

Universidade Federal de Pernambuco CAA
Núcleo de Design

LUCAS MORENO CAVALCANTI ARAÚJO

SURREÁLIA

A REPRESENTAÇÃO VISUAL DO SURREALISMO NAS CAPAS DE DISCO
DA MÚSICA BRASILEIRA A PARTIR DO TROPICALISMO

“O surrealismo para os povos latino-americanos é o Tropicalismo”
(Glauber Rocha, 1981)

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste.

Orientador

Prof. Doutor Eduardo Romero – UFPE

Caruaru

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE

NÚCLEO DE DESIGN

PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA

DE DEFESA DE PROJETO DE

GRADUAÇÃO EM DESIGN DE

LUCAS MORENO CAVALCANTI ARAÚJO

**“SURREÁLIA: A REPRESENTAÇÃO VISUAL DO SURREALISMO NAS
CAPAS DE DISCO DA MÚSICA BRASILEIRA A PARTIR DO
TROPICALISMO”**

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera a(o) aluna(o) FULANA(o) DE TAL

APROVADO (O)

Caruaru, 25 de Maio de 2015

EDUARDO ROMERO LOPES BARBOSA

GLENDIA GOMES CABRAL

RAFAEL RATTES AGUIAR

*Dedico este trabalho a minha mãe,
que de forma incansável me guia e
apoia com toda sua força e amor.*

Agradecimentos

*A meu orientador, Eduardo Romero,
pela paciência com as adversidades surgidas no caminho.*

*Aos amigos: Luiz Felipe Eugênio e Pablo Gutemberg,
por todo o ensinamento e solidariedade.*

*Às professoras Glenda Cabral e Luciana Freire,
por mostrarem um caminho mais humano no universo acadêmico.*

RESUMO

Esta pesquisa trata de compreender a representação gráfica do movimento surrealista dentro do design gráfico das capas de disco da música brasileira a

partir do tropicalismo. Para tal, buscou-se fundamentos no contexto histórico em que o surrealismo se desenvolveu até que chegasse aos designers brasileiros por intermédio da antropofagia e da tropicália. Para compreender esta representação, foram analisadas as capas de disco: Cicatrizes, do conjunto Mpb4 e Primeira Cantoria Nordestina (vários artistas). Esta análise foi fundamentada através da construção de um modelo de análise proposto por Martine Joly. A pesquisa é concluída com a adaptação e aplicação desse modelo, seguida da discussão dos resultados.

Palavras-chave: design, capas de disco, surrealismo, tropicália, antropofagia.

SUMÁRIO

1. SURREALISMO | 12

1.1 O dadá e o surgimento do surrealismo | 12

1.2 O primeiro manifesto surrealista e a escrita automática | 15

1.3 O segundo manifesto e o começo do fim | 17

1.4 Representação gráfica do surrealismo | 20

1.4.1 René Magritte e a pintura surrealista | 20

1.4.2 Man Ray e a fotografia surrealista | 22

2. SURREÁLIA | 24

2.1 A conexão com as vanguardas europeias para a formação do modernismo brasileiro | 24

2.2 O manifesto antropófago | 26

2.3 A preparação para o surgimento do tropicalismo | 29

2.4 A explosão do tropicalismo | 31

3. CAPAS DE DISCO | 33

3.1 A evolução das capas de disco no Brasil | 33

3.2 Rogério Duarte, o designer da tropicália | 35

3.3 As capas de disco a partir da tropicália | 38

3.4 Pós-Tropicalismo x Design Gráfico | 40

3.5 Surrealismo no Pós-tropicalismo | 42

4. METODOLOGIA | 45

4.1 Metodologia Científica | 45

4.2 Método de procedimento | 46

4.3 Método da pesquisa | 47

4.3.1 O Contexto histórico | 48

4.3.2 O Contexto visual | 48

4.4 Modelo de análise gráfica | 48

4.4.1 A descrição | 49

4.4.2 A mensagem plástica | 49

4.4.3 A mensagem icônica | 49

4.4.4 A mensagem linguística | 50

5. ANÁLISE | 51

5.1 Mpb4 – Cicatrizes | 51

5.2 Primeira Cantoria da Música Nordestina | 55

6. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS | 60

6.1 Discussão dos resultados da análise plástica | 60

6.2 Discussão dos resultados da análise icônica | 62

6.3 Discussão dos resultados da análise linguística | 62

6.4 Discussão geral dos resultados | 63

CONCLUSÃO | 65

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA | 67

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Fotomontagens por John Heartfield | 13

