

Universidade Federal de Pernambuco
Centro Acadêmico do Agreste
Núcleo de Design e Comunicação

O design tropicalista: perspectivas de uma análise gráfica

Ana Maria de Fátima Nascimento Veríssimo

Caruaru, 2017

Ana Maria de Fátima Nascimento Veríssimo

**O design tropicalista:
perspectivas de uma análise
gráfica**

Projeto de Graduação de Design apresentado
como requisito parcial de obtenção do grau de
Bacharel em Design pela Universidade
Federal de Pernambuco, no Centro
Acadêmico do Agreste.

Orientadora: Paula Vivana de Rezende e
Valadares

Caruaru, 2017

Catálogo na fonte:
Bibliotecária – Marcela Porfírio CRB/4 – 18

V517d Veríssimo, Ana Maria de Fátima Nascimento.
O design tropicalista : perspectivas de uma análise gráfica. / Ana Maria de Fátima Nascimento Veríssimo. – 2017.
82f.; il. : 30 cm.

Orientadora: Paula Vivana de Rezende e Valadares.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Design, 2017.
Inclui Referências.

1. Projeto gráfico (Tipografia). 2. Tropicalismo (Movimento musical). 3. Desenho (Projetos). I. Valadares, Paula Vivana de Rezende e (Orientadora). II. Título.

740 CDD (23. ed.)

UFPE (CAA 2017-462)

ANA MARIA DE FÁTIMA NASCIMENTO VERÍSSIMO

“O design tropicalista: perspectivas de uma análise gráfica”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design do
Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco
para obtenção do grau/título de bacharel/licenciado em Design.

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Geni Pereira dos Santos
Universidade Federal de Pernambuco

Prof(a). Rosangela Vieira de Souza
Universidade Federal de Pernambuco

Prof(a). Paula Vivana de Rezende e Valadares (orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho a toda a minha família, em especial ao meu Tio Américo, meu exemplo de caráter e um dos meus maiores incentivadores.

AGRADECIMENTOS

A Deus que sempre foi o fiador dos meus sonhos e me sustentou até aqui, me dando muito mais do que eu preciso e por me abençoar muito mais do que eu mereço.

A esta universidade que me fez crescer profissionalmente e por me mostrar que a vida não é tão fácil e simples como pensava.

A minha orientadora e amiga Paula Valadares, por todos os ensinamentos e conversas. Por tanta paciência comigo e por todo o apoio nos momentos que me encontrarei desesperada. Enfim, eterna gratidão por ser essa “mãezona”.

Ao meu Tio Américo, que sempre me supriu e me incentivou nos estudos me dando a oportunidade de ter minhas formações nas melhores escolas e por ser um cara impar que sempre agrega todos “debaixo de suas asas” e acima de tudo por ser mais que um tio, ser um “paizão”. Se cheguei onde estou hoje ele tem uma grande parcela nisso.

A minha mãe Sandra Mendes e as minhas avós Socorro Veríssimo e Fátima Nascimento, por não medirem esforços em me ajudar quando sempre precisei e por ter orgulho da filha e neta que têm.

As minhas irmãs por se fazerem presentes em minha vida mesmo com a distância e por matarem a minha saudade por chamadas de vídeo conferencia.

As minhas tias e primos por sonharem junto comigo e me apoiarem em tudo, mesmo quando achavam que não era o melhor pra mim.

Aos meus amigos, tanto da universidade quanto os da vida fora dela, que sempre me ouviram e fizeram meus dias felizes por mais ardilosos que eles fossem.

Eterna gratidão a todos que sempre acreditaram em mim e estão felizes junto comigo pela conclusão deste trabalho e por minha graduação.

“Deus é bom o tempo todo, o tempo todo Deus é bom!”

Este trabalho trata das características gráficas do psicodelismo no movimento tropicalista brasileiro. Para este fim, estudou-se primeiro o movimento hippie no contexto internacional, para depois entender sua versão brasileira no design gráfico tropicalista. Após isso, adequou-se um modelo de análise gráfica, a partir de várias referências, para observação de 09 capas de LP's e 03 pôsteres. A partir dessa amostragem, identificou-se as características das unidades gráficas do Tropicalismo (imagem, tipografia, grafismos, fundo e cor). Essas foram sintetizadas em uma caixa morfológica como um retrato visual desse estudo. Com base nesses procedimentos anteriores, foi possível, por fim, estabelecer uma comparação do design gráfico do psicodelismo internacional em oposição ao design gráfico do Tropicalismo. Acredita-se que este trabalho possa contribuir, mesmo que parcialmente, para o entendimento de das expressões daquilo que poderíamos entender como um design gráfico brasileiro.

Palavras-chave: Design Gráfico, Psicodelismo, Tropicalismo.

ABSTRACT

This work dealt with graphic characteristics of psychedelism in the Brazilian tropicalist movement. To this end, the hippie movement was first studied in the international context, to later understand its Brazilian version in tropicalist graphic design. After that, a graphic analysis model was adapted, from several references, to observe 9 covers of LP's and 03 posters. From this sampling, the characteristics of the graphic units of Tropicalismo (image, typography, graphics , background and color). These were synthesized in a morphological box as a visual portrait of that study. Based on these previous procedures, it was possible, finally, to establish a comparison of the graphic design of the international psychedelism as opposed to the graphic design of Tropicalism. It is believed that this work can contribute, even partially, to the understanding of the expressions of what we could understand as a Brazilian graphic design.

Keywords: Graphic Design, Psychedelism, Tropicalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Resumo Gráfico da Pesquisa	18
Figura 02: <i>Hippie</i>	21
Figura 03: Festival Woodstock	23
Figura 04: The Beatles	25
Figura 05: Os <i>Hippies</i> e as Drogas	25
Figura 06: Pôster da Banda Pink Floyd	27
Figura 07: Pôster da Banda Pink Floyd	27
Figura 08: Militares e Militante	30
Figura 09: Exposição “Nova Objetividade Brasileira”	31
Figura 10: Caetano cantando “Alegria, Alegria”	33
Figura 11: Gilberto Gil cantando “Domingo no Parque”	33
Figura 12: Capa do disco “Tropicália ou Panis Et Circensis”	34
Figura 13: Gilberto Gil, Tom Zé e Caetano Veloso	35
Figura 14: Caetano Veloso em Londres	37
Figura 15: Gilberto Gil no Exílio	37
Figura 16: Cartaz do show “A Tribute to Dr. Strange”	41
Figura 17: Primeiro pôster psicodélico, 1965	43
Figura 18: Tipografia Psicodélica	44
Figura 19: Pôster da 16ª mostra da Sessão Vienense	44
Figura 20: Big Brother e The Holding	45

Figuras 21,22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29: Capas de Disco para Analises	51
Figuras 30, 31, 32: Pôsteres para Análises	52
Figura 33: Modelo de Análise IPLG (2016)	56
Figura 34: Modelo de Análise Desenvolvido	57
Figura 35: Modelo de Caixa Morfológica Dinara (1999)	63
Figura 36: Modelo de Caixa Morfológica Finizola (1996)	63
Figura 37: Aplicação do Modelo de Análise Desenvolvido	68
Figura 38: Resultado Tipográfico	71
Figura 39: Aplicação Caixa Morfológica	73

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Modelo de Caixa Morfológica	64
Tabela 2: Método Comparativo	66
Tabela 3: Aplicação do Método Comparativo	75

SEÇÃO 1 - INTRODUÇÃO	15
SEÇÃO 2: MOVIMENTO HIPPIE	20
2.1 Histórias do Movimento Hippie	22
2.2 A Filosofia do Movimento	24
2.3 Protagonistas	24
2.4 A Questão das Drogas	25
2.5 As Manifestações Ligadas ao Movimento	26
2.5.1 Em Produções Gráficas	26
SEÇÃO 3: A TROPICÁLIA NO BRASIL	28
3.1 Contexto Histórico: O Brasil nos Anos de Chumbo	29
3.2 História da Tropicália	30
3.3 Protagonistas	34
3.4 Prisão e Exílio de Caetano e Gilberto Gil	35
3.5 O Fim Dessa Era	38
SEÇÃO 4: PSICODELISMO	39
4.1 História do Psicodelismo	40
4.2 O Design Gráfico Psicodélico	42

4.2.1 Características Gráficas Gerais	43
4.2.1.1 <i>Tipografia</i>	44
4.2.1.2 <i>Cor</i>	44
4.3 Manifestações Gráficas do Psicodelismo no Brasil	46
SEÇÃO 5: METODOLOGIA DE PESQUISA	47
5.1 Metodologia Científica	48
5.1.1 Tipo de Pesquisa	48
5.1.2 Método de Abordagem.	49
5.1.3 Método de Procedimento	49
5.1.4 Coleta de Dados e Instrumentos de Pesquisa	50
5.1.5 Amostragem	50
5.1.6 Etapas	52
5.2 Metodologia Analítica	53
5.2.1 As Teorias que Fundamentaram o Modelo de Análise	53
5.2.2 Os Modelos de Análise que Foram Referência Para o Modelo Desenvolvido	55
5.2.3 Entendendo o Modelo de Análise Final Desse Trabalho	57
5.2.3.1 <i>Catálogo</i>	58
5.2.3.2 <i>Descrição</i>	59
5.2.3.3 <i>Unidades</i>	59
5.2.3.4 <i>Disposição</i>	61

5.3 Caixa Morfológica	62
5.4 Método Comparativo	65
SEÇÃO 6: RESULTADOS	67
6.1 Análise Gráfica	68
6.1.1 Catalogação	69
6.1.2 Descrição	70
6.1.3 Unidades	70
6.1.4 Disposição	71
6.1.5 Discussão da Análise Gráfica	72
6.2 Caixa Morfológica	73
6.2.1 O Resultado da Caixa Morfológica	74
6.2.2 Discussão da Caixa Morfológica	74
6.3 Método Comparativo	74
6.3.1 Discussão do Método Comparativo	75
SEÇÃO 7: CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS	79

SEÇÃO 1 - INTRODUÇÃO

O Movimento Hippie teve início nos Estados Unidos, Califórnia, no final dos anos 1960. Foi influenciado pela Geração Beatnik, ainda dos anos 1940, pregada principalmente por Jack Kerouac, que fazia sua crítica a sociedade capitalista no livro “On the road” (na estrada). Em sua maioria jovens, os hippies abandonavam suas famílias e o conforto de seu lar para se entregarem a uma busca por novos padrões de comportamento. Ao longo da década de 1960, os integrantes dessa geração fizeram muitas críticas ao sistema capitalista e discutiram questões políticas. Conseguindo mobilizar uma enorme quantidade de pessoas, os hippies lutaram pela ampliação dos direitos civis e o fim das guerras. Ao longo do tempo, ficariam conhecidos como a geração da “paz e amor”.

Esse movimento ficou reconhecido tanto pela suas lutas, quanto pela sua característica estéticas. Das roupas ao design gráfico, o estilo visual do movimento Hippie ficou conhecido como psicodelismo, estando associado a diversificação de cores que estavam ligadas as alucinações do uso das drogas (LSD).

No Brasil, o mesmo tempo que acontecia o movimento Hippie no mundo, vivenciou-se o Movimento Tropicalista.

O Tropicalismo foi um movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Seus participantes formaram um grande coletivo, cujos destaques foram os cantores-compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil, além das participações da cantora Gal Costa e do cantor-compositor Tom Zé, da banda Mutantes, e do maestro Rogério Duprat. A cantora Nara Leão e os letristas José Carlos Capinam e Torquato Neto completaram o grupo, que teve também o artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte como um de seus principais mentores intelectuais (OLIVEIRA, 2017).

Este teve alguns princípios do Movimento Hippie, e talvez seja uma expressão do mesmo no contexto nacional. Porém, não se deu de uma forma tão intensa como aconteceu nos EUA, pois nesta época o povo brasileiro vivia sob um governo repressivo, era o período da ditadura militar. Nesse tempo, quem mostrava pensar diferente da ideologia do governo vigente era duramente perseguido.

O tropicalismo tinha sua estética própria, tanto no sentido musical, quanto na expressão visual. Seus artistas tinham vestimentas próprias e as capas de seus discos

expressavam o design desse movimento. Sobre essa estética, Oliveira (2017) nos esclarece:

Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o Tropicalismo misturou rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, mais bolero, mais baião. Sua atuação quebrou as rígidas barreiras que permaneciam no País. Pop x folclore. Alta cultura x cultura de massas. Tradição x vanguarda. Essa ruptura estratégica aprofundou o contato com formas populares ao mesmo tempo em que assumiu atitudes experimentais para a época. (OLIVEIRA, Ana. Disponível em <www.tropicalia.com.br>. Acesso em 12/12/2017)

O movimento Tropicalista durou pouco mais de um ano. Tendo seu fim pela repressão do governo militar que resultou na prisão e no exílio de Gil e Caetano, seus mentores. Porém até hoje suas influências estão presentes na música, no cinema e nas formas de expressões gráficas.

Os hippies já foram bem estudados. Relatos e livros sobre o design psicodélico californiano há aos montes. Porém, ainda há pouco relatado sobre as expressões gráficas do tropicalismo brasileiro. Desconhecemos, com a mesma legitimidade que os americanos, o entendimento em relação à identidade visual do nosso Movimento Tropicalista.

A partir desta perspectiva, sabendo apenas que o tropicalismo teve influências do Movimento Hippie, esta pesquisa se debruça entender melhor essa lacuna existente sobre o design gráfico psicodélico da tropicália.

Alguns estilos da arte e do design ocorreram no mundo de forma globalizada. Esse é o caso do Art Nouveau, Art Déco e também da estética psicodélica. Entender como essas escolas se expressaram no mundo é fundamental para o entendimento da condição básica desse estilo.

Por outro lado, conhecer as peculiaridades de como isso foi absorvido e transformado na cultura brasileira é uma condição fundamental para entendermos como nos integramos e como nos particularizamos. Esses são bens que podem ser desvendados e explorados. Eles são valores, principalmente porque nos tornam únicos.

É significativo estudar a expressão gráfica do movimento tropicalista brasileiro para identificarmos as características de como a cultura era exposta graficamente nesta época.

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

Reconhecer essas características é conhecer, mesmo que de forma segmentada, a identidade e as particularidades do design gráfico tropicalista. Sendo esse reconhecimento importante para a promoção de nossa autonomia e preservação das diferenças, que se mostram cada vez mais importantes em tempos de globalização.

Explorando o design gráfico do tropicalismo, poderemos preservar a nossa distinção quanto ao psicodelismo internacional e promover nossos valores, elevando a nossa estima.

A expressão gráfica do tropicalismo retrata o tempo, a música, a indústria e a tecnologia de um povo. Através de suas cores, imagens e letras. Estudar e identificar as características do Movimento Tropicalista é se aventurar a entender como a memória gráfica do design brasileiro se expressa. Tendo uma alma libertária em tempos de guerra e repressão, a ditadura militar. Uma contradição no mínimo provocante e curiosa.

Objeto de Estudo

A expressão gráfica do Movimento Tropicalista.

Objetivo Geral

Reconhecer as características do design gráfico tropicalista.

