para o design tropicalista. A influência modernista da escola de Ulm (MELO, 2011) havia trazido a característica de um uso de cores restrito, por vezes tendendo ao minimalismo, e racionalista em suas formas, como pode ser observado no design de César Villela (figura 5), que utilizava o mínimo de cores, tratando a máxima de que “menos é mais”. Já o design tropicalista, a exemplo da produção do designer Rogério Duarte (figura 6), passa a ter formas mais orgânicas, além da profusão e saturação das cores, expressando um aspecto específico e gerando uma quebra de paradigmas.

Figura 5: Capa do LP “Nara”, 1964



Fonte: <<http://www.naraleao.com.br>>.
Acesso: 05/05/2017

Figura 6: Capa do LP Caetano Veloso, 1968.



Fonte: <<http://www.tropicalia.com.br>>.
Acesso: 05/05/2017

Villas-Boas (2009, p. 78) lança um questionamento sobre identidade e representação: “somos um país de cores fortes, mas será que o uso constante de cores fortes faria com que alcançássemos esta desejada identidade nacional em nosso design gráfico? É provável que não”, indicando que esse uso de cores vibrantes e/ou saturadas (típicas de um clima tropical - quente) não necessariamente estariam atrelados a um design que representasse o Brasil e sua cultura. Sendo assim, essa mudança do design bossanovista para o tropicalista trouxe consigo uma forma particular no uso expressivo das cores. Considerando o pensamento de Villas-Boas (ibid.), nota-se que em termos de representação, a expressividade cromática do design tropicalista possui camadas mais profundas que devem ser exploradas em termos de significação.

Ainda que não seja o foco da sua pesquisa, Santos (2015) refere-se a possíveis significados das cores na composição das capas tropicalistas, como algo inerente à conjuntura da época, observando para tanto aspectos da cultura nacional. Suas análises tornam-se

relevantes para esta pesquisa ao apontar algumas possibilidades de interpretação das cores presentes nessas embalagens. Em relação à capa de Caetano Veloso (Figura 6, acima), a autora tece, ainda que de maneira sucinta, as seguintes impressões em sua análise:

[...] amarelo e o vermelho são os tons que predominam. (...) cores que integram a bandeira da Internacional Comunista, o vermelho que é a cor do sangue, representa luta, amor, vida. A cor amarela do letreiro é uma cor que facilmente pode resumir o Brasil, está presente na nossa bandeira e faz referência ao nosso clima, tropical, quente (SANTOS, 2015, p. 81).

No presente capítulo, não se pretende dar início às análises das capas que compõem o *corpus* desta pesquisa, mas demonstrar que essa transição entre o design bossanovista e tropicalista também trouxe consigo novos olhares, em termos de significação, considerando inclusive aspectos não pertencentes à cultura vigente. Nesse sentido, a abordagem da autora supracitada exemplifica – ainda que de forma superficial – uma observância da conjuntura sócio-cultural em que o design estava inserido na época e seus aspectos conotativos. Santos (2015) ressalta isso ao descrever a capa de Caetano Veloso da seguinte forma: “as cores são vibrantes, saturadas e chapadas o que ajudaria a destacar o produto que estava nas prateleiras das lojas, mas, também chamava atenção para a estética do próprio movimento Tropicalista” (SANTOS, 2015, p. 81).

Portanto, diante dessas reflexões apresentadas, é possível perceber que a mudança do design bossanovista para o design tropicalista não trouxe apenas uma estética voltada para “cores fortes”. Trouxe também uma abordagem nova, conectada com o panorama dos anos 1960, capaz de gerar *discursos* representativos por meio de signos cromáticos, conforme será analisado nesta pesquisa, considerando que nas capas de discos tropicalistas, os discursos estão associados à absorção dos acontecimentos da sociedade e da cultura, a partir de um imaginário que se converge com a contracultura. Rodrigues (2008, p. 189) esclarece a absorção de aspectos da sociedade da seguinte forma:

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.

Para o autor (ibid.), a dinâmica em que o design gráfico estava inserido nos anos 1960, trouxe consigo uma nova forma de constituir a imagem. À luz de Melo (2008), é possível verificar que mesmo no processo criativo ao qual o designer estava submetido no Brasil, era

difícil expressar ou mesmo propor novas ideias e representações após o golpe de 1964. Com o regime militar, além da censura, havia a ameaça de perseguição, tortura e assassinato a quem tivesse um pensamento considerado “subversivo”. Em 1968, após sair da missa pela morte do estudante Edson Luís (assassinado por militares), Rogério Duarte, autor de duas capas tropicalistas (Gilberto Gil e Caetano Veloso, ambas de 1968) e um dos mentores do movimento, foi preso e torturado. O designer, nesse caso específico, não era mero observador dos aspectos políticos, sociais e culturais que estavam ocorrendo nessa época. Era alguém que vivenciou o espírito de um tempo e transportou elementos (signos) para as capas de discos, desenvolvendo novos paradigmas baseados em seu *repertório cultural*. Rodrigues (2008, p. 197) explica que “Rogério detinha um profundo conhecimento das artes gráficas, e essa ruptura não era por desprezo, era uma necessidade de transgredir”.

Diante desse panorama, Oliveira (2013, p. 7) propõe “examinar as denotações e conotações dos signos visuais, considerando-os como foram historicamente constituídos, de forma a levar em conta as influências socioculturais” – fatores substanciais para novas atribuições utilizadas nas composições gráficas –, afim de verificar a influência do condicionamento sócio-político e cultural, no que se refere à construção de representações. Para ao autor, (2013, p. 13), “na produção tropicalista percebe-se a influência da contracultura, um conjunto de movimentos de contestação dos valores, normas e padrões ocidentais”.

Na interpretação dos signos presentes nos elementos gráficos (fotografias, ilustrações, tipografias, formas, cores etc.), presentes nas capas tropicalistas, alguns autores se debruçam sobre essa temática com maior intensidade desde a década de 1990, indicando elementos que remetem ao conceito de contracultura, num sentido crítico e opositor às convenções sociais. Nessa conjuntura, Santaella (2008, p. 26) busca explicar o surgimento de uma “mistura” de gêneros, identidades, repertórios e linguagens – denominada por ela “hibridismo semiótico” – a partir da raiz do pensamento ideológico tropicalista, ressaltando que:

Um dos fatores que os teóricos e críticos do tropicalismo mais desenvolveram foi sua evidente aproximação com a antropofagia cultural de Oswald de Andrade [...]. O próprio modelo pelo qual esse movimento estético-musical irrompeu no contexto sociocultural brasileiro pode ser caracterizado como antropofágico (SANTAELLA, 2008, p. 26).

Sendo assim, o pensamento antropofágico foi explicitado pela autora como um aspecto fundamental para a construção desse “hibridismo”, no sentido de proporcionar a absorção dos

acontecimentos sócio-político e culturais (inclusive de origem estrangeira), o que possibilitou a transposição dessas mensagens para as capas de discos por meio da linguagem gráfica.

Como foi explicado anteriormente, o pensamento antropofágico foi uma retomada ao manifesto homônimo (antropofagia) de Oswald de Andrade, lançado em 1928, o qual já possuía *características contraculturais*; Santaella (2008, p. 26) cita como principais características desse manifesto “um modo devorador, descentralizado, implacavelmente crítico, rebelde, aparentemente anárquico”. Com isso, a autora ressalta que surge um “hibridismo semiótico” que inclui posições de crítica e deboche, contrapondo-se à cultura do *establishment* não só por meio das músicas de protestos, mas também referenciando o movimento do ponto de vista estético e abrangente; o que pode ser subentendido como abrangente também perante o design gráfico das capas e as cores presentes.

O design tropicalista e o discurso dos signos apresentados nessas capas têm como base esse panorama, onde se observa aspectos inerentes à contracultura, os quais serão explicitados no capítulo referente às análises, principalmente no que se refere a suas mensagens críticas e de protesto.

É importante ressaltar que essa estética tropicalista da qual a autora supracitada fala, está voltada para a expressão de uma forma mais abrangente, em termos conceituais, na qual esta pesquisa inclui as capas de discos, já que o design perpassa por um imaginário ideológico inerente ao conceito do movimento. Sendo assim, a “hibridização” da qual a autora discorre, possui, entre outras, as seguintes características que podem ser observadas como oposições de significados (SANTAELLA, 2008, p. 28) ou como justaposições:

- *Erudito vs. popular*
- *Nacional vs. universal*
- *kitsch vs. chique*
- *Artesanal vs. industrial*
- *Corpo vs. máquina*
- *Centro vs. periferia*

Sobre a mistura de elementos contraditórios, Favaretto (2007, p. 26) explica que eles são enquadráveis na posição *arcaico-moderno, local-universal*, ressaltando que o tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos.

Essa mesma linha de raciocínio (crítica) é observada em “*Anos Fatais: design, música e Tropicalismo*”, de Rodrigues (2007), onde o autor explica as transformações provocadas

pela linguagem gráfica do design tropicalista, tratando-as como uma transgressão da contracultura. Favaretto (2007, p. 26) ressalta ainda que:

O Tropicalismo constitui-se primeiramente como moda, incorporando de forma crítica o psicodelismo, que mesclado aos comportamentos oriundos do movimento hippie e da música pop, sintetizavam som e cor, criando uma rediscussão de identidade nacional.

Diante dos aspectos que envolvem o universo tropicalista apresentados até o momento, tem-se como síntese dos conceitos a serem utilizados durante a análise das capas: *a antropofagia* e a *absorção de outras culturas*, somada aos diferentes *segmentos da contracultura*.

CAPÍTULO II

2. A COR COMO SIGNO DA CONTRACULTURA

2.1 A cor na sociedade e cultura

Pastoreau (2008, p. 13) defende que o pesquisador "deve estudar as mutações, as discrepâncias e as inovações que afetam todos os aspectos da cor observáveis historicamente", considerando para tanto a essência que ultrapassa o espaço documental e a própria natureza cromática que torna o seu discurso mais complexo. O autor traz o entendimento de que a sociedade atribui valores simbólicos às cores e, com o passar do tempo, isso vem sendo incorporado nas artes e no vestuário, entre outros campos passíveis de expressão cromática. Nesse sentido, seus estudos se mostram relevantes para a compreensão do surgimento e a recorrência dos significados, e consequentemente o emprego que se faz em determinadas áreas em que a cor se aplica, a exemplo do design.

Segundo Pastoreau (ibid., p. 15) "no domínio da cor, a história ressalta como, em qualquer sociedade, sua principal função é classificar, marcar, proclamar, associar ou opor". Além disso, seus significados mudam de acordo com o tempo e espaço analisado. Ou seja, seus significados mudam de acordo com o período histórico e a localização geográfica, por possuírem contextos culturais distintos, os quais constituem seus próprios *sistemas simbólicos das cores*¹², de acordo com suas convenções sócio-culturais.

Pedrosa (2014, p. 110) afirma em sua obra, mais precisamente no capítulo "a utilização mística e simbólica da cor", que o seu uso parte de um processo de transformações que ocorrem na sociedade e na cultura, salientando que "em todas as épocas, as sociedades organizadas sempre tiveram seus códigos completos, ou certos elementos de uma simbologia das cores, atribuindo-lhes frequentemente caráter mágico", ainda que as mutações que ocorrem com o passar dos tempos se devam ao "desenvolvimento social e cultural".

Entender o significado da cor na sociedade e na cultura envolve entender em que discurso ela está inserida, além do imaginário se que se desenvolve, considerados aspectos da cultura que constituem a sociedade, entre eles os aspectos econômicos e políticos. Nesse sentido, O'Connor (2015) afirma a necessidade de uma observação mais ampla e que a interpretação dos significados conotativos perpassam por quatro fatores: *percepção*

¹² Cf. *Sistema simbólico da cor*: sistemas de cores referem-se a um conjunto de cores que se afirma como um conjunto de textos referenciados na convenção sócio-cultural, estabelecendo uma "linguagem" dentro de um determinado contexto (PAVEY, 2009).

(percepção das cores nas imagens visuais), as *diferenças sócio-culturais* (variação nas associações e significados das cores), o *contexto* (fatores contextuais que impactam o significado da cor) e os *fatores temporais* (mudanças nas associações e significados da cor ao longo do tempo).

Diante do exposto, esta pesquisa faz inicialmente uma observação temporal, focada nos anos 1960, um período emblemático diante das mudanças ocorridas no design gráfico brasileiro, especialmente no uso das cores. Rodrigues (2006, p. 80) explica que “foi no inesquecível ano de 68 que os próprios alunos e professores resolveram acabar com a escola de Ulm. Mudanças estavam acontecendo”. Denis (2000, p. 181, apud RODRIGUES, 2006. p. 80) ressalta que os impressos produzidos nessa época passaram a ser “coloridos, irreverentes e assumidamente artísticos” e que “a obra [desse período] marca um ponto importante de ruptura com os valores vigentes do Estilo Internacional”, seguindo assim uma linha de um design “ousado” e “transgressor”. Essa mudança, contudo, não se restringe ao campo do design e parece refletir a dinâmica cultural da época.

Por ser um movimento abrangente, a Tropicália teve uma expressividade cromática marcante em diversas áreas artísticas e culturais, incluindo manifestações anteriores a 1968, as quais posteriormente também foram consideradas tropicalistas (BOSUALDO, 2007): nas artes plásticas, por meio das exposições do artista Hélio Oiticica (figuras 7 a 10); na moda, com as coleções de roupas da Rhodia (figura 11); no cinema, com os cartazes dos filmes de Glauber Rocha (figuras 12 e 13); e no design gráfico das capas de discos do movimento (conforme *corpus* da pesquisa localizado na página 92).

a) Nas artes plásticas

Figura 7: Estande em homenagem ao bandido Cara de Cavalo: Seja marginal, seja herói, Hélio Oiticica, 1967.



Fonte: reprodução/Bosualdo (2007).

Figura 8:
Um dos parangolés de Hélio Oiticica.



Disponível em
<<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp807/pag20.htm>>.
Acesso: 10/03/2017.

Figura 9:
Caetano Veloso vestindop arangolé.



Fonte:
reprodução/Bosualdo (2007).

Figura 10: Tropicália: instalação de Hélio Oiticica, 1967.
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ).



Disponível em <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/gg_objetividade.php>.
Acesso em 10/03/2017.

b) Na moda

Figura 11: Coleção da Rhodia, anos 1960.



Da esquerda para direita, primeiro vestido: estilista TOMOSHIGUE KUSUNO;
quinto vestido, estampa JOSÉ CARLOS MARQUES, estilista ALCEU PENNA.
Fonte: reprodução/Bosualdo (2007).

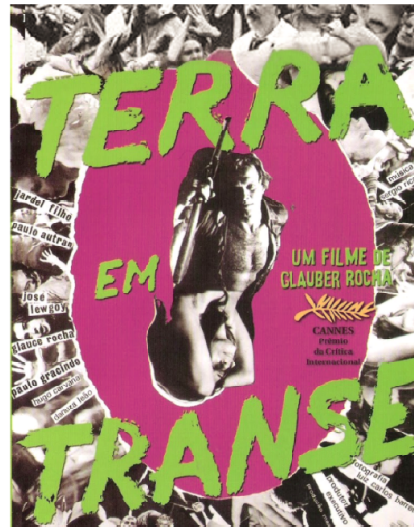
c) Nos cartazes de cinema

Figura 12:
Cartaz do filme Deus e o diabo na
terra do sol,
Rogério Duarte, 1964.



Fonte: reprodução/Bosualdo
(2007).

Figura 13:
Cartaz do filme Terra em Transe,
Autor não identificado, 1968.



Fonte: reprodução/Busualdo
(2007).

2.2 Uso e interpretação da cor no contexto da contracultura

A partir dos conceitos e exemplos expostos no Capítulo I, observa-se que a contracultura pode se apresentar sob diversas vertentes ou correntes contestadoras, estabelecendo-se de forma alternativa, crítica e subversiva diante da sociedade convencional, sob um panorama específico. Nas diversas perspectivas, códigos cromáticos são usados para transmitir significados de contestação, ênfase e oposição a convenções estabelecidas na cultura. Desse modo, neste capítulo serão apresentados conceitos, usos e interpretações da cor que podem ser associados à contracultura, visando apoiar a análise da articulação dos significados das cores nas capas de discos.

Os movimentos de contracultura na sociedade criaram no imaginário popular – especialmente na juventude – uma nova forma de expressão, o que indica a possibilidade de semelhanças, traços e convenções serem traduzidas por meio do design, especificamente pelas cores. O *imaginário popular* faz parte do âmbito que Jung (2011) considera como *inconsciente coletivo*, ou seja, imagens que têm em sua origem a repetição de uma mesma experiência na sociedade. Esse imaginário pode reger também as interpretações, já que pode estabelecer um repertório cultural para o interpretante, podendo acontecer mesmo em grupos minoritários, em discursos específicos.

2.3 Cromofobia: a cor vista como estrangeira ou superficial

Batchelor (2007, p. 79) expõe o potencial da cor como um fenômeno portador de sentido e que interfere na vida dos indivíduos. O autor explica que o colorido na cultura ocidental é interpretado muitas vezes como algo ameaçador. Em suas palavras, a cor “ameaça – ou promete – aniquilar todas as realizações mais duramente conquistadas da cultura. Ameaça – ou promete – caos e irregularidade. Ameaça desordem – mas também promete liberdade”, o que indica que a cor em si, pode representar uma oposição à ordem estabelecida. O autor denominou esse "medo da cor" de *Cromofobia*¹³, defendendo o pensamento de que os ocidentais tendem a desconsiderar a cor e sua complexidade, adquirindo um temor em ser corrompido ou contaminado por ela. Para o autor, esse "expurgo", mesmo que de forma inconsciente, ocorre basicamente de duas formas:

Na primeira, a cor é interpretada como a propriedade de um corpo “estrangeiro” – geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o insólito ou o patológico. Na segunda, é relegada ao âmbito do superficial, do suplementar, do supérfluo ou do cosmético. Numa, a cor é vista como alienígena e, portanto, perigosa; na outra, é percebida meramente como uma instância secundária da experiência e, portanto, indigna de consideração mais séria (BATCHELOR, 2007, p. 27).

Esse pensamento traz reflexões para a interpretação das cores em meio à sociedade e à cultura. Por exemplo, como *elemento estrangeiro*, o colorido pode provocar um "estranhamento" em indivíduos conservadores (não inseridos no meio contracultural/alternativo) acostumados às cores nacionais e/ou tradicionais. Nesse contexto, as cores podem ser vistas como "perigosas", devido a esses indivíduos não pertencerem àquele espaço cultural.

Esses mesmos indivíduos poderiam observar cores de um forte impacto visual e considerá-las sob a ótica de uma *instância secundária*, julgando-as superficiais e exageradas. Porém, para indivíduos inseridos no meio alternativo/contracultural, a cor também pode ser utilizada como forma de chamar a atenção ou remeter a um aspecto específico de sua vivência. No contexto de uma sociedade conservadora e cromofóbica, essa forma de "impacto expressivo" por meio da cor, pode funcionar como uma "quebra de tabu", onde se criam novos paradigmas, mas também pode constituir um discurso simbólico próprio. Por exemplo: um jovem do gênero masculino que utiliza uma camisa de cor rosa ou multicolorida, que na

¹³ **Cromofobia:** termo utilizado por Batchelor (2007) para explicar um fenômeno que tende a ocorrer na sociedade Ocidental, referindo-se ao medo de ser corrompido pela cor.

época seria considerada respectivamente feminina (proibida para o gênero masculino) ou vulgar (pelo exagero das cores em profusão). Então essa atitude, consistiria em romper com o tabu, provocando quebra de paradigma, que vai de encontro à cultura existente. Surge então o que esta pesquisa denomina de *cor como signo da contracultura*.

Pode-se considerar que essas situações supracitadas se caracterizam como oposições à ordem estabelecida (BATCHELOR, 2007), tratando-se do que Villas-Boas (2009) defende ser um *sistema simbólico diferenciado de valores*. Nesse contexto, é importante se observar que o público inserido no meio alternativo desenvolve uma "mitologia particular", a qual inclui mercadorias culturais que expressam negativismo crítico (em menor ou maior grau), numa relação estreita com a cultura de consumo (VILLAS-BOAS, 2009), entre outros aspectos que geram, ainda que em minoria, estilos característicos próprios de se expressar e interpretar as cores. Ou seja, vestuário, pôsteres e os demais produtos de consumo derivados da música elaborados por meio do design gráfico, tais como capas de LP's, geralmente fazem parte de um universo particular no qual se insere principalmente o público jovem. Nesse meio alternativo, elementos cromáticos são importantes em termos identitários, por produzirem um discurso com efeito de expressão, percepção e interpretação particulares.

Nos tópicos a seguir serão expostos exemplos de como as cores são usadas e interpretadas como signo da contracultura. Para tanto, foi feita uma pré-análise no corpus da pesquisa (página 90) a fim de identificar a presença de determinadas cores e padrões. Para discorrer sobre essas cores, em alguns momentos são utilizados conceitos da teoria Semiótica a serem aprofundados no Capítulo III.

2.4 Uso e interpretação do preto

2.4.1 Preto associado à intelectualidade

No campo filosófico *existencialista*¹⁴, o qual também impulsionou o pensamento *contracultural* no Brasil da década de 1960 (CARMO, 2003), é possível observar que a cor surge como uma forma de expressão, portando significados de contestação/negação ou intelectualidade. Esse aspecto pode ser observado no uso recorrente de roupas pretas por grupos que se afirmavam adeptos dessa filosofia (figuras 14 e 15) já por volta da década de

¹⁴ **Existencialismo** é uma corrente filosófica que defende a essência do ser humano como sendo resultado da sua própria existência, ou seja, ele (o homem) é o resultado daquilo que faz a si mesmo; com isso, a base de pensamento existencialista está alicerçada nos ideais de liberdade (SARTRE, 1987).

1950. Carmo (2003, p. 26) observa em relação a esses que “a juventude sem futuro da época era composta por estudantes, poetas, escritores, artistas. A margem esquerda do rio Sena (a famosa Rive Gauche), em Paris, era o local preferido para quem a vida não fazia sentido.”

Figura 14: Jovens vestidos de preto, entre eles a cantora e atriz francesa, Juliette Greco (em primeiro plano), conhecida como a "musa do existencialismo"
Juliette Greco (Paris, 1948) - Foto: Karl Bissinger.



Fonte: <http://astrogoread.astro.com.my/topics/article/0-s_5325-3055458>.
Acesso: 26/07/2017.

Figura 15: Jean-Paul Sartre, Lithuania. Nida, década de 1960.



O preto era uma espécie de marca registrada no vestuário do filósofo.
Fonte: <<http://www.photography.lt/lt.php/Fotografai?id=117&page=3>>.
Acesso: 26/07/2017.

Para mostrar essa expressão de desprezo pela sociedade (niilismo), em termos de negação, esses indivíduos, adeptos ou simpatizantes da filosofia existencialista, utilizavam em

suas roupas a cor do luto, ao mesmo tempo em que expressavam uma atmosfera intelectual. Conforme descreve Leak (2006, p. 75-76):

(...) Rapazes e moças, vestidos inteiramente de preto, só saíam à noite – e mesmo assim usando óculos escuros – começaram a chamar a si mesmos de “existencialistas” e a frequentar os bares de jazz de Saint-Germain-des-Prés na margem esquerda.

Observa-se que o preto que foi utilizado após o impacto dos conceitos existencialistas de Sartre no final da década de 1940, prosseguiu com sua influência em meio aos jovens que simpatizavam com essa filosofia, e continuou a ser adotado também por gerações posteriores, inclusive no movimento *Beatnik*¹⁵, durante as décadas de 1950 e 1960. Segundo Eiseman e Recker (2011), os *Beatniks* (figura 16) usavam boinas pretas ou roupas sombrias transformadas em sofisticadas e essas tendências ecoaram na década de 1960. Observa-se então que na ocasião, esses jovens utilizavam roupas e/ou boinas pretas, sugerindo um aspecto intelectual, ao mesmo tempo em que era utilizada como uma cor de negação aos costumes.

Figura 16: Beat writers Jack Kerouac, Lucien Carr and Allen Ginsberg in New Work, 1959.



Fonte: Getty Images, disponível em <<http://www.smh.com.au/entertainment/movies/the-beat-goes-on-20120817-24cxs.html>>. Acesso: 26/07/2017.

O escritor Loyola Brandão (1984, p. 270) relata lembrar que "[...] difícil era relacionar a atitude crítica dos *beat* com a realidade brasileira da época", salientando porém, que outros além dele, admiravam aquela "revolta" que mais tarde pôde ser visualizada de forma mais ampla.

¹⁵ **Beatniks:** De acordo com Carmo (2003), trata-se de um grupo de escritores literários e libertários que, por volta de 1950, nos EUA, produziram um movimento literário homônimo. A partir do lançamento do livro *On the road (pé na estrada)*, 1957, de Jack Kerouac (1922-1969), relatou-se a vida peregrina: viagens, estradas, festas, jazz, sexo, carona e drogas; no final da década de 1950, o Brasil recebia textos dos escritores supracitados.

2.4.2 Preto associado à rebeldia

Já por volta da década de 1950, outro movimento considerado como *subcultura*, intitulado “*rockers*” - motoqueiros, utiliza a cor preta, sendo um sinônimo de *rebeldia* (figura 17), tendo também influenciado a juventude no Brasil, principalmente através do cinema. Para Harvey (2004, p. 317) “a jaqueta de couro negra, uniforme dos rebeldes sem causa, é associada não somente com Brando, mas também com James Dean, que era, em essência (ou em mito), a trágica alma rebelde não-violenta e não-perigosa.” Para o autor, ao mesmo tempo que indicava rebeldia, essa cor também absorvia os aspectos da liderança (ibid.).

Figura 17: Rockers, 1964.



Fonte: <http://www.oldpolicecellsmuseum.org.uk/page/mods_and_rockers_2>. Acesso: 26/07/2017.

Esses fatos históricos estão ligados a uma transição na esfera dos costumes que se reflete também no uso das cores. Nesse período, o preto estava inserido em vários campos artísticos e culturais, como descreve Coelho (1986, p. 44):

Na década de 50, os modernos beatniks recuperarão o preto e, mais tarde, os punks escolherão novamente o preto e o cinza em suas roupas como emblema de grupo – e alimentando-se da historiografia, citando a história, serão pós-modernos. [...] É uma existência cultural por representação, como aconteceu também com os beats existencialistas de 50: Juliette Greco canta, se veste de preto da cabeça aos pés e é amiga de intelectuais que usam o preto; uma parcela da juventude se sentirá suficientemente artista, culta, radical e contestária se ouvir certo tipo de música e usar alguma roupa e, preto.

É importante ressaltar que esse uso do preto citado por Coelho (1986) e Harvey (2004) tem sido recorrente ao longo do tempo, o que indica a sua capacidade de representação

simbólica, também vista em acessórios que expressam rebeldia, conforme pode ser observado na juventude da época e até mesmo nos dias atuais (figura 18).

Figura 18: preto associado à rebeldia.



Fonte: reprodução (JANSSENS, 2014), com imagem atribuída a: Hollandse Hoogte/Corbis.

Nesse contexto, para Pastoreau (2011), o preto pode mostrar-se rebelde ou transgressor, típico da revolta. Segundo o autor, na segunda metade do século XX, essa revolta passou a ser expressa pelas roupas pretas, como pode ser observado durante os protestos de maio de 1968 (figura 19):

Figura 19: Encontro de estudantes no estádio Charléty, em Paris, 27 de maio de 1968.



Fonte: reprodução/Pastoreau (2011).

Nascida durante a Revolução Francesa, a bandeira vermelha acompanha as insurreições populares e as revoltas operárias ao longo do século XIX. A

partir dos anos 1880-1900, é pouco a pouco ultrapassada na ala esquerdista pela bandeira preta, emblema dos movimentos anarquistas e símbolo do desespero (PASTOREAU, 2008, p. 188).

2.4.3 Preto associado à elegância, modernidade e arte - *Black is beautiful*

Um outro fato que traz a cor preta como mensagem crítica está relacionado aos atos pelos direitos civis ocorridos nos Estados Unidos, de 1964 a 1968, os quais, conforme Eiseman e Recker (2011, p. 124, tradução nossa) “acabaram com décadas de segregação racial legalizada”. Segundo os autores:

O movimento Black Power de meados dos anos 1960 trouxe orgulho e ação pessoal às massas, estabelecendo uma voz política para os negros americanos, trazendo jovens líderes para a foto, e redefinindo antigas noções de beleza física. A libertação da África das potências coloniais também ressoou ao redor do mundo e deu uma dimensão internacional ao movimento na América do Norte. (EISEMAN e RECKER, 2011, p. 124, tradução nossa)

Os autores (ibid.) ressaltam que nesse contexto, o preto passa do fato social para uma conjuntura mais complexa, tornando-se uma cor essencial no design (de moda, gráfico e de produto) expressando modernidade, a exemplo das cadeiras de plástico moldado *Verner Panton* (figura 20) e as artes gráficas da *OpArt*¹⁶ (figura 21) (EISEMAN e RECKER, 2011). Nas palavras dos autores, em relação à década de 1960:

Os direitos civis e movimentos Black Power - combinados com a saída da África do colonialismo para independência - representou um grande avanço para as pessoas de cor em todos os lugares. Preto era de repente bonito politicamente, fisicamente e em um contexto de design também. Mobiliário elegante preto e roupas pretas começaram a proliferar (EISEMAN, 2011, 117, tradução nossa).

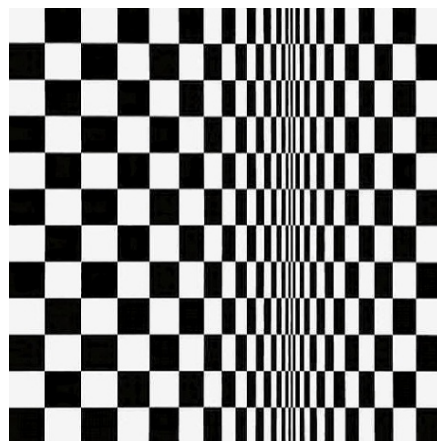
¹⁶ *Op-Art*: A arte óptica, termo em português, é utilizada para explorar a percepção por meio do olhar. A maioria das suas expressões são abstratas e preto e branco.

Figura 20: Cadeira Verner Panton, produzida pelo designer Verner Panton na década de 1960.



Fonte: <<http://www.revistaarraso.com.br/2014/06/26/luxo-vitra-icone-em-design-de-mobiliario/>>.
Acesso: 12/09/2017.

Figura 21: Movement in Squares, Bridget Riley, 1961.



Fonte: <<http://www.op-art.co.uk/op-art-gallery/bridget-riley/movement-in-squares>>.
Acesso: 27/08/2017.

Contudo, esse mesmo preto *moderno* (*Black is beautiful*), pode estar conotando um sentido de movimento *artístico* e *intelectual*, como acontece no movimento de Vanguarda (*avant-garde*), considerando que Pastoreau (1997, p. 141) atribui ao preto os significados de “elegância e modernidade” baseado no fato de que “os artistas gostam do preto (ou do preto e branco)” ou Design, incluindo a Vanguarda como uma denotação atrelada a essa cor. Significados esses que já vinham sendo atribuídos à alta costura, a exemplo da Coco Chanel (desde a década de 1920), que revolucionou o modo de vestir e resignificar a cor (HARVEY, 2004).

No contexto da contracultura, quando um movimento que atua de forma combativa no meio *social, político e artístico*, segundo Outhwaite (1996), trata-se de uma Vanguarda.