- Figura 2.** Fotomontagens por Hannah Hoch | 13
- Figura 3.** Fotomontagem por Max Ernst | 14
- Figura 4.** Fotomontagem por Max Ernst | 14
- Figura 5.** Canção de amor por Giorgio De Chirico | 15
- Figura 6.** Piazza d'Italia por Giorgio De Chirico | 15
- Figura 7.** Magia Negra por René Magritte | 21
- Figura 8.** O império das Luzes por René Magritte | 21
- Figura 9.** Violon d'Ingres por Man Ray | 23
- Figura 10.** Observatory Time por Man Ray | 23
- Figura 11.** Capa da Revista de Antropofagia | 27
- Figura 12.** Abaporu por Tarsila do Amaral | 27
- Figura 13.** Capas dos discos da Banda de Pífanos de Caruaru | 30
- Figura 14.** Compacto de Strawberry Fields Forever dos Beatles | 30
- Figura 15.** Fotograma do filme Terra em Transe | 31
- Figura 16.** Fotograma da peça O rei da vela | 31
- Figura 17.** Capas do disco Nara | 34
- Figura 18.** Capas do disco Bossasession | 34
- Figura 19.** Cartaz de Deus e o diabo na terra do sol | 36
- Figura 20.** Cartaz de A grande cidade | 36
- Figura 21.** Capas do disco Caetano Veloso | 39
- Figura 22.** Capas do disco Gilberto Gil | 39
- Figura 23.** Capa do disco Jards Macalé | 41
- Figura 24.** Capa do disco Araçá Azul | 41
- Figura 25.** Capa dos discos Os Mutantes | 44
- Figura 26.** Capa do disco Gal | 44
- Figura 27.** Capas do disco Cicatrizes | 51
- Figura 28.** Fotografia de Max Ernst por Man Ray | 52
- Figura 29.** Evening Falls II por René Magritte | 52
- Figura 30.** Capa do disco Primeira Cantoria da música nordestina | 55
- Figura 31.** Mannequin with a Bird cage over her head por Man Ray | 56
- Figura 32.** The Therapist por René Magritte | 56
- Figura 33.** A condição humana por René Magritte | 64
- Figura 34.** Parte interna do encarte do disco O dia em que a terra parou | 64

LISTA DE TABELAS

- Tabela 1.** Síntese da análise plástica | 53

Tabela 2. Síntese da análise icônica | 53

Tabela 3. Síntese da análise da mensagem linguística | 54

Tabela 4. Síntese da análise plástica | 58

Tabela 5. Síntese da análise icônica | 58

Tabela 6. Síntese da análise da mensagem linguística | 59

INTRODUÇÃO

Entre a primeira e a segunda guerra mundial floresce na Europa uma sucessão de vanguardas artísticas que culminaria no surrealismo. Este movimento sob a bandeira de possibilitar a revelação do inconsciente, utiliza-se da literatura, artes plásticas ou qualquer outra forma de expressão artística. O surrealismo uniu artistas dos mais diversos locais da Europa, porém, nesta pesquisa darei maior ênfase as obras do pintor René Magritte e do fotógrafo Man Ray.

Ao mesmo tempo em que em meados da década de 1920 o surrealismo se desprendia do dadaísmo para despontar como um movimento independente, figuras de destaque no modernismo brasileiro como Oswald e Mário de Andrade viajam sucessivas vezes a Europa para absorver as vanguardas que se formavam.

Estes intelectuais traduziram e reinterpretaram estas vanguardas para a cultura brasileira. O surrealismo foi uma das vanguardas europeias reinterpretadas em terras brasileiras, fazendo com que o modernismo brasileiro culminasse no manifesto antropófago, base cultural que daria suporte a diversas outras vanguardas brasileiras, entre elas a tropicália.

O tropicalismo passa a integrar tanto os valores antropófagos quanto os surrealistas. A proximidade entre Rogério Duarte (designer gráfico e idealizador da tropicália) e artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso, fazem com que o designer ocupe um novo espaço. Duarte passa a produzir capas de disco que vão além da simples representação do artista, incorporando todas as vanguardas artísticas até aquele momento surgidas, entre elas o surrealismo.

Portando o objetivo geral dessa pesquisa versa sobre o traslado cultural que acontece entre as vanguardas europeias e brasileiras, além de compreender a representação gráfica do movimento surrealista nas capas de disco a partir do tropicalismo.

Assim, a estrutura dessa trabalho monográfico está disposto da seguinte maneira; no Capítulo 1 trato do surgimento das vanguardas europeias, principalmente o dadá e sua preparação para o surrealismo. A publicação do

primeiro e segundo manifestos surrealistas e sua reprodução gráfica a partir dos artistas René Magritte e Man Ray. No capítulo 2 trato

No capítulo 2 trato das conexões que as vanguardas brasileiras passam a tratar com as vanguardas europeias, e suas influências mútuas. É visto também como esse convívio resultado no Manifesto Antropófago que serviria de base para o surgimento do Tropicalismo. No capítulo 3 trato das capas de disco, sua evolução no âmbito brasileiro e de um dos principais designers gráficos do país, Rogério Duarte, figura que traduz todas estas conexões entre vanguardas brasileiras e europeias através do seu trabalho.

Para tal, utilizei o método de análise gráfica de Martine Joly identificando representações gráficas do movimento surrealista dentro do design gráfico das capas de disco da música brasileira a partir da tropicália.

Todos esses fatores, somados ao valor cultural que estas capas representam para uma nova forma de fazer design, tornam esta pesquisa relevante para o design gráfico brasileiro.

Objeto de Estudo

Capas de disco produzidas a partir do Movimento Tropicalista.