Objetivos Específicos

- Compreender o contexto histórico dos movimentos Hippie e Tropicalista;

- Levantar as características do psicodelismo gráfico;
- Definir um modelo de análise gráfica para estudar o design tropicalista;
- Reconhecer as características estéticas do tropicalismo;
- Expressar visualmente a síntese gráfica do tropicalismo;
- Comparar o psicodelismo internacional com tropicalismo nacional, identificando as semelhanças e diferenças entre eles.

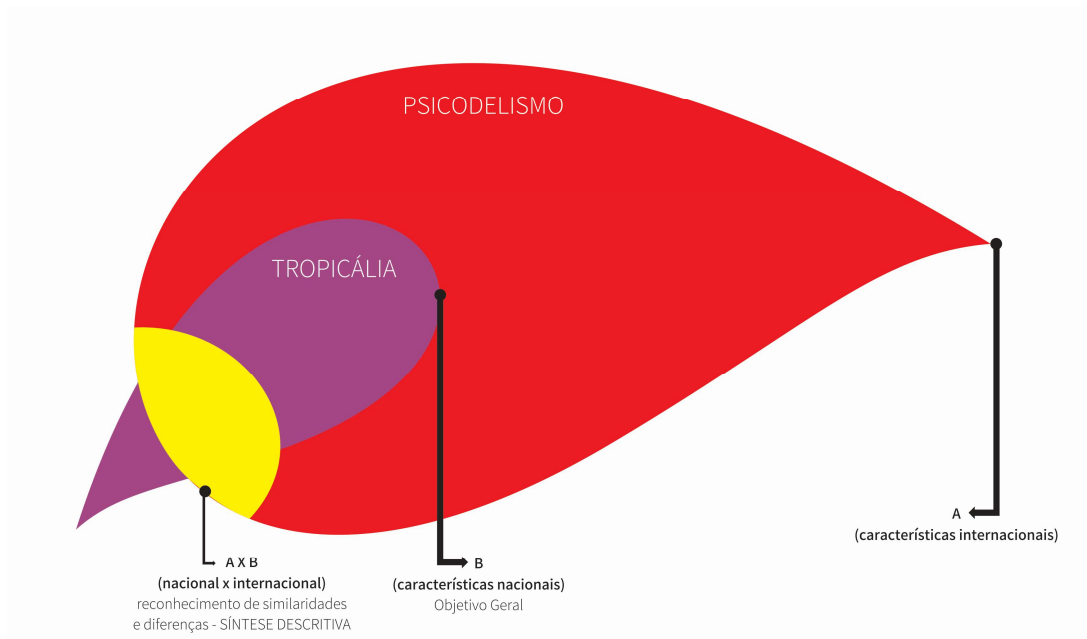


Figura 01 - Resumo Gráfico da Pesquisa. Fonte: Veríssimo (2017).

Esta é uma pesquisa de natureza teórico-reflexiva, com caráter descritivo. Para atingir os objetivos nesse estudo, primeiro definiu-se a metodologia científica. Dessa forma, essa traz como método de abordagem dedutivo, e, como Tendo métodos de procedimentos, o monográfico, o fenomenológico, e o histórico. Como trata-se da análise de uma amostragem, definimos a metodologia analítica usando as teorias de: Dondis (2007), Joly (1996), Bertin (1986), Lupton (2014) e SIMBA/Donato (1992). Os modelos de análises tomados como referências foram o de Valadares (2007), Eugênio (2011) e o modelo estabelecido na disciplina de Introdução a Pesquisa em Linguagem Gráfica (2016). Todos esses foram fundamentais para se chegar ao modelo de análise gráfica aqui proposto. Após esse procedimento, criou-se uma caixa morfológica que expressou os resultados visualmente. Por fim, fez-se uma comparação entre as características do design psicodélico versus o design tropicalista.

O presente trabalho é dividido em cinco capítulos e duas partes. A primeira parte trata fundamentação teórica. Esta possui três capítulos: 1. o primeiro capítulo trata do movimento hippie; 2. o segundo capítulo da Tropicália no Brasil; 3. o terceiro, fala-se sobre a estética do psicodelismo e sua expressão gráfica. Na segunda parte, tratamos da metodologia aqui adotada e dos resultados. Assim: 4. o quarto capítulo tratará de todos os aspectos da metodologia; e 5. o quinto capítulo apresenta o entendimento final do design brasileiro tropicalista, assim como sua relação comparação com o psicodelismo internacional. Por fim, na conclusão fazemos considerações sobre todo o processo de pesquisa.

SEÇÃO 2

MOVIMENTO HIPPIE

Nessa seção, abordaremos questões sobre a história do Movimento Hippie, sua filosofia, seus principais protagonistas, o uso das drogas e suas manifestações.

SEÇÃO 2 – MOVIMENTO HIPPIE

Os modelos impostos pelo capitalismo, o autoritarismo e os valores burgueses fizeram com que fosse construída uma resistência que ia contra a esses princípios e que mais tarde daria força a grandes manifestações. Muitos jovens acreditavam que era possível mudar o mundo e contestar as ordens morais e sociais.

Com a guerra no Vietnã e a violenta interferência dos EUA, muitos manifestantes reagiram de forma pacifista, indo contra as autoridades e os valores da classe média, escolhendo um estilo de vida alternativo que resumia-se a uma vida mais livre e simples, longe dos centros urbanos e onde eles podiam expor suas opiniões (figura 02).



Figura 02 – Um dos ideais do movimento hippie, “amor não guerra”. Fonte: site guerrafriaegnps

Algumas teorias explicam a motivação dos jovens em liderarem movimentos sociais em diferentes épocas como parte de um processo em que são convocados a atuar no mundo, chocando-se com valores antagônicos entre si, confrontando-se com eles e promovendo mudanças sociais que conduzem a sociedade a circunstâncias completamente novas (MANNHEIM, 1966, p. 49).

Os hippies buscavam chegar à forma autêntica da formação de uma nova consciência, que tinha como alvo voltar-se contra os valores designados pela sociedade.

2.1 História do Movimento Hippie

O surgimento do movimento se deu pelo inconformismo de um grupo de jovens que haviam sido convocados para servirem a guerra no Vietnã que começaram a pregar paz e amor, recusando-se a participarem dos combates.

Ser hippie, antes de tudo, é ser um amigo do homem, um homem não violento e apaixonado pela vida. Um ser que ama, autêntico e honesto, que coloca a liberdade acima da autoridade, a criação acima da produção, a cooperação acima da competição (DIAS, 2004, p.98).

O contexto do movimento também está ligado ao legado da geração *beat* e a psicodelia, que se misturavam com a popularização da pílula anticoncepcional e a formação de uma nova esquerda. O termo hippie veio da palavra *hip*, tendo como significado ligado, atualizado.

Esse movimento sugeria novos aspectos e atividades sociais; os cabelos cresciam, defendiam o uso de drogas – sendo mais evidente o LSD e a maconha – e a alteração do espírito de estado da consciência e o amor. Um dos lemas do movimento “Faça amor, não faça guerra” transmitia a liberdade e pacificação dessa geração, que crescia cada vez mais no mundo.

Inicialmente o fenômeno é caracterizado por seus sinais mais evidentes: cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe-média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia no mínimo um despropósito, um absurdo mesmo. Rapidamente, no entanto, começa a ficar mais claro que aquele conjunto de manifestações culturais novas não se limitava a estas marcas superficiais. Ao contrário, significava também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Enfim, um outro universo de significados e valores, com suas regras próprias (PEREIRA, 1986, p. 8).

Unidos com o movimento negro, eles debateram e discutiram questões políticas relevantes e cuidaram em levar ao público uma opinião dos diversos acontecimentos contemporâneos. Os hippies eram uma voz ativa contra algumas ações políticas da época.

Nos anos de 1966, nas comunidades hippies, surgia-se um clima voltado a astrologia, pois nesta época era a chegada da Era Aquarius, que significou um novo tempo para a humanidade.

Foi neste período que se deu início aos estudos da ecologia que trava não apenas da preocupação ambiental, mas também a busca do equilíbrio dos sistemas. Dando prelúdio aos primeiros movimentos ambientais, que tiveram mais força na década seguinte.

Vários festivais como o de Monterey Pop, Ilha de Wright e o *Woodstock* (figura 03) surgiram no final da década de 60. Dentre esses o que teve maior destaque foi o festival do *Woodstock* que ocorreu no mês de agosto no ano de 1969 em uma fazenda localizada em Bethel próximo a Nova York – EUA, durando cerca de três dias.



Figura 03 –Festival Woodstock 1969: vista parcial do público. Fonte: site signodriblememorias

Segundo Paul Friendlander (2004, p.318), o *Woodstock* reuniu por volta de quinhentas mil pessoas que simpatizaram com os ideais da filosofia hippie, visando à construção de uma sociedade pacifista e mais humana, que tinha como base os ideais de paz e amor.

O movimento hippie foi além da disseminação de sua ideologia e o seu lema de paz e amor, ele também influenciou o mundo em um novo estilo, em uma nova moda e uma diversidade musical; essa influência é notada até os dias de hoje, fazendo desse movimento um fenômeno atemporal.

2.2A Filosofia do Movimento

Os hippies propunham uma nova maneira de pensar e agir. Eles seguiam uma filosofia do desapego, do amor livre e de respeito a tudo e a todos. Sua filosofia é basicamente fundamentada a liberdade, a viver sem regras, centrada apenas no respeito aos outros e no amor.

A filosofia pacifista dos hippies permitia que os grupos vivessem em uma sociedade colaborativa, onde cada um convivia com o outro de forma harmônica e sem nenhuma influência do Estado sobre suas vidas. Eles sempre destacavam o amor ao outro e o respeito às diferenças, também tinham como ponto de sua filosofia de que o amor era livre, que ninguém pertencia a ninguém, deixando de lado o sentimento de posse sobre o outro.

“A religião era muito forte na cultura hippie. Acreditavam em astrologia, tarô, magia. Religiões como budismo, Hare Krishna tinham muitos adeptos.” (FIALHO; DUARTE, 2012, p. 11).

Como eles tinham um grande apego a natureza e viviam do que a terra lhes dava, os hippies eram vegetarianos, pois acreditavam que não havia necessidade de matar animais para a alimentação ou para a confecção de roupas e outros materiais.

Atualmente essa ideologia é seguida pelos que se consideram hippie, as roupas coloridas e os cabelos longos estão quase que extintos, porém muitas pessoas pregam essa filosofia que é acima de tudo baseada na paz e no amor.

2.3 Protagonistas

A eclosão do movimento deu-se na época da Geração *Beat*, que posteriormente teve seus comportamentos copiados pelos hippies. Com a palavra *beat*, John Lenoon, um dos principais porta-vozes do movimento hippie, criou o nome de sua renomada banda, The Beatles.

Os Beatles (figura 04) foram um entre vários artistas que influenciaram uma geração inteira através desse estilo de vida. Podemos citar vários nomes que

adotaram o movimento como Jimi Hendrix, The Doors, Bob Dylan, Janis Joplin, Led Zepelin, Mick Jagger, Pink Floyd e outros.



Figura 04 –Componentes da banda The Beatles, 1969. Fonte: site aquilaemtodolugar

“Os Beatles com seu rock simples, sem adjetivos, como termo aglutinador de um grande todo, transformou-se no grupo de toda uma geração” (*apud* TEIXEIRA, 2012, p. 167). Os Beatles vieram a ser percebidos como a encarnação de ideais progressistas e sua influência se estendeu até as revoluções sociais e culturais da década de 1960.

2.4A Questão das Drogas

O uso das drogas entre os jovens hippies era visto por eles como mais um de seus ideais, pois segundo eles o uso das drogas visava à liberação da mente (figura 05).



Figura 05 – Jovens hippies em roda de convivência fazendo o uso de drogas. Fonte: site guiadicas

Dentre as mais utilizadas por eles podem-se destacar a maconha, haxixe e os alucinógenos como a psilocibina, que é extraído de um cogumelo, e o LSD. O uso de LSD servia para experiências místicas, pois suas substâncias agiam sobre a consciência e limitava as sensibilidades de seu usuário.

Juntamente com essa explosão cultural e com um espírito de liberdade que parecia não representar perigo algum, vieram os variados problemas, na maioria das vezes, ligados ao uso de drogas. Devido ao uso não supervisionado de LSD, houve várias mortes e problemas de saúde entre os usuários, muitos jovens eram internados, por exemplo, no hospital Beverly Hills, em Nova York, com psicose induzida pela substância (CAVALCANTE, 2009, p. 113).

Os governos empreendiam batalhas contra o LSD, popularizado em letras de músicas. Logo começaria a repressão. Em 1967, um diretor da saúde pública de São Francisco afirmou que a cidade estava gastando cerca de 35mil dólares por mês com tratamento antidrogas para aproximadamente 11 mil habitantes hippies.

2.5 Manifestações Ligadas ao Movimento Hippie

Até o ano de 1969, a utopia da época ainda persistia em vários discos, livros, filmes e eventos. Havia também atos de rebeldia, como a ocupação, por vários jovens, de um terreno abandonado da Universidade de Berkeley, na Califórnia – reprimida na base da pancadaria pela polícia a mando do governador do estado, ninguém menos que um futuro presidente dos EUA, o ex-ator Ronald Reagan. O barulho dos jovens da época – amplificado pelo sucesso do festival de Woodstock, grande pedra de toque dos atos públicos do período – começava a repercutir em setores mais conservadores, que iniciavam uma reação, seja na política, seja na indústria do entretenimento, (SCHOTT, Ricardo, 2005, p. 73).

A juventude dos anos 60 empreendeu a busca de novas formas de sensibilidade que se tornaram radicalmente críticas em relação aos posicionamentos da geração de seus pais, considerada aprisionada a uma rotina conformista (CARDOSO, 2005).

Essa nova geração de jovens começou a desenvolver sua própria cultura, na música, na moda, em produções gráficas e em outras formas de manifestações culturais.

2.5.1 Em Produções Gráficas

A década de 1960 foi marcada pelo desenvolvimento de novas linguagens estéticas, como Pop Art, Op Art e o Psicodelismo. O psicodelismo teve inspiração em

características variadas, em suas composições gráficas nota-se a presença de traços que remetem ao Arts and Crafts, a Art Nouveau e ao Surrealismo.

As características orgânicas, florais, complexas e sensuais de suas ilustrações e grafismos pegaram na veia dos visitantes, juntamente com o desenho de letras manual e absolutamente não diagramado: expressionismo anti-idustrial e libertário, à maneira do ar denso que já se respirava nos ambientes das novas gerações da revolução industrial. (PERRONE, 2003, p. 4)

Uma das formas dos hippies expressarem sua identidade, além da música e da moda, foi através de peças gráficas como pôsteres e capas de discos.

Nas composições gráficas do psicodelismo, observa-se o uso de combinações cromáticas de cores contrastantes e complementares. Quanto ao uso das tipografias, tem-se destaque as de um tipo decorativo e distorcido, causando muitas vezes ilegibilidade aos projetos.

Drate e Salavetz (2005) afirmam que esses produtos gráficos vão além de apenas informar datas e locais de shows, eles falam algo sobre a condição humana e sobre a cultura do momento histórico em que foram criados (figuras 06 e 07).