Ainda que geralmente observada nas artes plásticas, a Vanguarda é um conceito abrangente. Segundo o mesmo autor, trata-se de:

Uma condição de permanente revolução cultural ou estética, a ser iniciada, articulada ou dirigida por uma minoria “avançada”, usualmente de acordo com algum processo histórico pretensamente imanente. [...] Um direito não-outorgado para “liderar” ou, pelo menos, os instigar, insultar ou irritar ao se oferecer para exercer esse papel (OUTHWAITE, 1996, p. 794).

Para Outhwaite (1996, p. 794), as expressões "radicais" dos vanguardistas "serão deliberadamente obscuras, afetadas, irônicas, eruditas, alusivas ou mesmo (...) intencionalmente vazias de significado." Esse contexto indica possibilidades de conotações do preto e seus sentidos em meio a esse tipo de discurso contracultural.

2.4.4 Preto associado à ameaça

Pereira (1992) explica que a contracultura surgiu no Brasil, não por causa da ditadura, mas “apesar” dela. Embora houvesse o recrudescimento das forças militares, a subversão estava presente, especialmente na classe artística, diante do desafio de despistar a censura. Nesse contexto, o preto pode ser interpretado não só pelos significados de *tristeza* e *luto*, mas também como uma cor que representa ameaça ou opressão. Embora nas cores do fardamento militar/policial da época não predominasse o preto, esta cor, em termos de discurso cromático, pode estabelecer uma relação negativa de medo em contextos outros.

Para Janssens (2014), o preto como "autoridade do estado" representa segurança (figura 22). No entanto, ao se inverter essa posição, ele também se apresenta sob uma conotação sombria, ou de repressão, indicando ameaça pela cor. Principalmente quando se trata de protestos em que as forças de ordem utilizam a força para conter a desobediência civil.

Figura 22: preto associado à segurança e, ao mesmo tempo, ameaça.



Fonte: reprodução (JANSSENS, 2014); fotografia atribuída a Demotix/Hollandse Hoogte, Corbis.

O preto não só impõe um status de poder, como também passa a ser sombrio e amedrontador. Nesse caso, inverte-se essa polarização, passando de uma cor segura (que promove estabilidade) para um cor insegura (que promove instabilidade).

Segundo Harvey (2004, p. 315), o preto utilizado pelos policiais em suas jaquetas, aparentemente foi imitado por grupos de subcultura, como forma de absorver os seus atributos simbólicos, tais como o de autoridade como líder do grupo:

Apesar de a polícia tradicionalmente usar azul, o preto foi, historicamente, tão utilizado por forças impessoais, bem regimentadas e disciplinadoras, que poderíamos dizer que foi o surgimento da jaqueta policial negra do século XX que a polícia começou a desenvolver. (Poderíamos acrescentar, deixando a jaqueta de couro de lado, que alguns uniformes das forças policiais britânicas, oficialmente azul-marinho, são de um azul tão escuro que parecem negros).

Entretanto, o autor salienta que não se pode sugerir que o uso preto na subcultura jovem esteja atrelado ao perigoso, explicando que em essência (ou em mito) pode se associar a um aspecto rebelde não-violento e não-perigoso.

2.5 Uso e interpretação do vermelho

2.5.1 Vermelho associado à revolução

Zappa e Soto (2011, p. 12) traçam um paralelo dos acontecimentos que marcaram o ano de 1968, entre o Brasil e exterior, mostrando que a crítica ao conformismo tornou esse ano “representativo”, influenciando várias partes do mundo:

A onda de rebeldia que percorreu o globo em 68 foi inspirada, de um lado, por reivindicações específicas de cada realidade nacional – no Brasil, a luta contra a ditadura militar, impulsionada por um sentimento libertário contra o opressivo autoritarismo que permeava as relações no interior das famílias, nas escolas e universidades, nas empresas e na vida cotidiana dentro de uma sociedade de consumo e comunicação de massas que sofria a doença de uma deformada prosperidade.

Em relação ao vestuário, Zappa e Soto (2011) explicam que no ano de 1968, em “toda a Europa, viam-se roupas coloridas” e, de repente, “calças de veludo vermelho e camisetas pretas” se tornaram uniformes, acompanhando as cores dos protestos que ocorreram em Paris, em maio do mesmo ano, nos quais se utilizam roupas pretas e bandeiras pretas ou vermelhas, enfatizando-se esta última, como pode ser observado abaixo, na figura 23.

Figura 23: Protestos de maio de 1968, ocorridos em Paris.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/485192559830092568/>>. Acesso: 14/03/2017.

Segundo Pereira (1992), também são considerados contraculturais os movimentos de desobediência civil. Nesse contexto, incluem-se os protestos políticos ou sindicais ocorridos em maio de 1968, em Paris, na França, assim como os protestos dos estudantes, trabalhadores

e artistas, em grandes marchas de resistência contra a ditadura, no Brasil, ocorridos no mesmo ano. Em relação ao uso da cor, Pastoreau (2008), também salienta que nessas grandes manifestações dos estudantes e trabalhadores, em Paris, a bandeira vermelha tinha grande ênfase. Mesmo nos dias atuais observa-se a recorrência do uso dessa cor no contexto de protestos políticos, tais como os vivenciados no ano de 1968, em que se buscou contestar o próprio estado com o uso das cores em vestimentas ou por meio de artefatos como bandeiras e impressos representando respectivamente sentidos de negação (preto) ou de revolução (vermelho). O uso e interpretação do vermelho num sentido revolucionário, pode ser observado abaixo (Figura 24), em cartaz elaborado para os protestos dos operários durante as greves de Paris, em maio de 1968.

Figura 24: "A polícia gruda na Escola de Belas-Artes -
A Escola de Belas-Artes gruda [seus pôsteres] na rua". (Pôster, Paris, 1968).



Fonte: <<https://cgtaddsea.wordpress.com/2010/11/20/23-novembre-la-lutte-continue/>>. Acesso: 15/03/2017.

Para Janssens (2014) e Pastoreau (1997), o uso do vermelho como forma de "protesto" (figura 25) tem sua origem no comunismo. No entanto, no contexto dos protestos, o vermelho surge não necessariamente para evocar um ideologia, mas como forma de representar uma oposição em termos revolucionários.

Figura 25: protesto reivindicativo de trabalhadores.



Fonte: reprodução (JANSSENS, 2014); fotografia atribuída a: Michiel Wijnbergh / Hollandse Hoogte, Corbis / Hollandse Hoogte, Dieter Telemans / Hollandse Hoogte.

Para Pastoreau (1997), a cor vermelha, além de outras representações consideradas negativas, a exemplo da conotação do fogo (das chamas do inferno) ou um vermelho de sangue, também pode ter uma associação voltada para política, ligada a sindicatos operários, opondo-se ao amarelo, cor esta que durante o século XIX representava os sindicatos patronais. Sendo assim, essa cor que outrora se opunha ao amarelo por ser considerada própria de “sindicatos vermelhos partidários de ações revolucionárias” (PASTOREAU, *ibid.*, p. 47), ainda hoje integra o imaginário popular, quando visto como uma “ameaça vermelha” associando-se a partido político com tendências ideológicas voltadas para comunismo, socialismo ou revolução.

O fato dessa cor ser interpretada como opositiva em protestos políticos pode indicar a existência de características mais complexas que aproximam um vermelho revolucionário a outros sentidos. Segundo Pastoreau (1997), essa cor pode se apresentar como a cor do *dinamismo* e da *criatividade* (sendo uma cor que mexe, que atrai, ao contrário do azul, que parece estar longe). Isso explica num primeiro momento, que ela pode possuir um lado “*provocativo*”. Embora todas as cores possuam essa capacidade de se re-significar, salienta o autor, neste contexto, que o vermelho também “gera” e “quebra tabus”, a exemplo de um vermelho representando a cor do *amor*, mas que também pode expressar o *erotismo*. Este último, por vezes visto e interpretado como provocativo ou ligado ao hedonismo (prazer). Sabe-se que o sexo como signo do hedonismo era explorado também em capas de discos dos anos 1960 (THORGERSON, 2005).

Os aspectos acima citados são importantes na interpretação da cor vermelha como signo da contracultura, considerando que o movimento, sob algumas vertentes, ao tempo que busca se abster de uma sociedade tecnocrata (voltando-se para a espiritualidade/orientalismo/natureza), insere-se nessa mesma esfera (tecnocrata), expondo suas justaposições e contradições. No contexto do vermelho revolucionário, o que pode aproximar os discursos é o fato dessa cor ser utilizada em determinados contexto como forma de representação do “materialismo”, como defende Pastoreau (1997). Por exemplo, quando associada como sendo uma cor representa o “materialismo” em seu sentido erótico, ligada ao “hedonismo” (prazer/liberdade sexual), ou quando é interpretada como representação do “materialismo” político, ligada ao revolucionário ou a protestos opositivos ao *establishment*, como dispõe este tópico. Porém, em ambos os discursos, a cor é usada como provocação, para gerar e quebrar tabus. Essa é uma característica intrínseca da cor como signo da contracultura: contrapor-se, ao tempo que pode também se apresentar como “provocativa”, atraindo a atenção do observador.

2.5.2 Vermelho e combinação associada ao primitivo ou exótico

No contexto da contracultura, há cores e combinações utilizadas para remeter ao primitivo ou exótico. São em geral cores associadas – ainda que por semelhança – a elementos da natureza ou a um contexto étnico específico. Por exemplo, um design gráfico que atribua cores terrosas ou um design de produto que utilize-se da apresentação de uma cor com atributos de textura em couro, com paleta de cores afins, ou um verde, por exemplo, tanto podem remeter ao “rústico”, ao “exótico” e à “sustentabilidade”, como representam por semelhança as cores da natureza, comunicando conceitos do meio cultural a que se propõe.

Essa linha de contracultura (exótico/primitivo) tem também uma relação com a busca por uma sociedade menos técnica e/ou racional. Durante os movimentos de contracultura, grupos de indivíduos buscaram a valorização da natureza, vivenciando costumes como a prática do artesanato, a alimentação natural e a apreciação do que é *primitivo* ou *exótico*, a exemplo dos *hippies* na reprodução de modos de vida indígena. Para Risério (2005, p. 29):

Do mesmo modo, a figura do índio foi extraída do circuito interno da vida aldeã e trazida para o circuito mágico da viagem contracultural, o índio foi visto como uma imagem arquetipal, modelo milenar a ser retomado, em novo contexto e sob novas luzes, a nudez, a liberdade sexual, a vida comunitária, a existência humana e harmonia com a natureza.

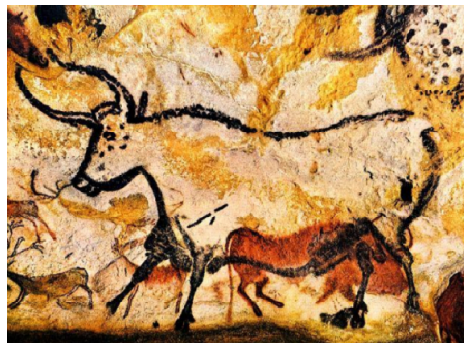
No Brasil, o próprio Manifesto Antropofágico (lançado por Oswald de Andrade, em 1928), o qual conforme Calado (1997) influenciou o “universo poético tropicalista” em seu conceito ideológico, defendia o “primitivismo e o retorno aos valores ingênuos” (BITARÃES NETTO, 2004). Ou seja, em seu conceito, esse manifesto traz uma discussão acerca de valores e tradições. Esses aspectos conformam o contexto do índio no circuito contracultural e além disso, trazem essa segmento para a estética tropicalista.

Nos códigos das cores utilizados nas etnias indígenas brasileiras, é possível observar os pigmentos de origem vegetal: por exemplo, muitas dessas etnias – até os dias de hoje – utilizam os pigmentos provenientes do urucum e jenipapo, que têm em suas características respectivamente as cores preta (um azul-escuro, que somada às cinzas de madeira gera o preto) e vermelha. Assim, percebe-se que o preto e o vermelho formam uma combinação que em determinados contextos pode remeter ao primitivo e valores indígenas (figuras 27 e 28). No entanto, é importante ressaltar que mesmo nos tempos remotos/primitivos, o uso de

pigmentos únicos ou combinados com duas ou mais cores era algo comum, indicando características presentes até os dias atuais.

Guimarães (2001) explica que de início, no período Paleolítico, o homem já representava por meio de figuras com a utilização de pigmentos em duas cores (terra-vermelha e terra-amarela, conhecida por ocre), salientando que posteriormente, passou também a se expressar com a utilização do preto e do vermelho. Figuras de animais e outros desenhos do cotidiano foram observadas na Gruta de Gargas, nos Altos Pirineus, e nas Grutas de Lascaux, na França (figura 26).

Figura 26: Grutas de Lascaux, na França



Fonte: Hypescience, disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=Grutas+de+Lascaux,+na+Fran%C3%A7a,&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjImsmqJfaAhXFx5AKHW0dAVMQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgdii=j4gTcX7AiebC3M:&imgref=ldgG2wyq63V13M:>>. Acesso em 31/03/2018.

De tal modo, é possível observar os códigos cromáticos culturais e suas características diante da imagem que está atrelada a um contexto primitivo/indígena circunscrito ao Brasil, conforme exemplo nas figuras 27 e 28, abaixo.

Figura 27: Pigmentos extraídos do urucum e jenipapo utilizados por etnias indígenas no Brasil.



Fonte: <<https://rodasdosaber.wordpress.com/2013/10/22/o-indio-aonde-esta/>>. Acesso em 14/03/2017.

Figura 28: Grafismos indígenas brasileiros oriundos dos pigmentos urucum e jenipapo.



Fonte: <<http://fulviopacheco.blogspot.com.br/2012/08/grafismos-indigenas-brasileiros.html>>. Acesso 14/03/2017.

2.6 Uso e interpretação do rosa

Para Pastoreau (1997), o assim como as cores violáceas, os tons de rosa estão ligados ao que é desagradável, ao que é vulgar e de mau gosto. No entanto, como toda relação entre cor e sentido, é preciso observar o contexto em que a cor está inserida. Como será visto mais adiante, as cores inseridas no sentido do "mau gosto", fazem parte do que é chamado colorismo kitsch, inferindo-se que cor-de-rosa pode ser utilizada para inverter ou transgredir com a finalidade de desembocar novos códigos e valores. Por exemplo, Caetano Veloso, no lançamento do disco *Tropicália* (1968), "travestiu-se aparecendo de boá cor de rosa" (FAVARETTO, 2007), o que provavelmente transgredia os valores da época, especialmente devido ao costume de se atrelar essa cor ao feminino ou por ser uma cor que provocasse a atenção, como vermelho o faz em determinados casos.

Batchelor (2007, p. 27) observa que numa das formas de "cromofobia", a cor passa a ser vista como algo "insólito". Ou seja, como algo que se opõe aos costumes, às regras e à tradição, passando a ser interpretada como algo "estrangeiro" por indivíduos que possuem uma visão conservadora perante às cores. A cor rosa também foi utilizada em cartazes e capas de discos dos anos 1960, onde explorava-se aspectos do design *psicodélico*, por meio de uma abordagem anticonvencional. Isto pode ser observado no texto de Thorgerson (2005), o qual, ao discorrer sobre as capas de discos dessa época, afirma que algumas eram compostas por rosa e vermelho, criando um aspecto inusitado/incompatível, a exemplo de *Disraeli Gears*, da banda Cream (figura 29).

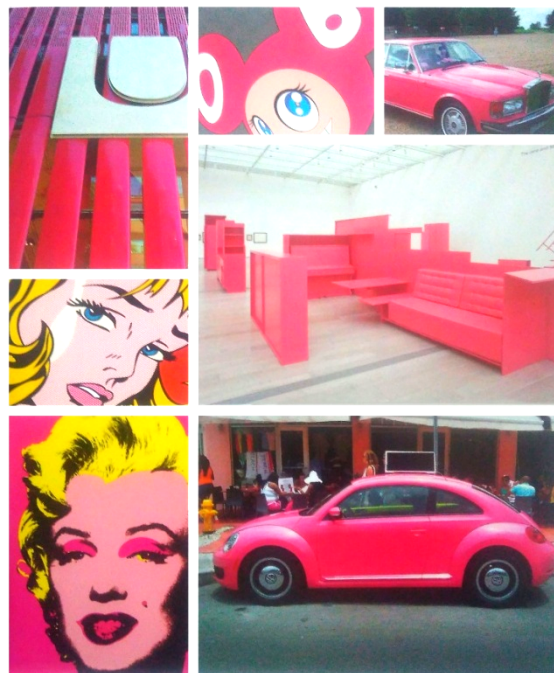
Janssens (2014, p. 117, tradução nossa) refere-se a essa cor também como sendo "rosa pop" (figura 30), frisando que ela foi utilizada "[...] no movimento PopArt e associada aos hippies e à liberdade dos anos 1960", como pode ser observado no cartaz de Wes Wilson (figura 31).

Figura 29: Cream; álbum Disraeli Gears; 1967. Ilustração: Martin Sharp; Photo: Bob Whitaker.



Fonte: < <https://www.rollingstone.com/music/lists/500-greatest-albums-of-all-time-20120531/cream-disraeli-gears-20120524>>. Acesso: 15/03/2017.

Figura 30: Rosa Pop (*Pop Pink*).



Fonte: reprodução (JANSSENS, 2014);
fotografia atribuída a: Nicole Bengiveno / The New York Times / Hollandse Hoogte.

Figura 31: Cartaz do Designer Wes Wilson, 1966
The New Featuring New Generation and The Jaywalkers.



Fonte: <<http://www.wes-wilson.com/bill-graham-presents.html>>. Acesso: 15/03/2017

Percebe-se também nesta cor outras possibilidades semânticas, visto que o rosa pode também representar o erótico, ligando-se ao hedonismo (prazer). Por exemplo, o vermelho, segundo Pastoreau (1997), em determinadas esferas pode conotar o amor, mas também o erotismo que segundo o autor, "convida à devassidão". Nesse mesmo sentido, o rosa também pode ser associado ao hedonismo: Batchelor (2007, p. 67) descreve essas características - tidas como artificiais - a partir do personagem Des Esseintes, presente no romance *A Rebours*¹⁷, de J.-K. Huysmans, buscando explicar a ótica que conecta “cor, sexo, orientalismo, artifício, cosmética e intoxicação”:

Fazia muito que ele era um conhecedor das cores, tanto das simples quanto das mais sutis. No passado, quando ainda cultivava o hábito de receber mulheres em casa, havia equipado um boudoir com móveis claros, delicadamente detalhados em canforeira japonesa, sob uma espécie de pátio de seda indiana rosa, de modo que as carnes dessas mulheres adquirissem tonalidades doces e quentes à luz das lamparinas escondidas do outro lado do pano. Esse quarto, onde espelhos ecoavam espelhos, e cada rede refletia uma interminável sucessão de boudoirs rosa, havia sido o deleite de todas as amantes dele, que adoravam embeber sua nudez no banho cáldo da luz rósea e respirar o perfume alcanforado da madeira.¹⁸

¹⁷ Publicado em 1884 e traduzido para o inglês, com o título *Against Nature*.

¹⁸ Joris-Karl Huysmans, *Against Nature*, trad. R. Baldrick (Londres: s/ed., 1959), p. 25. As citações subsequentes são das pp. 17, 25, 28, 40, 43, 53, 55, 96-97, 98, 99, 101-102, 105, 106, 111.

Nesse caso específico, o rosa foi associado à sensualidade e ao prazer. Entretanto, como mencionado anteriormente, a cor, enquanto signo, pode se apresentar sob diversos discursos, sendo o "contexto" fundamental para determinar os sentidos e associações. Como foi discorrido neste tópico, a cor rosa pode remeter ao *kitsh* (sob aspecto do "mau gosto"), ao psicodélico (*pop*, expressão hippie) ou à sensualidade (hedonismo).

2.7 Uso e interpretação das cores violáceas

O movimento feminista também contribuiu para a interpretação das cores na contracultura a partir das cor roxa, uma cor violácea. Segundo Pedrosa (2014), as cores violáceas são proporcionadas pela mistura do vermelho com azul (púrpura, roxo, violeta etc.).

O roxo utilizado neste tipo de contracultura originou-se do movimento em prol dos direitos das mulheres (figura 32), representando, segundo Janssens (2014), a *dignidade*.

Figura 32: Roxo utilizado nos movimentos feministas, representando a dignidade.



Fonte: reprodução (JANSSENS, 2014); fotografia atribuída a: Corbis / Holland Hoogte, Demotix/Hollandse Hoogte.

2.8 As cores em seus padrões psicodélicos

2.8.1 Vibração óptica

Meggs e Purvis (2009) afirmam que após a Segunda Guerra Mundial, os designers perceberam que as ilustrações já não eram suficientes para expressar ideias mais complexas, como os acontecimentos da época: restrições sociais, regime ditatorial e outros males pós-guerra. Sendo assim, por volta de 1960, os cartazes passaram a utilizar elementos que

remetiam a novos conteúdos, e isso levou a produção gráfica a novas formas de expressão, surgindo então o que é chamado de design conceitual. Para os autores, é nesse período que as ilustrações começam a perder eficácia em relação à fotografia e como forma de tornar a imagem mais atrativa e convincente, essas ilustrações e/ou as próprias fotografias passaram a ser desenvolvidas com maior expressividade pelos contrastes de brilho e intensificação de suas cores. Nesse contexto, eles explicam que as fotografias também passaram a ser manipuladas em suas tonalidades ou serem substituídas por imagens mais simbólicas e conceituais.

Por ser a cor considerada o aspecto mais emocional da linguagem visual e por estar impregnada de informação (DONDIS, 1997), ela é muito utilizada no design gráfico para conduzir representações simbólicas e conceituais. Essa expressividade das cores, voltada para o público alternativo na década de 1960, na maioria jovens, podia ser associada a valores associados ao *antiestablishment*, a exemplo do rock e do uso de drogas psicodélicas (MEGGS E PURVIS, 2009). Nesse contexto, os autores salientam ainda que a vibração ótica das cores estava associada ao movimento "op" (arte ótica, do inglês *op art*), que buscava expressar novas experiências perceptivas a partir da visão, não só pelas formas, mas também pelas cores, que eram frequentemente do tipo complementar e/ou de valor aproximado em sua tonalidade. Como explicam os autores:

As festas nos anos 1960 eram experiências perceptuais intensas de música barulhenta e espetáculos de luz que dissolviam o ambiente em campos pulsantes de cores e raios estroboscópicos (MEGGS E PURVIS, 2009, p. 566).

A justaposição de cores pode causar efeito de vibração ótica, especialmente em se tratando de cores intensas. Tais efeitos causados por esse elemento gráfico, assim como seu poder de atração visual, tem sido associado à juventude. Birren (1978, p. 117) apud Batchelor (2007, p. 95), explica que:

Os jovens reagem mais às cores do que às formas, e se deleitam com elas simplesmente por meio do prazer. À medida que vão crescendo e se tornando menos impulsivos, que vão se submetendo à disciplina, vão ficando parcialmente imunes ao apelo intrínseco das cores.

Essas reflexões podem indicar que o jovem "indisciplinado" (subversivo) - típico da esfera contracultural - é atraído pelos estímulos cromáticos e seus efeitos perceptivos junto às formas gráficas que fazem parte desse contexto alternativo.

Carmo (2003, p. 11) explica um fato que provocou influência ideológica na juventude ocidental durante a década de 1960, trazendo a reflexão de que "no plano político, a Revolução Cubana propagou ideias e atitudes de revolucionários, em especial Che Guevara". Observa-se que esses aspectos políticos, relacionados à revolução de *esquerda*, também foram traduzidos por meio de uma linguagem gráfica de cores vibrantes, voltadas especificamente para os jovens simpatizantes de movimentos alternativos. Conforme pode-se observar no cartaz abaixo (Figura 33), o uso de cores e formas em padrões repetidos causam uma vibração óptica na representação.

Figura 33: Helena Serrano, Dia del guerrillero heroico 8 de octubre, 1968.



Fonte: <<http://www.klatmagazine.com/en/illustration-en/luigino-bardellotto-mira-cuba-library-023/36599>>. Acesso: 27/08/2017.

Esses códigos próprios utilizados na expressão gráfica subvertem o que está vigente, como acontece com a representação gráfica que referencia o uso das drogas, ou seja, o *psicodelismo*¹⁹, provocando sensações diferentes, o que inclui a visão e a alucinação.

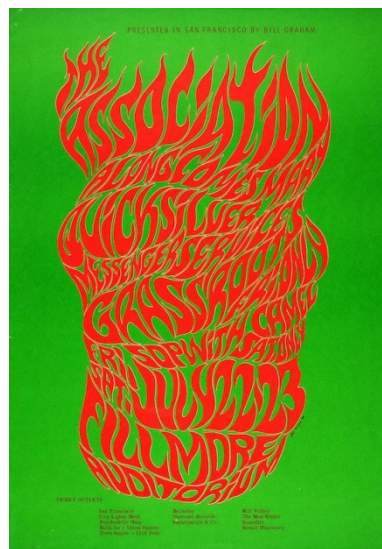
Segundo Batchelor (2007, p. 38), “na década de 1960 [...], as drogas eram comumente, e às vezes comicamente, associadas não só à distorção das formas como também à intensificação das cores.” O autor (ibid.) explica que, em *The Doors of Perception* (1994), o escritor Aldous Huxley descreve em detalhes a experiência da ingestão de mescalina

¹⁹ **Psicodélico/psicodelia/psicodelismo:** este conceito está relacionado com uma experiência sensorial que transcende a realidade: "alterações dramáticas na percepção sensorial - especialmente a visão. De repente, cores e materiais podem parecer dotados de uma beleza e riqueza [...] que se apresentam com uma ênfase fora do real (MASTERS; HOUSTON, 1998, p. 90).

(substância alucinógena), mostrando que a substância provoca percepções alteradas das cores. Segundo seus relatos, meia hora depois de ingeri-la, passou a ver luzes douradas em movimento tornando-se superfícies vermelhas que se expandiam com atributos de brilho e vibração, criando a sensação de mutação na imagem.

Percebe-se que a experiência psicodélica foi explorada simbolicamente pelos designers por meio da utilização de cores vibrantes e contrastantes, voltando-se a um público específico que compreendia aquela mensagem. Por exemplo, ao abordar cartazes psicodélicos relacionados a shows musicais nos anos 1960 (figura 34), Roza e Santos (2015, p. 2) explicam que "esses cartazes difundiam um código próprio, compartilhado entre os que participavam desse movimento e podiam entender seu simbolismo de cores vibrantes e de pouca legibilidade."

Figura 34: Cartaz do designer Wes Wilson - The Beatles, Doors, e Bill Graham (entre 1966 e 1967).



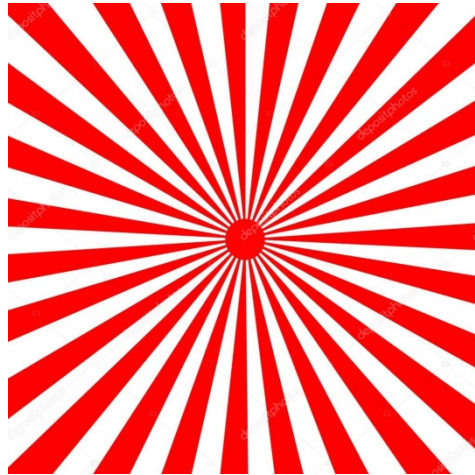
Fonte: <<https://www.collectorsweekly.com/articles/psychedelic-poster-pioneer-wes-wilson/>>.
Acesso: 27/08/2017.

Ou seja, a legibilidade não era o objetivo principal desses cartazes. No entanto, trazia uma mensagem implícita em sua proposta gráfica e cromática. Mais importava uma expressão diferente e que estimulasse a percepção do público jovem.

Além de uma profusão de cores presentes em cartazes e capas de discos dessa época, Roza e Santos (2015, p. 2) observam que "a cultura japonesa também influenciou os artistas psicodélicos (...)" e consequentemente também inspirou elementos estilísticos, como por exemplo, apresentando-se sob as formas estilísticas da Bandeira Naval do Japão, conhecida como Bandeira do Sol Nascente. Ou seja, somado ao uso das cores, as linhas geométricas passam a expandir essa

vibração óptica. No exemplo abaixo, observa-se que a combinação do vermelho e branco, somada às formas do padrão gráfico, produzem alto contraste, causando uma vibração óptica para o observador (figura 35).

Figura 35: Sol nascente japonês.



Fonte: < <https://br.depositphotos.com/1973643/stock-photo-japanese-rising-sun.html>>. Acesso em 05/03/2018.

Pode-se inferir que, no contexto contracultural, além de expressar vibração óptica que estabelece novas percepções em relação às cores, essas características do design também remetem ao sol (que pode representar a natureza/misticismo/orientalismo), considerando o seu direcionamento na forma radial. As autoras citam como exemplo de design psicodélico que se inspira nesse princípio o cartaz de Wes Wilson (figura 36), o qual apresenta linhas partindo de um mesmo ponto de origem, radiando-se em forma de reflexos solares. Esse aspecto da forma somado à cor, gera como consequência uma vibração óptica.

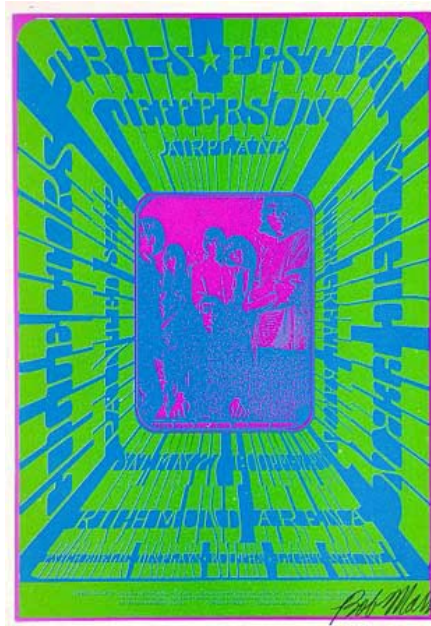
Figura 36: Cartaz de Wes Wilson de 1966.



Fonte: <<http://www.wes-wilson.com/>>. Acesso 13/0/2017.

Tais padrões gráficos, quando associados a cores intensas ou contrastantes (figura 37), têm o seu efeito de vibração óptica ampliado, referenciando experiências psicodélicas, tais como as utilizadas em casas de shows musicais, com o intuito de gerar novas experiências por meio da percepção visual

Figura 37: Cartaz para o concerto de "The Jefferson Airplane" Trips Festival (1967), designer: Bob Masse.



Fonte: < <http://www.bmasse.com/Images/starship.jpg> >. Acesso 13/09/2017.

2.8.2 Cores "incompatíveis"

De acordo com Zappa e Soto (2011, p. 233), Timothy Leary (psicólogo, professor de Harvard, ativista social e defensor do movimento psicodélico na década de 1960) pesquisava o uso das drogas alucinógenas como uma suposta forma de transcender a consciência humana. "Leary viveu e experimentou todas as faces da contracultura: das drogas, sobretudo o LSD, às experiências libertárias e coletivas do autoconhecimento e espiritualização", afirmam os autores, corroborando Roszac (1972), quando este explica que essas manifestações perpassavam por uma repulsa a alguns costumes ocidentais:

Parece-me incontestavelmente óbvio que o interesse de nossos universitários e adolescentes pela psicologia da alienação e o misticismo oriental, pelas drogas psicodélicas [...] compreende uma constelação cultural que diverge radicalmente dos valores e pressupostos (ROSZAC, 1972, p. 7).