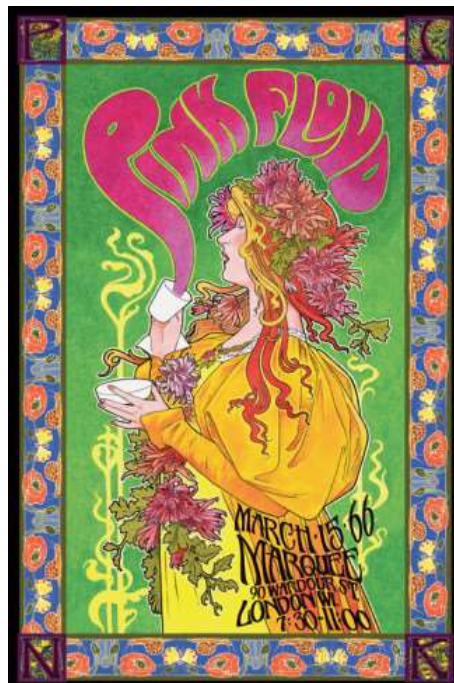


Figura 06 – Pôster da Banda Pink Floyd, 1972 . Fonte: site allposters

Figura 07 – Pôster da Banda Pink Floyd, 1966 . Fonte: site allposters

SEÇÃO 3

A TROPICÁLIA NO BRASIL

Nessa seção, trataremos da Tropicália no Brasil. O contexto histórico, a história da Tropicália, os protagonistas do movimento, o exílio de Caetano e Gil, e o fim dessa era.

SEÇÃO 3 – A TROPICÁLIA NO BRASIL

A Tropicália, Tropicalismo ou Movimento tropicalista foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o pop-rock e o concretismo); misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha objetivos comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. É reflexo das transformações sociais, políticas e científicas que aconteceram no Brasil e no mundo. (QUARESMA; SILVA; ALENCAR; GON; GON, 2011, p. 03).

3.1 Contexto Histórico: O Brasil nos Anos de Chumbo

No ano de 1961, o presidente Jânio Quadro renunciou ao cargo, o que decorreu a crise política no Brasil. Posteriormente o vice-presidente, João Goulart, assume a presidência do país, com um governo de 1961 a 1964. Por propor um plano de governo que reduzia os problemas de desigualdade social e as pressões políticas dos movimentos de esquerda e que não agradava a todos, o presidente foi deposto e os militares assumiram o poder, o que se concretizou no Golpe de Estado em 31 de Março de 1964.

Toledo (2004, p.15) afirma que 1964 significou um golpe contra a incipiente democracia política brasileira, uma ação repressiva contra a politização das organizações dos trabalhadores, um estancamento do amplo e rico debate ideológico cultural que estava em curso no país.

Durante a ditadura militar, no governo de Humberto Castello Branco que durou de 1964-1967, instituiu-se mecanismos de legalização e legitimação das ações políticas dos militares. Ainda neste governo foi implantado o bipartidarismo com o MDB (Movimento Democrata Brasileiro), a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e a oposição ao regime.

O AI-5 fazia parte de uma estratégia da chamada “linha dura” do regime militar que se encontrava descontente com os rumos da política brasileira. Composto por 12 artigos que instauraram um regime de exceção ainda mais violento do que aquele que estava em vigor, o ato conferiu poderes excepcionais ao Executivo e praticamente eliminou todas as liberdades

individuais e institucionais ainda existentes no País (DOMINGUES; PINHEIRO; LIMA, 2008).



Figura 08 – Militares e militante. Fonte: site puc-riodigital

“O AI-5 deixou cicatrizes permanentes na sociedade brasileira. De maneira sutil e muito pouco comentada, muitas das questões que enfrentamos atualmente têm suas raízes no golpe de 1964 (...)” (*apud* Quadros, 2012, p.45).

Foi somente em 15 de janeiro de 1985, que teve o fim de mais de vinte anos de ditadura militar, o deputado Tancredo Neves foi escolhido presidente pelo Colégio Eleitoral, um presidente civil voltou a assumir a Presidência da República.

3.2 História da Tropicália

O Tropicalismo (1967) surgiu em um período em que o país vivia em uma conturbada efervescência política e social decorrente da ditadura militar. De acordo com QUARESMA; SILVA; ALENCAR; GON; GON (2011, p.03), o Tropicalismo surgiu no contexto de um mundo em mudanças e a procura de uma caracterização cultural brasileira.

A Tropicália faz uma síntese entre lacunas sociais e culturais, a evolução da música brasileira e o quadro de protesto social e político que teve influência de vanguardas das artes pop mundial e da cultura brasileira; nela se reúne o teatro, a música, as artes plásticas, poesias, literatura e o cinema.

O movimento recebeu esse nome, por influência da exposição “Nova Objetividade Brasileira” de Hélio Oiticica, onde uma de suas obras era intitulada por esse termo (Tropicália).

“A Tropicália é um tipo de labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando, os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos os tipos de som) se revelam como tendo sua origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. É extraordinária a percepção das imagens que se tem (...). Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas, areias, cascalhos. O problema da imagem é colocado aqui objetivamente – mas desde que é um problema universal, eu também propus este problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. Eu quis acentuar a nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa extremamente ambiciosa em criar uma linguagem que poderia ser nossa, característica nossa, na qual poderíamos nos colocar numa imagética internacional”. (OITICICA, 1969)



Figura 09 – Exposição “Nova Objetividade Brasileira”, Hélio Oiticica. Tropicália. 1967, Rio de Janeiro.
Fonte: site linda.nmelindo

O cineasta Luiz Carlos Barreto, após ouvir a canção de Caetano, ainda sem título, que se assemelhava à obra de Oiticica em relação à justaposição de fragmentos diversos que elas carregavam, sugeriu o nome da obra à música. A princípio o nome

Tropicália ficou pra Caetano como um nome provisório, porém a afinidade estética foi tão intensa que se tornou nome oficial. (QUARESMA; SILVA; ALENCAR; GON; GON, 2011, p. 05).

Napolitano (2001) afirma que as imagens contidas na letra da canção “Tropicália” de Caetano Veloso recuperavam o espírito da obra-ambiência de Oiticica, elaborando uma espécie de “inventário” das imagens de “brasilidade”.

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

 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento no planalto central
 Do país

 Viva a bossa-sa-sa
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça”

“A canção, longa, depois de passar pela imagem de uma “criança sorridente, feia e morta” que “estende a mão” de sobre os joelhos do “monumento”, por uma “piscina com água azul de Amaralina” e pelos “cinco mil alto-falantes” que “emitem acordes dissonantes” (sempre entrecortada por um refrão musicalmente fixo mas de letra variável, dando vivas a pares de rima primária e contiguidade desconcertante, como “Viva a bossa sa-sa/ Viva a palhoça-ça-ça-ça”, “Viva Maria iá-iá/ Viva a Bahia iá-iá-iá-iá”, “Viva Iracema ma-ma/ Viva Ipanema ma-ma-ma-ma”), termina por arrematar o grito de Roberto Carlos “que tudo o mais vá pro inferno” com um “Viva a Banda da-da/ Carmen Miranda da-da-da-da!”. Claro que a frase mais famosa do Rei Roberto, seguida da Banda de Chico e do nome Carmen Miranda (cuja última sílaba repetida evocava o movimento dadá e, para mim, misturava o seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de Deus e o Diabo na Terra do Sol), dava, de forma elíptica mas imediatamente perceptível por qualquer brasileiro que ouvisse canções (nunca foram poucos), uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira.” (VELOSO, 2012, p.181)

Historiadores classificam esse movimento como um movimento musical, que rompeu a tudo que existia da música popular brasileira, não agradando uma boa parte

da imprensa e muitos músicos intelectuais da época. Os tropicalistas buscavam uma forma de produzir música que tive a identidade mais brasileira possível. O músico Tom Zé diz que foi necessário conquistar um público que estivesse perdido entre direita e esquerda na ditadura militar, para receber a Tropicália.

O Brasil, nos anos 60, passava por um momento de intensificação cultural. A emissora Record, que comandava a transmissão de programas culturais apresentados por músicos, onde os Festivais de Música Brasileira foram criados. Foi em um desses festivais que Caetano Veloso cantou “Alegria, Alegria” (1967) e Gilberto Gil cantou “Domingo no Parque”; onde o movimento ganhou força.



Figura 10 - Caetano cantando “Alegria, Alegria” no festival de música brasileira 1967. Fonte: site uma noite em 67

Figura 11 - Gilberto Gil cantando “Domingo no Parque”, 1967. Fonte: site último segundo

Basualdo (2007, p. 63) classifica o movimento como uma categoria híbrida que surgia das sensibilidades pós-bossa nova, mas na qual estavam presentes os valores estéticos e preocupações sociais ligados ao imaginário nacional-popular.

Caetano Veloso e Gilberto Gil estiveram à frente do movimento e contava com o apoio de Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Torquato Neto, Rogério Duprat, Rogério Duarte; que em 1968 lançaram o álbum Tropicália ou Panis ET Circencis, o disco do manifesto (figura 12).



Figura 12 – Capa do disco “Tropicália ou Panis Et Circensis”, 1968. Fonte: site arnaldobaptista

A estética do movimento teve influência do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, onde se caracterizou por imagens feitas com poucos recursos, que podiam ser descritas como feias, mas de acordo com Caetano era justamente esse pensamento fez o movimento crescer mais, pois mostrava o Brasil da forma que era visto pelo restante do mundo, feio, precário e chocante.

Glauber, sem temer a mão às vezes pesada, às vezes canhestra com que exibia ensinamentos estéticos de Eisenstein, Rossellini, Buñuel, ou Brecht (mais nouvelle vague e alguns cacoetes aprendidos no então para nós emergente cinema japonês), e lições ideológicas de marxistas, apresentava um painel exuberante de algo disforme (na Europa, como no Brasil, chamou-se, creio que com acerto, “barroco”) das forças épicas embutidas em nossa cultura popular. (VELOSO, 1997, p. 96)

3.3 Protagonistas

Este movimento reuniu grandes nomes da música brasileira, que traziam em suas letras poemas, que de forma implícita trazia para o público temas cotidianos e críticas sociais.

De acordo com dados veiculados na revista *Mundo Estranho* publicados em agosto de 2011 e atualizados em agosto de 2016, Caetano Veloso destaca-se como mentor da Tropicália, tendo como principais músicas “Alegria, Alegria” (1967), “Tropicália ou Panis et Circensis” (1968), “É Proibido Proibir” (1968) e “Atrás do Trio

Elétrico” (1969). Já Gilberto Gil, foi visto como o seguidor do movimento, tendo destaque nas composições “Domingo no Parque” (1967), “Tropicália ou Panis et Circencis” (1968) e “Aquele Abraço” (1968).

Ainda segundo a revista mencionada, também se destaca neste movimento o compositor Tom Zé, trazendo para a Tropicália letras como “Parque Industrial” (1968) e “São Paulo, Meu Amor” (1968).



Figura 13 - Gilberto Gil, Tom Zé e Caetano Veloso, reencontro (2011) de grandes nomes da Tropicália. Fonte: site o globo

Sant’ana (2011) complementa citando nome de Gal Costa, Rogério Duprat que foi um grande maestro e organizador e dos letristas Torquato Neto e Capinam; que influenciaram e foram importantes para o movimento.

3.4 Prisão e Exílio de Caetano e Gilberto Gil

“No dia 13 de dezembro de 1968, um golpe interno no governo militar lançou o Ato Institucional n.5, suspendendo o habeas-corpus, dando poderes à polícia de invadir domicílios, enfim, instaurando um regime policial truculento que fez, em retrospecto, os primeiros quatro anos que passáramos sob os militares parecerem razoáveis e amenos. Eu estivera em Salvador por uns dias e viajei para São Paulo exatamente no dia 13. Ao chegar em casa fiquei sabendo do que ocorrera. Não medi a extensão e a profundidade das mudanças anunciadas pelos noticiários da TV. Claro que a linha dura tomara o poder. Mas nós justamente éramos vistos com hostilidade pelas esquerdas mais barulhentas.” (VELOSO, 2012, p.336)

Em 13 de dezembro de 1968, o governo militar instaurou o Ato Institucional n 05 – AI-5, que dava aos militares poder para invadir domicílios dos que eram vistos como ameaça ao governo. Tom Zé (2012) destaca que nesta época era proibido pensar.

Foi por informações de Jô Soares que Caetano e Gil souberam de um a lista que percorria entre os militares com nomes de artistas para possíveis interrogações, na qual constava o nome de ambos. Caetano e Gil foram presos em 27 de dezembro do mesmo ano da instauração do AI-5.

“O carro em que estávamos não era do exército nem da Polícia Federal. Talvez pertencesse à Polícia Militar. É mais provável que fosse da Polícia Civil, pois lembro de dois ou três homens à paisana tomando os assentos da frente. Isso dava a impressão de qualquer coisa podia acontecer conosco sem que ninguém se desse conta. Um aparelho repressor tão confuso, sem mandado de prisão, sem interrogatório e com tantas polícias envolvidas, produzia a sensação de que tínhamos sido atirados num inferno de que os solavancos no escuro e as curvas fechadas ao som do grito dolorido mas impiedoso da sirene eram apenas um indício. Em breve, com efeito, se multiplicariam no Brasil os casos de desaparecidos, e cada vez um número maior de pais de família teriam seus filhos em situação semelhante à nossa, ou bem pior.” (VELOSO, 2012, p.364)

Presos no Rio de Janeiro, Caetano e Gil foram levados ao quartel da Polícia do Exército, onde passaram sua primeira semana de prisão, posteriormente foram encaminhados para outro quartel de Polícia do Exército, desta vez o de Deodoro, localizado na zona oeste da mesma cidade.

“Ficamos em celas coletivas. Caetano, numa; eu, em outra, em que estavam Antônio Callado, Ferreira Gullar, Perfeito Fortuna. Num dia desses, fomos chamados ao pátio do quartel onde, diante de um pequeno grupo de soldados e oficiais, nos rasparam as cabeças – a de Caetano e a minha. Tínhamos cabelos grandes naquela época. Era um dos símbolos da rebeldia juvenil. Fizeram questão de raspar nossas cabeças. Diziam algo como “Vamos cortar esses cabelos! Cabelo comprido... coisa horrorosa!”. Cortaram o de Caetano. Depois, cortaram o meu. Nós estávamos, ali, muito abatidos moralmente. Ao retornar à cela, ainda sob aquela sensação de humilhação, eu me lembro de Antônio Callado me dizendo: “Não se abata! Você é um menino maravilhoso! Cortar os cabelos de vocês não significa nada! Não vão conseguir nada fazendo isso!”. Tentava nos dar uma injeção de ânimo. Antônio Callado foi o primeiro a se manifestar, mas os outros também, como Ferreira Gullar. Todos os outros nos confortaram e nos animaram muito naquele momento. Havia muita aflição, muita ansiedade em relação ao que pudesse nos acontecer: uma sensação permanente de sobressalto diante daquilo tudo. Eu não via como encontrar, em mim mesmo, energia para brigar ou para gritar ou para reclamar do fato”. (GIL, 2011)

Dois meses mais tarde, Caetano e Gil foram soltos, os militares se deram por satisfeitos e inocentaram os músicos de qualquer acusação de crime e foram soltos em fevereiro de 1969.

Após quatro meses em Salvador, Caetano e Gil foram convidados a deixar o país, por não terem direito a aparições públicas, não ganhavam dinheiro suficiente para sustentar as famílias. O exílio foi a solução que lhe parecia inteligente (figura 14 e 15). (*apud* ZEMANOVÁ, 2009, p. 10)



Figura 14 - Caetano Veloso em Londres. Fonte: site jornal do Brasil

Figura 15- Gilberto Gil no Exílio. Fonte: site jornal do Brasil

Caetano e Gil partiram para Londres em 28 de Julho de 1969. No exílio Caetano compôs “London London” música esta que retratava os dias vividos em Londres. Em Março de 1970, após sete meses passados no exterior, Caetano e Gil fizeram o primeiro show que teve grande sucesso.

Em sete de Janeiro de 1971, com autorização dos militares, Caetano Veloso desembarcou no Rio de Janeiro para comemoração de bodas de seus pais, porém assim que desembarcou os policiais lhe acompanharam e o interrogaram por cerca de seis horas e o espionou enquanto ele estava no país. Ainda decretaram que Caetano só poderia dar entrevistas escritas, não tinha autorização para cortar os

cabelos ou a barba. Ele permaneceu no Brasil por pouco tempo e logo voltou para Londres, sem nenhuma esperança de voltar definitivamente para seu país natal.

Caetano conta em *Verdade Tropical* (1997) que em oito de agosto de 1971 retornou ao Brasil por aceitar o convite de João Gilberto para participar de seu programa especial e relata que ficou bastante surpreso por ter sido recebido com sorrisos. Sendo assim, ele volta pra Londres já com planos de vir definitivamente para o Brasil. Gilberto Gil e Caetano Veloso só voltaram definitivamente para o Brasil no ano posterior.

Numa entrevista Caetano declara que não voltou ao Brasil com intenção de liderar o tropicalismo, como já havia feito antes:

“Eu não quero assumir nenhum tipo de liderança. Quero só cantar as minhas músicas, para as pessoas verem que continuamos cantando e trabalhando. Não existe nenhuma esperança de organizar as pessoas em torno de um ideal comum.” (VELOSO, 1997)

3.5 O Fim Dessa Era

A Tropicália chegou ao fim em 1968 com a prisão e o exílio de seus idealizadores, que sofreram com a ditadura militar no país. Muitas das composições cantadas tiveram partes cortadas por irem contra o pensamento imposto na época e o Ato Institucional (AI-5) veio para oficializar de vez toda a repressão política a ativistas e intelectuais.

Porém o legado da Tropicália continuou influenciando a MPB pelas gerações posteriores a Caetano e Gil, legitimando uma nova formação nacional da música brasileira com uma identidade autêntica, como a influência sobre o cantor Ney Matogrosso no fim dos anos 70 e nos anos 90 influenciou o compositor pernambucano e Chico Science, principal líder do movimento Mangue Bit.

O Tropicalismo foi um movimento de suma importância para a cultura brasileira, que serviu para introduzir no país um novo sentido na música e nos padrões estéticos; um movimento revolucionário que influencia até hoje a nossa música.

SEÇÃO 4

PSICODELISMO

Aqui abordaremos o Psicodelismo, suas características gerais e suas manifestações gráficas no Brasil.

SEÇÃO 4 – PSICODELISMO

“O termo Psicodelismo vem da composição das palavras gregas *psyché* (alma) e *delos* (manifestação), onde o mesmo é inserido nos anos 60 com a proposta de tornar diferente o comum, caracterizando como uma espécie de fuga, na busca por uma liberdade mental. Essa fuga muitas vezes era proporcionada pelo uso de drogas alucinógenas como o LSD, pois estas alteram a percepção da mente, o que possibilitava uma viagem psicodélica.” (VASCONCELOS, 2013, P. 254)

4.1 História do Psicodelismo

Foi nesta época, 1960, que um termo cunhado pelo psiquiatra Humphry Osmond em 1957, deu tradução para esse novo tônus de percepção almejada pelos jovens: PSICODÉLICO. Com isso surge um dos mais emblemáticos símbolos da contracultura, o LSD ou ácido lisérgico. (TORRES, 2005)

Sintetizado em 1938 pelo químico suíço Albert Hoffman, a dietilamida do ácido lisérgico (LSD) teve seus efeitos descobertos somente em 1943, quando por curiosidade ou descuido, Dr. Hoffman ingeriu certa quantidade da droga e ficou por horas apavorado, crendo que estava possuído por um demônio e que sua vizinha era uma bruxa. Como ele relata em seu livro *My Problem Child* (1980).

Em meados do ano de 1965, São Francisco (EUA), mais especificamente o distrito de Haight-Ashbury, se tornara o berço do psicodelismo e o centro difusor do movimento hippie, a contracultura.

Pereira (1998, p.10) afirma a contracultura como um “antídoto, um anticorpo, necessário à preservação de um mínimo de saúde existencial”, e não como um movimento antagônico e fastidioso.

Alguns anos após a explosão psicodélica, o escritor Ken Kensey, participou de um programa experimental que estudava os efeitos das drogas psicomiméticas, nestes experimentos Kensey se familiarizou com o LSD. Junto com o grupo de escritores Merry Pranksters, Kensey se tornou um pioneiro do uso da droga e começou a produzir festas para descobrir o que acontecia com as pessoas que usavam a droga em uma situação sem regras.

Posteriormente as experiências com o LSD e a música de tornaram cada vez mais comum e se espalharam pelo mundo. O rock psicodélico é um exemplo dessa união, uma forma de compactação de algumas sensações da indução de substâncias psicoativas e a expansão de um material sonoro.

Em 16 de outubro de 1965, Friedlander (2004, p. 267) relata que um grupo de frequentadores do *Red Dog Sallon*, salão onde aconteciam os encontros psicodélicos, organizou um evento intitulado por “*A Tribute to Dr. Strange*” para promover talentos da região (figura 16). Esse evento se tornou um marco crucial na história do psicodelismo.



Figura 16 - Cartaz do show “A Tribute to Dr. Strange”. Fonte: Google imagens

Os shows psicodélicos eram momentos em que público e banda tornavam-se parte de uma experiência musical e física, a platéia não ficava assistindo ao show em cadeiras distantes e fixas como em um concerto. “Os integrantes das bandas expressavam o sentimento de que a platéia e os artistas eram parte de um grande organismo, no qual a cabeça do músico fazia balançar a cauda dançante” (FRIEDLANDER, p. 270-271).

“Shows de três horas não eram nada fora do comum, a lista de músicas mudava a cada apresentação. [...] A banda embrenhou-se em um território não explorado, inventando transições musicais entre as canções e longas jams improvisadas, na busca pelo indefinido. [...] Em certas noites, o show era tão bom que a banda e o público celebravam uma comunhão musical e espiritual.” (FRIEDLANDER, 2006, p. 275-276).

A estética se propagou na forma das roupas, iluminação dos shows, pôsteres, capas de disco, enfim, tudo que tivesse algum poder de disseminação visual.

4.2 O Design Gráfico Psicodélico

“Design gráfico é a complexa combinação de palavras e imagens, números e gráficos, fotografias e ilustrações que, para ter sucesso, demanda sua elaboração por parte de um particularmente cuidadoso indivíduo que pode orquestrar estes elementos de forma a eles se juntarem para formar algo distinto, ou útil, ou divertido ou surpreendente, ou subversivo, ou memorável.” (HELFAND, apud KOOP, 2006, p.42)

O design gráfico é associado ao psicodelismo inicialmente para a divulgação, feita através de pôsteres, dos concertos de rock. O gráfico psicodélico era um código visual que tinha como ideia confundir qualquer pessoa que não estivesse ajustada aos valores contra culturais da época.

Antes do psicodelismo os pôsteres eram unicamente de cunho informativo, visualmente simples. Segundo Grushkin (1987, *apud* Maurilio, p. 103) isso se dava porque grande parte da arte desses pôsteres era desenvolvida nas próprias gráficas por impressores acostumados a desenvolver um estilo padrão de cartazes publicitários, anúncios para postes de telefone e pôsteres de circo ou boxe.

O primeiro exemplar de um pôster psicodélico, de acordo com Owen e Dickson (1999), Grushkin (1987) e Anthony (1980) foi o da banda Charlatans, em junho de 1965.



Figura 17- Primeiro pôster psicodélico, 1965. Fonte: Google imagens

Dentre os designers da psicodélica destaca-se Victor Moscoso, um dos poucos com educação formal em design. De acordo com Heller (2004), Moscoso lançou-se em diametral oposição a tudo o que havia aprendido como “bom design”.

A regra de que um pôster deveria transmitir uma mensagem de forma simples e rápida dizia agora que se devia prender alguém o máximo de tempo possível na leitura de um pôster. E assim seguiu-se o pressuposto de não usar cores vibrantes agora dizia para usá-las sempre e para irritar os olhos o máximo possível. O de que o texto deve sempre ser legível apregoava agora a máxima distorção do texto para que fosse realmente muito difícil de ler.

4.2.1 Características Gráficas Gerais

O historiador Walter Medeiros (1999), define os pôsteres psicodélicos como peças impressionantes que saltam aos olhos e promovem um exercício mental. Os artistas do período seguiam a afirmação de Lee Conklin “minha missão é traduzir minhas experiências psicodélicas para o papel”. (*apud* SZARMARU, 2002, P.154).

4.2.1.1 Tipografia

A tipografia psicodélica é o contraste à sobriedade do estilo internacional, o que predominava até então. As tipografias eram desenhadas a mão livre, onde se transmitia uma estética orgânica e fluida. De acordo com Perrone (2003, p. 14) as letras psicodélicas não acontecem somente por construção; ocupam o espaço organicamente, como células, como plantas e as palavras são: contaminação, reprodução, conjunção, acomodação, divisão.

Heller e Vienne (2013, p. 117) afirmam que essas características são provenientes do art nouveau e dos letterings principalmente.

As letras eram criadas em base de retângulos com os cantos arredondados e a legibilidade ficava comprometida pelo aproveitamento do espaço disponível e o impacto visual causado pelas texturas.



Figura 18 - Tipografia Psicodélica. Fonte: site soetro

Figura 19 - Pôster da 16ª mostra da Sessão Vienense, Alfred Roller, 1902. Fonte: site rafaelhoffmann

4.2.1.2 Cor

As cores utilizadas nos pôsteres psicodélicos eram vibrantes, pode-se observar isto de forma intensa nas obras de Victor Moscoso. O uso de cores vibrantes por Moscoso foi influência de Josef Albers, um de seus professores em Yale. Segundo Heller e Vienne (2013, p. 118), Albers dizia “nunca vibre as cores”, mas foi justamente o contrário que Moscoso fez, contrariou as regras e criou uma das marcas dos pôsteres psicodélicos.

Eu usava quantas cores vibrantes fosse possível fazendo de cada extremidade uma extremidade vibrante. Afinal de contas, os músicos estavam elevando tanto o volume de seus amplificadores que você ficava surdo por uma semana, e era legal. Eu só queria fazer o mesmo com as cores, assim eu poderia deixar você cego (MOSCOSO apud TORGOF, 2004, p. 153, tradução nossa).



Figura 20 - Big Brother e The Holding, Victor Moscoso 1966. Fonte: site transpersonalspirit

Ele explorou o potencial de combinações de cores que faziam as bordas das formas parecerem saltar ou vibrar. Estes efeitos trouxeram um novo nível de intensidade visual para a arte do pôster. Os efeitos vívidos foram inspirados por mais do que apenas pura percepção artística, é claro, mas Moscoso nunca representou nem evocou diretamente as drogas e seus efeitos como outros artistas faziam. Em vez disso, ele tomou a experiência psicodélica simplesmente como plano de fundo de uma realidade trivial que orientava a criação (MEDEIROS, 1999b, p. 68, tradução nossa).

4.3 Manifestações Gráficas do Psicodelismo Brasileiro

Podemos notar a influência do psicodelismo no material produzido pelo movimento gráfico na Tropicália pela utilização das formas orgânicas. A representação à natureza como valores tropicalistas ligados à ecologia, além disso, o experimentalismo para com a mistura de diferentes elementos culturais, e principalmente, pela busca da necessidade de sensibilização do público através por meio do impacto visual dada a utilização de cores e máxima estimulação óptica.

Os artistas plásticos, na Tropicália utilizavam suas habilidades para desenvolver as capas de discos. Nelas, eles faziam a concepção total do objeto, desde as capas de discos aos pôsteres, onde veiculavam as suas ideias.

Rodrigues (2007, p. 93), relata que os discos materializam as imagens tropicalistas em suas capas, que passam a ser continuação dos conceitos estéticos do movimento.

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

Artistas como Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Wally Salomão, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Rubens Gershman, entre outros, serão os designers das capas de discos de Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil e de outros nomes que se consolidaram nos anos 70.

Rogério Duarte, o principal designer gráfico da Tropicália, trazia em suas criações diferentes referências, tendo um eixo muito forte voltado a psicodelia. Rodrigues (2008, p. 95) relata que Rogério Duarte tinha conhecimento técnico e funcional, como os designers modernistas, porém, para que essa “tradição gráfica não virasse um dogma no Brasil”, além do caráter formal, para ele era necessário romper, transgredir. Como inspiração, “não deixou de observar a cultura brasileira, como as festas populares, as pinturas dos trios elétricos e a tipografia popular”.

A percepção das capas de discos relatam não somente a linha conceitual e musical de um músico, mas dialogam com o contexto no qual está inserido.

SEÇÃO 5

METODOLOGIA DE PESQUISA

Nessa seção abordaremos a metodologia científica e analítica desta pesquisa. Além da amostragem, do modelo de análise desenvolvido, da caixa morfológica e do método comparativo.

SEÇÃO 5 – METODOLOGIA DE PESQUISA

5.1 Metodologia Científica

5.1.1 Tipo de Pesquisa

De acordo com o campo de atuação básico do corrente projeto, pode-se classificá-lo como um tipo de pesquisa pura. Nesta o investigador busca o conhecimento pelo conhecimento, sem preocupação com sua aplicação direta. Deste modo a pesquisa pretende adquirir conhecimentos teóricos relacionados à manifestação do design gráfico tropicalista, visando à investigação deste tema para um enriquecimento teórico.

A partir disso, enquanto resultados de estudo, a pesquisa é de caráter teórica-reflexiva, pois busca construir uma fundamentação teórica como resultado em conhecimentos teóricos. Em conformidade com a origem de dados, classifica-se como teórica, uma vez que os dados originam-se de contextos teóricos, sendo esses estudos, artigos e livros fundamentados em outro alguém/autores.

Segundo os procedimentos empregados é uma pesquisa analítica, onde as informações são fornecidas entre o tema e o pesquisador. Aqui conta como os fatos estão acontecendo e se analisa de forma aprofundada as informações coletadas durante o estudo.

Com base nos objetivos, esta possui caráter descritivo por especificar o fenômeno em estudo e como ele aconteceu. Tratando do campo de atuação ela é multidisciplinar, envolvendo conhecimentos do campo da História e do Design.