Isso resultou numa linguagem gráfica com imagens irreais, misteriosas, e, por vezes, com baixa pregnância da forma (de interpretação lenta e difícil). Ou seja, de difícil leitura, em virtude dos excessos e distorções na imagem, proporcionando efeitos ópticos psicodélicos, o que inclui, nesse aspecto, o uso da cor.

As cores, nesse contexto, podem criar atmosferas enigmáticas que sinalizam uma experiência surreal e misteriosa como em shows de rock (figura 38), passando a ser utilizada em linguagem gráfica (figura 39), por meio de cores "incompatíveis" que faziam referência ao uso de psicotrópicos e às experiências dos estados alterados de consciência. Nesse sentido, Hollis (2005, p. 196) explica que:

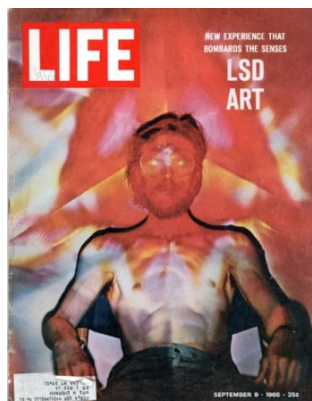
As drogas eram legais na Califórnia até 1966, e sua influência na percepção, imitada nos concertos através de luzes estroboscópicas, era simulada no trabalho gráfico por meio de uma deslumbrante repetição de contrastes cromáticos.

Figura 38: luzes estroboscópicas em concerto musical.



Fonte: <<https://pixabay.com/pt/concerto-desempenho-hard-rock-314850/>>. Acesso: 15/03/2017.

Figura 39: Revista Life, com tema “LSD ART”, setembro de 1966.



Fonte: <<http://scaryy-spice.tumblr.com/post/21988255526>>. Acesso: 14/06/2018.

Segundo Thorgerson (2005), essas nuances do psicodelismo, expressas pelas cores, possuíam uma característica "escandalosa" ou "incompatível", longe de seus aspectos naturais. Trata-se do uso de cores que não representam a realidade, que não combinam entre si ou com uso de atributos que contribuem para o desconforto visual. É um uso da cor que gera estranhamento, porém, de forma intencional.

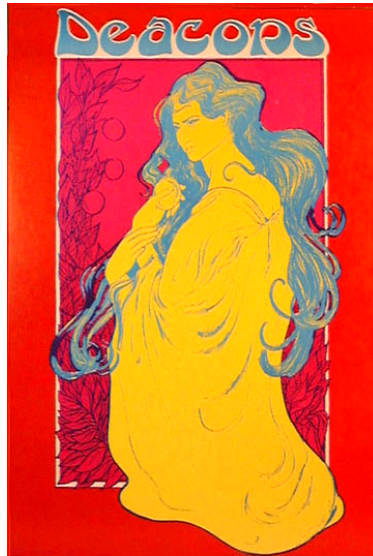
2.8.3 Saturação

O psicodelismo está ligado à experiência psíquica causada por meio de psicotrópicos (drogas). Para Melo (2008, p. 55), "o psicodelismo foi uma verdadeira febre que se alastrou com espantosa rapidez entre a juventude dos anos 60, influenciando tanto o design gráfico quanto a publicidade". Isso se deu com o uso figurativo de ícones surreais ou míticos e por meio da profusão de cores, mas um aspecto de grande ênfase no discurso inerente à cor está na sua *saturação*, ou seja, na *intensidade da cor*²⁰.

Segundo Pastoreau (1997), a saturação é um aspecto da cor dotado de conotações poéticas e oníricas. Já Thorgerson (2005, p. 96, tradução nossa), relaciona as capas de discos dessa época ao uso das drogas, explicando a saturação da cor da seguinte forma: "a recepção de cores no globo ocular de qualquer cor, ou melhor, de todas as cores, parecia mais colorida e vibrante. O verde era verde, mas agora, sob ácido, era vinte vezes mais verde do que qualquer verde que você já viu". Adeptos da contracultura, nesse contexto, utilizavam-se desse tipo de prática, afim de obter experiências "alucinógenas". Essas características podem ser observadas em cartazes psicodélicos da época, que representavam os eventos alternativos musicais, por meio da exuberância em cores saturadas e experimentações gráficas mais ousadas (figuras 40 e 41).

²⁰ Caso a leitura desta dissertação esteja sendo feita por meio de uma versão impressa, salienta-se: é possível que a técnica de impressão não tenha permitido uma calibragem de pigmentos em alta saturação nas imagens relacionadas a seguir. No entanto, a versão digital expõe essas características com maior rigor.

Figura 40: Deacons, 1967, por Bob Masse - cartaz psicodélico com alta saturação das cores



Fonte: <http://www.bmasse.com/Images/deacons_colour.JPG>. Acesso: 12/03/2018.

Figura 41: Victor Moscoso, Pôster para show do Steve Miller Band, 1967.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/556687203932281846/>>. Acesso: 12/03/2018.

Thorgerson (2005, p. 95, tradução nossa) explica que "algumas capas de álbuns psicodélicos eram simplesmente brilhantes e cheias de cores" e buscavam expressar experiências de cunho emotivo no mesmo nível que a música proporcionava, considerando que era possível explorar diferentes nuances da experiência psicodélica desses aspectos cromáticos (ver figuras 42 e 43).

Figura 42: 13th Floor Elevator, 1966, Design: John Cleveland.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/546061523539785895/>>. Acesso: 22/06/2018

Figura 43: The Savage Resurrection, 1968. Álbum homônimo. Designer: desconhecido.



Fonte: <<https://www.allmusic.com/album/the-savage-resurrection-mw0000043853>>. Acesso: 22/06/2018.

2.8.4 Profusão de cores: do misticismo ao psicodelismo

Os estudos observacionais de Janssens (2014) mostram que o uso da profusão de cores está presente em outras situações que podem ser consideradas como aspectos da contracultura. A exemplo disso, o autor explica que o excesso do colorido ou "cores do arco-íris", vem sendo utilizado para simbolizar a diversidade de gênero (comunidade homossexual), o que se originou em 1978, nos protestos gays de São Francisco, nos Estados Unidos (figura 44). Ressalta-se aqui que, embora seja um fato posterior aos anos 1960, torna-se relevante para explicar que o uso e interpretação da cor não é universal, podendo se ater a contextos e discursos particulares relacionados a minorias sociais.

Figura 44: passeata em defesa da diversidade sexual; São Francisco, 1978.



Fonte: reprodução (JANSSENS, 2014).

Sendo assim, a cor como signo da *contracultura*, especificamente pela diversificação de seus matizes, pode se apresentar, ser associada e interpretada de diversas formas. Como exemplo, cita-se aqui o discurso cromático relacionado a um conceito místico, ou transcendente aos aspectos materialistas. Roszac (1972) explica que o movimento de contracultura, ao se posicionar fora dos padrões ocidentais, também passou a praticar o misticismo oriental. Isso pode indicar que, o "colorido" usado e interpretado na década de 1960 não possuía apenas um aspecto simbólico relacionado à experiência psicodélica induzida por estados alterados de consciência. Em termos cromáticos, podia sugerir algo transcendental, o que se fundamenta no pensamento de Goethe (2013), ao defender a cor também como um fenômeno que transcende os aspectos físico-matemáticos, proporcionando um fenômeno que cria um elo com o indivíduo.

Nos anos 1960, o interesse pelo misticismo oriental, mais precisamente buscado na Índia, por meio da espiritualidade, trouxe um *imaginário popular* para o universo *contracultural*, inclusive por meio das cores. Kamdar (2008, p. 15) explica que:

Foi uma onda passageira que se seguiu à viagem dos Beatles a Rishikesh. Colares e contas à Nehru entraram na moda, assim como motivos paisley em cores psicodélicas. A meditação transcendental tornou-se o último grito para reduzir o estress. [...] De repente a Índia era o máximo. Tipos contraculturais adotaram-na como antítese do Ocidente dominado pelo materialismo vazio [...] A Índia não era atrasada; era sábia e espiritual.

Na Índia, o uso e interpretação da cor é observado no design de moda, arquitetônico ou de interiores; e evoca também uma simbologia mística que representa uma suposta

"expansão da consciência" buscada na espiritualidade, como ocorre na "festa da cor", conhecida como *Holi*²¹ (figura 45).

Figura 45: Festival Holi, em Delhi, Índia.



Fonte: <www.Bigstock.com>. Acesso: 12/09/2017. Direitos autorais: Natalia Deriabina

Tais referências podem ser observadas, por exemplo, na capa do álbum The Beatles, 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band' (figura 46) elaborada logo após a viagem do grupo musical à Índia.

Figura 46: capa The Beatles (Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band)
Parlophone, 1967 - Design: Peter Blake/Jann Haworth e foto por Michael Cooper.



Fonte: <<https://www.thebeatles.com/album/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band>>. Acesso: 23/04/2018

Thorgerson (2005, p. 95, tradução nossa), ao explicar as capas de discos dos anos 1960, salienta a inclusão de aspectos relacionados à "mitologia indiana". O misticismo

²¹ *Holi* ou *festa da cor* é uma festa típica indiana que busca afastar os maus espíritos. Nela, muitos se confraternizam arremessando água e pó multicoloridos em seus corpos.

indiano também deu inspiração ao álbum dos Beatles, de 1968, considerando a relação da banda com essa etnia e elaboração da música "Within You Without You", com instrumental (sitar, tabla e harmonium) e letra à caráter (cf. < <http://www.thebeatles.com/song/within-you-without-you>> Acesso: 15/06/2018). Entretanto, a expressão dessas características pode ser também observada por sua tradução em linguagem gráfica, na exposição da fotografia onde se insere o colorido nas roupas dos quatro integrantes do grupo, destacando-se em relação aos demais personagens presentes na capa do LP. Esse aspecto explicita a inspiração mística na capa do álbum.

Risério (2005) une esses dois aspectos citados acima (uso de psicoativos e experiência mística) ao explicar que alguns adeptos da contracultura utilizavam esses elemento como forma de estabelecer um vínculo com uma "suposta" expansão da consciência, o que pode indicar sua junção no discurso e significado da cor nesse contexto:

É claro que as drogas, naqueles dias, não significavam o que hoje significam: eram consumidas sob o signo do misticismo e da utopia, drogas para a expansão da consciência, instrumentos para a renovação da percepção das coisas e das formas do mundo (RISÉRIO, 2005, p. 28).

Uma outra relação com o uso da profusão de cores diz respeito aos aspectos oníricos e da fantasia, considerando os estados alterados de consciência e alucinações provocadas pelo uso de psicoativos. Isso explica as releituras em capas de discos que referenciavam a *Art Nouveau* (THORGERSON, 2005) por meio de cartazes psicodélicos, como pode-se observar na figura 47, considerando especialmente a ornamentação excessiva seja ela na forma ou no uso cromático.

Figura 47: Bob Masse, pôster Pink Floyd in Concert, 1966.



Fonte: < http://www.allposters.com.br/-sp/Pink-Floyd-in-Concert-Londres-1966-posters_i1117455_.htm>. Acesso: 15/03/2018.

Segundo Wolf (2011), esse estilo (*Art Nouveau*) utiliza-se de formas orgânicas e curvas, atribuindo aos seus temas animais, especialmente pássaros, figuras femininas e o uso de representações mais abstratas. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Duarte (2003, p. 119) defende que alguns elementos do que se poderia chamar de "estilo século XX" aplicado ao design, na qual busca-se um releitura da *Art Nouveau*, são caracterizados por representações da "fantasia, orientalismos e misticismos".

Sendo assim, os aspectos percorridos neste tópico demonstram que as cores, sendo utilizadas sob a forma de padrões psicodélicos (profusão e/ou saturação, podem também representar a fantasia e o onírico, inclusive quando amparados pela utilização de releituras da *Art Nouveau* e/ou aspectos voltados para natureza.

2.9 Uso e interpretação das cores Pop e Kitsch: persuasão e consumo

Ao negar a sociedade técnica e industrial, a contracultura também critica o consumo (ROSZAC, 1972). Conforme defende Risério (2005, p. 27):

A questão da relação entre o homem e a natureza, que foi um dos temas centrais do contraculturalismo, emergiu no contexto da exacerbação antitecnológica que dominou o movimento, em decorrência da crítica à sociedade industrial e de “consumo”, ou *plastic society*, que levava a humanidade a cometer crimes contra si mesma.

Portanto, essa atitude de se abster de uma sociedade técnica, essa atitude possuía um cunho ideológico e filosófico que questionavam os valores, fazendo um embate entre a *essência* versus *aparência*, *valores humanos* versus *materiais* e *humildade* versus *ostentação*. Ideologias essas que num contexto geral, posicionam-se contra uma sociedade industrial e de consumo. Para Favaretto (2007, p. 139), em seu contexto artístico, os tropicalistas "compartilhavam do cinismo com que a vanguarda assume a ambiguidade existente entre mercado e crítica da sociedade capitalista".

Para compreender as cores associadas ao consumo, é necessário observar também um movimento artístico da década de 1960, intitulado *Pop Art*, que adotava um posicionamento irônico em relação ao *establishment*. Embora seja um movimento nascido nas artes plásticas, seu estilo também foi utilizado em outras áreas, a exemplo do design, promovendo o uso de cores saturadas e contrastantes, apresentando elementos que fazem referência à da publicidade e propaganda. Para Melo (2008, p. 34) a *Art Pop* é “próxima por natureza da sintaxe do

design”, sobretudo pelo próprio design incorporar elementos estilísticos dessa corrente artística.

A *Popt Art* é um movimento que pode ser considerado como uma manifestação de contracultura pela sua implícita utilização de ídolos *pop*, artigos de consumo cotidiano, profanação de imagens da história da arte e mensagens críticas e banais de forma crítica ao capitalismo e a sociedade de consumo (SANTOS, 1987), conforme exemplificado nas figuras 48 e 49.

Figura 48: Marilyns, 1964; Andy Warhol.



Disponível em <<https://artemaioir.files.wordpress.com/2010/11/andy-warhol-marilyn-diptych1964.jpg>>. Acesso em 13/03/2017.

Figura 49: Latas de Sopas Campbell, Andy Warhol, 1962 - The Museum of Modern Art (MoMA).



Disponível em <<http://collection.warhol.org/view/objects/asimages/dept@Art%20Collection/120/title-asc?t:state:flow=9d2e22d3-ce76-4e55-89b9-f0c858d1657a>>. Acesso em 13/03/2017.

Essa corrente artística, segundo Banks and Fraser (2007), é caracterizada pelo "mundano" e utiliza-se de um estilo que busca chamar a atenção para o consumismo pós-guerra, utilizando para tanto a estética dos quadrinhos e da publicidade, e nisso se incluem as cores. Para Banks and Fraser (2007), essas cores "Pop" possuem um efeito desorientador, dependendo da maneira que são aplicadas, podendo se relacionar ao vulgar, ao exagerado, mas "se tornaram icônicas perante a sociedade".

Essa manifestação artística também foi considerada uma *antiarte*, por manter características subversivas e questionadoras não só diante da sociedade, mas também diante da própria arte, indo de encontro a ela, retirando-a das classes dominantes e levando ao contexto popular. Como explica Santos (1987, p. 37):

A antiarte trabalha sobre a arte de massa dos ilustradores de revistas, publicitários e designers, e acaba sendo uma ponte entre a arte culta e a arte de massa; pela singularização do banal (quando Andy Warhol empilha caixas de sabão dentro de uma galeria e diz que é escultura) ou pela banalização do singular (quando Roy Lichtenstein repinta em amarelo e vermelho, cores da massa, a Mulher com chapéu Florido, de Picasso). Elite e massa se fundem na antiarte.

As "cores da massa" características da *arte pop*, podem adquirir sentidos conceituais em sua retórica, dependendo do contexto em que estão inseridas. Batchelor (2007, p. 15) refere-se ao colorido pop como uma coletânea:

O que vale dizer: cores naturais, cores comerciais, cores industriais, e frequentemente cores vivas, vulgares e modernas em colisões vivas, vulgares e modernas com outras cores vivas, vulgares e modernas.

Batchelor (2007) explica que no contexto da publicidade a cor torna-se "cosmética", artificial, ou seja, é aplicada/interpretada como algo meramente ornamental e/ou de caráter mercadológico. Entretanto, na Arte Pop, é a partir do uso de cores fortes e atraentes, típicas do consumo ou do objeto cotidiano, que se estabelece uma crítica perante a sociedade, adquirindo assim um significado irônico em seu discurso.

No Brasil da década de 1960, a Tropicália absorveu aspectos da sociedade de massa e de consumo. Segundo Rodrigues (2008, p. 189), do mesmo modo que digeriram, entre outros elementos, "o pop e o *kitsch*, os tropicalistas transportaram para as capas de discos essa mesma polifonia". Assim como a *Pop Art*, que é voltada para a arte, principalmente por meio de telas e impressos ligados à publicidade e propaganda (design gráfico), o *Kitsch*, que está mais atrelado ao consumo da mercadoria (design de produto), também se liga a um contexto

da sociedade de consumo/capitalista, unido ao fetiche do objeto/mercadoria, como será mostrado a seguir.

A palavra *Kitsch* é oriunda do verbo alemão *ver kitschen*, que possui significados de trapacear, receptar ou vender outra coisa no lugar do que se havia combinado. Além disso, é um termo utilizado para designar algo considerado vulgar e/ou de mau-gosto. Nesse contexto, Schneider (2010) explica que uma das coisas que afeta a maneira de ver e interpretar na comunicação visual é o "gosto", sendo este uma característica da pessoa e não do objeto. O mesmo se dá em relação ao preconceito diante da cor, considerando-se que o gosto é relativo. Esses aspectos indicam que a cor, vista com preconceito, pode também ser interpretada como algo de mau-gosto; e quando vista com agrado, pela sua beleza, pode ser interpretada como de bom-gosto:

Dentro de um determinado contexto social e cultural, no interior de grupos sociais e em determinadas épocas, existem convenções de gosto, isto é, acordos que possuem validade normativa para indivíduos participantes ou que apresentam a pretensão a uma espécie de "objetividade" contextual (SCHNEIDER, 2010, p. 232).

O autor (ibid.) explica, em relação ao contexto capitalista voltado para o poder de mercado, que durante o século XX o gosto passa a ser não mais ditado pelas elites, sendo agora ditado pela cultura de massa pós-moderna, composta por subculturas; frisando ainda que no pós-modernismo, acrescentou-se um trato "lúdico-irônico".

Observados esses aspectos, questiona-se: – De que modo o *kitsch* e a corrente *Pop Art* se ligam à crítica ao capitalismo quando relacionadas às cores? Diante do contexto apresentado, percebe-se que o colorismo *kitsch*, assim como as cores pop, possuem uma função persuasiva, num sentido de exposição, como atrativo de venda, e re-exposição, dessa vez, servindo à decoração de um espaço. Essas cores, de um lado, expressam-se de uma forma artificial, afastando-se da natureza ou subvertendo padrões antes empregados, apresentando-se por combinações de cores por vezes desordenadas (sem harmonia) ou com apelo ao exagero. Embora sejam expressas em alguns casos por tons puros, especialmente cores primárias, complementando-se, também podem se apresentar sob o atributo da alta saturação como forma de ampliar seu impacto visual (ver figura 50).

Figura 50: Estatueta de Jesus, Maria e José, com a utilização de um colorismo *kitsch*.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/282319470361141235/>>. Acesso: 11/05/2018.

Para Moles (2001), o *kitsch* está presente em várias áreas da cultura de massa: nas artes visuais, pintura, objetos comuns da vida cotidiana, inclusive na música; o autor salienta que tudo pode ser portador de *Kitsch* e que "[...] somente após o período da *pop art* deixou-se um pouco de lado a alienação do *Kitsch*, dando aos artistas a oportunidade de retomá-lo como distração estética (O Kitsch, é divertido) [...]". Esse pensamento indica que o próprio uso da cor como cosmética pode transformar o objeto num fetiche, assim como a mensagem da cor que nele se encontra (figura 51).

Figura 51: design de interior *kitsch*.



<<https://br.pinterest.com/pin/563583340853892921/visual-search/?x=16&y=10&w=530&h=315>>.
Acesso 14/10/2017.

Batchelor (2007, p. 55) explica que, para o arquiteto Le Corbusier, "ornamento, excesso, brilho e cor "[...] eram a forma particularmente moderna de degeneração que hoje

chamamos de *kitsch*”. Isso evidencia as características das cores nesse contexto: o excesso, que também pode ser considerado em relação à saturação, o brilho (nível de claridade) e a cor propriamente dita (o matiz). As características cromáticas do *kitsch* também são destacadas por Moles (2001). Em suas palavras:

Os contrastes de cores puras complementares, tonalidade de branco, sobretudo a passagem do vermelho ao rosa-bombom *fondant*, ao violeta, ao lilás-leitoso, as combinações de todas as cores do arco-íris, misturados ao máximo, constituem uma característica frequente do colorismo Kitsch (MOLES, 2001, p. 55).

Como foi observado anteriormente, para Pastoreau (1997), assim como os violetas, os tons de rosa (tais como os supracitados) podem ser considerados desagradáveis, vulgares ou de mau gosto.

Nesse contexto, Moles (2001) explica que o *kitsch* pode se apresentar em forma de signos, expondo características especialmente voltadas para o exagero, subvertendo os padrões convencionais, apresentando-se como: *kitsch* sacro, *kitsh* erótico e expressões relacionadas a um ponto de vista estético em que se considera uma relação de juízo de valor junto aos aspectos do mau gosto. Aspectos esses que Schneide (2010, p. 233) defende serem um "universo ilusório de sonhos e fantasias, num dúvida contramundo do cotidiano (glamour, riqueza, felicidade barata)", gerando valores que apelam para "desejos, sentimentos ou sentidos".

O colorismo *kitsch* tem a capacidade de expor oposições cromáticas associadas a oposições de valores, mas não estabelecidas como padrões, já que leitura do significado de suas cores dependerá do contexto discursivo. Como exemplos inerentes, pode-se inferir a ausência do *religioso* imposto pela presença do *profano* (roxo litúrgico vs vermelho erótico) ou justaposição dos mesmos; e assim por diante: recatado vs erótico (branco puro vs vermelho impuro); doce vs picante (cores pasteis pálidas, em baixa saturação vs cor vermelha e laranja, em alta saturação); convencional vs exótico (acromático vs cromático) etc. Assim, essas e outras possíveis análises e interpretações podem ser obtidas por meio da observação do discurso das cores presente na linguagem gráfica cromática do enunciado. É importante frisar que os conceitos para interpretação de oposições de semânticas fazem parte da metodologia semiótica e serão melhor compreendidos no tópico 3.1.4, localizado no Capítulo III.

Portanto, investigar a cor sob o contexto de crítica subjetiva ao “consumo” e ao capitalismo, implica distinguir em que tipo de discurso os signos se enquadram, considerando

também o seu fator persuasivo/sedutor. Ou seja, o "fetiche da cor". Aspecto esse que está presente tanto nas cores da *Art Pop* quanto no colorismo *kitsch*.

2.10 Considerações sobre este capítulo

Neste capítulo foram abordados e exemplificados alguns dos principais aspectos das cores relacionadas à representação da contracultura e seus significados observados em diferentes contextos, a exemplo da combinação entre o vermelho e o preto, a profusão de cores, vibração óptica e alta saturação, os quais irão embasar a análise das capas de discos que fazem parte do *corpus* da pesquisa.

CAPÍTULO III

3. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PERCURSO PARA AS ANÁLISES

3.1 Alguns conceitos da Semiótica para o estudo da cor

Observar a cor enquanto *signo*, ou seja, enquanto "alguma coisa que aí está para representar outra" (COURTÉS E GREIMAS, 1979, p. 424), envolve compreender a convergência entre um contexto e um discurso. Nesta pesquisa, o contexto investigado é a Tropicália enquanto movimento de contracultura, e o discurso, trata-se do conjunto de representações expressas por meio dos signos, entre os quais os signos plásticos, com ênfase nas cores.

O estudo da cor como signo requer a exploração desse contexto de forma ampla, contemplando as circunstâncias históricas da criação do design investigado, para gerar um suporte à interpretação, conforme defende Joly (1996). Para se analisar as cores das capas de discos tropicalistas e interpretar seus significados sob a ótica dos acontecimentos sócio-políticos e culturais da época, torna-se necessária uma abordagem que contemple aspectos mais complexos em termos de discurso e significação, como aquela proposta pela análise semiótica.

Segundo Santaella (1983), a *semiótica* é uma teoria e também um método que possibilita a investigação das mensagens, no que se refere aos significados. Muratovski (2016, p. 168, tradução nossa) explica que ela pode “fornecer um elaborado vocabulário analítico para descrever como os signos fazem sentido”. No entanto, tendo em vista as várias linhas de investigação possíveis a partir dessa teoria, faz-se necessário esclarecer a abordagem que será adotada durante a investigação a que este trabalho se propõe.

De início, deve-se considerar que na pesquisa voltada para a cor, é importante relativizar a observação de determinados aspectos, não adotando uma postura universalista. Isso se deve ao fato das cores adquirirem significados diferentes de acordo com o tempo e localização geográfica, como defende Pastoreau (1997, p. 15) ao explicar que "não há nada de universal na cor, nem na sua natureza nem na sua percepção", e que ela "é um fenômeno cultural, estritamente cultural, que se vive e define diferentemente segundo as épocas, as sociedades, as civilizações". Por mudar de significação de acordo com o tempo, cultura e região, as cores permitem diferentes interpretações, dependendo do contexto em que estão inseridas (O'CONNOR, 2015).

No entanto, o contexto discursivo não trata-se apenas da observação dos códigos relacionados à região, época e cultura. Vai além disso, se observado o contexto particular do

próprio discurso, o que é próprio da abordagem "semiótica discursiva" e não pode ser desconsiderado nesta pesquisa. Por esta razão, o posicionamento investigativo desta pesquisa parte de um olhar aprofundado sobre o objeto de estudo, conforme exposto nos capítulos anteriores, afim de obter um repertório que identifique os *códigos culturais*, dentro do contexto específico da Tropicália.

Conforme explica Muratovsk (2016), na pesquisa em Design, a *Semiótica* é um método utilizado para estudar a cultura visual e material, consistindo em descrever como as imagens e objetos criam significados, considerando uma plataforma ideológica específica. O autor (ibid.) salienta ainda que, para tanto, na interpretação ou composição de um design, deve-se observar os *signos* sob a ótica coletiva e individual, ou seja, verificando se possuem apelo amplo ou particular.

Dentro dessa conjuntura, articulam-se os *códigos culturais* que são explicados por convenções e fenômenos (MURATOVSKI, 2016), o que é fundamental para amparar a análise. Os *códigos culturais* podem ser constituídos por linguagens estabelecidas pelo uso cromático e podem se apresentar de duas formas: (1) consolidando-se amplamente por meio de uma convenção (utilizando-se do simbolismo) ou (2) por meio de um uso particular, gerando novos (ou quebras de) paradigmas no discurso da cor, o que consiste num discurso semi-simbólico.

Para que um discurso seja compreendido universalmente, seria necessário que todos os indivíduos expressassem e compreendessem a mesma linguagem (sob uma invocação ampla), o que parece ser utópico em relação à cor, considerado seus significados não são universalistas.

3.1.1 O Conceito de signo e os diferentes modos de representação

Tendo como base a teoria semiótica peirceana, as cores podem ser observadas como *signos*. Para Peirce (2005), um signo é aquilo que irá representar algo para alguém a partir da produção de significados, produção essa que é denominada pelo autor como sendo um processo de *semiose*. Em sua teoria, ele propõe diversas classificações para os signos, sendo relevante para esta pesquisa os conceitos de *ícone*, *índice* e *símbolo*. Com base nesta classificação, Caivano (1998) e Pereira (2011) explicam que:

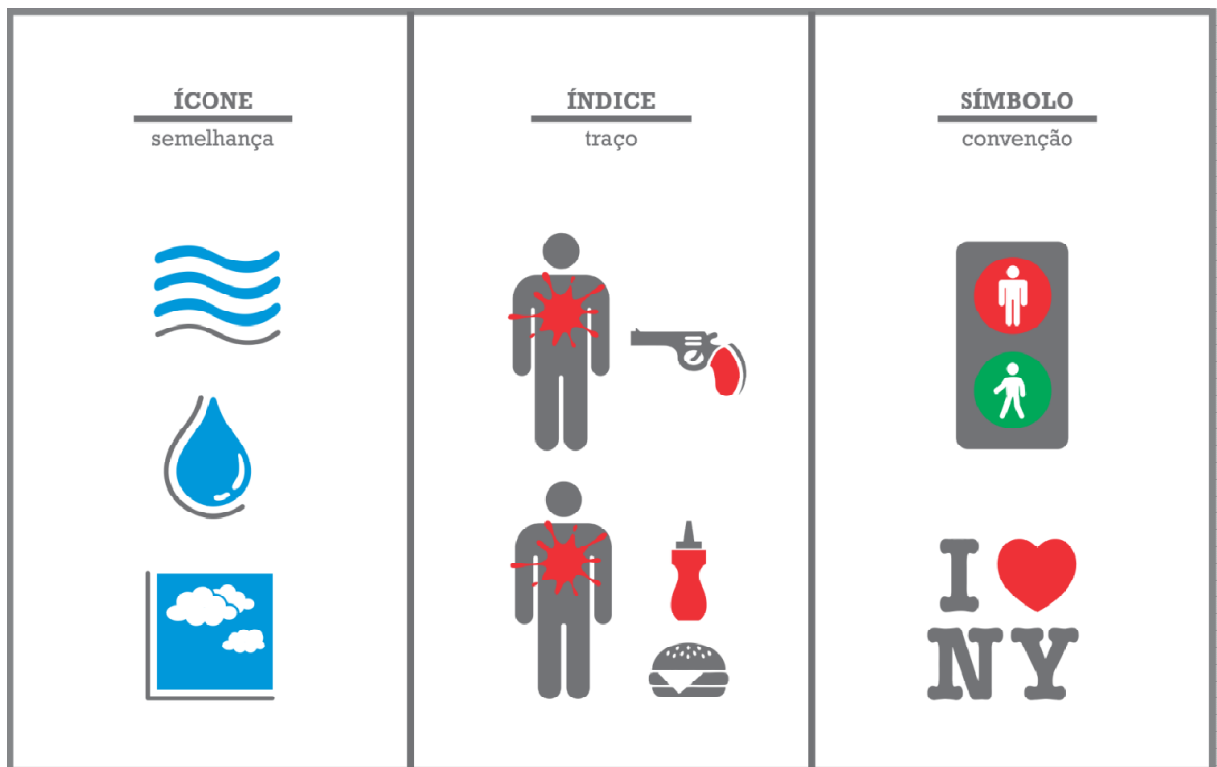
A cor é um *Ícone* quando representa por semelhança, ou seja, quando a cor possui analogia com o seu referente (também chamado objeto do signo), por exemplo: a cor azul, utilizada para representar o céu.

A cor é *Índice* quando representa por traço – “pista”, produzindo uma relação direta com o objeto (referente). Por exemplo, uma mancha vermelha indicando que alguém está ferido.

A cor funciona como *Símbolo* quando ela representa algo por meio de códigos fixados por convenções da cultura e sociedade. Por exemplo, as cores verde e vermelha do semáforo (figura 52).

É importante ressaltar que essas formas de representação (ícone, índice e símbolo – semelhança, traço e convenção) relacionam-se entre si, como será observado mais adiante.

Figura 52: A cor e os tipos de representação (icônica, indicial e simbólica).



Fonte: o autor, com base em Peirce (2005).

Na figura 52, a cor azul, funciona como *ícone*, ao representar por *semelhança* a água ou o céu. Já no caso do *índice*, a mancha vermelha na figura indica que algo errado aconteceu. Porém, neste caso, o que irá determinar o significado da cor serão as outras *pistas* apresentadas, ou seja, os contextos. Por exemplo, à princípio, observando a figura acima, se não houvesse as pistas/contextos (*catchup* e arma), não seria possível identificar ou distinguir os significados: *violência* (acidente com arma de fogo) ou por exemplo, representações de um conceito atrelado ao que é *atrapalhado/desajeitado* (por se sujar com o molho). Quanto às

representações simbólicas, Joly (1996, p. 40) explica que se "são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural". É possível observar na figura acima exemplos de cores que funcionam como símbolos amplamente compreendidos, como é o caso dos semáforos (*pare vs prossiga*).

Na revisão de literatura a respeito dos significados das cores, foi observado que grande parte dos autores referem-se a essas associações como "simbolismo". Contudo, conforme discutido anteriormente, o símbolo é um dos tipos de signo, mas nem toda representação é simbólica. Nesse sentido, Courtés e Greimas (1979, p. 424) advertem que o uso indiscriminado do termo "*símbolo*" deve ser evitado em semiótica. No entanto, salientam que esta palavra também pode ser referir a um "contexto sócio-cultural dado" que gera "uma única interpretação".

Esse pensamento indica que o *símbolo* provoca uma interpretação compreendida coletivamente, considerada uma convenção amplamente arraigada na sociedade. Segundo os autores (ibid., p. 424), "Peirce define o *símbolo* como fundamentado numa convenção social", o que possibilita um discurso amplamente compreendido. Contudo, as cores também pode ser interpretadas em contextos particulares. Ou seja, nem sempre pode ser observada a partir de um discurso amplo, compreendida por todos, como ocorre nos semáforos, em que os significados das cores (vermelho-*pare*; amarelo-*atenção*; verde-*siga*) estão consolidados na sociedade. Por isso, embora Muratovski (2016, p. 171, tradução nossa) explique que "em regra, um símbolo depende de um grupo de pessoas concordando com o seu significado", essa discussão dar-se de forma mais ampla, como será visto adiante.

Quando são apresentados sob aspectos de forma mais particular (como acontece com as cores em discursos específicos), surge o que uma das teorias semióticas denomina de *semi-símbolo* (GREIMAS, 2004). Segundo Barros (2012, p. 252), as relações semissimbólicas "são próprias das linguagens visuais e poéticas e correspondem a microcódigos construídos pelos discursos entre categorias da expressão e categorias do conteúdo". Num discurso em que categorias se apresentam em forma de oposições cromáticas, a exemplo de *vermelho vs amarelo*, associando-se à oposição semântica de *raiva vs. alegria*, ou a exemplo da presença de cores *acromáticas vs. profusas*, associando-se ao *conservador vs. liberal*, existe uma relação particular entre o plano de expressão e plano de conteúdo e tal relação não se dá de forma arbitrária como acontece com os símbolos, possuindo, portanto, um significado específico da cor naquele discurso.

Segundo Pietroforte (2004, p. 111), o *semi-simbolismo* ocorre "quando formas do conteúdo são relacionadas a formas da expressão", conceito esse que faz parte da "teoria da

significação" (semiótica discursiva/greimasiana/visual), proposta por Julien Greimas. As formas de conteúdo (*Plano de conteúdo*²²) e formas de expressão (*Plano de expressão*²³) são categorias propostas por Louis Hjelmslev (1975), por meio das quais Greimas entendeu se articular sob uma forma mais particular. Segundo Hjelmslev (1975, p. 61) “existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido”.

Conforme explica Pietroforte (2004), o aprofundamento do conceito de semi-simbolismo na *semiótica visual* surge especialmente na obra de Floch e na semiótica greimasiana, havendo uma diferença em relação à teoria de Peirce por dar ênfase não mais nas articulação entre os signos e sim no processo do seu discurso.

Contudo, diante dessa discussão acerca de *símbolo* e *semi-símbolo*, é importante frisar que esta pesquisa pretende estabelecer uma postura atenta não só à articulação dos signos, por serem elementos fundamentais no *contexto* sobre o qual se debruça (contracultura), mas também à articulação do "discurso" da cor, tão necessária, tendo em vistas as inúmeras formas da cor se apresentar como signo nesse *contexto*.

Diante dessas considerações, esta pesquisa optou por utilizar a semiótica elaborada por Charles Sanders Peirce (2005), ponderando a observação da articulação entre os signos, considerando de fundamental importância identificar o discurso aplicado; considerando também a semiótica proposta pelo Groupe μ (1993). E para tanto, terá como base Caivano (1998, 2011), por ser um autor que segue a linha de pesquisa voltada para *semiótica peirceana* aplicada à interpretação cromática.

Não obstante, conforme postura adotada por Pastoreau (1997, 2008) na pesquisa voltada para a *simbólica da cor*, torna-se necessário também observar recorrências do uso da cor em expressões da contracultura, ciente de que a cor não possui uma representação universal. Vale salientar que para a interpretação de significados feita por meio da *Semiótica*, Joly (1996, p. 45) enfatiza a necessidade de “estudar as circunstâncias históricas de criação de uma obra para compreendê-la melhor”, tornando a leitura da imagem mais eficiente, observados: semelhanças, traços e convenções.

²² *Plano de conteúdo* trata-se de uma denominação proposta por Louis Hjelmslev (1975), que define um estado implícito (a mensagem propriamente dita).

²³ *Plano de expressão* é uma denominação proposta por Louis Hjelmslev (1975), que define um estado latente (passível de interpretação).

3.1.2 Signos plásticos, icônicos e linguísticos

Outra teoria relevante para esta pesquisa, que aborda a cor como signo, é a *semiótica visual*, proposta pelo Grupo μ (1993). Esta teoria considera a interpretação dos significados das imagens perante os signos icônicos (elementos *figurativos*, a exemplo de fotografias, ilustrações, pictogramas, etc.) e os signos plásticos (elementos *abstratos*, a exemplo da forma, composição, textura e cor).

Para os autores, a cor, é um elemento abstrato que possui características dotadas de significados: o matiz, a luminosidade e a saturação. Segundo o Grupo μ (ibid.), esses três atributos da percepção da cor geram “eixos semânticos primários”, o que implica dizer que as cores, enquanto signos plásticos, ainda que não sejam atreladas a um contexto, podem ser portadoras de significados em suas próprias características.

Além da distinção entre os signos *icônicos* e *plásticos*, propostos pelo Grupo μ (1993), há um outro tipo de classificação do signo que deve ser observado nesta pesquisa, afim de aprofundar a compreensão dos enunciados visuais: o signo *linguístico*. A análise textual de uma estrutura verbal possibilita a interpretação da representação por meio do que a semiótica denomina como *ancoragem*: um termo adotado por Barthes (1977) para definir a exploração verbal (linguística). Esse tipo de análise, somada às demais, será utilizada mais especificamente na contracapa dos discos (quando houver textos verbais), podendo também ser verificado por meio de textos presentes na capa (títulos e demais textos), como forma de melhor fundamentar a análise (vide figura 53).

Figura 53: Os três tipos de signos a serem identificados nas capas de discos (plásticos, icônicos e linguísticos).



Fonte: elaborado pelo autor.

3.1.3 A cor enquanto signo plástico: níveis de matiz, luminosidade e saturação

Para observar os significados gerados pelos atributos próprios da cor, os teóricos do Grupo μ os denominaram “cromemas”, fazendo uma analogia ao termo “fonemas”, utilizado na definição da linguagem verbal. De acordo com esta teoria, os atributos de matiz, luminosidade e saturação funcionam como unidades significantes em sistemas cromáticos e, embora sejam percebidos simultaneamente pelos observadores, eles possuem significados distintos inerentes à cada um.

Pereira (2011, p. 90-91), ao explicar essas características cromáticas, discorre que elas determinam significados “nos usos cotidianos e em diferentes concepções da cor na cultura ocidental, especialmente no âmbito religioso, filosófico, científico e artístico”.

Clareza (luminosidade): “Todas as cores vistas, inclusive aquelas que não resultam de misturas, possuem em si mesmas algum grau de clareza ou obscuridade (PEREIRA, 2011, p. 90). Para a autora, a clareza está relacionada com o grau de proximidade da cor com o

preto e branco. Segundo Wolf (2011, p. 78), a "claridade ou obscuridade relativa de uma cor" também pode ser chamada *valor* ou *tom* (figura 54).

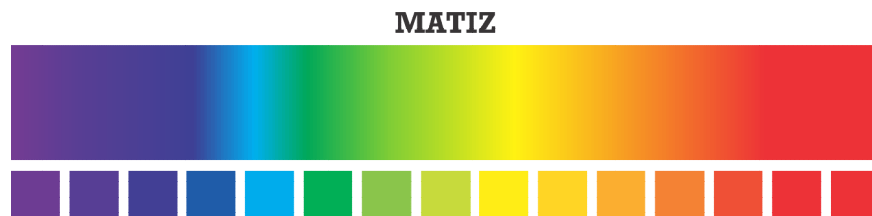
Figura 54: Variação de luminosidade de um mesmo matiz.



Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa.

Matiz: segundo Wolf (2011, p. 81), trata-se de uma "característica básica de uma cor que corresponde ao seu comprimento de onda no espectro de luz e usada para distinguir uma cor da outra" (figura 55). Os matizes, por se distinguirem facilmente, são mais fáceis de identificar sua relação semântica.

Figura 55: Variações dos matizes de acordo com o comprimento de onda no espectro da luz.



Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base em Wolf (2011).

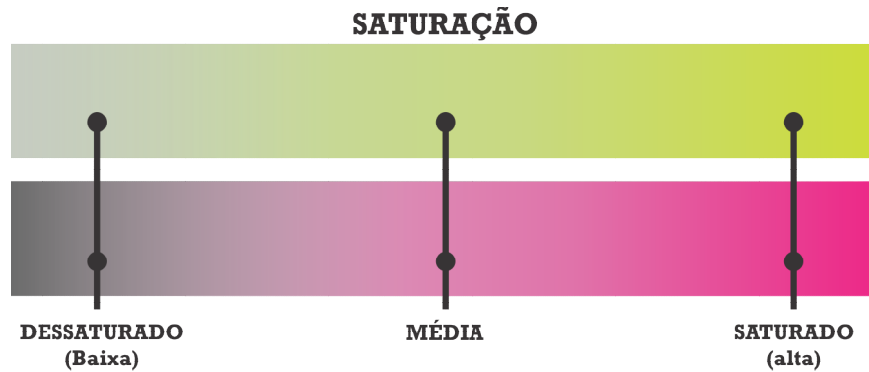
Saturação (ou croma): a saturação está relacionada com o grau de pureza da cor em relação à quantidade de cinza contido (WOLF, 2011, p. 103): "os matizes puros estão completamente saturados e são vivos". Como se pode observar acima, o vermelho é o matiz que mais se sobressai em relação aos demais. Segundo Pedrosa (2014, p. 118) o vermelho "possui elevado grau de cromaticidade e é a mais saturada das cores, decorrendo daí sua maior visibilidade em comparação às demais".

Ao diminuir os níveis de saturação, a cor se apaga, apesar de manter o mesmo matiz" (figura 56). Para Pereira (2011, p. 90):

(...) a *saturação* refere-se à variação de intensidade da cor. É o que distingue, por exemplo, o que se percebe como azul do que se identifica como azul-

acinzentado. Uma tonalidade é saturada quando é intensa, “viva”, e é dessaturada à medida que se torna mais clara, escura ou acinzentada, ou seja, à medida que perde “cor”.

Figura 56: Variações de saturação.



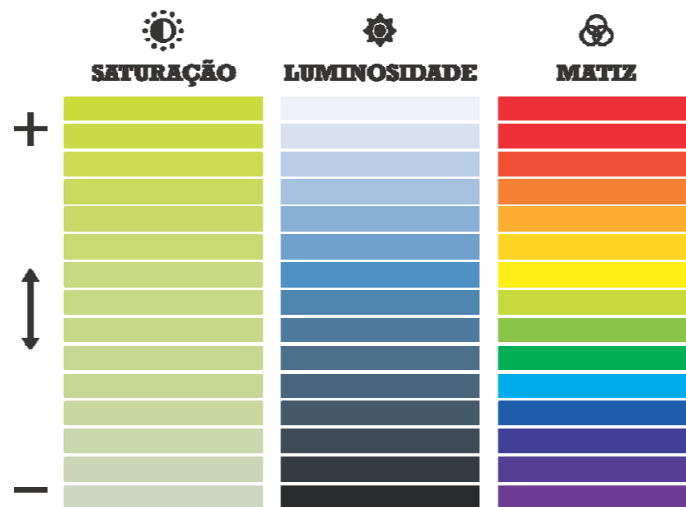
Fonte: Autor da pesquisa.

Benjamin Wright e Lee Rainwater (1962) apud Pereira (2011, p. 89) citam como possibilidade de significação que: “[...] quanto mais clara ou mais saturada é uma cor, mais corresponde à noção de felicidade; quanto mais escura ou saturada é uma cor, mais é associada à energia.”

Já Guimarães (2001, p. 56) resume as características inerentes à cor da seguinte forma: *Matiz*: “identificação das cores espectrais”; *valor de luminosidade*: “variação de atenuação ascendente e descendente, claro e escuro”; *Saturação*: “variação de expressão máxima da cor até o seu correspondente tom de gris”.

Portanto, os aspectos acima percorridos podem ser identificados (figura 57), observando que: quanto maior o grau de pureza da cor, mais alta se torna a *saturação*; quanto mais próxima do branco, mais alta é a *luminosidade*; e quanto mais visível a cor se torna ao olho nu, provocando destaque, ao tempo que sinestesticamente desenvolve uma sensação de alta temperatura, maior o comprimento da onda no espectro de luz visível que gera o seu *matiz*.

Figura 57: Esquema que resume níveis de saturação, luminosidade e matiz.



Fonte: Autor da pesquisa.

3.1.4 Oposições semânticas

Segundo Saussure (2006), uma língua é constituída por um sistema de unidades ordenadas, cuja função s gnica está relacionada com um todo. Salienta ainda que, nesse sistema, o que irá determinar os significados não está relacionado com o signo isolado e sim com a relação que ele tem junto aos demais signos presentes. Para o autor, essa relação irá ocorrer em dois níveis: os paradigmas e os sintagmas. Enquanto os paradigmas são o conjunto de possibilidades associativas, os sintagmas são as combinações de signos ou unidades significativas.

No caso dos sintagmas, na linguagem verbal, eles corresponderão aos fonemas/palavras que constituem frases. Já os paradigmas, correspondem às palavras ou termos com afinidade de som ou sentido. Segundo Pereira (2011), o significado da cor será afetado tanto pelos sintagmas, ou seja, as combinações de cores nas suas relações de contiguidade; quanto pelo conjunto das possibilidades associativas da cada cor (paradigmas).

Esses aspectos geram inúmeras possibilidades de seleção e combinação, conforme ilustrado nos esquemas abaixo (figuras 58, 59 e 60),

Figura 58: Sintagmas e paradigmas exemplificados na linguagem verbal.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 59: Sintagmas e paradigmas exemplificados por meio dos atributos da cor (matiz, luminosidade e saturação).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 60: Sintagmas e paradigmas exemplificados em cores de peças do vestuário.



Fonte: elaborado pelo autor.

Diante desses aspectos, é possível perceber que o processo de combinação e substituição dos elementos é que irá definir os significados, considerando para tanto, a relação entre o que se quer dizer com o que não se quer dizer (PEREIRA, 2011). Por exemplo, nos protestos de Paris, em 1968, os estudantes e trabalhadores não empunhavam a bandeira da França, o que expressaria patriotismo, e sim bandeiras pretas ou vermelhas, tendo em vista que protestavam contra a repressão do estado. Nesse contexto, as cores representavam *rebeldia*, *anarquismo* (preto), e *revolução* (vermelho) (PASTOUREAU, 2011; 2016). Tais códigos cromáticos reforçam os sentidos de *contestação* e *luta* do evento, considerando-se também a ausência do branco, que se associa ao *pacífico*.

Pereira (2011) explica que os significados das cores podem ser determinados por oposições, de modo que uma oposição cromática do plano de expressão (como claro/escuro, quente/frio, saturado/insaturado ou cromático/acromático) pode corresponder a uma oposição semântica no plano de conteúdo. Para a mesma autora (ibid.), a presença do preto em determinado contexto, por exemplo, não é interpretada de forma isolada, mas sim considerando os significados que foram estabelecidos culturalmente na sociedade, relacionando o preto e o branco (escuro/claro), ou preto e colorido (acromático/cromático). A

autora exemplifica a oposição claro/escuro salientando que, no simbolismo religioso, as trevas, a tristeza e o pecado eram representados por essa cor contrapondo-se ao branco que representava alegria divina e pureza. Com relação à oposição cromático/acromático, ou seja, a ausência de matiz usada em oposição ao colorido, destaca que o preto tem sido historicamente associado ao austero, em contraponto à ostentação representada pelo colorido (PEREIRA, 2011; PASTOUREAU, 2011).

Outra característica que estrutura a linguagem das cores, segundo Pereira (2011), é a oposição quente/frio, uma categorização frequente nas teorias da cor, que está relacionada à sugestão psicológica de temperatura. Para a autora, essas sugestões psicológicas se conectam frequentemente com ícones, representando por semelhança as fontes de calor físico: enquanto o vermelho e o amarelo são associados geralmente ao fogo e ao sol, remetem a calor e energia; o azul e o verde são relacionados às águas e folhagens, e sugerem frio e calma.

No caso da intensidade ou brandura da cor (saturado/insaturado), a mesma autora constata que suas interpretações podem ser tanto positivas quanto negativas, associando-se às cores intensas a *energia*, *emoção*, mas também *ostentação*, *exibição*, enquanto as cores mais atenuadas (brandas) passam a representar o que é *discreto* ou *triste*. Vale salientar que:

Nos anos 1960, quando a maior difusão da cor viva no *design* e na cultura em geral representava, entre outras coisas, a ruptura com os padrões sociais e comportamentais, quando o colorido intenso do *design* buscava traduzir o papel ativo da juventude, como também remetia às culturas alternativas, o contraste *saturado/dessaturado* equivaleu no plano semântico aos conceitos de liberação/controle, atividade/passividade, novo/tradicional, jovem/velho, e assim por diante (PEREIRA, 2011, p. 125).

Nesta pesquisa, torna-se relevante a observação de tais conceitos e oposições durante as análises, ressaltando-se que o contexto é o que irá determinar o discurso que está sendo expresso, conforme exemplificado abaixo (figura 61):

Figura 61: Exemplos de oposições cromáticas relacionadas a oposições semânticas.

OPOSIÇÃO CROMÁTICA	TIPO DE OPOSIÇÃO CROMÁTICA	EXEMPLO DE OPOSIÇÃO SEMÂNTICA GERADA
 Vs 	Saturado/Dessaturado	(felicidade/melancolia)
 Vs 	Cromático/Acromático	(desinibido/conservador)
 Vs 	Matizes opostas por convenção	(permitido/proibido)
 Vs 	*Alta frequência/Baixa Frequência A alta e baixa frequência se refere ao espectro da luz que pode causar sensações psicológicas de temperatura da cor	(quente/frio)
 Vs 	Claro/Escuro	(luz/trevas)

Fonte: Idealizado pelo autor da pesquisa, baseado em Pereira (2011).

3.1.5 Dimensões da semiose (modelo de análise)

Por último, este tópico irá apresentar uma visão geral do processo de significação (semiose) e consequentemente como as cores serão interpretadas.

Caivano (1998), à luz de Charles Morris (1938), mostra que a semiose interage em três dimensões na produção de significados das cores:

No *nível Sintático* é onde os signos relacionam-se entre si. Nesse contexto, a cor pode se relacionar com os seguintes aspectos inerentes a ela: matiz, brilho e saturação.

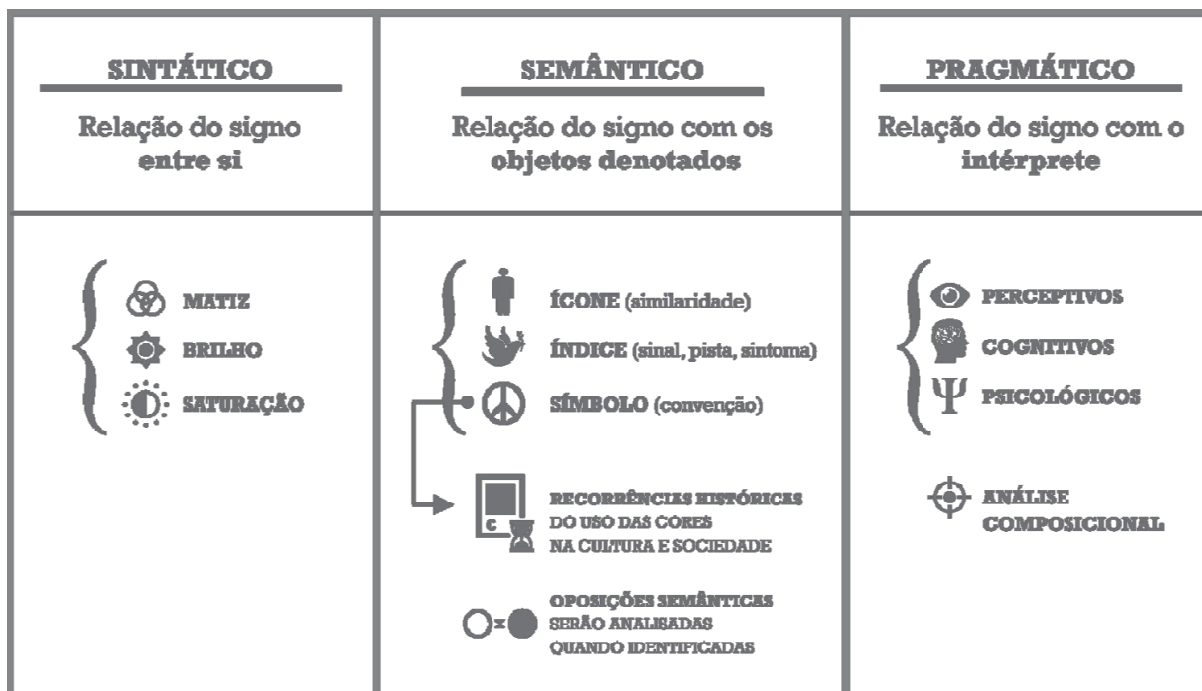
No *nível Semântico* há uma relação dos objetos e signos com o que eles denotam. Nesse nível, entram as relações de *Ícone* (relação de similaridade entre o signo e o objeto); o *Índice* (relação de proximidade entre o signo e o objeto – sinais, pistas e sintomas); e o *Símbolo* (relação de convencionalidade entre o signo e o objeto, em termos sociais e culturais).

No entanto, Caivano (1998, p. 391, tradução nossa) ressalta: “mas, em muitos outros casos, as cores funcionam como símbolos arbitrários e convencionais, como palavras, e até mesmo nestes casos, as suas posições no sistema de ordem das cores e seus significados estão relacionados”. Sendo assim, autor se refere ao termo “arbitrário” no sentido de um seguimento “lógico” na estrutura do enunciado, ressaltando que mesmo que as cores sejam parcialmente arbitrárias no plano de expressão, o posicionamento do sistema de signos apresentado estará sempre predisposto a comunicar algo, gerando um plano de conteúdo dotado de significados.

Já no *nível Pragmático*, a relação do signo será diretamente com o intérprete. Ou seja, esse nível expõe os efeitos que poderão ser produzidos no observador, considerando aspectos fisiológicos, perceptivos, cognitivos e psicológicos. A análise composicional também estará atrelada a esse nível, já que trata de aspectos característicos como a percepção; assim como efeitos psicológicos da cor, que amparam o simbólico. Subtende-se que na composição, poderão ser observadas e interpretadas: a “predominância” das cores em relação às demais, provocando uma hierarquia no plano de expressão; a ligação que se faz presente por semelhança de cores idênticas em elementos distintos ou iguais; efeitos da sinestesia da cor; vibrações ópticas, entre outras características relacionadas com a percepção e efeitos psicológicos.

Sintetizando esses aspectos, tem-se as seguintes dimensões: *sintática* (relação do signo com ele mesmo – *poder de significação*); *semântica* (relação dos objetos e signos com o que eles representam – *referem-se*); *pragmática* (relação do signo com o intérprete - *efeito*), conforme ilustração do esquema abaixo (figura 62):

Figura 62: Dimensões da semiose da cor e modelo de interpretação da cor enquanto signo.



Fonte: esquema ilustrativo elaborado pelo autor da pesquisa, baseando-se em Caivano (1998); Morris (1938) e Peirce (2005).

3.2 Método e procedimentos

3.2.1 Caracterização da pesquisa

A pesquisa visual voltadas às capas de discos tropicalistas está inserida em um contexto cultural mais amplo (por ultrapassar o âmbito nacional), no qual os aspectos sociais, históricos e ideológicos devem ser considerados para se investigar o significado das cores.

Sendo assim, esta pesquisa tem uma abordagem qualitativa, mais comum às Ciências Sociais e fenômenos subjetivos. As análises apóiam-se em conceitos da Semiótica visando demonstrar a articulação das cores na construção de significados que remetem ao conceito de contracultura.

Para atingir os objetivos propostos, foi realizada uma Pesquisa Bibliográfica e Documental. As capas de discos foram consideradas como registros imagéticos documentais de um período histórico no Brasil, enquanto a pesquisa bibliográfica possibilitou uma investigação mais aprofundada em relação ao assunto, abrangendo o estado da arte e o levantamento de informações e conceitos que fundamentaram o estudo.

Considerada a lacuna no conhecimento à respeito do uso das cores na representação da contracultura, especificamente nas capas de discos da Tropicália, foi realizado um estudo de caráter exploratório. Nesse sentido, foram feitas observações dos fenômenos de forma ampla e investigativa, correspondendo às capas e suas respectivas mensagens.

Por se tratar de uma pesquisa visual de abordagem qualitativa, este estudo considerou o pesquisador como instrumento-chave no processo de interpretação dos dados, utilizando como principal ferramenta metodológica a análise semiótica (interpretação dos signos), conforme conceitos expostos nos tópicos iniciais deste capítulo.

3.2.2 *Corpus da pesquisa*

O *corpus* da pesquisa é o conjunto de materiais a serem submetidos aos procedimentos de análise. Em relação ao *Corpus*, Barthes (2012) defende um recorte arbitrado pelo pesquisador, o qual deve ser justificado. Sendo assim, nesta pesquisa foram considerados dados primários (design gráfico das capas de discos), além de dados referenciados no material teórico-bibliográfico.

Outro aspecto relevante, também proposto por Barthes (ibid.), consiste na “homogeneidade dos dados”. O autor propõe que o *corpus* deve ser selecionado de forma homogênea, a fim de se obter materiais constituídos por uma única e mesma substância. Sendo assim, o recorte foi estabelecido (temporalmente) no ano de 1968, em virtude de ser considerado o auge da contracultura (ZAPPA, 2011) e o ano também em que foram lançados todos os álbuns (e respectivos invólucros) enquanto perdurava o movimento tropicalista.

Desse modo, foram selecionadas as seguintes capas de discos (LP's – *Long Plays*) produzidas no ano de 1968, enumeradas na seguinte sequência (Capítulo IV - análise das capas de discos tropicalistas):

1. *A Banda Tropicalista do Duprat* - (capa de autor desconhecido);
2. *Caetano Veloso* (Capa de Rogério Duarte e fotografia de David Drew Zingg);
3. *Gilberto Gil* (Capa de Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg e fotografia de David Drew Zingg);
4. *Os Mutantes* (Capa e fotos de Oliver Perroy);
5. *Tom Zé* (Capa da Oficina Programação Visual-SP e ilustração de Satoru);
6. *Tropicália ou Panis et Cincencis* (Capa de Rubens Gerchman e fotografia de Oliver Perroy); conforme imagens apresentadas na figura 63, a seguir.

Figura 63: *Corpus* da pesquisa: Capas de discos produzidas durante o movimento Tropicália, no ano de 1968.



A Banda Tropicalista do Duprat, 1968,
Capa: Autor Desconhecido



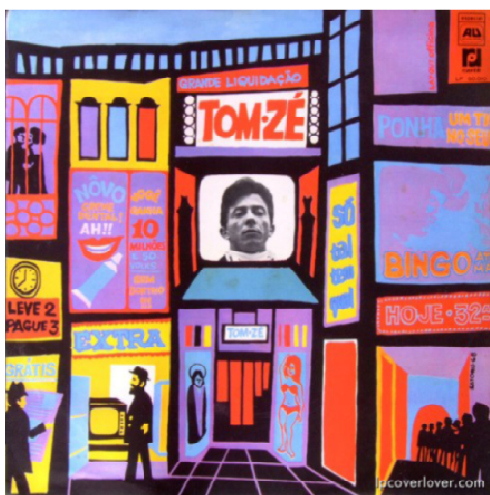
Caetano Veloso, 1968,
Capa: Rogério Duarte | Fotografia: David Drew Zingg



Gilberto Gil, 1968,
Capa: Rogério Duarte, Antônio Dias, David Drew Zingg
/ Fotografia: David Drew Zingg



Mutantes, 1968,
Capa e Fotos: Oliver Perroy



Tom Zé, 1968,
Capa: Oficina Dramatizar Visual - CD | Ilustração: Catani



Tropicália ou Panis et Circencis, 1968,
Capa: Rihane Garthman / Fotografia: Oliver Perroy

3.2.3 Etapas da análise

Muratovski (2016) estabelece um roteiro em etapas para a realização de uma análise semiótica. No esquema a seguir (figura 64), é apresentado o detalhamento das etapas a serem seguidas no presente estudo, com base no referido autor, onde se explicita a Pesquisa Visual com utilização da Semiótica. Porém, foram incorporados ajustes de acordo com os propósitos desta pesquisa.

Assim, foi estabelecido o seguinte percurso a ser executado para cada uma das capas de discos que compõem o *corpus* de análise:

Figura 64: As etapas da Pesquisa.



Fonte: Elaborado pelo autor, baseado em Muratovski (2016).

1º Passo - Definir o tópico a ser analisado

O próprio título desta dissertação expõe (de modo geral) o que se propõe analisar: “a cor como signo da contracultura nas capas de discos da tropicália”. No entanto, observado o objetivo geral, de *interpretar a articulação do discurso das cores, enquanto signos que representam o conceito de contracultura nas capas de discos tropicalistas*, formulou-se a seguinte questão para nortear a análise individual de cada uma das capas presentes no *corpus* da pesquisa: *como as cores funcionam como signos que remetem ao conceito de contracultura nesta capa?*

2º Passo - Reunir dados - Identificação dos elementos figurativos, cromáticos e verbais

Foram analisadas individualmente as seis composições gráficas, conforme *corpus* (cf. figura 63, p. 89), as quais contêm diversos elementos visuais, entre os quais as cores.

Foram identificados e reunidos os seguintes dados relacionados a cada uma das capas:

A) ELEMENTOS FIGURATIVOS (SIGNOS ICÔNICOS):

- Fotografias, ilustrações, pictogramas etc.

B) ELEMENTOS CROMÁTICOS (SIGNOS PLÁSTICOS - ÊNFASE NAS CORES)

- Matizes (paletas de cores)
- Luminosidade (claridade e obscuridade)
- Saturação (intensidade de sua pureza)

Não obstante, salienta-se que, mesmo tendo ênfase no elemento cor, também foram analisados outros signos plásticos, tais como as "formas" expostas em tipografias e outros elementos abstratos presentes na composição.