Já de acordo com a natureza dos dados, a presente pesquisa é de cunho objetivo, pois extrai dados diretos de análises dos pôsteres e das capas de LP's dos anos 60/70. Segundo o foco de interesse, o estudo em questão é de caráter qualitativo, pois se preocupa em identificar as características gráficas do design no movimento Tropicalista.

E pra finalizar, baseado no grau de generalização dos resultados, mostra-se como uma pesquisa por amostragem; por trabalhar com uma parte significativa do todo com conclusões projetadas para o total.

5.1.2 Método de Abordagem

Estes são métodos que ajudam o pesquisador a atingir seus objetivos de pesquisa, fazendo com que possíveis respostas sejam alcançadas. No desenvolvimento desta, o procedimento que norteou na produção da pesquisa foi o método dedutivo. Um processo de ação que se estrutura do geral para o particular, tendo uma ordem de raciocínio descendente.

A dedução, de acordo com GARCIA (2016), se realiza em 3 etapas: 1. apontamento dos conhecimentos gerais; 2. sua aplicação em objeto de estudo específico; 3. conclusão particular. A partir da coleta de dados levantados se chegará à dedução das questões propostas.

5.1.3 Método de Procedimento

Os métodos de procedimentos são como se obtém, processa e valida os dados da pesquisa. Para a produção desta pesquisa, utilizaram-se os seguintes métodos: fenomenológico, histórico e comparativo.

O método fenomenológico fundamenta-se nos aspectos essenciais e intrínsecos do fenômeno, não se baseado na lógica nem em dados empíricos; neste realiza-se 3 etapas: 1. observação do objeto; 2. descrição do contexto; 3. a conclusão. As conclusões são intuídas por meio do fenômeno (apud Gracia, 2016). O método fenomenológico foi aplicado a esta pesquisa para que haja flexibilidade e absorção de dados espontâneos que surjam no decorrer da investigação.

No método histórico as informações fundamentam-se em fenômenos ocorridos no passado para entender o contextual atual. Segundo Lakatos e Marconi (2007, p. 107), “as instituições alcançaram sua forma atual através de alterações de suas partes componentes, ao longo do tempo, influenciadas pelo contexto cultural particular de cada época”. Este é importante para ter uma compreensão diacrônica dos fatos no contexto estudado nesta pesquisa.

A pesquisa também é comparativa por estabelecer uma comparação da síntese gráfica do psicodelismo internacional com a síntese gráfica do design no Movimento Tropicalista brasileiro.

5.1.4 Coleta de Dados e Instrumentos de Pesquisa

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, coletamos no Google imagens e no site tropicália.com.br, pôsteres e capas de LP's que pertenceram ao manifesto tropicalista. Nossa coleta foi feita de forma virtual por não termos acesso a todas as capas dos LP's e pôsteres, então por praticidade e padronagem optamos por imagens digitais, dando uma conformidade no tipo dos arquivos.

A princípio tinha-se um grande acervo dessas imagens, tendo uma coleção de aproximadamente 50 imagens. Porém fomos filtrando-as, levando em consideração apenas as que, dentre as selecionadas, pertenciam aos principais artistas e cantores que se destacaram no tropicalismo.

Nesta pesquisa utilizou-se a técnica de observação, que de acordo com LAKATOS (1999 p.90), “é onde se utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Consiste de ver, ouvir e examinar fatos ou fenômenos.”

A observação aqui contida classifica-se como uma observação científica, pois foi planejada sistematicamente, registrada metodicamente e está sujeita a verificações e controles. Segundo LAKATOS (1999), na estrutura da observação levam-se em conta os pontos como: 1. por que observar; 2. pra que observar; 3. como observar; 4. quem observar; 5. o que observar.

Portanto, observamos as capas e pôsteres do tropicalismo porque queremos identificar as características do design gráfico desse movimento, para obtermos o nosso objetivo geral, observando-as através de análises feitas pela própria pesquisadora.

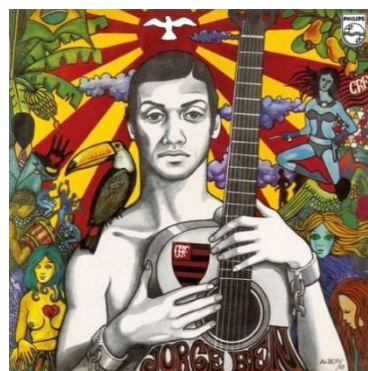
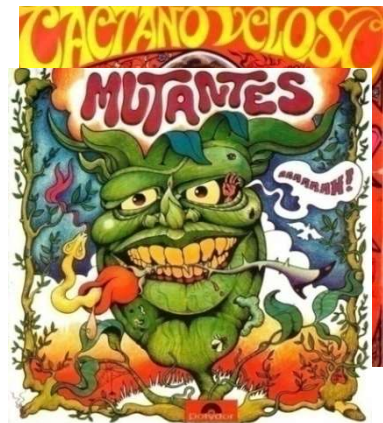
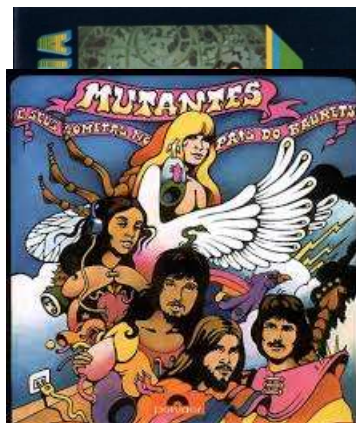
5.1.5 Amostragem

Depois de levantadas as imagens na coleta de dados fecharam-se alguns critérios para recortar nossa amostragem: 1. selecionamos as capas de discos e pôsteres dos anos do movimento, ou seja, final dos anos de 1960 e meados dos anos de 1970; 2. selecionamos para nossa amostragem final os discos e pôsteres dos artistas mais reconhecidos para o movimento, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duarte. Assim, nossa coleção final ficou com 09 capas de LP's (figuras 21,

22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29) e 03 pôsteres (figuras 30, 31, 32) sendo a primeira espécie do ano de 1968 e a última em 1972.

A observação das imagens para a amostragem deu-se por uma pesquisa visual virtual, no Google imagens e no site torpicalia.com.br. Do Google imagens foram retiradas todas as imagens dos pôsteres e duas das capas de LP's; e extraímos da coleção da discografia do site tropicalica.com.br. das sete imagens das capas de LP's.

Capas de discos



Figuras – 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29. Capas de disco para análises. Fonte: site trópicália e google imagens.

Pôsteres



Figuras 30, 31, 32. Posterês para análises Fonte: google imagens.

5.1.6 Etapas

Para concretizar esta pesquisa, seguimos as seguintes etapas de processo:

- Pesquisa bibliográfica;
- Entendimento dos objetivos da pesquisa;
- Redação da fundamentação teórica;
- Coleta de dados;
- Recorte da amostragem;
- Definição da metodologia e procedimentos;
- Definição do modelo de análise gráfico;
- Análise da amostragem pelo modelo gráfico;
- Tratamento dos dados;
- Desenvolvimento da caixa morfológica;
- Comparação design gráfico tropicalista e o design psicodélico internacional;
- Redação dos resultados;
- Discussão e reflexão sobre resultados encontrados;
- Revisão geral da monografia.

5.2 Metodologia Analítica

Para definir um modelo de análise, tanto se estudou as teorias de design, quanto outro modelo para a estruturação do modelo final. No subcapítulo 4.2.1, descreveu-se as teorias que fundamentaram o desenvolvimento do modelo de análise desta pesquisa; no 4.2.2, tratou-se de apresentar o modelo de referência para o desenvolvimento do nosso modelo final e no subtítulo 4.2.3 explicou-se o modelo desenvolvido, resultante das teorias e do modelo estudado.

5.2.1 As teorias que fundamentaram o Modelo de Análise Gráfica

Para fundamentar o modelo de análise, baseou-se em cinco autores que estudam sobre análises. Sendo eles Dondis (2007), Joly (1996), Bertin (1986), Lupton (2014) e SIMBA/Donato (1992).

Os elementos da sintaxe de DONIS A DONDIS

A primeira teoria vista foi a de Donis A. Dondis, no livro *Sintaxe da Linguagem Visual* (2007). Com esse conteúdo se compreendeu o que é uma sintaxe visual e quais são os ingredientes que são compontes dessa. Além disso entendeu-se o que é alfabetismo visual, quais as técnicas de composição visual e quais são as profissões que trabalham fazendo sintaxe visual.

“Para analisar e compreender a estrutura total de uma linguagem visual, é conveniente concentrar-se nos elementos visuais individuais, um por um, para um conhecimento mais aprofundado de suas qualidades específicas.” (DONIS, Donis A. 2007, p.53). Partindo dessa premissa, nos utilizamos do seu entendimento de quais seriam as unidades do design para reconhecermos quais poderiam compor o modelo desse trabalho.

Assim, segundo essa autora, as unidades são os elementos básicos da comunicação visual, e esses são 9: 1. o “ponto”, unidade mais simples e irreduzível; 2. a “linha”, definida como um ponto em movimento; 3. “forma”, que é descrito pela linha; 4. a “direção” que trata-se de três direções visuais básicas, o quadrado, a

horizontal e a vertical; 5. “cor” onde a autora refere-se a ela como representações monocromáticas dos meios de comunicação; 6. “textura” que é o elemento que com frequência serve de substituto para as qualidades do tato; 7. “escala” que é o processo que constitui o elemento; 8. a “dimensão” que existe no mundo real; 9. “movimento” o elemento que se encontra com maior frequência de forma implícita no visual, assim como a dimensão.

Os elementos da análise da imagem por Martine Joly

Posteriormente estudou-se o terceiro capítulo do livro *Introdução a Análise da Imagem* de Martine Joly (1996), “imagem e protótipo”. Nesse, compreendemos os pontos básicos da análise da autora. Foram esses: 1. A descrição, 2. a moldura, 3. o enquadramento, 4. os ângulos, 5. a composição, 6. as formas, 7. as cores e 8. iluminações.

Com essas referências,entendeu-se o roteiro do processo da análise da imagem, que deve seguir as seguintes etapas: primeiro a descrição, depois a análise da mensagem plástica, seguida pela icônica e, por fim, concluída pela linguística.

Sobre a importância da descrição, cuja autora chama atenção, é esclarecido que trazer uma mensagem de uma linguagem visual para sua descrição é transportar um signo para outra categoria. Em outras palavras, do campo do que é percebido com o olhar, para o nomeado, o que é lido e interpretado pelas palavras pelo cérebro. (Joly, 1996).

As variáveis de Jacques Bertin

Em seguida, mais uma metodologia vista foi a teoria de Jacques Bertin. Bertin, a partir da alfabetização cartográfica, apresenta como sendo oito, as variáveis visuais: as duas dimensões do plano 1. X e 2. Y; e as seis variáveis retínicas (aquelas que são percebidas pelo olhar, ou pela retina) 3. tamanho, 4. valor (brilho), 5. granulação (textura), 6. cor (matiz), 7. orientação e 8. forma. (OLIVEIRA, 2004, p. 04).

Os fundamentos do design de Ellen Lupton

Na teoria de Lupton, no livro *Novos Fundamentos do Design* (2014), reconheceu-se os tópicos constitutivos dos fundamentos do design gráfico. Segundo a autora esses são: 1. ponto, 2. linha, 3. plano, 4. textura, 5. cor, 6. escala, 7. contraste, 8. movimento, 9. ritmo, 10. equilíbrio, 11. transparência, 12. camada, 13. figura, 14. fundo, 15. hierarquia, 16. enquadramento, 17. grid, 18. diagramação, 19. tempo e movimento, 20. regras e acasos.

Todas as teorias, acima apresentadas, foram úteis para compreensão das unidades constituintes do modelo de análise final aqui apresentado, quanto para se entender suas etapas de procedimento.

A catalogação pelo programa SIMBA/DONATO

A catalogação serve para registrar um conjunto de informações sobre um determinado acervo. SIMBA/Donato é um programa digital de sistema de catalogação, criado em 1992, para organizar as informações do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Que opera em aproximadamente 72 museus do Brasil.

As unidades da catalogação de SIMBA/Donato são compostas por: 1. número de registro, 2. Edição, 3. impressão/fundição, 4. número de edição, 5. material/técnica, 6. dimensões da obra, 7. dimensões da área impressa, 8. moldura/base, 9. descrição formal, 10. descrição de conteúdo, 11. tema e 12. sub-tema.

5.2.2 O modelo de análise gráfica que foi referência para o modelo desenvolvido

Para analisar graficamente as capas de LP's e os pôsteres, tomou-se como base o modelo estabelecido na disciplina de Introdução a Pesquisa em Linguagem Gráfica (2016).

Durante o primeiro semestre do ano de 2016, na disciplina de Introdução a Pesquisa em Linguagem Gráfica (IPLG), ministrada por Paula Valadares, desenvolveu-se um modelo de análise tendo como base o modelo da pesquisa de mestrado de Valadares (2007). Trabalho esse desenvolvido pelas alunas Ana Maria

Veríssimo, Katherinne Louranne e Thassia Brandrão, sob orientação da professora ministrante.

Ao desenvolver o novo modelo de análise gráfica nessa disciplina, tanto levou-se em conta os autores teóricos acima citados, assim como o próprio processo projetual do design, onde para se começar um trabalho gráfico se precisa definir algumas unidades fundamentais: 1. fundo; 2. imagens; 3. tipografias; 4. grafismos; e, por fim, 5. texturas e 6. cores, que preenchem essas quatro primeira unidades. Com relação as etapas, esse modelo apresentou quatro fases distintas: 1. da descrição, 2. da estrutura; 3. das unidades; 4. da disposição. Vejamos abaixo (figura 33), como esse se apresentou.

Descrição				
ESTRUTURA	Materialidade estrutura suporte	Matéria prima – material		
		Dimensão – formato		
		Suporte – mídia		
UNIDADES	★ Imagem	Figurativa Abstrata	Superfície	Verificar como os preenchimentos dessas unidades de manifestam em suas superfícies: Em cor Texturas Transparências ----- Iluminação Angulo
	★ Tipografia	Tipografia também é imagem, mas ganha uma categoria especial por expressar a oposição imagem X texto, ou Linha X superfície	Linha	
	🏠 Fundo			
	🏠 Grafismo			
DISPOSIÇÃO	Diagramacao/composicao			Leitura das coordenadas cartesiana dos eixos superior/inferior x esquerdo/direito
	Camada			Leitura da terceira dimensão
	Hierarquia			
	Movimento/direcao			
	Escala			

Figura 33 –Modelo desenvolvido na disciplina IPLG (2016). Fonte: IPLG (2016)

Dessa maneira, utilizou-se o campo da descrição, das unidades e da disposição para fundamentar o modelo aqui desenvolvido. Estes foram utilizados pois através

deles, as características das manifestações do tropicalismo seriam melhor reconhecidas por meio das análises.

5.2.3 Entendendo o Modelo de Análise Final Desse Trabalho

O modelo de análise que desenvolveu-se é uma fusão das teorias e do modelo de referência acima descritos. Nesse, começamos com uma 1. catalogação, depois passamos por uma 2. descrição; em seguida para a observação das 3. unidades; e, por fim, tratamos da 4. disposição. (figura 34)

1	CATALOGAÇÃO			
	título			
	autor			
	suporte	ano	dimensões	
	responsável		ano de catalogação	
	matéria prima		impressão	

2	DESCRIÇÃO			
---	-----------	--	--	--

3	imagem	tipo	tema			
	UNIDADES	base	tipografia ☐	lettering ☐	cursiva ☐	
		peso	regular ☐	bold ☐	condensada ☐	expansão ☐
		classificação	display ☐	romano ☐	ital ☐	grotesca ☐
		ornamento	contorno ☐	sombra ☐	splash ☐	perspectiva ☐
	grafismo					
	fundo					
cor						

4	diagramação	
	camada	
	hierarquia	
	movimento	

Figura 34 – Modelo Desenvolvido. Fonte: Veríssimo (2017).

5.2.3.1 Catalogação

Tendo como referência o modelo do SIMBA/Donato (1992) e o campo de estrutura do modelo de Introdução a Pesquisa em Linguagem Gráfica (2016), adaptou-se a estruturação de catalogação do modelo desenvolvido.

Nesta primeira etapa tratou-se de compreender a condição do suporte que veicula a informação gráfica. Nesse momento dá-se conta das questões dessa fase da análise se relacionou com a necessidade de dar informações técnicas sobre o suporte da mensagem gráfica. Portanto, a catalogação do modelo aqui desenvolvido ficou estabelecida com: 1. título, 2. autor, 3. suporte, 4. ano, 5. dimensões, 6. responsável, 7. ano de catalogação, 8. matéria-prima e 9. impressão. Abaixo descrevemos mais detalhadamente os elementos desse campo do modelo.

Título: serve para designar o nome da obra sob análise, neste caso, designa o nome do álbum do LP e o nome do pôster.

Autor: criador da composição, quem desenvolveu a arte gráfica das peças.

Suporte: neste ponto se informa qual o tipo do veículo que conduz a informação. Aqui tratamos de pôsteres e capas de LP's.

Ano: utilizado para identificar o ano de desenvolvimento da composição gráfica. Através deste ponto, organizou-se de forma cronológica as/os capas/pôsteres analisados.

Dimensões: esse parâmetro é utilizado para descrever o tamanho da peça. Aqui informamos a altura e a largura, ou apenas colocamos indicação de uma unidade padrão de formato como o A4, por exemplo.

Responsável: identifica a pessoa que fez a catalogação, que organizou e preencheu os dados descritos na etapa de catalogação.

Ano de catalogação: indica o ano em que a catalogação foi realizada. Serve para fins de posteriores consultas da catalogação.

Matéria-prima: nesse campo esclarecemos sobre a substância principal que se utiliza no fabrico do suporte gráfico analisado. Informamos, por exemplo, qual o tipo

de papel utilizado. Pode-se também informar que se trata de um suporte virtual, quando ele for uma manifestação digital.

Impressão: nessa área deve-se informar se é uma manifestação gráfica tradicional do campo analógico, contemplando os formatos tradicionais como offset, tipografia, luz, litografia, xilogravura, etc. Ou ainda se trata de uma manifestação digital expressa em telas de LCD, ou mesmo em outro formato de monitor, como uma manifestação de luz em dentro do padrão RGB.

5.2.3.2 *Descrição*

A descrição é a segunda etapa do modelo aqui proposto. Para desenvolvê-la e entendê-la, nos apropriamos da teoria de Joly (1996) que fundamentou o campo da descrição desenvolvida na disciplina de IPAG (2016).

Nesta etapa descrevemos tudo o que estamos vendo. Aqui passamos do visual para o escrito. Uma solução interessante para entender a descrição é imaginarmos que estamos falando com alguém por telefone, e a nossa finalidade nesse processo é fazer com que a pessoa do outro lado da linha consiga visualizar e entender, da melhor maneira possível, aquilo que lhe é transmitido através das informações descritas no relato. (Valadares, 2016)

Vale salientar que nesse momento descrevê-lo com quanto mais detalhes melhor; pois assim o receptor da mensagem à entenderá de forma clara e objetiva.

5.2.3.3 *Unidades*

A partir da terceira etapa, esse processo de análise trata daquilo que se chamou “unidades” do design da informação. Dessa forma os elementos fundamentais na composição de uma peça gráfica, proposto no modelo desenvolvido foram entendidos como sendo: imagem, tipografia, grafismos, fundo e cores. Vejamos a seguir cada um detalhadamente os abaixo colocados.

Imagem: essa pode primeiramente ser distinguida entre figurativa ou abstrata. Sendo figurativa quando ele for um ícone que se assemelha a alguma coisa

reconhecível semanticamente e sendo abstrata, quando essa imagem for algo amorfo, ou geométrica, mas que não representa objetos da realidade.

A tipografia: o campo tipográfico é objetivo para o trabalho no design gráfico. Existem vários tipos de tipografias com bases em letreiramento, na caligrafia ou mesmo na tipografia propriamente dita, herança dos tipos móveis de chumbo. Existem tipos com e sem serifas, tipos romanos, itálicos, display, vernaculares, grotescos, humanistas, geométricos. Com peso regular, bold, condensados, e expandidos. Todos esses aspectos analisados no modelo desenvolvido.

Grafismos: são elementos que servem para decorar, valorizar ou mesmo chamar atenção de determinada parte da peça gráfica. Podemos trazer como exemplos: os *splashes*, molduras, estrelas, asteriscos, frisos, setas, dedo indicador, raios, balões, louros, faixas, medalhas, entre outros. Podemos simplificar os grafismos como imagens não tão importantes numa composição gráfica.

Fundo: Este é o elemento que constitui a base de uma peça gráfica. A imagem que está numa espécie de última camada, constituindo aquilo que está por trás de todos os elementos protagonistas do trabalho numa condição de suporte desses.

Cores: esse é bastante recorrente nas peças gráficas. As cores e suas variações, saturadas ou insaturadas, possuem inúmeros significados que modificam de acordo com a diversidade cultural, gerando diferentes associações. Segundo Dondis (2007):

Enquanto o tom está associado à questão de sobrevivência, sendo, portanto essencial para o organismo humano, a cor tem maiores afinidades com as emoções [...] Também conhecemos a cor em termos de uma vasta categoria de significados simbólicos. O vermelho, por exemplo, significa algo, mesmo quando não tem nenhuma ligação com o ambiente. O vermelho que associamos à raiva passou também para a “bandeira (ou capa) vermelha que se agita diante do touro. O vermelho pouco significa para o touro [...] vermelho significa perigo, amor, calor e vida e talvez mais uma centena de coisas. (DONDIS, 2007, 64).

Depois de reconhecer os cinco campos constitutivos de um design gráfico para esse modelo de análise como: imagem, tipografia, grafismos, fundo e cor; volta-se para a compreensão de como se dá o “preenchimento das superfícies” dessas unidades. Assim, dentro de cada uma dessas estruturas, pode-se verificar sua

condição enquanto superfície. Nesse momento, observa-se especificamente: a cor, a textura e a transparência.

A **textura** depende do repertório do emissor, dividindo-se em categorias como, textura tátil, lisa, tátil visual. Sendo tátil, podemos tocá-la e senti-la; lisa, quando há a ausência de saliências em sua superfície; e tátil visual que requer do emissor da mensagem um bom repertório sobre texturas o geral. Para melhor entendimento de textura visual, em uma fotografia de uma bolsa de couro ao visualizá-la você reconhece a textura e que esta é tátil, mas por estar sendo analisada apenas visualmente em uma fotografia, não como senti-la/tocá-la.

A **transparência** é utilizada em sobreposições dos elementos, podendo ser aplicada em primeiro ou segundo plano; entende-se transparência como a percepção simultânea de diferentes elementos em diferentes localizações espaciais. Segundo Ellen Lupton (2008), “a transparência só faz sentido quando um projeto apresenta camadas, pois permite que o observador perceba um plano em relação ao outro”.

E a **cor**, uma leitura fundamental nas superfícies dos elementos gráficos numa análise que objetiva a compreensão de significados. (DONDIS, 2007)

5.2.3.4 Disposição

Na terceira e final etapa da análise verificamos aquilo que chamamos de “disposição gráfica”. Trata-se de compreender a sintaxe dos elementos, ou unidades, que acabamos de falar acima. Entende-se sintaxe visual, de acordo com o conceito de Dondis (2007), como o processo de absorver informações através da visão; entender o significado da informação veiculada visualmente. Ou seja, tratamos de compreender da sua arrumação, arranjo, diagramação, ordem, coordenadas, níveis. Nesse momento verificamos especificamente:

Diagramação: É ordenar os elementos em um espaço de acordo com a hierarquia. Leitura das coordenadas cartesianas, leitura dos eixos inferior, superior, esquerdo e direito. (BERTIN 1986)

Camadas: Leitura da terceira dimensão. Deve ser usada a fim de sinalizar a mudança de um nível a outro. (LUPTON, 2014)

Hierarquia: aqui se reconhece a importância das unidades apresentadas. Nesse momento devemos reconhecer a ordem decrescente dos valores dos elementos visuais e dizer, por exemplo, em primeira importância nesse trabalho está seu título (tipografia), em segundo está a imagem e assim por diante. Uma método fácil de análise é definir a ordem de leitura de 1 a 5. (IPLG, 2016)

Movimento: É a compreensão do roteiro e a direção do olhar na leitura da peça gráfica. Nesse momento devemos construir um caminho gráfico que representa o percurso do olhar. (LUPTON, 2014)

5.3 Caixa Morfológica

Nos anos de 1930, o físico suíço, Fritz Zwicky (1898-1974), que trabalhava na Califórnia; desenvolveu um método para a resolução de problemas, relacionados aos desenvolvimentos de motores a jatos; a caixa morfológica. Inicialmente este método de criação foi aplicado à tecnologia de motores a jatos, porém depois começou a ser utilizado também em estratégias de marketing e no desenvolvimento de ideias. (Portal Gestão, acesso em 09/12/2017).

A técnica idealizada por Zwicky amplia as possibilidades de combinações e recombinações que o trabalho criativo exige. Ela propõe o cruzamento dos componentes de um dado problema com suas possíveis soluções. A mescla desses elementos servirá de inspiração para novas ideias. A matriz morfológica pode ser usada, por exemplo, no desenvolvimento de um logotipo e pode ser facilmente aplicada. Implica em fracionamento, recombinação e associação. (Gili, 2009).

Numa caixa morfológica, os elementos que a compõem podem ser do mundo real ou abstrato, quando combinados geram uma grande quantidade de alternativas, possibilitando muitas possibilidades de escolha. Este método é utilizado em várias outras criações de combinações de elementos, indo desde ao desenvolvimento de modelos de carros a desenvolvimentos de games.

Conforme Zingales (1978), a caixa morfológica é método no qual são realizadas combinações entre os elementos de uma tabela. Zingales ainda relata que esse

método foi desenvolvido objetivando estimular o processo criativo e a pesquisa sistemática com o intuito de criar tecnologias, princípios e processos inovadores.

O objetivo do uso de uma caixa morfológica nesta pesquisa é servir para a síntese das análises gráficas, como uma espécie de resultado visual de um estudo. Para a elaboração da caixa morfológica, a pesquisadora colocou na primeira coluna os elementos (o que é) e nas linhas as características possíveis (como) e os atributos que representem o elemento.

Pesquisadores do campo do design se utilizam da caixa morfológica para a resolução de projetos que tendem a ter muitas soluções como possibilidades. Este é o caso de Finizola (1996), em Design Vernacular e Design Formal – um estudo de caso (figura 36), quanto o de Moura (1999), intitulado por *'Designiando' a Cultura Popular* (figura 35).

Nesses dois casos as pesquisadoras, após a realização da análise de seus objetos de estudo, iniciaram a construção de um repertório formal. Baseado nas características mais marcantes de suas análises. Que mais adiante foram colocadas numa caixa morfológica. Gerando uma grande quantidade de opções combinatórias entre os elementos, nos respectivos projetos.

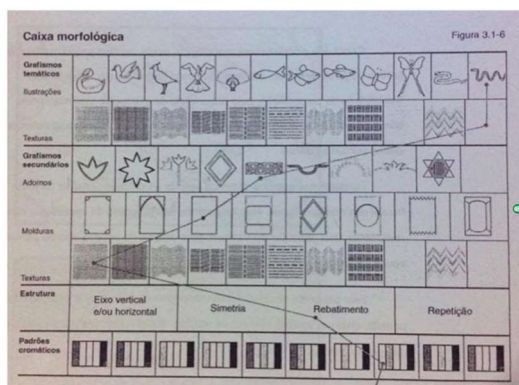


Figura 35 – Caixa Morfológica Moura (1999). Fonte: Moura (1999).

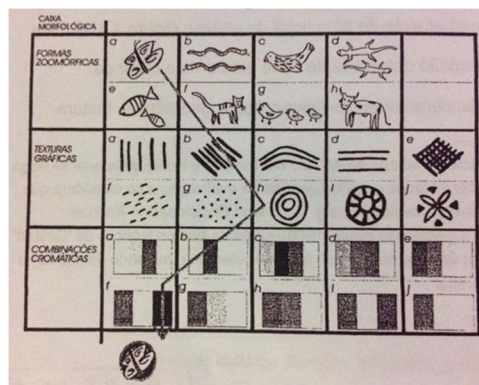


Figura 36 – Caixa Morfológica Finizola (1996). Fonte: Moura (1999).

Para a estruturação da nossa caixa morfológica (tabela 01) utilizou-se das unidades reconhecidas no modelo de análise, dentro da amostragem. Entende-se

nesse trabalho que essa caixa morfológica organizou e expressou os resultados de forma visual.

Considerou-se, para compor as linhas da caixa morfológica desse estudo: a imagem, a tipografia, os grafismos, a cor e o fundo. As unidades fundamentais da análise. Já para compor as colunas optou-se por compor com o que representaria as sínteses que resumiam visualmente as configurações gráficas do design gráfico tropicalista mais recorrentes em ordem hierárquica da análise gráfica: síntese 1; síntese 2 e síntese 3.

Caixa Morfológica			
	Síntese 01	Síntese 02	Síntese 03
Imagem			
Tipografia			
Grafismo			
Cor			
Fundo			

Tabela 01. Modelo de caixa morfológica. Veríssimo (2017) Fonte: Veríssimo (2017)

Ao utilizar uma caixa morfológica, visualiza-se melhor o problema e obtém dela uma solução criativa; tendo base apenas nos elementos frequentemente utilizados no objeto de estudo.

5.4 Método Comparativo

Utilizou-se desse método para uma possível comparação e reconhecimento de uma identidade das manifestações gráficas do tropicalismo.

O método comparativo é descrito por muitos teóricos como um método de descobrir relações empíricas entre as variáveis. Com o objetivo de basicamente expor as diferenças e similaridades entre as variáveis em questão.