C) ELEMENTOS VERBAIS (SIGNOS LINGÜÍSTICOS):

- Título e demais elementos textuais da capa e contracapa (quando presentes)

3º Etapa - Descrever os dados coletados (signos icônicos, plásticos e linguísticos)

Nesta etapa, foram descritos os diversos elementos (listados na 2ª. etapa), observados no *plano de expressão* das capas de discos, que foram elencados descritivamente, em seguida segregados (separados por características) para posteriormente serem considerados como signos. Entre os elementos plásticos, foram destacadas as cores e seus atributos (*matizes*, níveis de *claridade* e *saturação*). Foram consideradas as imagens figurativas (fotografias e ilustrações). Além das cores, outros também foram observados, tais como elementos *plásticos*: formas, composição, texturas e tipografia.

Além dos signos plásticos e icônicos, também foram observados os textos verbais, os quais possibilitaram a interpretação da representação *linguística* (textual-verbal) por “ancoragem” (BARTHES, 1977) que foi utilizada na capa ou contracapa dos discos (quando havia textos), como forma de melhor fundamentar a análise.

É importante salientar que entre os dados coletados, foi observada também a composição. Ou seja, a análise também perpassou por uma interpretação composicional, por meio da qual foram descritos os elementos.

4º Passo - Interpretar os dados

Sequência para interpretação dos dados obtidos:

- a) Primeiramente, os elementos icônicos, plásticos e linguísticos foram considerados como indícios que apontam o segmento de contracultura representado na capa. Por meio desses indícios, o pesquisador verificou em seu repertório, construído na revisão de literatura, uma associação junto ao contexto histórico em que o movimento se inseria na época. Nesse sentido, os elementos figurativos e linguísticos têm uma significação mais evidente, o que auxilia nessa identificação. Os conceitos e exemplos característicos da contracultura contemplados no *Capítulo II - A cor como signo da contracultura*, apoiaram a identificação e análise do contexto. Além disso, análises das capas ou do contexto já realizadas por outros pesquisadores, mesmo que não tenham dado ênfase ao uso da cor, também embasaram as interpretações, a exemplo de Favaretto (2007) e Rodrigues (2007 e 2006), que fazem análises conjunturais junto às capas; Dunn (2009), que liga o movimento tropicalista ao surgimento da contracultura no Brasil; e Risério (2005) e Roszac (1972), que são pesquisadores clássicos da contracultura, respectivamente no Brasil e no exterior.

- b) Nesta pesquisa, as análises consideraram que a cor, por si só, não explica sua significação exceto em seu caráter psicológico (GOETHE, 2013), sendo o significado determinado pelo contexto em que ela está inserida (O'CONNOR, 2015). Deste modo, identificado esse contexto, verifica-se também de que modo a capa passa a se enquadrar numa mensagem crítica que remete ao conceito de contracultura, observando os diversos elementos elencados, principalmente as cores, com a finalidade de verificar a articulação dos códigos na construção do discurso.

A interpretação dos significados considerou ainda os diferentes contextos em que a cor tem sido utilizada como indicação da contracultura, conforme apresentado no *Capítulo II - A cor como signo da contracultura*. Por fim, foram interpretados os significados relacionados aos atributos da cor (matiz, luminosidade e saturação). Foram utilizadas as técnicas de interpretação dos significados como os *níveis de relação semântica* (ícone, índice e símbolo) e identificação e interpretação de *oposições semânticas* (quando identificadas).

5º Passo - Sintetizar as descobertas

Nesta etapa, foram correlacionados os resultados obtidos nas análises, a fim de sintetizar as descobertas, no que diz respeito à articulação do discurso da cor nas capas de discos tropicalistas.

CAPÍTULO IV

4. ANÁLISE DAS CAPAS DE DISCOS TROPICALISTAS

Neste capítulo são apresentadas as análises das capas, considerando os conceitos estudados nos capítulos anteriores.

4.1 A Banda Tropicalista do Duprat

Figura 65: A Banda Tropicalista do Duprat, 1968 - Capa: Autor Desconhecido.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 05/03/2018.

1º PASSO - TÓPICO A SER ANALISADO

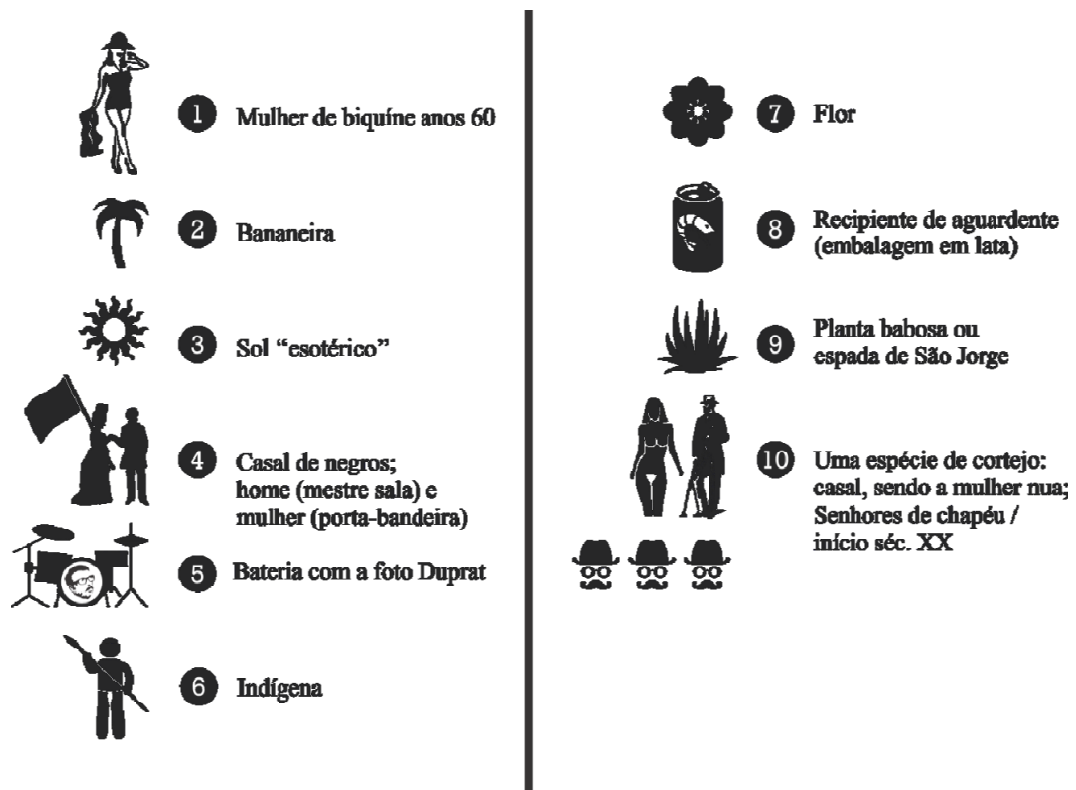
A cor como signo da contracultura na capa do LP A Banda Tropicalista do Duprat

2º PASSO - IDENTIFICAÇÃO DOS ELEMENTOS FIGURATIVOS, CROMÁTICOS E VERBAIS

Selienta-se que os elementos figurativos foram observados pelo que eles assemelham, em conformidade com o que Joly (1996, p. 40) defende: a comunicação da imagem abrange, além de “traço” e “convenção”, a “semelhança”.

a) Elementos figurativos (icônicos)

Figura 66: Signos icônicos observados na capa (imagens são caráter meramente ilustrativo).



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 67: Localização dos elementos figurativos observados.



Fonte: elaborado pelo autor.

b) Elementos plásticos (abstratos) com ênfase nas cores

Figura 68: Paleta de cores referente à capa.



Fonte: elaborado pelo autor com base nas observações diante da capa.

Combinações: *preto e vermelho; verde, amarelo, azul e branco*

Matizes: *vermelho, amarelo, verde amarelado, azul claro e branco*

Luminosidade: *predominantemente média; oposição entre clara no centro e escura na borda*

Saturação: *predominância média*

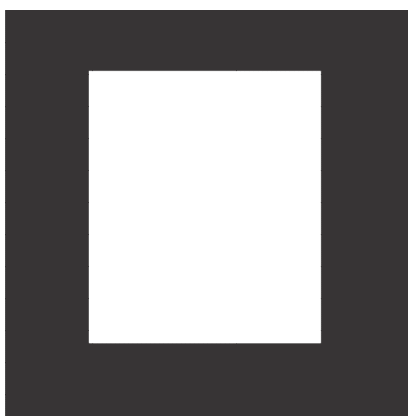
Outros elementos plásticos que se enfatizam na capa: as formas da tipografia em linhas que, assim como a moldura presente na composição, seguem padrões geométricos funcionalistas (figuras 69 e 70).

Figura 69: tipografia com padrões geométricos em linhas na capa de LP de Rogério Duprat.

TROPICAL

Fonte: extraído da capa A Banda Tropicalista do Duprat.

Figura 70: Forma geométrica que emoldura os demais elementos da capa de LP de Rogério Duprat.



Fonte: extraído da capa A Banda Tropicalista do Duprat.

c) Elementos verbais (linguísticos)

Ancoragem: na contracapa (figura 71) não foram identificados elementos verbais que possam apresentar pistas relacionadas às cores.

Figura 71: Imagem da contracapa.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 05/03/2018.

3º PASSO - DESCRIÇÃO DOS DADOS COLETADOS

Descrição dos signos icônicos, plásticos e linguísticos

Nesta capa, a composição pode ser dividida em dois agrupamentos. O primeiro é constituído por um elemento plástico e linguístico respectivamente, que é o título homônimo do álbum "A banda tropicalista do Duprat" (tipografia), próximo às bordas, emoldurando a imagem que se encontra no centro, por meio de quatro repetições do letreiro. A tipografia é constituída por formas tracejadas (em linhas) e se apresenta composta por cores internas, em vermelho, e externas, em laranja, sobreponde-se ao plano de fundo preto que se estende em boa parte da capa. As duas cores (vermelho e laranja), vistas à distância, passam a ser percebidas como uma só cor (vermelha). Isso se deve à aproximação que o laranja tem junto ao vermelho no círculo cromático, por ser uma cor análoga, como pode ser observado na figura 72, abaixo.

Figura 72: à esquerda, a combinação vermelho e preto emolduram a composição central; à esquerda, as cores análogas vermelho e laranja são percebidas como um só matiz (vermelho).



Fonte: elaborado pelo autor.

O segundo agrupamento de elementos, que se encontra ao centro, inicia-se por uma linha com uma espessura maior, em amarelo, emoldurando uma composição central no estilo colagem, com recortes de elementos figurativos, tais como fotografias e desenhos ilustrativos. São eles: uma mulher de biquíni, semelhante aos dos anos 1960, bananeiras, sol "esotérico", casal de negros (mestre sala e porta-bandeira), um instrumento musical (bateria) com a foto do músico, índio, flores e plantas, recipiente de aguardente (embalagem) e uma espécie de cortejo, onde se encontra um casal, sendo a mulher nua, além de senhores de chapéu, aparentando vestimentas do início séc. XX. Neste segundo agrupamento, enfatizam-se as cores verde amarelado, amarelo, azul claro e branco, e por último, o vermelho, presente na flor.

As formas geométricas (quadradas ou levemente quadradas) presentes na composição tipográfica, retângulo central e no próprio espaçamento entre elas unificam os elementos, embora isso seja interrompido pelas formas orgânicas presentes na fotomontagem (colagem), composta por sobreposições de diversas imagens de caráter ilustrativo e fotográfico.

A simetria geral da composição geométrica coexiste com a disposição orgânica da fotomontagem. Observa-se o contraste entre cores claras e saturadas com o plano de fundo preto, e o contraste que os demais matizes causam entre si.

Dos elementos figurativos presentes, quatro se enfatizam na composição, pelo destaque de cor, tamanho e posicionamento: o índio, o sol, a vegetação e a flor, posicionada

na embalagem de bebida alcoólica, sendo o índio com maior amplitude, em destaque diante de todos os elementos. Há também um recorte do rosto do maestro Rogério Duprat, que encontra-se na parte central da bateria (o bumbo), localizada na base da moldura da imagem principal, quase alinhada ao centro.

4º PASSO - INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

O que os autores explicam sobre esta capa

Segundo Rodrigues (2007), a capa do disco Banda Tropicalista do Duprat se utiliza da alegoria, ou seja, de uma representação que se apresenta sob a forma figurada por meio das "reliquias" do Brasil. Essa alegoria, conforme elementos icônicos elencados e diante do pensamento do autor, fazem uma revisão cultural do país, como será visto mais adiante.

Interpretação dos significados

Assim como a capa dos Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Band (figura 46, p. 66), a capa de A Banda Tropicalista do Duprat utiliza-se de uma técnica aplicada à *Pop Art*: como foi descrito anteriormente, ela apresenta "colagens" de elementos figurativos diversos. Um tipo de técnica estilística, na qual utiliza-se de recortes de desenhos ilustrativos e fotomontagem na composição. Isso indica a influência estrangeira, considerando também outros elementos das capas tropicalistas que foram observados durante a pesquisa.

A colagem traz no conjunto dos elementos figurativos uma representação que contextualiza uma relação sócio-cultural do Brasil, traduzida por meio de um design que se utiliza do vernacular. A moça de biquíni representa as praias e o clima tropical do país, assim como o faz as vegetações, o índio e o sol; o casal de negros conota o samba, personificado na figura do mestre-sala e a porta-bandeira. O "cortejo", com a presença de senhores de chapéu, representa a chegada dos portugueses e/ou a influência europeia, a ser digerida, conforme pregava o movimento antropofágico. Já o casal (com a presença da mulher despida), remete ao hedonismo, e a bebida alcoólica, às drogas (desbunde). Tais representações, somadas à ênfase do índio e elementos figurativos ligados à natureza, posicionam esta capa num contexto contracultural.

As cores predominantes no espaço que envolve a colagem é a combinação entre vermelho e preto. Já na colagem de figuras, no centro da capa, enfatizam-se as cores amarela,

presente no sol; o verde amarelado, que se destaca com uma exuberante planta (uma bananeira) localizada por trás do índio, na composição; e o azul do céu.

Como foi explicado no Capítulo I, dentro do conceito ideológico tropicalista, as figuras do índio, do sol e das plantas podem ser compreendidas como arquétipos oriundos do círculo contracultural, no qual os padrões de vida estão voltados para o retorno aos valores indígenas e da natureza, ou seja, aos aspectos do primitivo.

Esta capa enfatiza uma justaposição entre o arcaico e o moderno, considerado o arcaico pela presença do índio, o sol "esotérico" e as vegetações; complementado-se pelos signos do moderno, posicionado na moça de biquíni e o instrumento musical (bateria). Numa menor ênfase, há a representação de aspectos do tradicional presentes no cortejo com homens com figurino do início do século XX. Além disso, a atenção do observador também se volta para a bebida alcoólica, que remete ao uso das drogas, ao tempo que é enfatizada pela cor da flor, em vermelho, estabelecendo uma ligação com a tipografia, por coincidirem suas cores (figura 73). O vermelho, como foi explorado, também tornar-se provocativo alguns casos, estabelecendo uma relação "materialista" e destacando-se pelo seu potencial de visibilidade.

Figura 73: o vermelho presente na flor cria uma ligação (por cores idênticas) junto à tipografia aproximando-se da combinação preto e vermelho.



Fonte: elaborado pelo autor.

Já o preto é uma das cores predominantes no design da capa, e nesse contexto associa-se ao vermelho para remeter ao indígena e ao primitivo, conforme exposto no Capítulo II.

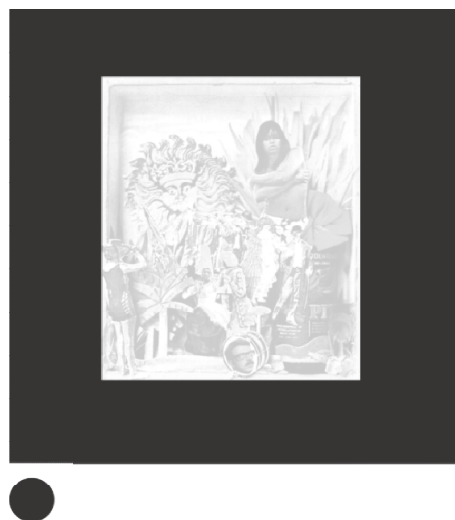
Figura 74: Representação de grafismos indígenas com a combinação do vermelho e preto



Fonte: elaborado pelo autor.

Ao mesmo tempo, o preto que emoldura os elementos é também uma cor que tem sido associada ao moderno (ver Capítulo II), o que reforça a ideia de modernidade sugerida pela composição geométrica do design (figura 75).

Figura 75: preto emoldurando a os elementos presentes no centro da capa.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa de A Banda Tropicalista do Duprat.

Na colagem de elementos figurativos, a ênfase na cor amarela presente no elemento icônico sol e no contorno espesso presente no retângulo, reforça a ideia de Brasil tropical, complementando-se pelas cores icônicas da natureza (o verde das folhas e o azul do céu). Em associação, estas cores (verde, amarelo, azul e branco) também podem sugerir as "cores nacionalistas", cores-símbolo do Brasil, apesar do verde utilizado na capa ser um verde-amarelado (figura 76).

Figura 76: Cores de elementos da natureza, representando as cores da bandeira nacional.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa.

Essas características do arcaico (primitivo) ou retorno aos valores indígenas, pela ênfase maior nos elementos icônicos índio e a fauna, podem fazer um contraponto com o moderno. No entanto, pode também estabelecer justaposições na capa como um todo, gerando relações ambíguas: *rústico vs. urbano*, *artesanal vs. industrial*, do *kitsch (mau gosto) vs. chique (bom gosto)*.

5º PASSO - SÍNTESE DOS RESULTADOS

Na capa *A Banda Tropicalista do Duprat*, as cores preta e vermelha emolduram as colagens que contextualizam a cultura nacional e o desbunde. O universo figurativo das imagens bem como o desenho da tipografia sugerem a aplicação dessas cores para significar o *primitivo* ou *exótico*, aludindo aos grafismos indígenas.

O *exótico*, o *primitivo* e os valores indígenas também são sugeridos pelas cores da natureza: céu azul, folhagens verdes e sol amarelo. A ênfase dada ao amarelo, associado às referências culturais brasileiras contidas nas figuras, reforçam a imagem arquetípica de país tropical.

Na composição gráfica, o preto também é compatível com a referência ao *moderno*, observada na estrutura geométrica da configuração e na disposição do texto.

Figura 77: quadro-resumo contendo a síntese dos resultados sobre capa A Banda Tropicalista do Duprat

CAPA OBSERVADA E ANALISADA	REFERÊNCIAS DE ESTILO APLICADAS AO DESIGN	CÓDIGOS CULTURAIS	VERTENTE DA CONTRA-CULTURA	DISCURSO DAS CORES
			PREDOMINANTE	PREDOMINANTE
<i>A BANDA TROPICALISTA DO DUPRAT</i>	<i>Pop art (collage)</i>	<i>Arcaico, primitivo, indígena, natureza, desbunde, moderno</i>	<i>Retorno aos valores indígenas/natureza</i>	<i>Cores primitivas ou exóticas</i>
CORES PREDOMINANTES	DESCRIÇÃO	ASSOCIAÇÕES		
	<i>Combinação preto e vermelho</i>	<i>Indígena/primitivo/exótico</i>		
	<i>Preto</i>	<i>Modernidade</i>		
	<i>Amarelo</i>	<i>Reforça a ideia de país tropical</i>		
	<i>Amarelo, verde amarelado e azul claro</i>	<i>Cores nacionalistas e cores da natureza</i>		

Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base nos dados adquiridos

4.2 Caetano Veloso

Figura 78: Caetano Veloso, 1968, Capa: Rogério Duarte | Fotografia: David Drew Zingg.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 05/03/2018.

1º PASSO - TÓPICO A SER ANALISADO

A cor como signo da contracultura na capa do LP Caetano Veloso

2º PASSO - DADOS A SEREM REUNIDOS

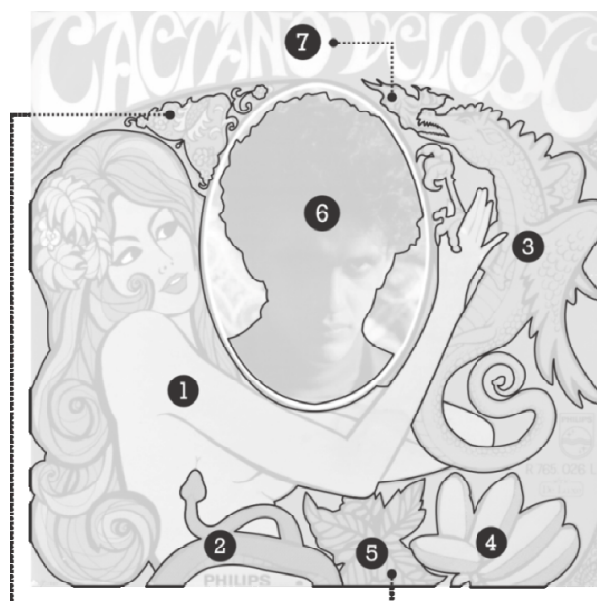
a) Elementos figurativos (icônicos)

Figura 79: Signos icônico observados na capa Caetano Veloso (imagens são de caráter meramente ilustrativo).



Fonte: elaborado pelo autor.

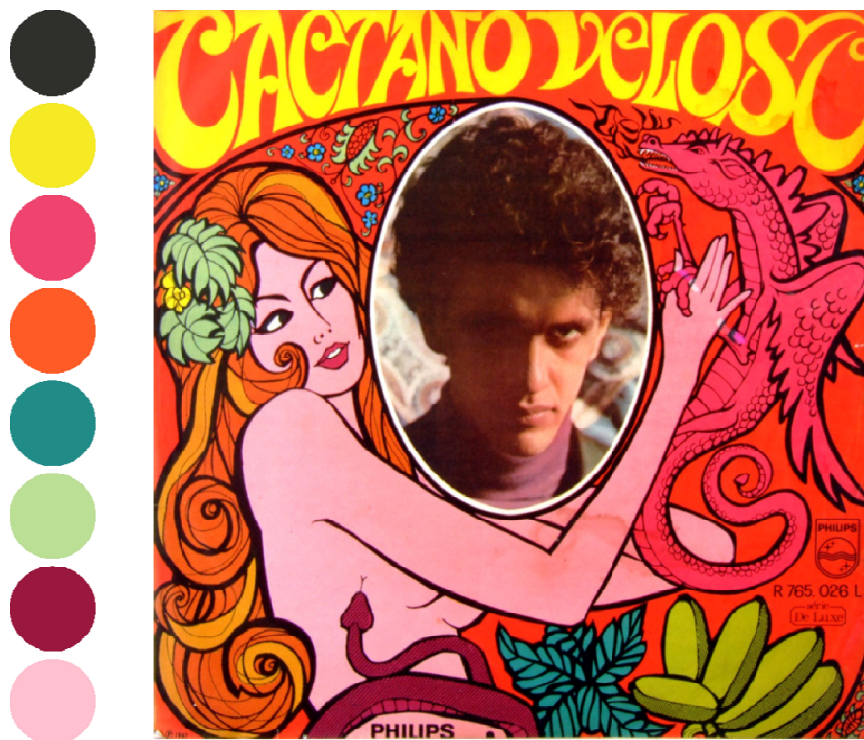
Figura 80: Localização dos elementos icônicos observados



Fonte: elaborado pelo autor.

b) Elementos abstratos (plásticos), com ênfase nas cores

Figura 81: paleta de cores da capa de Caetano Veloso.



Fonte: elaborado pelo autor com base nas observações diante da capa.

Matizes: *são diversos matizes, o que caracteriza uma profusão de cores*

Luminosidade: *predomina uma luminosidade média, exceto no rosa claro, que possui tendência a alto nível desse atributo, e na metade do rosto do cantor, que possui baixo nível*

Saturação: *predomina a alta saturação nos matizes*

Outros elementos plásticos que se apresentam são: o excesso de ornamentação e curvas sinuosas tanto na ilustração quanto na tipografia (figura 82).

Figura 82: tipografia com formas orgânicas.

CAETANO

Fonte: extraído da capa do LP Caetano Veloso.

c) Elementos verbais (linguísticos)

Ancoragem: o texto observado na contracapa não gera mais pistas em relação à cor, tendo em vista ser uma escrita com temáticas fragmentadas (figura 83).

Figura 83: contracapa do LP Caetano Veloso.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 05/03/2018.

3° PASSO - DESCRIÇÃO DOS DADOS COLETADOS

Descrição dos signos icônicos, plásticos e linguísticos

A capa do LP de Caetano Veloso divide-se em três unidades principais: a) fotografia do cantor em primeiro plano, ao centro, em formato de elipse; b) tipografia ao topo, amarela, composta por linhas orgânicas e sinuosas; c) ilustração, que se estende em toda a extensão da capa, com ênfase nos seguintes elementos: uma mulher seminua e um dragão, além de uma serpente e bananas. Os elementos presentes na ilustração possuem bom contraste de cor em relação ao fundo, o que auxilia na separação das unidades, exceto o dragão que tem uma cor análoga ao fundo. A relação de contraste entre a figura e o plano de fundo enfatiza a cor da figura feminina e o amarelo da tipografia, destacando tais elementos. Observa-se a união das formas como um todo, devido à sinuosidade e às curvas harmoniosas presentes. A distinção das unidades principais que compõe a imagem é reforçada pelo contraste obtido nos contornos, numa composição em que predominam as cores quentes. A sutileza e o movimento sugerido pelo braço da mulher, bem como as curvas do dragão e da tipografia, promovem um sentido direcional, gerando uma forma que envolve a figura do compositor. A imagem como um todo é atrativa, principalmente por meio das cores e contrastes, numa composição equilibrada, onde a presença das cores quentes que instiga a atenção do observador.

4º PASSO - INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

O que os autores explicam sobre esta capa

Rodrigues (2007) afirma que o autor (Rogério Duarte) adotou uma postura antropofágica, por ter se apropriado de uma imagem e por ter inserido na capa as características da *Pop Art*. O uso estilístico dessa corrente artística no design pode ser observado nos contornos e nas retículas ampliadas na sombra das bananas e na serpente, remetendo à linguagem gráfica dos quadrinhos. O próprio designer, Duarte (2003, p. 140), explica que utilizou-se de uma postura *kitsch* ao se apropriar de uma “arte” (referindo-se a um dragão que vem do quadro de Rafael e que era comumente replicado) e rebaixá-la ao contexto popular, frisando que “o kitsch é isso, a reprodução em série de coisas que eram aristocráticas, com todo seu repertório, o que causa um barateamento.”

De acordo com Rodrigues (2007), o colorido dessa capa está relacionado ao *Pop* e ao *Kitsch*, e também à estética psicodélica, frisando que até mesmo “a tipografia do nome é desenhada a mão, remetendo-nos à estética psicodélica, muito em moda na época” (ibid., p. 49), pela qual percebe-se o excesso ornamentações e formas orgânicas.

Já Rodrigues (ibid.) salienta que a descontinuidade da imagem (ultrapassando a margem do invólucro) representa o *onírico*, o que pode remeter tanto ao desconhecido quanto aos estados alterados de consciência. É o que confirma Melo e Ramos (2011, p. 341), ao explicar que nesta capa, “Duarte aplica o psicodelismo nascido do rock lisérgico californiano”.

Um outro atributo da cor que pode ser observados em seus significados diz respeito à relação entre luz e sombra. Para Melo (2008, p. 202), no centro da capa, “(...) o jogo claro-escuro da foto torna a face do artista enigmática, enfatizando o aspecto surreal da composição”.

Interpretação dos significados

A despeito das representações icônicas que preenchem o espaço gráfico nesta capa, as cores são os elementos que mais atraem a atenção do observador, sendo o vermelho presente no plano de fundo, a cor predominante. Figuras como a moça despida e a serpente, podem trazer uma associação ao *pecado*, *erotismo* e *tentação*. Isso é confirmado por Rodrigues (2007, p. 51), ao explicar que nesta capa “a serpente pode representar o sexo” e outros significados que serão demonstrados mais adiante. A presença da figura feminina, em meio a

elementos da natureza, as curvas dos cabelos e a tipografia decorativa, remetem às releituras do estilo *Art Nouveau*, que ocorriam na época, as quais junto à *Pop Art* influenciaram o estilo psicodélico da capa. Segundo Roza e Santos (2015, p. 5), os designs psicodélicos “também remetem a uma outra forte característica do *Art Nouveau*, que tem como premissa priorizar um padrão agradável aos olhos em detrimento da compreensão rápida dos elementos representados.”

Como foi observado anteriormente, esta capa está relacionada com a estética do psicodelismo, não apenas pelos seus signos icônicos, mas também em suas formas, (signos plásticos abstratos), como as presentes na tipografia elencada no início (Caetano Veloso), que sugerem o fogo do dragão. As tipografias psicodélicas, a exemplo da Shagadelic (de autoria da Digital Graphic Lab), fazem referência ao psicodelismo, assemelhando-se a formas orgânicas ligadas à natureza, como por exemplo os cogumelos, utilizados como psicoativos no movimento de contracultura, traduzindo-se em linguagem gráfica (figura 84).

Na capa em análise, a tipografia utilizada no título Caetano Veloso utiliza-se de um estilo que enfatiza as formas sinuosas e padrões ornamentais, relacionando-se também com aspectos da natureza.

Figura 84: Cogumelos e Font estilo psicodélico lado a lado para fins de comparação.



Fonte: esquema elaborado pelo autor em comparação com a font Shagadelic (Digital Graphic Lab).

Nesta capa, os elementos icônicos ligados à natureza e as figuras da mulher, da serpente e do dragão, fazem com que o colorido do design remeta também a aspectos da *fantasia*, do *onírico* e da *natureza*, por meio da profusão de cores. Conforme discutido no Capítulo II, a profusão de cores evoca também uma simbologia mística, de origem oriental, ligada à ideia de espiritualidade e "expansão da consciência", e também pode estar ligado ao psicodelismo.

O plano de fundo em vermelho, ao ocupar boa parte dessa capa, torna esse matiz o elemento cromático dominante, que unifica toda a composição (figura 85). É o elemento plástico mais perceptível num todo, mesmo que à distância. Nesse sentido, é uma capa multicolorida, mas é ainda assim uma capa vermelha. Segundo Pedrosa (2014, p. 118) essa

cor "possui elevado grau de cromaticidade e é a mais saturada das cores, decorrendo daí sua maior visibilidade em comparação às demais". Ela transmite uma sensação sinestésica de calor e também é associada à energia, à pulsação (ao sangue), ao sol e ao fogo (PASTOREAU, 1997), remetendo também ao clima tropical, típico do Brasil.

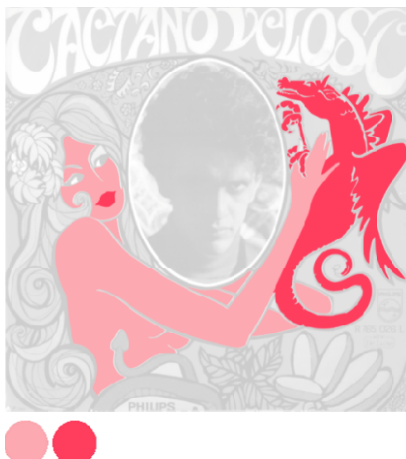
Figura 85: plano de fundo em vermelho. Fonte: elaborada pelo autor.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa.

Depois do vermelho, o rosa é o matiz que ocupa a maior extensão no espaço gráfico. Como foi observado no Capítulo II, o rosa e suas variações são muito utilizados no design psicodélico. No entanto, no contexto da capa de Caetano Veloso, o rosa representa também a pele/nudez (por semelhança) na moça despida abraçando um dragão (figura 86) e também traz de forma sutil uma oposição cromática, relacionada à saturação da cor (rosa *dessaturado* vs. rosa *saturado*). Enquanto o rosa claro sugere *delicadeza/suavidade*, o rosa saturado (intenso) representa *exuberância/erotismo*, sentidos distintos mas ao mesmo tempo complementares na construção do significado da imagem.

Figura 86: O rosa claro e saturado criam oposições, ao mesmo tempo que reforçam-se.

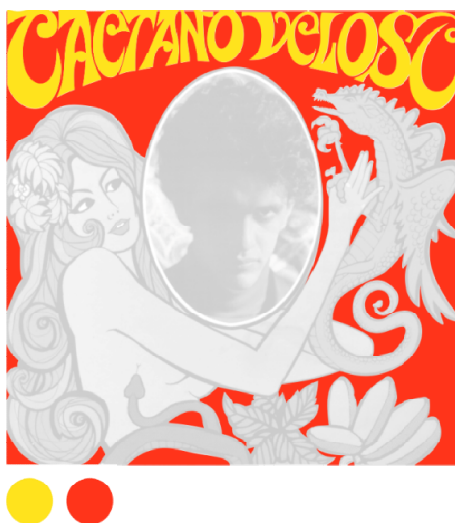


Fonte: elaborado pelo autor.

De acordo com as discussões apresentadas no Capítulo II, a cor rosa, em seu discurso subjetivo, pode sugerir o conceito de *luxúria/erotismo*. Esses aspectos estão diretamente relacionados com uma característica específica da contracultura, “hedonismo”, ligado ao prazer.

Nesta capa, outro matiz que chama a atenção é o amarelo da fonte tipográfica, que causa vibração óptica sobre o fundo vermelho (figura 87), enfatizando o desenho psicodélico das letras. Juntos, o amarelo e o vermelho também remetem ao fogo do dragão.

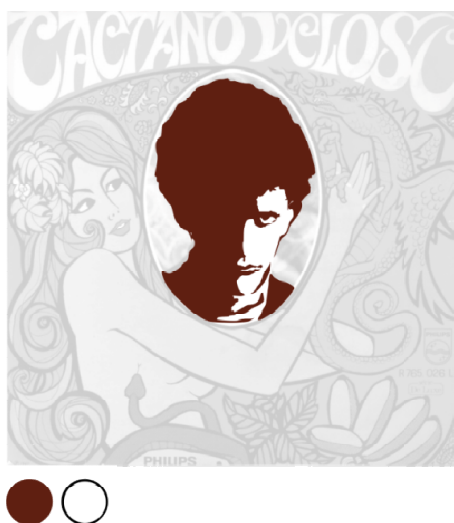
Figura 87: o amarelo sobre o vermelho criam uma vibração óptica.



Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base na capa de LP Caetano Veloso.

Contrastando com o colorido intenso da ilustração, o tom escuro da fotografia contribui para o destaque da figura do cantor, estrategicamente posicionada no centro da composição. Por aproximação ao preto, o tom escuro reforça a atmosfera mais séria do discurso plástico expresso na fotografia, gerando um aspecto *enigmático* (MELO, 2008) e também tornando o semblante *sombrio/melancólico/sisudo* (figura 88).

Figura 88: o jogo claro-escuro da foto torna a face do artista enigmática.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa de LP Caetano Veloso.

No contexto da época, em que artistas e intelectuais usavam preto como cor identitária (ver Capítulo II), esse escurecimento da figura pode sugerir também a ideia de intelectualidade associada aos artistas de vanguarda.

No contexto brasileiro da época, a classe artística e intelectual era vista como ameaçadora, tal qual representa a cor no semblante dessa foto, em seu atributo de sombra aplicado na maior parte da face do cantor, utilizando-se de baixo valor de luminosidade.

Embora estejam presentes os discursos citados durante esta análise, enfatiza-se nesse invólucro a profusão de cores que, contextualizada a partir das representações icônicas (ilustrações) do mítico/fantasia, remetem a um imaginário/onírico associado ao misticismo e a estados alterados da consciência (psicodelismo).

5º PASSO - SÍNTESE DOS RESULTADOS

Na capa do LP Caetano Veloso, o *psicodelismo* é expresso por meio da profusão de cores, numa clara associação aos estados alterados de consciência, tendo em vista o *onírico* representado pelo elemento icônico de caráter *mitológico* (dragão), entre outros elementos (a mulher seminua, a flora e as sinuosidades sob aspectos ornamentais, típicos da *Art Nouveau* - remetendo à natureza). A predominância do vermelho e do rosa junto à figura da mulher despida, conotam *erotismo/hedonismo*. Somado a esses aspectos, a presença de elementos figurativos, tais como bananas, plantas e serpente, bem como o predomínio das cores quentes, reforçam a imagem de paraíso tropical.

Por fim, a combinação vermelha e amarela do letreiro remete ao fogo do dragão e, ao mesmo tempo, causa uma vibração óptica que reforça o design psicodélico.

Figura 89: quadro-resumo contendo a síntese dos resultados sobre a capa de Caetano Veloso.

CAPA OBSERVADA E ANALISADA	REFERÊNCIAS DE ESTILO APLICADAS AO DESIGN	CÓDIGOS CULTURAIS	VERTENTE DA CONTRA-CULTURA	DISCURSO DAS CORES
PREDOMINANTE	PREDOMINANTE	PREDOMINANTE	PREDOMINANTE	PREDOMINANTE
CAETANO VELOSO	<i>Arte Nouveau, Design Psicodélico, Pop Art</i>	<i>Hippies, mítico/medieval, natureza, onírico, uso das drogas</i>	<i>Psicodelismo</i>	<i>Psicodélicas, sob a forma de profusão</i>
CORES PREDOMINANTES	DESCRIÇÃO	ASSOCIAÇÕES		
 <i>Vs</i>	<i>Jogo claro-escuro</i>	<i>Intelectualidade ou enigmático</i>		
	<i>Rosa ou rosa saturado</i>	<i>Respectivamente pele/nudez/suavidade/sensualidade ou expressão do design psicodélico</i>		
 <i>Vs</i>	<i>Rosa vs Rosa saturado</i>	<i>Delicadeza/suavidade vs Exuberância/erotismo (hedonismo)</i>		
	<i>Amarelo e vermelho</i>	<i>Fogo (sinestesia com cores quentes) Psicodelismo (vibração óptica)</i>		
	<i>Profusão de cores (predominantes)</i>	<i>Misticismo (imaginário/onírico) e aos estados alterados de consciência</i>		

Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base nos dados adquiridos.

4.3 Gilberto Gil

Figura 90: Gilberto Gil, 1968, Capa: Rogério Duarte, Antônio Dias, David Drew Zingg.
/ Fotografia: David Drew Zingg.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 05/03/2018.

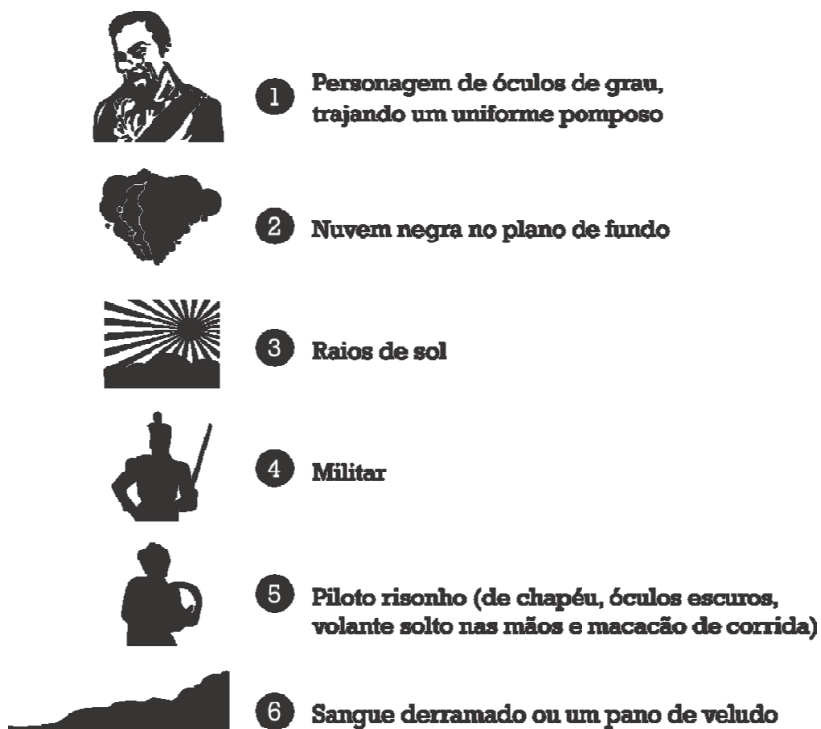
1º PASSO - TÓPICO A SER ANALISADO

A cor como signo da contracultura na capa do LP Gilberto Gil

2º PASSO - DADOS A SEREM REUNIDOS:

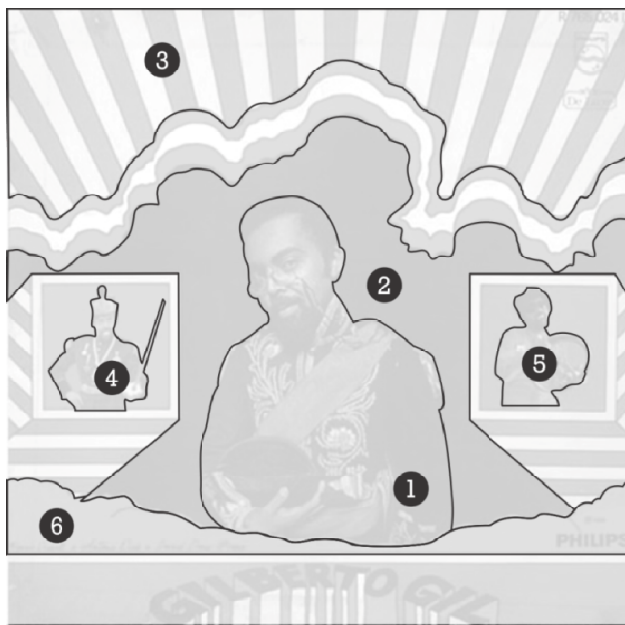
a) Elementos figurativos (icônicos)

Figura 91: Signos icônicos observados na capa de Gilberto Gil.



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 92: localização de elementos figurativos observados. Fonte: elaborado pelo autor.



Fonte: elaborado pelo autor.

b) Elementos abstratos (plásticos), com ênfase nos atributos da cor

Figura 93: paleta de cores da capa de Gilberto Gil.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa.

Matizes: *verde, amarelo e vermelho*; e cores acromáticas: *preto e branco*

Luminosidade: *média na maioria das cores; sendo o preto (baixa) e branco (alta)*

Saturação: *predominantemente alta*

Outros elementos plásticos presentes são as listras que se posicionam tanto no topo da composição quanto na base das duas fotografias (localizadas nas laterais direita e esquerda), e também as formas da tipografia em formato de extrusão, conforme figura 94, a seguir.

Figura 94: Formas tridimensionais da tipografias, com extrusão vertical em direção ao topo



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa de LP Gilberto.

c) Elementos verbais (linguísticos)

Ancoragem: além do título homônimo do álbum, a capa não possui textos adicionais que possam amparar a análise. No entanto, foi possível localizar um texto na contracapa (figura 95):

Figura 95: contracapa do álbum de Gilberto Gil.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 05/03/2018.

Gilberto Gil psicografado por Rogério Duarte

Eu sempre estive nu. Na Academia de Acordeão Regina tocando La Cumparsita, eu estava nu. Eu só sabia que estava nu, e ao lado ficava o camarim cheio de roupas coloridas, roupas de astronauta, pirata, guerrilheiro. E eu, do mais pobre da minha nudez, queria vestir todas. Todas, para não trair minha nudez. Mas eles gostam de uniformes, admitiriam até a minha nudez, contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira, um guarda-chuva contra o amor, contra os Beatles, contra os Mutantes. Não há guarda-chuva contra Caetano Veloso, Guilherme Araújo, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Dirceu, Torquato Neto, Gilberto Gil, contra o câncer, contra a nudez. Eu sempre estive nu. Minha nudez Raios X varava os zuartes, as camisas listradas. E esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa eu vou pro samba que você me convidou? Qual a fantasia que eles vão me pedir que eu vista para tolerar meu corpo nu? Vou andar até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas.

A análise complementar por meio dos elementos linguísticos será feita posteriormente para fins de amparo da interpretação do contexto da mensagem, de modo a compreender os signos das cores.

3º PASSO - DESCRIÇÃO DOS SIGNOS ICÔNICOS, PLÁSTICOS E LINGUÍSTICOS

Na configuração da capa dividem-se as seguintes unidades: a) padrão gráfico composto de formas geométricas retilíneas (listras) em boa parte de sua extensão, principalmente no topo, onde assemelha-se a raios solares; b) formas sinuosas (orgânicas) na área central, formando o que se assemelha ser uma nuvem negra e funcionando como um plano de fundo para a fotografia do cantor (Gilberto Gil) posicionada ao centro, o qual traja um uniforme pomposo; c) sobrepondo este personagem, em sua base, uma ilustração transparece ser sangue derramado ou um tipo de pano de veludo, em vermelho; ligeiramente abaixo, há também uma tipografia sob forma de extrusão vertical, que se direciona de baixo para cima gerando tridimensionalidade (conforme figura 94, listada nos elementos plásticos, na página 121); nas laterais, dois quadrados com fotografias inseridas nos mesmos: à esquerda, um militar, sobre um plano de fundo vermelho, e à direita, um piloto risonho, de óculos escuros e chapéu, sobre um plano de fundo verde.

Na capa como um todo, há elementos dispostos de forma bem organizada, conectando suas unidades, exceto na tipografia em sua base que não se integra aos demais elementos. O sequenciamento e o ritmo regular das listras geram forças visuais que conduzem o olhar ao centro, focando a mensagem nesse ponto. Se por um lado, o equilíbrio simétrico presente pode resultar em uma composição “enfadonha” (DONDIS, 1997), por outro, as cores verde e vermelha expostas nos quadros laterais se opõem tornando a imagem mais intrigante, gerando significados cromáticos a serem interpretados. O mesmo acontece pela vibração óptica gerada pelas formas e cores das listras radiais, e o plano de fundo negro, em forma de explosão.

Quanto à informações do ponto de vista linguístico, foi identificado um texto na contracapa intitulado “Gilberto Gil psicografo por Rogério Duarte”. A partir dele, serão pesquisadas pistas que elucidarão determinados elementos associados ao design gráfico em questão: o texto possui trechos relevantes que se associam à *sonho*, *subversão* e *revolução*, como pode ser observado respectivamente em "(...) ao lado ficava o camarim cheio de roupas coloridas, roupas de **astronauta**, **pirata**, **guerrilheiro**" (grifo nosso). Além disso, a frase "mas eles gostam de uniformes (...) contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira", está associada à

repressão/violência, contextualizando o texto acerca dos aspectos da ditadura militar, estabelecendo uma crítica subjetiva por meio da ironia.

4º PASSO - INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

O que os autores explicam sobre esta capa

Melo (2008, p. 202) explica que Gilberto Gil, posicionado no centro da composição, traja um fardão semelhante ao que é usado na Academia Brasileira de Letras - ALB, salientando que essa capa é “puro deboche ao estado, à cultura e à nação”. Esse entre outros aspectos expõem códigos culturais relevantes por estarem atrelados à contracultura: crítica ao *establishment*. Segundo o autor:

A capa é uma colagem de imagens e referências. A semelhança com as fardas usadas pelos Beatles no LP Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band não é mera coincidência. A relação com o regime que vivíamos também não o é (MELO, 2008, p. 203).

O ângulo e a posição da tipografia, assemelha-se ao utilizado na capa supracitada dos Beatles. Para Favaretto (2007), nesta capa dialogam vários aspectos ideológicos e de linguagens, incluindo paródias e mensagem secreta. Nesse sentido, observam-se elementos contextualizados em forma de metáfora crítica voltada para o momento vivenciado na época, como o signo icônico personificado no militar e a irreverência do motorista malandro e debochado.

Nesse contexto, as cores tornam-se signos da contracultura ao representar os discursos da *repressão/violência*. Para Melo (2008, p. 207) "o design de Rogério, junto com Dias e Drew Zingg, na capa, transmutou um Brasil verde-e-amarelo manchado de sangue, metaforizado na capa cínica e debochada", o que reforça o sentido de *violência* e *repressão* representado pela cor vermelha na capa, como será demonstrado posteriormente.

A própria paródia/deboche pode se apresentar de forma subjetiva por meio das cores, já que o uso estilístico de grafismos nitidamente tirados da *Pop Art* estão presentes, conforme defende Rodrigues (2007, p. 52). Nesse contexto, há um discurso latente que pode transitar entre o *sério* e o *cômico* ou entre o *sóbrio* e o *desregrado*.

Interpretação dos significados

A cor vermelha aplicada a formas orgânicas (figura 96), localizada na parte inferior e superior do design, pode representar, por semelhança, o sangue, funcionando como um ícone. Além disso, também faz conotação simbólica à *violência/repressão*, em conformidade com o texto observado na contracapa.

Figura 96: cor vermelha presente em formas sinuosas curvas e na faixa transversal.



Fonte: elaborado pelo autor.

A princípio, o observador pode relacionar a forma inferior, por semelhança, a um pano de veludo, que na cor vermelha pode representar nobreza, se observada também a faixa transversal exposta no fardão, sugerindo uma elevação do prestígio intelectual típico de um membro da ABL, o qual foi personificado pelo músico. Entretanto, o excesso de vermelhos emoldurando o personagem central também pode conotar uma subversão em termos revolucionários, tendo em vista a associação do vermelho com o conceito de revolução, conforme percorrido no Capítulo II e a própria ideologia tropicalista.

Outra associação que pode ser feita a partir da observação dos matizes nesta capa, são as cores da bandeira nacional, conforme já observado por Melo (2008), como também a descendência afro-colonial brasileira, que pode ser reforçada pelo uso do preto, se considerado o contexto raça/cor do cantor e até mesmo a história do país.

A combinação verde, amarelo e vermelho também pode remeter ao movimento rastafári, uma ideologia/religião que faz uso da *Cannabis Sativa* em rituais sagrados, uma droga popularmente conhecida como maconha, comumente consumida por adeptos da

contracultura. Nesse círculo contracultural, adeptos utilizam-se da música reggae para pregar os seus anseios pacíficos, além de expor uma crítica social diante do preconceito, da fome, entre outros problemas da sociedade.

Para O'Connor (2015, cap. 10, § 2, tradução nossa): “assim como o vermelho, o verde e o amarelo estão associados ao movimento rastafari, muitos músicos do reggae optam por exibir a assinatura desse movimento usando as cores associadas ao rastafarianismo” (figura 97).

Segundo Albuquerque (1997), esses códigos cromáticos estão ligadas à bandeira da Etiópia e se inseriram não só na moda e no vestuário, mas também nas capas de discos.

Figura 97: paleta de cores da capa de Gilberto Gil e ao lado, respectivamente as bandeiras do Brasil e do movimento Rastafári, adaptação feita para o movimento reggae.



Fonte: Capa disponível em < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 05/03/2018; bandeiras adaptadas pelo autor por serem popularmente conhecidas.

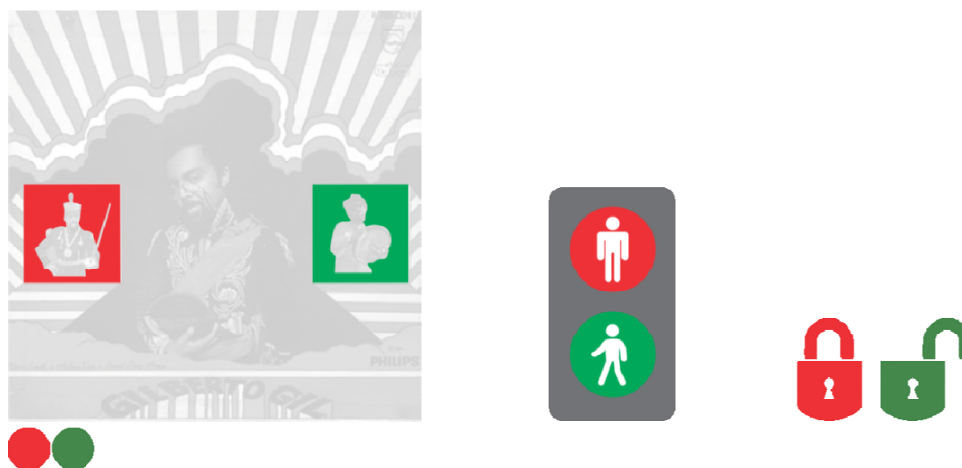
A bandeira acima, localizada ao lado direito, trata-se de uma adaptação comumente utilizada no movimento *reggae*. Ressalta-se que o músico (Gilberto Gil) teve inclinação ideológica e identitária voltadas para esse estilo musical no pós-tropicália.

Entretanto, esta pesquisa não localizou indícios que explicitassem a relação do Reggae junto ao movimento tropicalista. Por outro lado, as cores do movimento Rastafári integram o repertório simbólico de indivíduos inseridos na esfera contracultural, de onde esta capa pode remeter ao movimento.

Também foram observadas oposições cromáticas no uso de vermelho e verde como fundo para as figuras do militar e do motorista malandro/debochado. A figura do militar pode sugerir *conservadorismo/repressão*, considerado o contexto da época. Já o motorista

malandro/debochado, conota *liberdade*. Assim, a oposição vermelho vs. verde reforça os sentidos opostos das imagens: *reprimido* vs *livre*, *ditador* vs *libertário*, considerando que esses matizes representam conceitos opostos em diversas instâncias da vida social (figura 98), conforme discutido no Capítulo II.

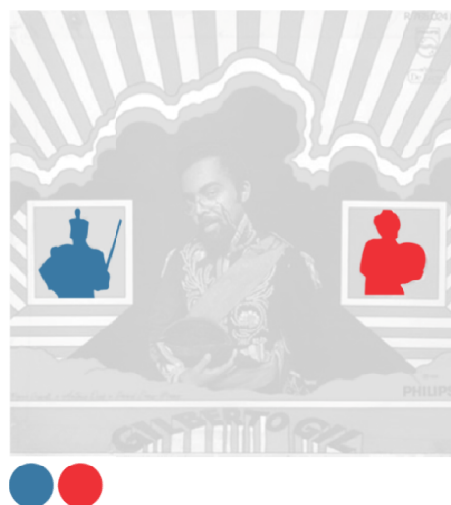
Figura 98: Oposições cromáticas verde/vermelho que geram as oposições semânticas conhecidas por convenção.



Fonte: elaborada pelo autor.

Outra oposição cromática também pode ser percebida na predominância das cores do vestuário do militar e do motorista malandro/debochado. O vermelho representado no vestuário (macacão de corrida) do motorista, sugere a representação do “*dinamismo*”, conforme defende Pastoreau (1997, p. 162), ao explicar que “é uma cor que mexe, que atrai, que parece estar próxima (contrariamente ao azul, que parece estar longe)”, sendo então um vermelho que busca atenção. Infere-se que, enquanto um é atrativo o outro se retrai, posicionando-se na defensiva. Observa-se que o vermelho, nesse ponto da imagem, chama atenção pelas suas características intrínsecas, sendo provocativo (figura 99).

Figura 99: oposição cromática azul vs vermelho.



Fonte: elaborado pelo autor.

No que diz respeito à combinação verde-amarela, presente principalmente nas formas listradas, para além da conotação de nacionalismo, o contraste entre essas duas cores, somado às formas utilizadas, criam um efeito de vibração óptica. Conforme exposto no Capítulo II, a vibração óptica foi bastante explorada no design voltado para o conceito de contracultura, remetendo aos estados alterados de consciência.

Nota-se então que a combinação em questão simboliza o Brasil, já que são as cores oficiais do país, mas ao mesmo tempo remete a um universo extra-oficial, uma espécie de "Brasil psicodélico". As listras estão presentes na forma radial e também na base dos quadros que emolduram as figuras do militar e do piloto, criando uma ligação por cores idênticas, reforçando a mensagem ao mesmo tempo em que forma um padrão vibrante, semelhante àqueles explorados nas artes plásticas (Op Art) também incorporados pelo design psicodélico dos anos 1960 (figura 100).

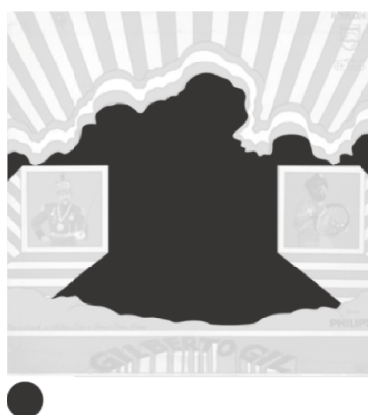
Figura 100: Listras verde-amarelas que geram vibração óptica para o observador.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa Gilberto Gil.

Quanto ao uso do preto, conforme discutido no Capítulo II, trata-se de uma cor empregada em contextos da contracultura para expressar intelectualidade. Esse mesmo conceito pode ser associado à imagem do cantor, caracterizado como membro da ABL. Por outro lado, o preto observado nesta capa também pode sugerir o medo (preto associado à ameaça), considerado o contexto de repressão e os aspectos figurativos expressos pela "nuvem negra" (figura 101). Sendo assim, no plano de conteúdo, esta cor, nesse contexto, pode ser interpretada como algo "sombrio", tendo em vista o momento vivido durante a ditadura militar.

Figura 101: posicionamento do plano de fundo preto na capa Gilberto Gil.



Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base na capa de LP Gilberto Gil

5º PASSO - SÍNTESE DOS RESULTADOS

O vermelho é utilizado como forma de se opor às cores nacionais verde-amarelo, mas também funciona como signo de *repressão/violência*, em associação à ditadura militar. Porém, dando margens para ser interpretado também como um vermelho revolucionário. O momento sombrio vivido no país também é sugerido pelo preto na imagem da nuvem negra. O preto também pode conotar intelectualidade em consonância com a imagem do cantor trajando o fardão da ABL.

Aplicadas a um padrão gráfico, o verde e amarelo, além de simbolizarem o Brasil, causam efeito de vibração óptica, remetendo ao universo da contracultura pela alusão ao psicodelismo.

Por fim, a combinação verde-amarelo-vermelho pode remeter também ao movimento rastafári, por se tratar de uma representação familiar a indivíduos da esfera contracultural.

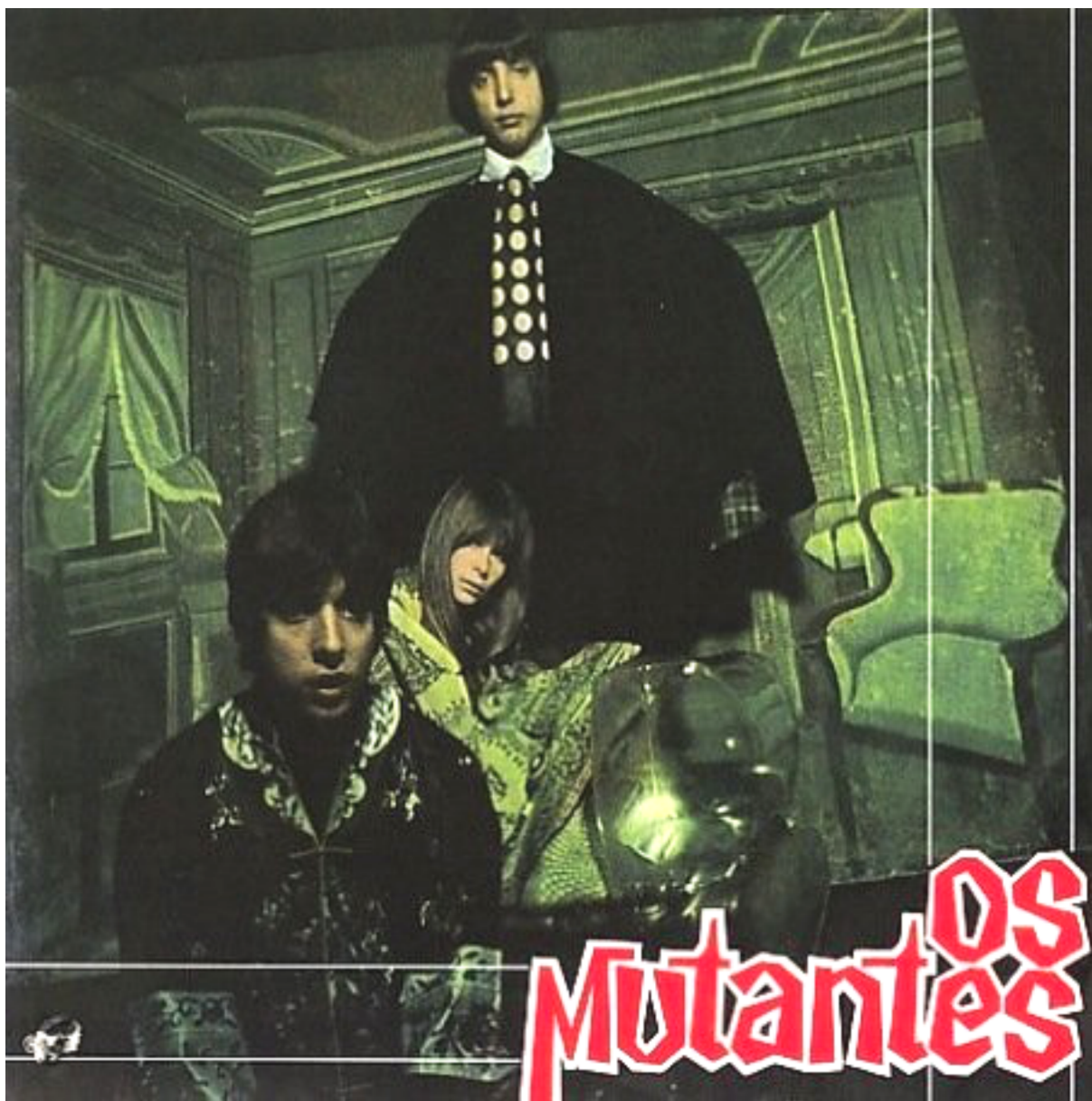
Figura 102: quadro-resumo contendo a síntese dos resultados sobre a capa de Gilberto Gil

CAPA OBSERVADA E ANALISADA	REFERÊNCIAS DE ESTILO APLICADAS AO DESIGN	CÓDIGOS CULTURAIS	VERTENTE DA CONTRA-CULTURA PREDOMINANTE	DISCURSO DAS CORES PREDOMINANTE
GILBERTO GIL	<i>Op Art, Pop Art</i>	<i>Beatles, ditadura</i>	<i>Crítica subjetiva à ditadura/ establishment</i>	<i>Cores de juízo crítico/opositivo</i>
CORES PREDOMINANTES		DESCRIÇÃO	ASSOCIAÇÕES	
		<i>Vermelho</i>	<i>Repressão/Violência e revolução</i>	
 		<i>Verde-amarelo</i>	<i>Brasilidade e Psicodelismo (vibração óptica)</i>	
   		<i>Vermelho, amarelo verde e preto</i>	<i>Movimento rastafári</i>	
 <i>vs</i> 		<i>Oposição vermelho vs verde (com menos ênfase)</i>	<i>Reprimido/livre; ditador vs libertário</i>	
 <i>vs</i> 		<i>Oposição azul vs vermelho (com menos ênfase)</i>	<i>Vermelho provocativo (que atrai); Azul na defensiva (que retrai)</i>	
		<i>Preto</i>	<i>Sombrio/intelectual</i>	

Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base nos dados adquiridos

4. 4 Os Mutantes

Figura 103: Mutantes, 1968. Capa e Fotos: Oliver Perroy.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 15/03/2018.