Com base em Maurílio (2014, p. 109), cada artista psicodélico possuía um estilo próprio. Porém, como a linguagem visual do psicodelismo era global, são possíveis de serem reconhecidos alguns padrões:

- Há preferência pelas ilustrações feitas à mão, mais pessoais e acessíveis, ao contrário do estilo predominante nos anos 1960 de fotografia e tipografia, além de ser uma técnica mais econômica para a reprodução.
- O layout é totalmente coberto por padrões ricos e decorativos inspirados nas curvas fluidas e sinuosas do art nouveau.
- A diagramação não segue um padrão, vale para aquele cartaz, naquele momento.
- A tipografia é moldada em formas ondulantes, esticadas ou deformadas, em alguns casos são finamente decoradas.
- As cores são brilhantes, com tons contrastantes que criam uma intensa vibração ótica.
- As imagens utilizadas nem sempre têm relação com o evento ou a banda. É uma reciclagem de imagens vindas da cultura popular mediante a manipulação que vigorava na arte pop. Podem ser sensuais, bizarras ou belas, filosóficas ou metafísicas, formando um universo surrealista-fantástico.

Para estruturar a tabela comparativa, utilizou-se a síntese feita por Maurílio (2014), entendendo seus tópicos para nosso objetivo geral. E então traçou-se um paralelo com as unidades estabelecidas para o modelo de análise gráfica desse trabalho.

Em seguida (tabela 02) pode-se observar a estrutura da tabela desenvolvida.

TABELA COMPARATIVA			
Características do Design Gráfico			
Psicodelismo Internacional		Tropicalismo Brasileiro	
Imagem		imagem	
padrões decorativos		grafismos	
tipografia		tipografia	.
Cores		cores	
diagramação		disposição	

Tabela 02. Método Comparativo, Veríssimo (2017). Fonte: Veríssimo (2017)

O lado esquerdo da tabela estruturou as características do Psicodelismo internacional. Já o lado direito, as características do Tropicalismo brasileiro. Para o paralelo dessas características, correlacionamos às linhas que se tratavam do mesmo elemento: imagens x imagens; tipografia x tipografia e cores x cores. Em duas situações fizemos uma analogia das linhas que se divergiram nominalmente, mas que tinham o mesmo significado do conteúdo que tratariam. Foi o caso de: padrões gráficos x grafismos; e diagramação x composição.

SEÇÃO 6

RESULTADOS

Nessa seção, traremos dos três resultados desta pesquisa e os discutiremos. Sendo esses resultados: 1. A análise gráfica; 2. A caixa morfologia; 3. O método comparativo.

SEÇÃO 6 - RESULTADOS

6.1 Análise Gráfica

A análise gráfica da amostragem deu-se na residência da pesquisadora, através de arquivos digitais, durante o mês de outubro. Abaixo, podemos ver um exemplo de aplicação do modelo desenvolvido.

1			CATALOGAÇÃO																																																						
		título Tropicália ou Panis et Circensis – Disco Coletivo																																																							
		autor Rubens Gershman																																																							
		suporte Capa de LP	ano 1968	dimensões 12"																																																					
		responsável Ana Maria Veríssimo		ano de catalogação 2017																																																					
		matéria prima Papel Duplex		impressão Office-set																																																					
2	DESCRIÇÃO A capa desse disco trás ao centro uma fotografia de todos os participantes das músicas com um fundo preto. Há a presença de cores amarela, azul e verde que remetem à bandeira brasileira em uma espécie de moldura que cria uma profundidade na imagem do grupo em relação ao fundo. Essas cores são repetidas nas laterais do álbum para preencher a tipografia "tropicália" (lateral esquerda escrito na vertical de baixo pra cima) e "ou panis ET circencis" (lateral direita escrito na vertical de cima pra baixo) que também tem uma profundidade; sem serifa e em caixa alta com espessuras diferentes, com uma tipografia geometrizada criando um aspecto tridimensional																																																								
3	<table border="1"> <tr> <td rowspan="6">UNIDADES</td> <td>imagem</td> <td>tipo</td> <td colspan="3">tema</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Fotografia</td> <td colspan="3">Artistas. Representação gráfica das pessoas que participam do disco.</td> </tr> <tr> <td rowspan="4">tipografia</td> <td>base</td> <td>tipografia ☒</td> <td>lettering ☐</td> <td>cursiva ☐</td> <td>caixa A ☒ b ☐ A/b ☐</td> </tr> <tr> <td>peso</td> <td>regular ☐</td> <td>bold ☒</td> <td>condensada ☐</td> <td>expans ☐</td> <td>cor verde e amarelo (listras)</td> </tr> <tr> <td>classificação</td> <td>display ☐</td> <td>romano ☐</td> <td>ital ☐</td> <td>grotesca ☒</td> <td>humanista ☐ geome ☐</td> </tr> <tr> <td>ornamento</td> <td>contorno ☐</td> <td>sombra ☒</td> <td>splash ☐</td> <td>perspectiva ☒</td> <td>toscana ☐</td> </tr> <tr> <td>grafismo</td> <td colspan="5">Moldura tridimensional que tem na fotografia utilizada para chamar atenção e listras dentro da tipografia presente na composição.</td> </tr> <tr> <td>fundo</td> <td colspan="5">Totalmente chapado em preto.</td> </tr> <tr> <td>cor</td> <td colspan="5">Verde, azul, amarelo, azul, vermelho.</td> </tr> </table>				UNIDADES	imagem	tipo	tema				Fotografia	Artistas. Representação gráfica das pessoas que participam do disco.			tipografia	base	tipografia ☒	lettering ☐	cursiva ☐	caixa A ☒ b ☐ A/b ☐	peso	regular ☐	bold ☒	condensada ☐	expans ☐	cor verde e amarelo (listras)	classificação	display ☐	romano ☐	ital ☐	grotesca ☒	humanista ☐ geome ☐	ornamento	contorno ☐	sombra ☒	splash ☐	perspectiva ☒	toscana ☐	grafismo	Moldura tridimensional que tem na fotografia utilizada para chamar atenção e listras dentro da tipografia presente na composição.					fundo	Totalmente chapado em preto.					cor	Verde, azul, amarelo, azul, vermelho.				
UNIDADES	imagem	tipo	tema																																																						
		Fotografia	Artistas. Representação gráfica das pessoas que participam do disco.																																																						
	tipografia	base	tipografia ☒	lettering ☐		cursiva ☐	caixa A ☒ b ☐ A/b ☐																																																		
		peso	regular ☐	bold ☒		condensada ☐	expans ☐	cor verde e amarelo (listras)																																																	
		classificação	display ☐	romano ☐		ital ☐	grotesca ☒	humanista ☐ geome ☐																																																	
		ornamento	contorno ☐	sombra ☒	splash ☐	perspectiva ☒	toscana ☐																																																		
grafismo	Moldura tridimensional que tem na fotografia utilizada para chamar atenção e listras dentro da tipografia presente na composição.																																																								
fundo	Totalmente chapado em preto.																																																								
cor	Verde, azul, amarelo, azul, vermelho.																																																								
4	<table border="1"> <tr> <td rowspan="4">DISPOSIÇÃO</td> <td>diagramação</td> <td>Não há uma diagramação perfeita, pois a imagem não está exatamente no centro e os textos não estão no mesmo eixo, porém seguem a linha da fotografia.</td> </tr> <tr> <td>camada</td> <td>Vemos dois planos, o fundo e a tipografia da direita mais distante visualmente da fotografia e da tipografia da esquerda, que aparecem em primeiro plano.</td> </tr> <tr> <td>hierarquia</td> <td>Foto central de dos integrantes, tipografia da esquerda e depois da direita (nesta ordem).</td> </tr> <tr> <td>movimento</td> <td>Do centro à esquerda e à direita</td> </tr> </table>				DISPOSIÇÃO	diagramação	Não há uma diagramação perfeita, pois a imagem não está exatamente no centro e os textos não estão no mesmo eixo, porém seguem a linha da fotografia.	camada	Vemos dois planos, o fundo e a tipografia da direita mais distante visualmente da fotografia e da tipografia da esquerda, que aparecem em primeiro plano.	hierarquia	Foto central de dos integrantes, tipografia da esquerda e depois da direita (nesta ordem).	movimento	Do centro à esquerda e à direita																																												
DISPOSIÇÃO	diagramação	Não há uma diagramação perfeita, pois a imagem não está exatamente no centro e os textos não estão no mesmo eixo, porém seguem a linha da fotografia.																																																							
	camada	Vemos dois planos, o fundo e a tipografia da direita mais distante visualmente da fotografia e da tipografia da esquerda, que aparecem em primeiro plano.																																																							
	hierarquia	Foto central de dos integrantes, tipografia da esquerda e depois da direita (nesta ordem).																																																							
	movimento	Do centro à esquerda e à direita																																																							

Figura 37 – Aplicação do Modelo de Análise Desenvolvido. Fonte: Veríssimo (2017)

6.1.1 Catalogação

No primeiro momento da análise, fez-se a catalogação das capas de LP's e dos pôsteres pra fins de registros e organização. Nesta etapa, verificamos o que havia em comum entre as peças gráficas analisadas.

1. **Sobre o título:** identificou-se o nome do disco da capa/pôster e a qual cantor pertencia. 2. Sobre os **autores:** analisando as capas dos LP's, 3 das 09 capas foram criadas por Rogério Duarte, sendo as outras 7 criadas por diferentes artistas. Ainda sobre os autores, as peças gráficas dos Mutantes, sob análise, foram desenvolvidas pelo mesmo autor, Alain Voss. No que diz respeito aos pôsteres, dois eles são do designer Rogério Duarte. Relevante designer que participou do Tropicalismo como mentor intelectual, criador das capas dos principais discos e como co-autor de algumas músicas com Gil e com Caetano. (Oliveira, 2017). 3. **Quanto ao suporte:** 09 das peças gráficas foram capas de LP's e 03 foram pôsteres. 4. **Ano:** tratando-se do ano de criação, em relação às capas de LP's, todas elas pertencem ao período entre os anos de 1968 – 1972. Sendo 04 delas pertencentes ao ano de 1968, 02 dos anos 1969, 02 de 1971 e 01 de 1972. Já os pôsteres, pertencem aos anos 1964-1969. Sendo 01 pertencente ao ano de 1964, 01 ao ano de 1967 e 01 de 1969. 5. **Dimensões:** as capas são 100% da mesma dimensão, 12", tamanho padrão das capas de LP's da época. Nos pôsteres, nenhum deles tem o mesmo tamanho, por estarem disponíveis em diferentes plataformas. 6. **Responsável e ano de catalogação:** o responsável da catalogação das peças gráficas foi a própria pesquisadora, em outubro de 2017. 7. **Matéria Prima:** todas as 10 capas dos LP's foram impressão em papel duplex com a gramatura de 180g a 450g. Já os pôsteres, não houve a presença de um padrão de matéria-prima, todos foram distintos. 8. **Impressão:** uma relação à impressão das peças, 100% das capas de LP's e 100% dos pôsteres foram impressos em off-set.

As informações quanto às dimensões, matéria prima e tipo de impressão, foram retirados de informações técnicas padrão, pois a análise foi feita em arquivos digitais, não houve contato material com os espécimes.

6.1.2 Descrição

Tratando-se da descrição, nela que se olhou para as peças gráficas com um olhar mais sensível e atento a todos os elementos que a compunham, tornando as análises dos campos posteriores mais fáceis, pois aqui foi feita uma descrição total da peça. Porém, a descrição é um item tão particular, no relato das características de cada peça gráfica. Observamos apenas que, podemos associá-las em eixos, sendo 06 pertencentes ao eixo das composições que traziam a fotografia como destaque e 06 das composições foram totalmente ilustrativas.

6.1.3 Unidades

O campo das unidades, para nossa pesquisa foi o mais útil. Isso porque com ele atingimos nosso objetivo através dele. Esse foi o campo que nos deu base para a construção da caixa morfológica e do quadro comparativo, pois contém características cruciais do design gráfico. Os itens avaliados nas unidades foram: tipografia, grafismos, os fundos das composições e as cores; unidades essas que estão presente em todos esses elementos.

Imagens - De modo geral, observou-se o uso intenso de ilustrações representando animais, plantas, seres humanos e paisagens. Das 12 peças em análise, 05 apresentaram somente o uso de ilustrações, 02 continham apenas fotografias, 05 apresentaram o uso de fotografias com ilustrações/grafismos. Com relação aos temas das peças gráficas, 09 delas tiveram como tema central os artistas/bandas e em 05 dessas 09 peças notou-se a presença de ilustrações que remetiam a natureza. As outras 03, tiveram temas ligados a natureza.

Tipografia - Nesta unidade analisaram-se as tipografias referindo-se quanto a sua base, se tipografia ou lettering; a sua caixa, se alta ou baixa; quanto à sua classificação; a cor de preenchimento e os ornamentos. Deste modo, colocaram-se os resultados em uma tabela pra maior compreensão dos resultados das tipografias.

tipografia	base		caixa	
	lettering 08	tipografia 04	A 11	b 01
	peso		cor (hierarquicamente)	
	bold 09	regular 03	expan 10	condensada 02
classificação				
display 07				
grotesca 04				
geométrica 01				
ornamento				
contorno 05				
splash 03				
perspectiva 02				
sombra 01				

Figura 38 – Resultado Tipográfico do Modelo de Análise Desenvolvido. Fonte: Veríssimo (2017)

Grafismos - Há uma predominância no uso de grafismo onde 100% das peças analisadas têm algum tipo deles. Esses vão desde um simples adorno às molduras que representem tridimensionalidade. Em sua maioria os grafismos são preenchidos de forma chapada. Dentre tantos grafismos, 04 das peças utilizaram algum tipo raios; 03 utilizaram tipos de faixas; 03 algum tipo de balão; em 02 algum tipo de moldura; 01 louros; 01 utilizou estrela e 01 utilizou frisos. Algumas das capas e dos pôsteres utilizaram mais de um tipo de grafismo em sua composição.

Fundo - Notou-se que 05 das 12 peças gráficas, têm o fundo preenchido totalmente chapado, onde 03 deles foram preenchidos pela cor vermelha e 02 pela cor preta. Nos quais não eram chapados, 06 apresentavam fundos ilustrados e 01 preenchido por foto colagem.

Cores - Nas composições, 100% das cores são cores vibrantes, bem saturadas. Ou seja, o matiz é com cores primárias e secundárias com 100% de saturação. Trata-se do que no popular chamamos de “cores vivas”. Hierarquicamente, as cores que mais tem recorrência são: o vermelho, o amarelo, o verde e o rosa.

6.1.4 Disposição

De forma superficial, o que se observou foi que os elementos são dispostos de forma irregular e aleatória. A diagramação do design tropicalista terminou não sendo um foco para esse trabalho.

6.1.5 Discussão da análise gráfica

De modo geral, na catalogação vimos que o grande desenvolvimento das peças foi no ano de 1969, possivelmente porque esse foi o ano de início do Tropicalismo no Brasil. A semelhança entre tipo de papel e o tipo de impressão, dar-se provavelmente porque esses eram os padrões da época, tanto aqui no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Na descrição, não é possível generalizar a leitura das peças gráficas de forma generalizada, cada item é muito particular, porém pode-se associá-las em eixos correspondentes a fotografias e ilustrações. Não se trata de um dado quantitativo, mas de uma percepção qualitativa, logo não são dadas a generalizações. Assim, cada capa nesse momento é entendida como artefato único.

No campo das unidades, as imagens que mais foram utilizadas foram as que remetiam aos elementos da natureza, isso talvez porque nesta época a natureza era bastante enaltecida e cultuada. O grande uso das ilustrações talvez seja em razão de remeter ao imaginário, em oposição a fotografias que tratam da realidade. O final dos anos 1960 e início dos 1970 foi um momento em que se rompeu com os padrões gráficos. Onde a ousadia e a liberdade no desenvolvimento eram o que os artistas da época pregavam. Isso era o que estava conectado a essência da “Geração Hippie”. Figurativamente, ilustrações fantásticas são coerentes com esse propósito.

Em relação à tipografia, a grande maioria era gravada em caixa alta, com base em lettering, com peso bold e expandida, classificadas como display, preenchidas em preto e amarelo e com contornos. Hipoteticamente, esses resultados possam ser um padrão das tipografias e uma característica própria da manifestação gráfica do Tropicalismo.

Sobre o fundo, notamos que nas capas e nos pôsteres que são chapados, foram preenchidos pela cor vermelha. Cor utilizada para chamar atenção e dar destaque ao que vem sobre o fundo.

Quanto às cores, elas são utilizadas com o seu matiz saturada em 100%, o que sua intensidade. Supostamente podemos conjecturar que isso representava uma relação com os efeitos das drogas, onde alguns depoimentos afirmam que o ser

humano vivência tudo de forma mais intensa.

Para finalizar, comentando sobre a disposição, percebeu-se que seria preciso se debruçar mais neste campo para obter resultados efetivos. Como o campo não foco principal da pesquisa, deu-se o descarte. Esse entendimento pode ficar para um desdobramento desse trabalho.

6.2 Caixa Morfológica

Após as análises, se configurou uma caixa morfológica com os elementos que compõem o campo das unidades.

Caixa Morfológica			
	Síntese 01	Síntese 02	Síntese 03
Imagem			
Tipografia	TROPICALIA	MUTANTES	TOM-ZÉ
Grafismo			
Cor			
Fundo			

Figura 39 – Aplicação da Caixa Morfológica. Fonte: Veríssimo (2017)

6.2.1 O resultado da Caixa Morfológica

O desenvolvimento da caixa morfológica permitiu aplicar os elementos estudados nas unidades, criando três sínteses visuais dos elementos que consideramos mais relevantes. Com relação às imagens, trouxeram-se em nossa caixa três possibilidades dela, as com tema zoomórfico abstrato, as ilustrações e as fotografias. As tipografias com base em letterings e em tipografias, no tipo romano linear e display. Tratando-se dos grafismos, para a caixa desenvolvida nessa pesquisa, escolheram-se os em forma de balões, faixas e raios, por serem os mais representativos das análises de forma geral. Nas as cores, onde o vermelho, o amarelo, o rosa, o verde e o preto são as mais recorrentes nas peças gráficas analisadas. Por último e não menos importantes o fundo, que em sua maioria são chapados preenchidos por vermelho, preto e roxo, seguindo essa ordem hierárquica.

6.2.2 Discussão da caixa morfológica

O uso deste método foi um ponto crucial para este trabalho, pois essa foi uma forma de trazer, na contramão da proposta de Joly (2004) a representação da imagem do “nomeado”, para condição de “percebido”. O caminho de volta do processo de descrição.

Com os resultados da nossa caixa e com o cruzamento das sínteses elaboradas, deixa-se a possibilidade de utilizados em projetos de design de superfície, com a criação de estampas que retratassem o tropicalismo brasileiro.

6.3 Método Comparativo

Com todos os dados coletados, foi feita uma comparação entre os padrões do psicodelismo internacional, baseado em Maurílio (2014), com os padrões do tropicalismo brasileiro, descritos através das análises gráficas desenvolvidas neste trabalho.

QUADRO COMPARATIVO			
Características do Design Gráfico			
Psicodelismo Internacional		Tropicalismo Brasileiro	
imagem	Há preferência pelas ilustrações feitas à mão.	imagem	Uso intenso de ilustrações e de fotografias do cantor e componentes da banda.
padrões decorativos	Padrões ricos e decorativos inspirados nas curvas fluidas e sinuosas do art nouveau.	grafismos	Grafismos chapados, sendo predominante o uso de balões, raios, molduras e faixas.
tipografia	Moldada em formas ondulantes, esticadas ou deformadas, em alguns casos são finamente decoradas.	tipografia	Com bases em lettering, gravadas em caixa alta, com peso bold e expandida, classificadas como display, preenchidas em preto e amarelo e com contornos.
cores	As cores são brilhantes, com tons contrastantes que criam uma intensa vibração ótica.	cores	As cores são na maioria vibrantes, com matiz totalmente saturado
diagramação	Não segue um padrão, vale para aquele cartaz, naquele momento.	disposição	Não há um padrão, hierarquia ou grid. Os elementos são dispostos de forma aleatória.

Tabela 03 – Aplicação do Método Comparativo. Fonte: Veríssimo (2017)

6.3.1 Discussão do método comparativo

Com o paralelo feito entre as características internacionais e nacionais do design psicodélico, notou-se que há bastantes semelhanças na forma que o psicodelismo se manifestou graficamente no Movimento Hippie e no Movimento Tropicalista.

Essa grande quantidade de semelhanças entre as expressões gráficas desses movimentos, provavelmente se dão pelo fato de um ser influência do outro. Ressaltamos que as influências do Movimento Hippie no Tropicalismo, não deram só de forma cultural, mas também no uso do design psicodélico.

A primeira instância verificou-se uma divergência apenas quando se trata da tipografia, que de acordo com Maurílio (2014), deu-se a entender que elas são tem unicamente características de lettering, feitas a mão e de forma livre. Maurílio (2014) não cita em relação ao peso, a caixa (se alta ou baixa), nem como eram os preenchimentos delas. Já a pesquisadora observa essas características, e conclui hipoteticamente que esses resultados fazem parte de uma configuração própria das tipografias da manifestação gráfica do Tropicalismo.

Com relação às cores, Maurílio (2014) as descreve como brilhantes, o que ao entender da pesquisadora é de mais fácil compreensão dizer que as cores são mais vibrantes, saturadas totalmente.

Maurílio (2014) nomeou de padrões gráficos o que entendemos como grafismos e de diagramação o que chamamos de disposição. Os correlacionamos, respectivamente, por terem as mesmas características e por serem os menos elementos, tendo apenas diferentes nomeações, mas com o mesmo entendimento.

SEÇÃO 7 - CONCLUSÃO

O presente estudo se propôs como objetivo geral, reconhecer as características do design gráfico tropicalista. Para atingir tal resultado, buscou-se estabelecer os objetivos específicos e cumpri-los durante o trabalho, para isso realizou-se uma pesquisa dos assuntos que bordavam o objeto de estudo que nos auxiliou a entender o contexto em que o objeto estava inserido.

A fundamentação teórica desta pesquisa ajudou a percepção mais clara de como se deu o Movimento Hippie e o Movimento Tropicalista e o contexto que eles estavam inseridos. E mesmo o Brasil estando sob uma ditadura militar, o movimento e seus seguidores fizeram história e contribuíram com uma parcela significativa na cultura do país.

O Tropicalismo, através de suas expressões gráficas, forneceu ao design um rico acervo de materiais que deve ser examinado. Portanto, com as teorias aqui estudadas se pode reconhecer, mesmo que de forma reduzida, parte da identidade do tropicalismo gráfico.

A metodologia nos deu base não só para o desenvolvimento de um modelo de análise, mas também de uma caixa morfológica e de um quadro comparativo com as características obtidas das análises. Foi nesta etapa que reconhecemos que a maior contribuição desse trabalho foi, além de reconhecer o elementos do design tropicalista, trazer e mostrar um novo entendimento de adaptações de análises gráficas.

O design gráfico tropicalista nos Lp's e pôsteres se caracteriza pelo forte uso de fotografias dos artistas acompanhado muitas vezes por ilustrações. Quanto à tipografia é possível concluir um padrão quanto ao uso delas, sendo mais utilizadas as tipo display com base em lettering. Já os grafismos são mais utilizados molduras e raios.

Tratando-se das cores as mais recorrentes foram o vermelho, amarelo, verde rosa e preto. Quanto à comparação do design gráfico psicodélico internacional e o design gráfico tropicalista, observou-se as semelhanças entre as imagens, o forte uso

de grafismos e a disposição de ambos não tem uma padronagem. E se divergem quanto a tipografia em relação ao peso, classificação e a caixa. O que não foi identificado na síntese do psicodelismo internacional.

Com os resultados pode-se atingir o objetivo geral, que demonstra que essa pesquisa contribui não só como base teórica do design, mas também para reconhecer, contribuir e promover as expressões gráficas do Tropicalismo. Vimos que o uso fundamental das análises foi a etapa das unidades, sendo as outras utilizadas com o intuito de se chegar a elas.

Com o decorrer da pesquisa surgiram algumas dúvidas que gostaríamos de entender melhor. Porém pelo curto espaço de tempo do estudo, buscaremos compreendê-las futuramente. Sendo algumas delas: Quais outros suportes poderiam ser analisados? Quais elementos poderiam ser inclusos na tabela de análise? Qual a significação que há por trás dos elementos das unidades? Poderíamos associar as expressões gráficas do tropicalismo com algum outro movimento brasileiro? Quais as influências do design tropicalista no design atual? Em quais campos do design poderíamos aplicar a expressão do design tropicalista? Com esse estudo, poderíamos afirmar que o design tropicalista é formado por esses elementos?

Sugerimos como futuros desdobramentos dessa pesquisa: 1. uma análise com maior ênfase na disposição do psicodelismo; 2. o entendimento de como se deram as manifestações do design psicodélico em expressões regionais, longe dos grandes nomes reconhecidos do movimento tropicalista. Como, por exemplo, em Caruaru. 3. A aplicação da caixa morfológica aqui desenvolvida para a obtenção de combinações que poderiam ser aplicadas ao design de superfície.

Esperamos contribuir e incentivar outros pesquisadores para a continuidade de pesquisa como esta. Ajudando a reconhecer e expor as características/identidade gráfica do tropicalismo brasileiro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. [et al.] **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Massa gana; São Paulo: Cortez, 1999.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **A luta democrática contra o regime militar na década de 1970**. In: REIS, Daniel Aarão et al. O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru: EDUSC, 2004.

ASHWIN, Clive. **The ingredients of style in contemporary illustration: a case study**. In Information Design Journal, pp. 51-67, 1979.

BAUDOT, François. **MODA DO SÉCULO**. 4ª Ed. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. – Campinas: Papirus, 1984

BERTIN, Jacques. **A neográfica e o tratamento gráfico da informação**. Tradução de Cecília M. Wertphalen. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1986.

BRANDÃO, A. C.; DUARTE, M. F. **Movimentos Culturais da Juventude** – São Paulo: Moderna, 1990. CHAUÍ, M. Seminários. – São Paulo: 2ª edição. Editora Brasiliense, 1984.

BRINGHURST, R. **Elementos do estilo tipográfico**. Tradução André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Antonio Carlos de. **“Tropicalismo: sua estética, sua história”**, In. Revista de Cultura Vozes, ano 66, vol. LXVI, nov. 1972

CALADO, Carlos: **Tropicália: a história de uma revolução musical** – Editora 34 Ltda.: São Paulo, 1997

CIDREIRA, Renata. **A Moda nos Anos 60/70** (Comportamento, Aparência e Estilo) Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 2 (1) 2008

DONIS, A. Dondis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

DREIFUS, A. René. 1964: **A Conquista do Estado – Ação Política poder e Golpe de Classe**, 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.p.111

EMBACHER, Airon. **Moda e Identidade: A construção de um Estilo Próprio**. 3.ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

EUGÊNIO, Felipe. **Um Pôster para o Cenário Musical Independente Pernambucano: o uso da ilustração como elemento diferenciador em projetos de design gráfico**. 2011. Projeto de Graduação em Design – Universidade Federal de Pernambuco | Centro Acadêmico do Agreste.

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

FILHO, Francisco Célio Vieira da Silva; SILVEIRA, Nilton Alcântara. **A flor psicodélica: das raízes ao olor – Origens e impacto da contracultura psicodélica no design gráfico**. Ceará, 2010.

FINIZOLA, Fátima. **Tipografia Vernacular Urbana**. São Paulo: Blucher, 2010.

FLUSSER, Vilém 2007. **O Mundo Codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007)

FONTOURA, Antônio M. **Design, linguagem e cultura material**. Curitiba: In abcdesign, edição 10, novembro, 2004, pp. 40 - 41.

GARCIA, Carol, e MIRANDA, Ana Paula. **Moda é Comunicação: experiências, memórias, vínculos**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

GARCIA, M. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº47, p. 127-162, 2004.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

GROPPO, L A . **Uma onda mundial de revoltas: movimentos estudantis nos anos 1960**. Campinas, 2000. 701 f. Tese de Doutorado (Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

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

KIEFER, Charles. **A última trincheira: arte, cultura e identidade nacional**. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2002.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images: the grammar of visual design**. Londres: Routledge. 1999.

LAKATOS, E. M., MARCONI, M. A. **Metodologia científica**. Editora Atlas: São Paulo. 3. ed., 2000.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. Trad. Glória Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEBORG, Christian. **Gramática visual**. São Paulo: Gustavo Gili, 2005.

LUNA, João Carlos O. **Udigrudi da Pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)**. Dissertação de mestrado. UFPE. CFCH, 2010.

LUPTON, Ellen e PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos: **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo** – Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1996

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

MELO, Chico H. de. 1960-1969. In: MELO, Chico H. de. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.p.343.

MELO, Chico Homem; **O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60**. São Paulo: 2. Ed., Cosac Naify, 2008.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. 7ª ed. Vol.I: Neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOURA, Dinara. **‘Designiando’ a Cultura Popular**. 1999. Projeto de Graduação em Design – Universidade Federal de Pernambuco | Centro de Artes e Comunicação, Recife.

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

OLIVEIRA, Ana. **Tropicália**. Disponível em : <www.tropicalia.com.br>.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O Que É Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PERRONE, Carlos. **Psicodélicas, um tipo muito louco**. São Paulo: Edições Rosari, 2003

RODRIGUES, Jorge C. **O Design Tropicalista de Rogério Duarte**,. In: MELO, Chico H. de. (org.) *O Design Gráfico Brasileiro dos Anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais: design, música e Tropicalismo**. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2007.

TAMBINI, Michael. **O design do século**. São Paulo: Ática, 2004.

TWYMAN, M. **A schema for the study of graphic language**. In P. A. Kolars, M. E. Wrolstad and H. Bouma (eds.) *Processing of visible language 1*. New York, London: Plenum Press, 1979.pp. 117-150.

VALADARES, P. V. R.; COUTINHO, S. G. (2006). **Um modelo de análise para pesquisas históricas de design gráfico: em busca de características e significados**. Anais do P&D Design 2006. Universidade Federal do Paraná: Curitiba.

VALADARES, Paula. **O frevo nos discos da Rozenblit: Um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural**. Recife: 2007. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Design – UFPE, Recife, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.