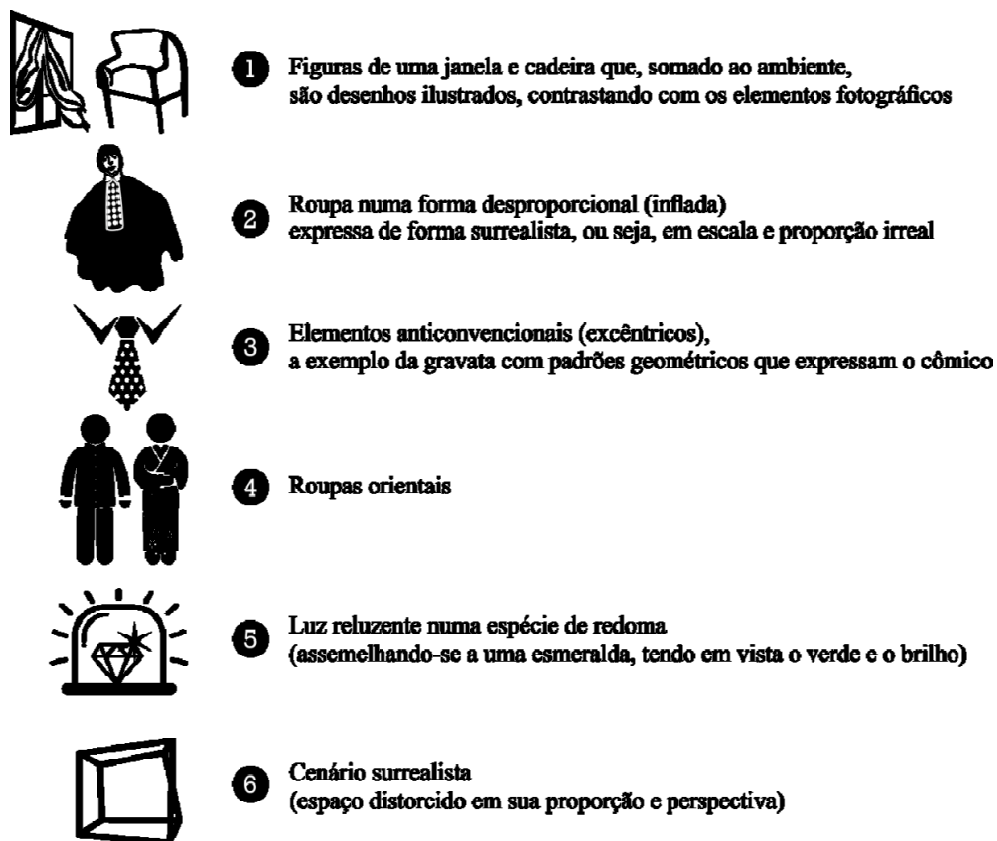
1º PASSO - TÓPICO A SER ANALISADO:

A cor como signo da contracultura na capa do LP Os Mutantes

2º PASSO - DADOS A SEREM REUNIDOS:

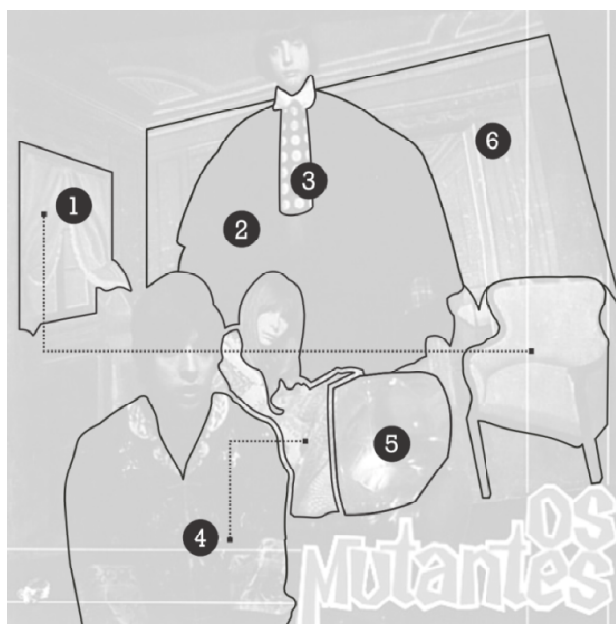
a) Elementos figurativos (icônicos)

Figura 104: Signos icônicos observados na capa Os Mutantes.



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 105: Localização de elementos figurativos observados.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa de LP Os Mutantes

b) Elementos abstratos (plásticos), com ênfase nos atributos da cor

Figura 106: Paleta de cores da capa Os Mutantes.



Fonte: elaborado pelo autor com base nas observações feitas perante à capa.

Matizes: *verde e vermelho. Há ainda o preto e o branco (cor acromática)*

Luminosidade: *variação entre luz e sombra, com alta luminosidade no interior da redoma*

Saturação: *variação entre alta e baixa saturação*

c) Elementos verbais (linguísticos)

Ancoragem: Na capa, não há textos que possam amparar a análise, a não ser pistas que podem ser obtidas no título homônimo "Mutantes". De acordo com o dicionário *online* Michaelis (cf. WEISZFLOG, 2015), o significado da palavra "mutante" vem do campo da genética e "diz-se de ou ser vivo que sofreu mutações, sendo, portanto, diferente de seus ascendentes", o que por si só já demonstra remeter à algo *incomum*, tendo em vista ter sofrido mutação.

Já a contracapa (figura 107) não dispõe de elementos verbais que possam demonstrar pistas suplementares para a análise. Observa-se contudo imagens de cunho surrealista, o que conota o *onírico*.

Figura 107: contracapa do álbum Mutantes.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 15/03/2018.

3º PASSO - Descrição dos signos icônicos, plásticos, linguísticos

Esta composição pode ser dividida em três unidades principais: a) Cenário ilustrado numa fusão entre desenho e fotografia; b) Tipografia, localizada na base inferior direita, em vermelho rosado; c) Fotografia composta por três indivíduos, sendo um deles em escala e proporção irreal. Há uma continuidade nas formas orgânicas da composição dos artistas, que conduz o olhar ao centro da imagem, enfatizando o indivíduo posicionado ao fundo, com as vestes numa forma distorcida (inflada). O Cenário na ilustração, ao fundo das demais unidades, está desalinhado em relação aos eixos vertical-horizontal, trazendo a percepção de uma área espacial distorcida. Esse desequilíbrio pode provocar certa inquietação em quem observa. A ênfase do indivíduo no primeiro plano é ultrapassada pela cor vermelha da tipografia no ângulo inferior direito, que contrasta com os demais elementos da imagem como um todo. A tipografia possui contornos brancos e uma leve agudeza, apresentando-se de forma clara. Isso promove uma leitura visual fácil e rápida.

A relação de escala pode ser percebida nas figuras humanas, evidenciando a incoerência na relação de proporção junto às unidades (imagens ilustrativas da cortina e sofá, e a fotografia em si). Sob a ilustração do cenário, a cor esverdeada se apresenta em alternância de claro e escuro e alta e baixa saturação. Observa-se que no último grau da paleta (figura 108), em que o brilho se apresenta, faz com que haja uma força visual, conduzindo o foco do olhar para esta parte da composição. As áreas claras e saturadas produzem um forte contraste com o preto, reforçando a dramaticidade da imagem.

Figura 108: Pontos de foco de onde surgem e se enfatizam propagações dos matizes preto e verde saturado.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa Os Mutantes.

4º PASSO - INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

O que os autores explicam sobre esta capa

Para Rodrigues (2007, p. 62), esta capa “reproduz a atmosfera anárquica e irônica do grupo, assim como o movimento. A foto retrata a banda num cenário de uma sala, posicionada de forma desalinhada ao eixo da capa, criando um visual entre surreal e psicodélico.”

Interpretação dos significados

O verde predomina na composição, fazendo transições de claridade e saturação. Em contraste com o preto, as áreas claras e mais intensas do verde sugerem a iluminação colorida e efeitos estroboscópicos, tais como os aplicados nos palcos de shows musicais (figura 109). Na leitura dos signos plásticos e icônicos, a imagem contrapõe o real ao imaginário, já que as representações da realidade (pessoas) contrastam com as representações do imaginário (falta de alinhamento, escala distorcida e coloração incomum).

Figura 109: efeito causado por luzes estroboscópicas em um palco de um show musical



Fonte: <<https://pixabay.com/pt/concerto-desempenho-hard-rock-314850/>>. Acesso: 15/03/2017.

Esse ambiente desalinhado e de "cores incompatíveis", imaginário e onírico, remete ao psicodélico e ao surreal, o que também é reforçado pela fusão entre fotografia e ilustração, observada em alguns elementos da sala, como a cadeira à direita e a cortina à esquerda.

As roupas são anticonvencionais: as duas primeiras figuras usam trajes orientais e a terceira uma capa preta. Este personagem que se impõe ao alto e ao centro da composição, traz um preto com bastante ênfase na capa. O preto confere destaque e imponência à figura. Mas esta convenção é quebrada pela inserção do padrão de gravata (círculos brancos sobre fundo preto). Tais indícios são compatíveis com o sentido de negação atribuído ao preto, conforme discutido no Capítulo II. O preto pode remeter à negação das convenções, contribuindo com a atmosfera anárquica e irônica já citada.

O objeto luminoso que está em primeiro plano, à direita, ao mesmo tempo em que parece ser a fonte de luz verde que ilumina o ambiente, faz menção aos estados alterados de consciência provocados pelo uso de alucinógenos.

De acordo com Batchelor (2007, p. 89), na obra *Céu e Inferno* o poeta e escritor Aldous Huxley aborda a questão das pedras preciosas e do lugar que elas ocupam na literatura das drogas e dos delírios. Citando o relato de uma alucinação induzida pela sua experiência com o cactus peiote, Huxley relata sua experiência especificando ter visto “fragmentos de vidro colorido” e “enormes pedras preciosas”, em que ambos “pareciam ter uma luz interna”. Batchelor (2007) explica que no livro *Céu e Inferno*, de Aldous Huxley, são citados vários exemplos de ilustrações ligadas à cultura hinduísta, budista e judaico-cristã, que utilizam cores de forma artificial, com o reflexo reluzente de suas tonalidades.

No entanto, nesta capa, não são apenas o brilho e saturação que instigam o observador. É também o jogo de luz e sombra, reforçada principalmente pelo preto. Para Weaver (2014, p. 16, tradução nossa), “o preto representa o mistério, pois proporciona proteção contra o mundo exterior, criando secretismo. É a única cor que ajuda a esconder todas as nossas inseguranças e fraquezas, sejam elas físicas ou emocionais”, mostrando um poder de causar mistério e imaginação. Para a autora, “o preto representa o pecado, luto e em culturas ocidentais ele representa rituais do mal, monstros e demônios. É uma cor misteriosa e pode causar imaginação transportando ao desconhecido.” Esses aspectos corroboram com o pensamento de Pastoreau (1997) que diz que existe uma corrente mais sombria, num sentido que alinha o estranho, o oculto, o frenético e até o esoterismo, o que indica a esta pesquisa as possibilidades de se apresentarem como signo da contracultura.

O que causa "estranheza" não são as variações de cor, mas a ausência de outros matizes além do verde. Ou seja, tudo é verde na imagem e isto destoa a realidade. Esses níveis de expressão, proporcionados por “cores incompatíveis” observados no design gráfico psicodélico dos anos 1960, tinham como intenção causar a expressão do surreal, tal qual era proporcionado pelo uso de psicotrópicos.

Já o vermelho, em seu plano de expressão, cria o inusitado, tal qual as formas da tipografia e seu título homônimo (figura 110), sugerindo o "diferente", enfatizando a mensagem textual. O vermelho cria um contraste com a imagem como um todo, gerando um impacto visual neste contexto.

Figura 110: Esquema explicativo do contraste entre as cores vermelha e verde.



Fonte: elaborado pelo autor.

5º PASSO - SÍNTESE DOS RESULTADOS

Na capa do LP *Os Mutantes*, o discurso da cor como signo da contracultura está relacionado ao psicodelismo expresso por meio de "cores incompatíveis", representando os estados alterados de consciência proporcionados pelo uso de psicotrópicos. Trata-se de um uso incomum da cor, que não recorre à representação icônica (por semelhança), reforçando outros signos plásticos que remetem à postura anticonvencional da banda exposta na fotografia, tais como a distorção da perspectiva e da proporção.

O preto, por sua vez, cria uma atmosfera dramática, remetendo ao enigmático e ao esotérico. Já o vermelho, enfatiza-se junto ao título homônimo, complementando o aspecto visual inusitado.

Figura 111: quadro-resumo contendo a síntese dos resultados sobre a capa *Os Mutantes*.

CAPA OBSERVADA E ANALISADA	REFERÊNCIAS DE ESTILO APLICADAS AO DESIGN	CÓDIGOS CULTURAIS	VERTENTE DA CONTRA-CULTURA PREDOMINANTE	DISCURSO DAS CORES PREDOMINANTE
<i>OS MUTANTES</i>	<i>Design Psicodélico, Surrealismo</i>	<i>Anticonvencional, esoterismo, onírico, oriental, uso das drogas</i>	<i>Psicodelismo</i>	<i>Psicodélicas, sob a forma de cores "excêntricas"</i>
CORES PREDOMINANTES	DESCRIÇÃO		ASSOCIAÇÃO	
	<i>Verde e transições de claridade e saturação, contrastando com preto</i>		<i>Cores estroboscópicas</i>	
	<i>Preto</i>		<i>Imponência, negação, anárquico, mistério, oculto, frenético e esotérico</i>	
	<i>Luz reluzente verde</i>		<i>Estados alterados de consciência</i>	
	<i>Vermelho</i>		<i>Provocativo, inusitado</i>	

Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base nos dados adquiridos.

4.6.5 Tom Zé

Figura 112: Tom Zé, 1968. Capa: Oficina Programação Visual-SP - Ilustração: Satoru.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 15/03/2018.

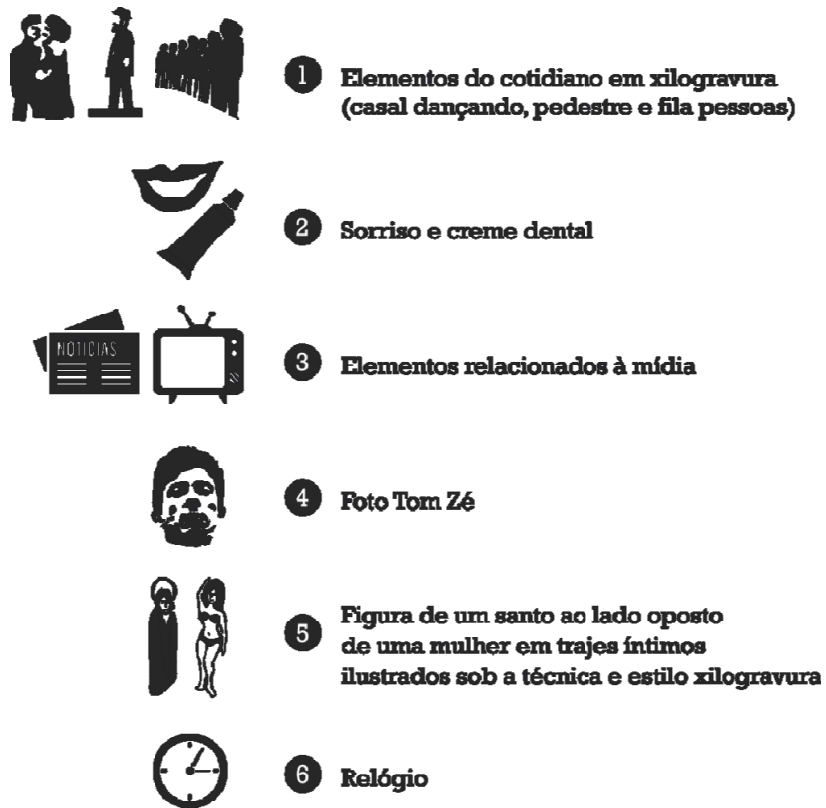
1º PASSO - TÓPICO A SER ANALISADO:

A cor como signo da contracultura na capa do LP Tom Zé

2º PASSO - DADOS A SEREM REUNIDOS:

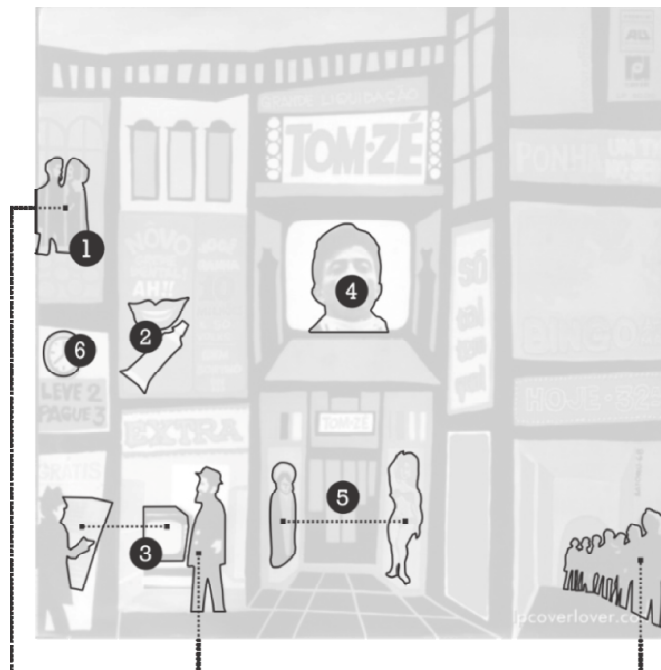
a) Elementos figurativos (icônicos)

Figura 113: Signos icônicos elencados na capa TomZé.



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 114: localização dos elementos icônicos na capa de Tom Zé.



Fonte: elaborado pelo autor.

b) Elementos cromáticos

Figura 115: Paleta de cores referente à capa Tom Zé.



Fonte: elaborado pelo autor.

Matizes: *violeta, amarelo, vermelho e azul e laranja*

Luminosidade: *média, exceto no violeta e azul, que possuem tendência à baixa luminosidade*

Saturação: *alta*

c) Elementos verbais (linguísticos)

Ancoragem: na capa, apresenta-se textos de mídia, publicidade e propaganda comumente usados para atrair consumidores.

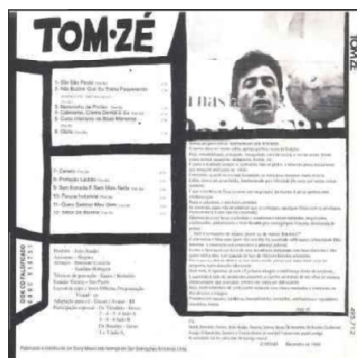
Figura 116: Letreiros que remetem à publicidade e propaganda presentes na capa Tom Zé.

EXTRA **LEVE 2
PAGUE 3**

Fonte: elaborado pelo autor, com base no próprio invólucro.

Uma segunda ancoragem pode ser feita por meio da contracapa, na qual consta um texto que aborda o conceito de a *aparência* vs. *essência* (figura 117).

Figura 117: contracapa do álbum Tom Zé.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 15/03/2018.

Texto na Contracapa:

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. / O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições. / Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. / E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. / Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. / Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (Às vezes por outras coisas também). / É que o cordeiro, de Deus convive com os pecados do mundo. E até já ganhou uma condecoração. / Resta o catecismo, e nós todos perdidos.

3° PASSO - Descrição dos elementos icônicos, plásticos e linguísticos

A capa de disco do músico Tom Zé tem uma composição fragmentada. A imagem divide-se em unidades formadas por módulos irregulares que se unificam pela semelhança e proximidade, configurando um todo. Essas unidades subdividem-se em diversos elementos figurativos e linguísticos: xilogravuras, silhuetas, pictogramas, textos verbais, além de uma fotografia, que está localizada no centro da composição e atrai o olhar por este ser o centro focal. O preto, presente em algumas imagens figurativas e, principalmente, nos contornos espessos também contribui para unificação do todo.

As linhas pretas apresentam boa continuidade no sentido vertical, mas são interrompidas no sentido horizontal.

As cores têm como predominância o violeta-claro. Cor esta que, por estar bem distribuída e favorecida pela proximidade e semelhança, corrobora com a atração visual perante o todo, assim como acontece nos contornos pretos.

A imagem possui equilíbrio e harmonia quando considerado o todo, proporcionados também pelo contraste entre cores complementares, conforme figura 118, abaixo.

Figura 118: roda de cores expondo contraste entre as cores complementares.



Fonte: esquema elaborado pelo autor.

A cor, que é a parte exposta nessa imagem é percebida com uma sensação de leveza visual proporcionada pelo amarelo, a cor violácea, o azul-claro e o branco. No entanto, o vermelho e preto trazem energia respectivamente. Contribuem para harmonia as formas fundamentais (módulos) que, apesar de serem unidades irregulares (em termos de tamanho e precisão nas suas subdivisões) funcionam como uma malha que organiza o espaço gráfico.

Entre estas cores, na capa enfatizam-se o vermelho, pelo seu elevado grau de cromaticidade e saturação, relação aos demais matizes e o violeta, cor esta que predomina e enfatiza-se em boa parte da composição que ilustra a capa, como pode ser observado na figura.

4º PASSO - INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

O que os autores explicam sobre esta capa

Melo (2011, p. 341) explica se tratar de uma “capa que apresenta de maneira mais literal o que poderia ser chamado de poética tropicalista: uma cena urbana que mistura figuras, anúncios e letreiros, compondo um mosaico movimentado e multicolorido.” Já Rodrigues (2007, p. 61-62) a descreve da seguinte forma:

O LP de Tom Zée reproduz a fachada de um centro comercial, onde se vê a portaria de um cinema, anúncios de creme dental, loja de eletrodomésticos, liquidações etc. A fotografia do cantor aparece como a imagem de uma televisão, e sobre a imagem os dizeres: "grande liquidação - Tom Zé". A pintura ocupa todo espaço da capa. É Pop Art, é São Paulo, é Brasil.

Interpretação dos significados

Os elementos icônicos e linguísticos sugerem um contexto de propaganda e publicidade, expressos pelos signos que representam a mídia, o cotidiano e a sociedade de consumo. Favaretto (2007, p. 122) explica que uma das características do movimento tropicalista era "(...) a transformação do mau gosto em símbolo de contestação no domínio dos comportamentos, através do uso sistemático do deboche". Para Favaretto (2007), a “atividade de vanguarda” tem como pretensão a contestação, gerando uma ambiguidade, segundo ele, “cínica”, existente entre mercado e crítica da sociedade capitalista.

No que se refere à expressão do multicolorido e uso de cores saturadas, foi observado no Capítulo II que tais características estão atreladas a diferentes segmentos da contracultura, entre as quais a “crítica à sociedade de consumo/capitalista” e a utilização dos aspectos do "mau gosto" (devido ao seu apelo ao gosto popular) caracterizando respectivamente as cores pop e propriedades do *kitsch*.

O signo linguístico "leve 2 pague 3" faz jus ao significado da palavra *kitsch* (trapacear), confirmando o contexto em que se encontra a capa. Como foi observado durante a pesquisa, à luz de Moles (2001), o colorismo *kitsch* se caracteriza pela profusão de cores e contrastes, mas sobretudo pela passagem do vermelho ao rosa-bombom fondant, ao violeta e ao lilás-leitoso. Sendo assim, além da profusão de cores presente nesta capa, outras tendências voltadas para as características *kitsch* se apresentam no vermelho, mas sobretudo pela predominância do violeta na extensão deste invólucro (figura 119).

Figura 119: Passagem do vermelho à predominância do violeta.



Fonte: elaborado pelo autor.

O vermelho apresentado no plano de fundo do signo linguístico “grande liquidação”, nos lábios (sorriso), na mulher de trajes íntimos e nos planos de fundo de propaganda e mídia, em conjunto e pela proximidade, por estarem na mesma cor, criam combinação por cores idênticas, reforçando a mensagem com a junção de ambos os elementos. Esses aspectos reforçam o efeito persuasivo (e de sedução) da cor vermelha diante do nome Tom Zé (ao topo), dando a ele força visual, considerando que ele se destaca sobre o plano de fundo branco, tornando-se legível, o que não ocorre nos outros textos presentes na capa que são pouco legíveis pelas cores usadas.

O uso saturado e contrastante das cores reforça os signos linguísticos que remetem às ofertas publicitárias, tais como “grande liquidação” e “leve 2 pague 3”, conforme observado na capa.

Vale salientar que o uso de cores intensas na propaganda, como forme de atrair o consumidor, faz também uma referência à Pop Art, como foi discutido no capítulo II. Banks and Fraser (2007) trazem uma reflexão para explicar que esse estilo é uma forma de chamar a atenção para o consumismo pós-guerra, utilizando para tanto a estética dos quadrinhos e da publicidade, e nisso se incluem as cores, relacionando-se ao vulgar e ao exagero (ver figuraa 120).

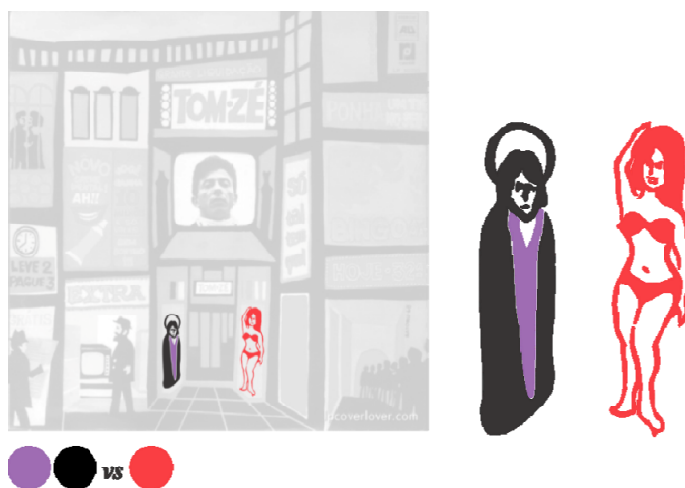
Fig. 120: Anúncio da venda bolhas balão em quadrinhos de estilo Pop-art; cores das massas (vermelho e amarelo).



Fonte: <www.pt.123rf.com>. Acesso: 15/03/2018.

Se sob a caracterização do feminismo, as cores violáceas podem estar atreladas à dignidade da mulher (JANSSENS, 2014), num contexto religioso, como parecer ser o contexto pela presença do signo icônico "santo" (em preto e violeta), essas cores pode representar – entre outros aspectos – a dignidade e castidade (PEDROSA, 2014), assim como o preto (PASTOREAU, 1997). Essas cores representam por semelhança os trajes litúrgicos da igreja católica (figura 121).

Figura 121: Ilustração das oposições icônicas e cromáticas.



Fonte:: elaborado pelo autor com base na capa Tom Zé.

Já o vermelho, observado na figura da mulher em trajes íntimos, pode conotar erotismo/luxúria (hedonismo), como foi explorado no Capítulo II, acerca do vermelho enquanto cor ligada à revolução e que quebra tabus. Para Pastoreau (1997, p. 162), "roupa interior vermelha = roupa interior que convida à devassidão".

Sendo assim, pode-se observar uma oposição cromática de caráter simbólico, já que uma cor se liga a sensualidade, convidando ao prazer (hedonismo), a outra, convida à religião (conservadorismo), criando uma justaposição de elementos contraditórios.

Nesse contexto específico, considerando os signos icônicos "santo" e "mulher com roupa íntima", as cores podem sugerir semanticamente as oposições: *aversão vs sedução*; *moral vs imoral*; *conservador vs. liberal*; *divino vs profano*; *essência vs aparência*.

Conforme discutido no Capítulo II, o grau de saturação das cores pode sugerir significados. Pereira (2011, p. 89) cita Benjamin Wright e Lee Rainwater (1962) para explicar que a alta saturação pode ser associada a conceitos como "felicidade" e "energia". Nesse sentido, observados os signos linguísticos presentes na contracapa, percebe-se um contexto de consumo e persuasão considerado entre outras a frase "somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade". Ou seja, a mensagem da capa refere-se ao ato de convencer pela aparência e não pela essência.

No texto da contracapa, verifica-se também a presença de “ironia” na retórica linguística, dialogando com o texto não verbal presente na capa. O texto expõe aspectos que relacionam um embate filosófico entre essência e aparência, numa poética que se utiliza do efêmero e o ilusório, afim de expor as contradições do establishment. As retóricas cromáticas seguem os mesmos parâmetros, considerado que as cores do *kitsch* e da Arte Pop adequaram-se a esses aspectos: uma por possuir um caráter “trapaceiro”/ilusório, enquanto a outra cai no gosto popular (mainstream). Entretanto, ambas podem conter características recíprocas.

5º PASSO - SÍNTESE DOS RESULTADOS

As cores aplicadas a essa capa tem em sua retórica uma mensagem de persuasão e de sedução. Trata-se de uma crítica ao consumismo, contexto em que, na mensagem publicitária, as cores vibrantes ou "cores das massas" convencionaram-se como indutoras de consumo, atraindo e seduzindo consumidores.

É apresentada uma oposição cromática por meio do "santo" em preto e violeta, e a "mulher em trajes íntimos", em vermelho. No plano de conteúdo, pode-se conotar significados como *aversão vs. sedução* e *essência vs. aparência*.

As cores e demais signos elencadas sugerem uma crítica subjetiva ao consumismo por meio da ironia, já que o cômico é uma característica típica da Arte Pop.

6º PASSO – CONCLUSÕES

Figura 122: quadro-resumo contendo a síntese dos resultados sobre a capa de Tom Zé.

CAPA OBSERVADA E ANALISADA	REFERÊNCIAS DE ESTILO APLICADAS AO DESIGN	CÓDIGOS CULTURAIS	VERTENTE DA CONTRA-CULTURA PREDOMINANTE	DISCURSO DAS CORES PREDOMINANTE
TOM ZÉ	<i>Kitsch, Pop Art</i>	<i>Cotidiano, propaganda/ publicidade, efêmero, superficial, vernacular</i>	<i>Crítica à sociedade de consumo/ capitalista</i>	<i>Cores sob a função da persuasão; Kitsch/Pop; saturações</i>
CORES PREDOMINANTES		DESCRIÇÃO	ASSOCIAÇÃO	
		<i>Multicolorido predominando alta saturação; Cores da Pop Art ou kitsch</i>	<i>Crítica ao consumo/capitalismo</i>	
		<i>Vermelho, com predominância violeta</i>	<i>Cores Kitsch</i>	
		<i>Oposição preto e violeta vs vermelho</i>	<i>Dignidade e castidade vs luxúria (hedonismo)</i>	
		<i>Alta Saturação</i>	<i>Felicidade</i>	

Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base nos dados adquiridos.

4. 6 Tropicália ou Panis Et Circencis

Figura 123: Tropicália ou Panis et Circencis, 1968. Capa: Rubens Gerchman / Fotografia: Oliver Perroy.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 15/03/2018.

1º PASSO - TÓPICO A SER ANALISADO

A cor como signo da contracultura na capa do LP Tropicália ou Panis et Circencis

2º PASSO - DADOS A SEREM REUNIDOS

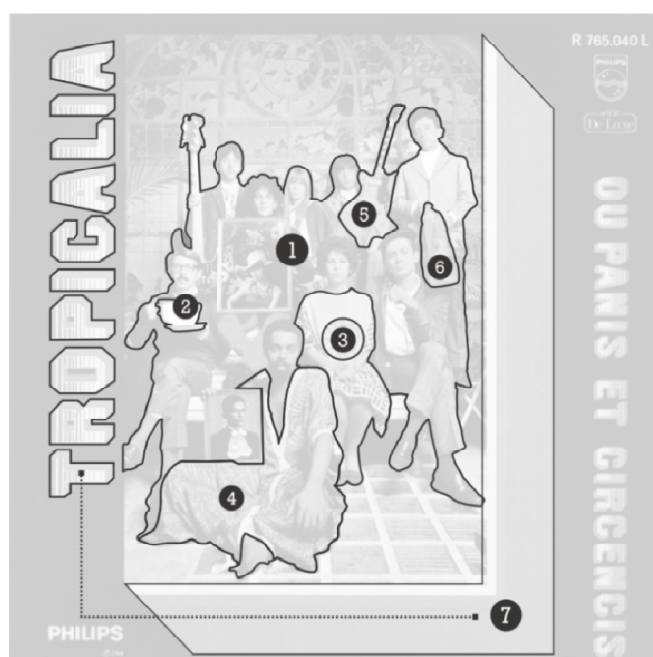
a) Elementos figurativos (icônicos)

Figura 124: Signos icônicos observados na capa Tropicália ou Panis et Circencis (imagens de caráter ilustrativo).



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 125: Localização de elementos figurativos observados.



Fonte: elaborado pelo autor.

2º PASSO - DADOS A SEREM REUNIDOS

b) Elementos abstratos (plásticos), com ênfase nos atributos da cor

Figura 126: paleta de cores da capa de Tropicalia ou Panis Et Circencis.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa.

Matizes: *verde, amarelo e azul. Há também o preto (acromático).*

Luminosidade: *média na maioria dos matizes (no preto, baixa luminosidade).*

Saturação: *alta em todos os matizes, exceto na fotografia, por possuir variações tonais diversas.*

Um outro elemento plástico significativo são as formas da tipografia que se apresenta com a utilização do estilo funcionalista.

Figura 127: abc. Fonte: extraído da capa, com simplificações feitas pelo autor.

TROPICALIA
OU PANIS ET CIRCENCIS

Fonte: elaborado pelo autor com base na capa.

c) Elementos verbais (linguísticos)

Ancoragem: Na capa, o complemento do título do álbum foi escrito em Latim e segundo Favaretto (2007), foi grafado de forma cômica, tal qual a Art Pop se expressa em alguns casos, já que o correto seria “panem et circenses”, significando “pão e circo”.

Já na contracapa, encontra-se um roteiro de filme, com diálogos fragmentados e “aparentemente” sem nexo, expressos de forma “nonsense” (sem sentido).

Figura 128: contracapa do LP Tropicália ou Panis et Circencis.



Fonte: < <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso: 15/03/2018.

3º PASSO - DESCRIÇÃO DOS DADOS COLETADOS

Descrição dos signos icônicos, plásticos e linguísticos

A Capa do LP Tropicália ou Panis et Circencis divide-se em quatro unidades principais, sendo elas: plano de fundo preto; tipografia, distribuída nas extremidades direta e esquerda, composta pelas cores verde, amarela e azul; fotografia subdividida em diversas unidades, representada em escala e proporção reais, apresentando nove indivíduos; formas geométricas (austeras, em contraposição a formas sinuosas/orgânicas e decorativas) localizadas na base da fotografia, em forma de “L” invertido, com um padrão composto pelas cores verde, amarela e azul.

Dos personagens retratados na fotografia, o que chama mais atenção está à frente, vestindo uma espécie de túnica estampada com a cor verde predominante. À esquerda, um indivíduo encontra-se com um pinico em sua mão, simulando estar bebendo chá numa espécie

de xícara gigante. Há músicos empunhando guitarra e contrabaixo, ao fundo; uma moça ao centro, com vestido amarelo e um sol estampado nele; e à direita, um rapaz com bolsa de viajante. A fotografia possui uma extrusão nas formas que servem como base da mesma, sugerindo profundidade, criando uma força visual na mensagem central.

A imagem como um todo é equilibrada e de fácil distinção das suas unidades, o que pode ser percebido principalmente nas cores. Os contrastes expressos por estas, são realçados principalmente pelo plano de fundo preto, que emoldura a imagem central, reforçando a força visual ao centro. Das cores expressas nas vestes dos personagens, enfatiza-se o verde-amarelo: o verde da túnica do indivíduo que está à frente, e o amarelo no vestido da moça, que apresenta também um sol em sua estampa, uma forma que também atrai o foco, funcionando como um elemento de atração.

O preto é uma cor que predomina em boa parte da extensão da imagem, que correlacionada junto às personificações expressas pelos artistas, faz com que essa cor, agregada às demais (principalmente o verde-amarelo), apresente um discurso latente.

4º PASSO - INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

O que os autores explicam sobre esta capa

Favaretto (2007, p. 79) explica que a capa *Tropicalia* ou *Panis et Circencis*, também conhecida como “disco-manifesto”, num primeiro plano, “sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representando um tipo”: Tom Zé, o viajante nordestino; Gilberto Gil, sentado, vestido com toga de cores tropicais, à frente de todos, em evidência; os Mutantes, ao fundo, com guitarra e baixo nas mãos; e Rogério Duprat, com a chávena-urinol, significando Duchamp, pioneiro do movimento artístico Dadaísmo.

O retrato se configura emoldurado pelas cores nacionais por meio de formas funcionalistas geométricas, expondo ornamentações tanto no plano de fundo da fotografia, com um design de interiores que remete à Arte Déco. Observa-se que na tipografia também se segue o mesmo estilo ornamentado. Segundo Melo e Ramos (2011, p. 341), “deixa mais clara a opção tropicalista pelas letras ornamentadas, conhecida no jargão do design como 'fantasia'; também tipograficamente, o movimento opta pelo pop.”

Uma vez que o ideário tropicalista pregava uma atenção especial à cena internacional, não é por acaso que a capa do disco-manifesto *Tropicália*, de Rubens Gerchman, estabeleça laços estreitos com a capa de Sgt. Pepper's

Lonely Club Band, dos Beatles. Esta, por sua vez, pelo filtro da arte pop ecoa as colagens dadaístas (MELO, 2008, p. 45).

Para Melo (2011, p. 341), “A capa do disco-manifesto Tropicália, faz referência à tradicional foto da família reunida, ao mesmo tempo que a subverte, seja pelo figurino, seja pelas atitudes.”

Interpretação dos significados

Esta capa pode remeter à ideia de brasilidade sob o contexto em que se encontram as cores verde-amarelo-azul, que emolduram os personagens agrupados na fotografia, que representam de forma irônica a família brasileira. Quando se relaciona essa pose patriarcal à ideologia do grupo, que atua de forma intelectual/consciente caracterizando-se como um movimento de “vanguarda”, evidenciam-se as rupturas frente às tradições, em termos sociais e artísticos que são expressas na capa. Isto pode ser observado na pose (sentado ao chão) quanto a túnica de Gilberto Gil, que remetem à ideia de espiritualidade, típica do orientalismo; o desenho do sol também é associado ao misticismo oriental; a guitarra representa o rock (o estrangeirismo visto com xenofobismo pelos nacionalistas da época); já a valise, faz menção ao viajante ou mochileiro.

Conforme foi discutido no Capítulo II, no contexto de Vanguarda, a cor que se enfatiza é o preto. Pastoreau (1997, p. 141) identifica diferentes funções e significados dessa cor na Cultura Ocidental, entre os quais *elegância* e *modernidade*, a premissa de que os artistas gostam do preto (ou do preto e branco), e a representação da Vanguarda. Na figura de Rogério Duprat, a imagem remete ao *Dadaísmo*²⁴, representado pelo ato de utilizar um urinol em forma de xícara.

Os significados do preto também são compatíveis com a representação de um movimento intelectual que se apresenta perante à sociedade de forma subversiva, contrapondo-se, inclusive, ao verde-amarelo (figura 129).

²⁴ *Dadaísmo* era uma vanguarda europeia (movimento artístico) do início do século XX, que reverenciava o nonsense (sem sentido).

Figura 129: abc. Fonte: elaborado pelo autor.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa Panis ou et Circencis.

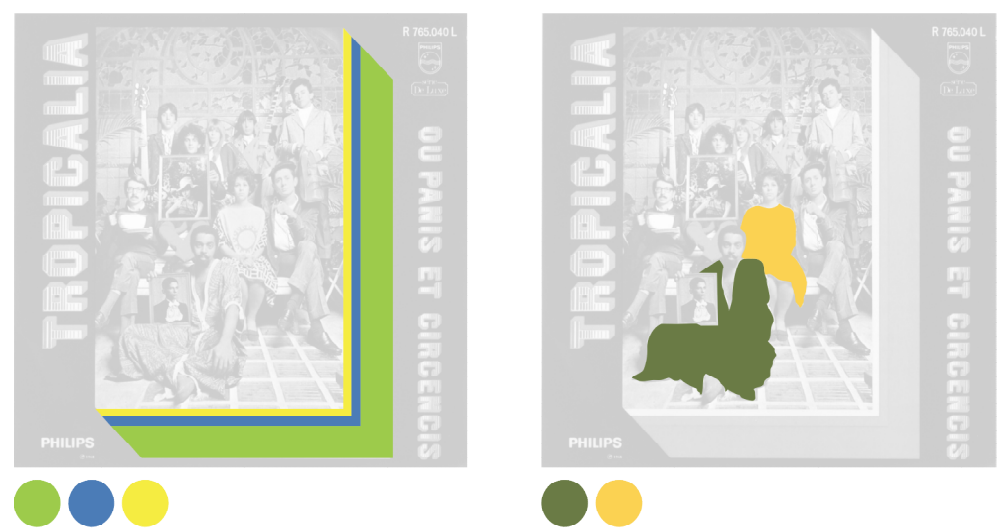
Como foi exposto no Capítulo II, o preto tem sido utilizado para representar a rebeldia e, em determinados contextos, uma cor voltada para uma certa negação da sociedade, como por exemplo, nas roupas de adeptos/simpatizantes do movimento filosófico existencialista.

É importante ressaltar que essa cor também caracteriza um design mais sóbrio, próprio do funcionalismo, fazendo referências ao passado, assim como às Vanguardas do início do século XX, tal qual foi o próprio movimento antropofágico, uma releitura do passado.

Portanto, o preto desta capa possui uma função primordial na construção do discurso. Pastoreau (2008, p. 10) explica a oposição como sendo uma das funções que a cor pode ter em qualquer sociedade. “(...) uma cor nunca aparece sozinha; ela não assume sentido, não “funciona” plenamente do ponto de vista social, artístico simbólico a não ser na medida que está associada ou oposta a uma ou várias outras cores.”

Nesta capa as cores que representam o Brasil são observadas tanto nas formas geométricas rígidas (verde-amarelo-azul), quanto nas cores predominantes das vestes dos dois personagens (verde e amarelo) enfatizados à frente e ao centro respectivamente (figura 130). Contudo, nesse contexto, percebe-se que o preto irá reforçar a ideia de uma vanguarda intelectual, contradizendo o nacionalismo e contextualizando os conceitos a que o movimento se propunha na época.

Figura 130: Cores verde-amarela na composição gráfica do LP Tropicália ou Panis et Circencis.



Fonte: elaborado pelo autor com base na capa.

5º PASSO - SÍNTESE DOS RESULTADOS

O preto expresso na capa do disco-manifesto tem em seu plano de conteúdo um discurso simbólico de vanguarda e modernidade, onde sua função é de negar um país arcaico em termos de manifestações culturais (crítica ao *establishment*), expresso pelas cores verde-azul-amarelo, sugerindo consequentemente o moderno.

Figura 131: quadro-resumo com síntese dos resultados sobre a capa Tropicália ou Panis et Circencis.

CAPA OBSERVADA E ANALISADA	REFERÊNCIAS DE ESTILO APLICADAS AO DESIGN	CÓDIGOS CULTURAIS	VERTENTE DA CONTRA-CULTURA PREDOMINANTE	DISCURSO DAS CORES PREDOMINANTE
A BANDA TROPICALISTA DO DUPRAT	Art Déco, Dadaísmo, Design Funcionalista, Arte Pop	Beatles, esotérico/oriental, nonsense, oriental, rock, vernacular	Vanguarda / Crítica ao establishment	Preto intelectual/ Vanguarda, verde-amarelo-azul nacionalismo
COR(ES)		DESCRIÇÃO	ASSOCIAÇÕES	
		Verde-amarelo-azul	Brasileiridade	
		Preto	Vanguarda/modernidade/negação	

Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa com base nos dados adquiridos.

CAPÍTULO V

5. CONCLUSÕES

5.1 Relação entre os objetivos e etapas da pesquisa

Este trabalho teve como objetivo geral explicar a articulação do discurso das cores, enquanto signos que representam a ideia de contracultura nas capas de discos elaboradas no ano de 1968, pertencentes ao movimento Tropicália. Para tanto, foram identificados os conceitos que representam as mensagens de contracultura difundidas nas capas, com base na revisão de literatura apresentada nos Capítulos I e II. Posteriormente, foram observados os usos e significados das cores historicamente vinculados a movimentos de contracultura, conforme discutido no Capítulo II. Por fim, apoiando-se nos conceitos da semiótica expostos no Capítulo III, foram categorizados os signos visuais observados nos designs, analisando-se os significados das cores relacionadas aos demais elementos plásticos e icônicos, e seu papel na construção das mensagens visuais contidas nas capas.

5.2 Síntese dos resultados

Quanto à questão que norteou esta pesquisa, "Como as cores se articulam aos demais signos na construção de discursos visuais que representam a contracultura nas capas de discos tropicalistas?", foi constatado que:

- (1) Na capa *A Banda Tropicalista do Duprat*, as cores vermelha e preta, bem como as cores da natureza (céu azul, folhagens verdes, sol amarelo), vinculadas ao universo figurativo das imagens e à referência a grafismos indígenas, remetem ao primitivo, ao exótico e a valores indígenas, conceitos resgatados e valorizados por aspectos da contracultura que se opõem à sociedade tecnocrata.
- (2) O design da capa Caetano Veloso, por sua vez, apresenta uma profusão de cores, entre outras articulações dos elementos plásticos que remetem ao conceito de contracultura, predominando um discurso cromático que remete ao âmbito psicodélico.
- (3) Na capa Gilberto Gil, o discurso que predomina, ao mesmo tempo que contrapõem-se às cores nacionais verde-amarelo, estabelece uma crítica subjetiva à ditadura impondo um

discurso plástico do sombrio (preto) e violento (vermelho), mas também pode gerar sentidos do intelectual (preto) e revolucionário (vermelho) ao mesmo tempo.

(4) No caso da capa de Os Mutantes, o discurso plástico predominante é por meio das cores "incompatíveis" ou "excêntricas" que, ao tempo que causa "estranheza", associando-se ao esotérico e ao enigmático, remete (assim como na capa Caetano Veloso) aos estados alterados de consciência, aproximando de sentidos que remetem ao espiritual e ao psicodélico.

(5) Já na capa Tom Zé, as cores funcionam como um signo que remete à sedução, num sentido persuasivo, ao tempo que impõe um poder "entorpecente" que a cor possui, passando a comunicar uma crítica subjetiva ao capitalismo por meio da ironia, onde estabelece um embate entre a aparência e a essência.

(6) Por fim, o preto da capa do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*, observado no contexto dos demais elementos plásticos e icônicos, representa a negação um país arcaico em termos de manifestações culturais, sugerindo os conceitos de vanguarda e modernidade, e estabelecendo uma oposição às cores oficiais (verde, amarela e azul) que representam o nacionalismo.

5.3 Conclusões do estudo

Os resultados desta pesquisa confirmam que os aspectos da realidade social, política, econômica e cultural dos anos 1960, no que se refere aos conceitos de contracultura, estão representados nestas capas por meio das cores e demais signos visuais. Constatou-se que, embora as perspectivas das manifestações contraculturais se apresentem distintamente nas maioria das capas, o discurso cromático se estabelece de forma única, trazendo em seu plano de conteúdo uma crítica ao *establishment*.

Embora existam diversos fatores que se apresentam de maneira particular em cada uma delas, há também uma consonância em todas: contrariar o gosto comum (*mainstream*) ou utilizar-se de mensagens específicas que remetem a uma crítica social. Por exemplo, a utilização de cores incomuns ou de profusão das mesmas, com predominância de alta saturação, remetem ao psicodelismo tanto nas capas de *Caetano Veloso* quanto em *Os Mutantes*. Porém, enquanto a última pode causar estranhamento ao observador pelo uso de cores e proporções irreais, pela dramaticidade sugerida pelas variações tonais, a primeira pode

ser considerada compatível com o gosto popular pela profusão de elementos visuais e formas orgânicas, além da predominância de cores quentes de alta saturação. Ou seja, ambas fazem referência ao psicodelismo, porém, por meio de articulações/discursos diferentes. As cores também remetem ao psicodelismo por meio da vibração óptica, como pôde ser observado tanto no contraste amarelo-vermelho do letreiro do LP *Caetano Veloso*, quanto no uso do verde e amarelo na capa de *Gilberto Gil* em forma de listras em radiação, que modificam a percepção do observador.

Quanto ao preto, foi observado que se trata de cor recorrente no design tropicalista, sendo uma das cores predominantes em quatro das seis capas analisadas, usado, não somente para realçar os matizes, mas complementando o discurso visual. Na capa de *Gilberto Gil*, ele representa a intelectualidade e a negação das cores nacionais, ao mesmo tempo em que remete também ao momento político sombrio na época. A referência ao contexto político também pode ser observada no vermelho, que passa a representar o sangue, a violência, mas também o revolucionário. O conceito de intelectualidade também pode ser sugerido pelo preto da capa *Tropicália ou Panis et Circencis*, já que esta cor está em consonância com o movimento vanguardista, além de mais uma vez estabelecer uma oposição às cores oficiais (verde, amarelo, azul). Na capa de *Os Mutantes*, por sua vez, o preto gera uma atmosfera dramática, reforçando a distorção da proporção das figuras e remetendo ao enigmático e ao esotérico. Já na capa de *A Banda Tropicalista do Duprat*, o preto mais uma vez se articula sob um discurso diferente, embora se aproximando do sentido de modernidade (pela geometria da composição, assim como na capa *Tropicalia ou Panis et Circencis*), constrói, ao lado do vermelho, uma alusão ao primitivo, ao exótico e aos valores indígenas.

Com relação à capa *Tom Zé*, o uso de cores e contrastes intensos reforça a crítica à sociedade capitalista e de consumo sugerida pelos signos icônicos e linguísticos que representam a mídia, a publicidade e a propaganda. Sua paleta apresenta-se de forma irônica, voltando-se tanto para o Pop, buscando atrair pelo excesso, quanto para o *Kitsch*, que também faz apelo ao *mainstream* por meio do fetiche da cor.

Foi constatado que as referências cromáticas relacionadas ao Brasil oficial (verde-amarelo) estão presentes – em maior ênfase – nas capas de *Tropicália ou Panis et Circencis* e *Gilberto Gil*, seguidas por *A Banda Tropicalista do Duprat*, ou seja, em metade das capas analisadas, mostrando que o design tropicalista não é unânime em representar os aspectos nacionais em termos cromáticos. Nesse sentido, a influência do estrangeirismo diante dos aspectos ideológicos do movimento também se traduz nessas capas, tanto pelo uso das cores (em particular o Pop e o psicodelismo) quanto pela presença dos signos icônicos e plásticos

que vão além da cor, como acontece na capa de *Os Mutantes*, que não faz nenhuma referência à brasilidade.

Por fim, esta pesquisa demonstrou que, em conjunto com os demais elementos da composição gráfica, as cores das capas de discos tropicalistas expressam uma contraposição à cultura vigente, subvertendo os padrões do design modernista, e trazendo consigo representações de críticas ao *establishment* e ao *mainstream*.

5.4 Considerações finais

O método de análise utilizado nesta pesquisa demonstrou ser eficaz para os propósitos traçados, possibilitando um percurso único e uma análise detalhada dos designs, considerando as especificidades de cada composição gráfica. As principais dificuldades enfrentadas durante o processo de análise, dizem respeito à polissemia das cores, que permitem inúmeros discursos, o que exigiu uma exploração aprofundada do contexto político e cultural da época, bem como do universo da contracultura, considerando a abrangência do movimento tropicalista. Além do apoio proporcionado pela revisão de literatura, a ancoragem da análise dos signos cromáticos nos demais signos plásticos, assim como nos elementos icônicos e linguísticos demonstrou ser essencial para minimizar o conteúdo subjetivo da análise em termos de identificação dos significados das cores.

A partir desta pesquisa, é possível levantar questões a serem investigadas em trabalhos futuros. São elas: 1. Após a Tropicália, ao longo dos últimos cinquenta anos, como a indústria cultural vem utilizando as cores na representação de conceitos e valores associados aos produtos elaborados/consumidos?; 2. Nos dias atuais, de que modo as características da contracultura expressam suas mensagens e qual o papel das cores nesse processo?

O presente estudo demonstra ser relevante, podendo auxiliar tanto no processo criativo e uso estilístico de técnicas quanto na compreensão da embalagem enquanto objeto de registro visual, principalmente no que se refere ao uso e interpretação da cor, um elemento fundamental do discurso visual. Além disso, esta pesquisa demonstra ser útil para contribuir com a área do design, considerado que ainda hoje tendências do uso da cor utilizadas nessa época, não apenas pelo movimento Tropicália, são usufruídas a partir de releituras, a exemplo da profusão de cores e conceitos relacionados a subculturas juvenis, buscando atrair este público por meio experiências sensoriais cromáticas.

Sendo assim, trata-se de um estudo importante porque serve como referência na compreensão de nuances que envolvem a relação sócio-político-cultural e econômica na

regência do processo de significação e interpretação da cor, compreendendo para tanto as possibilidades de significados expostos tanto para o usuário quanto para o observador.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção Ouvido Musical).
- BANKS, Adam, e Tom FRASER. **O guia completo da cor**. São Paulo: editora SENAC (2007).
- BARROS, L. R. **A cor inesperada: uma reflexão sobre os usos criativos da cor**. São Paulo: Tese (Doutorado / Área de concentração: Design e Arquitetura) FAUUSP. Orientador: Silvio Melcer Dworecki, 2012.
- BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. (trad.) Izidro Blikstein. 16ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. Editora Cosac Naify, 2007.
- BATCHELOR, David. **Cromofobia**. São Paulo: Editora Senac, 2007. Trad. Marcelo Mendes.
- CAIVANO, José Luis. 1998. **Color and semiotics: a two-way street. Color Research and Application**. Dec; 1998, Vol. XXIII, 6.
- CAIVANO, José Luis. **Las teorías de la luz y el color como contribución a la semiótica visual: la semiótica como paradigma para el estudio de la luz y el color**. 12/12/2011. 173 fls. Tese de doutorado – Universidade de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAUDURO, Flávio V. **Design gráfico & pós-modernidade**. Revista Famecos 7.13 (2008): 127-139.
- CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da rebeldia: a juventude em questão**. 2 Edição. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**. L&PM Editores Ltda., 1986.
- COURTÉS, Joseph; GREIMAS, Algirdas Julien. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.
- DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. Rio de Janeiro: Edgard Blücher, 2000.
- DONDIS, Donis A.; CAMARGO, Jefferson Luiz. **Sintaxe da linguagem visual**. Martins fontes, 1997.
- DUARTE, Rogerio. **Tropicaos**. Azougue Editorial, 2003.

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

EISEMAN, Leatrice; RECKER, Keith. **Pantone: The Twentieth Century in Color**. Chronicle Books, 2011.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: alegoria, alegria**. 4. ed. - Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007.

FERNANDES, Fernanda Ferreira. **O tropicalismo como reflexo da contracultura no Brasil: origens**. In: Anais XI CONGRESSO DE EDUCAÇÃO DO NORTE PIONEIRO Jacarezinho. 2011... UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Ciências Humanas e da Educação e Centro de Letras Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2011. ISSN – 18083579. p. 548-555.

GOETHE, Johann Wolfgang von, 1749-1832. **Doutrina das cores**. Apresentação, tradução, seleção e notas Marco Geraude Giannotti, - 4. ed. - São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

GROUPE µ. 1993. **Sistemática del color**. In:—. (Trad.) Manual T. Carmona. Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen. Annablume, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica Figurativa e semiótica plástica**. Trad. Ignácio Assis-Silva. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.), **Semiótica Plástica**, São Paulo: Hacker Editores.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2001.

HALL, S., Clarke, J., Jefferson, T. and Roberts, B. (eds) (1976a), **Resistance Through Rituals**, Hutchinson.

HARVEY, John. **Homens de Preto**. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: The meaning of style**. Routledge Nova York, 1988.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. SP: Perspectiva, 1975.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: Uma História Concisa** / Richard Hollis; tradução. Carlos Daudt. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

IVANOV, V. V. **Geradeund Ungerade: Die Asymetricdes Gebirnsund der Zeichensysteme**. Stuttgart: S. Hirzel, 1983.

JANSSENS, Felix. **Identity colour codes: how colours unite us all: a visual guide for creative and anthropologist minds**. Amsterdam : BIS Publishers, 2014.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 6. ed. Campinas: Papirus, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Editora Vozes Limitada, 2011.

KAMDAR, Mira. **Planeta Índia: a ascensão turbulenta de uma nova potência global**. [tradução Cristina Cupertino]. - Rio de Janeiro: Agir, 2008.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LAUS, Egeu. Artigo da Revista Arcos, vol 1, 1998, p. 102-126. **A capa de disco no Brasil: os primeiros anos**. Disponível em: < <http://docplayer.com.br/6179325-A-capa-de-disco-no-brasil-os-primeiros-anos.html>>. Acesso em: 26 jul. de 2016.

LEAK, Andrew. **Jean-Paul Sartre**. Reaktion Books, 2006.

BRANDÃO, Loyola. [cf. Ignácio Loyola Brandão, **O verde violentou o muro** (São Paulo: Global, 1984), p. 270].

MASTERS, Robert E.L.; HOUSTON, Jean. **L'art Psychédélique**. Paris: Pont Royal / Del Duca / Laffont, 1968.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. Cosac Naify, 2009.

MELO, Chico Homem de.(org.) and Elaine Ramos (org.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição, 2011.

MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac: Naify, 2ª. Ed., 2008.

MOLES, Abraham A. **O kitsch: A arte da felicidade**. Vol. 68. Editora Perspectiva, 2001.

MORRIS, Charles.1938. **Fundamentos da teoria dos signos**. (trad.) António Fidalgo. s.L.: Universidade da Beira Interior, 1938. Disponível em <<http://www.labcom.pt>>. Acesso em:12 ago.2016

MURATOVSK, Gjoko. **Research for Designers: A Guide to Methods and Practice**. LONDRES. Ed. Sage, (2016).

NETTO, Adriano Bitarões. **Antropofagia Oswaldiana, Um receituário estético e científico**. São Paulo: Annablume, 2004.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. 2ab, 1998.

O'CONNOR, Zenna. **Colour Symbolism: Individual, cultural and universal**. Eletronic publication by eBook Production, Sydney, Australia. Copyright © Zenna O'Connor 2015.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de. **O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970**. MS thesis. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2014.

OUTHWAITE, William. **Dicionário do pensamento social do século XX**. Zahar, 1996.

PARRAMÓN, J. M. **El gran libro del color**. Madri: Parramón Ed., 1993.

PASTOREAU, Michel. **Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e Sociedade**. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: EditionsBonneton. Editorial Estampa (tradução), 1997.

PASTOUREAU, Michel. **Preto: história de uma cor**. Trad. Léa P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008;

PASTOUREAU, Michel. **Green: The history of a color**. Princeton University Press, 2014.

PAVEY, D. A. **Colour Symbolism: outline history of its aesthetics and psychology**. Lulu.com, 2009.

PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. 10. Ed. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

PEIRCE, Charles Sanders (2005). **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva.

PEREIRA, Carla. **A cor como espelho da sociedade e da cultura**. São Paulo: FAU. USP, 2011. Tese (doutorado). Orientador: Issao Minami.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. 8ª Edição Brasiliense, Belo Horizonte: 1992.

REAGAN, Kevin; STEINWEISS, Alex. **Alex Steinweiss: The inventor of the modern album cover**. Taschen, 2011.

REIS, Shayenne Resende; LIMA, Edna L. Oliveira Cunha Lima, and LIMA, Guilherme Cunha. **Memória Gráfica Brasileira: da memória ao efêmero: o caso das capas de discos de vinil**. Blucher Design Proceedings 2.2 (2015): 1428-1433. Rio de Janeiro: 2AB, 1999.

RISÉRIO, Antonio. **Dois ou três coisas sobre a contracultura no Brasil**. In: Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais: design, música e Tropicalismo**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. Tinindo, Trincando: o design gráfico no tempo do desbunde. **Conexão-Comunicação e Cultura 5.10**, 2006.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. **O design tropicalista de Rogério Duarte**. In: MELO, Chico Homem de. O design gráfico brasileiro: anos 60; Chico Homem de Melo (org.) 2ª. ed. São Paulo: CosacNaify, 2008.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROZA, Fernanda Cláudia; SANTOS, Marinês Ribeiro. **Cartazes Psicodélicos: Origens e influências**. In: Anais do Terceiro Congresso Internacional de Pesquisa em Design, Rio de Janeiro, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Hibridismo semiótico da Tropicália**. In: DE CARLI, Ana MerySehbe; RAMOS, Flávia Brocchetto. *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. EDUCS, 2008. p. 22-33.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção primeiros passos - 1. edição.

SAUSSURE, Ferdinand. 2006. **Curso de linguística geral**. (trad.) Antônio Chelini, José P. Paes e Izidoro Blikstein. 27ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo. Brasiliense, 1987.

SANTOS, Jaqueline F. **O lugar de Rogério Duarte sob o sol da tropicália**. Salvador: PPGAV-EBA-UFBA, 2015. Dissertação.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. A imaginação: Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3. Ed. São Paulo : Nova Cultural, 1987.

SASTRE, R. M. Artigo da Revista Arcos Design, vol. 9, n. 1, junho 2016, pp. 121-135. **Do Vinil ao Mp3: análise evolutiva das embalagens de discos no Brasil**. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/13586/18726>>. Acesso em 26 de julho de 2016.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. 1996. **Esdi: biografia de uma ideia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

THORGERSON, Storm. *Classic album covers of the 60's: over 200 of the best covers of the decade*. Collins & Brown, 2005.

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura**. 2AB, 2009.

WEAVER, Mabel. **Color Symbolism: Detailed Study of Colors and their Meaning**, Amazon Media Press, 2014.

WHITE, Leslie. **The Symbol: The Origin and Basis of Humans Behavior**. in Morbel, Lennings e Smith (orgs.), *Readings of Antropology*. Nova York, McGraw-Hill Book Co. [Ed. bras. in Fernando Henrique Cardoso e Otávio Ianni, *Homem e sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 5ª ed., 1970.], 1955.

WOLF, Peter J. **Design gráfico: um dicionário visual de termos para um design global**. São Paulo: Editora Blucher, 2011.

ZAPPA, Regina, and SOTO, Ernesto. **1968: eles só queriam mudar o mundo**. Zahar, 2011.