Objetivo Geral

Compreender a representação gráfica do movimento surrealista dentro do design gráfico das capas de disco da música brasileira a partir do tropicalismo.

Objetivos Específicos

- 1) Pesquisar o contexto histórico relacionado ao Movimento Surrealista.
- 2) Pesquisar o contexto histórico relacionado ao Movimento Tropicalista.
- 3) Pesquisar o contexto histórico relacionado ao design de capas de disco da música brasileira.
- 4) Identificar as características surrealistas nas capas de disco produzidas a partir do Tropicalismo.

Metodologia Geral

Este trabalho faz uso do método indutivo, no que diz respeito à abordagem, pois a compreensão do objetivo geral se dá quando descoberta uma relação constante entre duas propriedades (surrealismo e design gráfico) ou dois fenômenos. A partir dessa descoberta à afirmação de uma relação essencial e, em consequência, universal e necessária, entre essas propriedades e fenômenos.

Partes do Trabalho

Este trabalho é dividido em seis capítulos, onde os três primeiros tratam da fundamentação teórica. O quarto capítulo dedica-se a metodologia de pesquisa, explicando cada fase do processo, desde o resgate histórico do período em que início as vanguardas europeias, até a exemplificação do método de análise aplicado. O quinto, mostra o resultados da análise e o último trata da discussão dos mesmos.

1 SURREALISMO

1.1 O dadá e o surgimento do surrealismo.

As duas primeiras décadas do século XX são marcadas pelo início e fim da Primeira Grande Guerra (1914 a 1928). Baseado nas palavras de Proença (1999), é sob os destroços de uma Europa dilacerada, que tem início o período das Vanguardas Europeias, onde a arte como até então era conhecida é repensada e deslocada de seu sentido tradicional.

Gualdoni (2008) ressalta que no final da Primeira Grande Guerra os protagonistas das últimas vanguardas, especialmente os que tinham ligação com o dadaísmo, encontravam-se em Paris. Entre eles; Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia e Max Ernst, que num futuro próximo seriam grandes nomes do surrealismo. Estas figuras provocaram admiração nos jovens intelectuais da época, em especial dois deles: André Breton e Philippe Soupault.

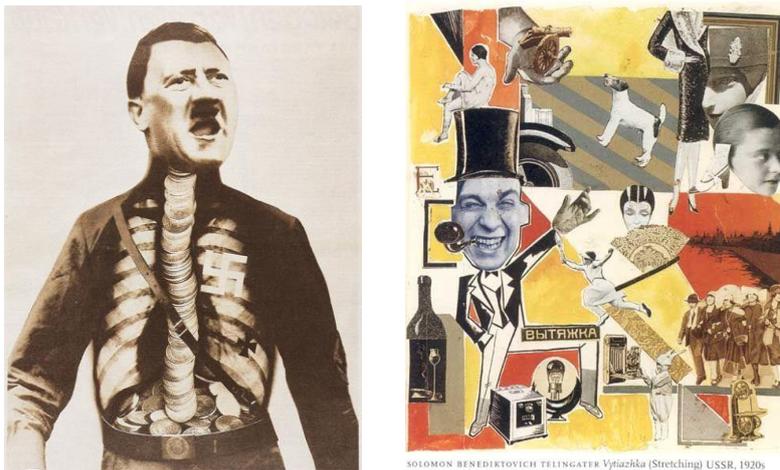
Segundo Thomson (2008), o dadá foi terreno de experimentação para muitos artistas que integrariam o grupo dos surrealistas, inclusive André Breton, que em 1918 conhece o manifesto dadá e torna-se seu porta-voz. No início dos anos 1920, Breton e seus amigos Soupault e Aragon lançam a revista *Littérature*.

Apesar da revista conceber os ideais do dadá, serviria de base para o surgimento das ideologias adotadas no Primeiro manifesto surrealista de 1924. Outros dadaístas que também faziam parte do surrealismo como Francis Picabia, tem sua obra encurralada entre os dois movimentos, representando uma simbiose entre as vanguardas.

Além de Picabia, outro artista que representou de forma icônica a transição entre os dois movimentos foi o alemão Max Ernst, que apesar de sua participação ativa no dadá, tinha consciência do papel transitório que o mesmo exercia para além dos objetivos fundamentais da arte. Ernest declara que, “O dadá nada tinha a ver com a Arte” (ERNST, apud REBOUÇAS, 1986 p.75).

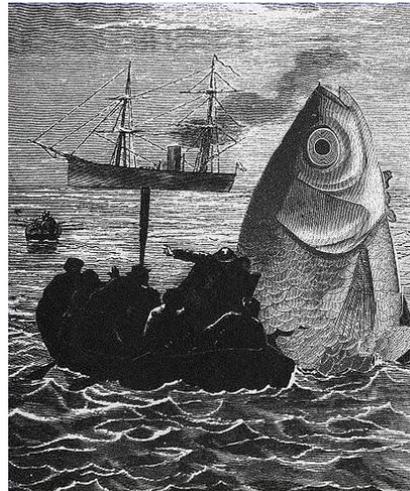
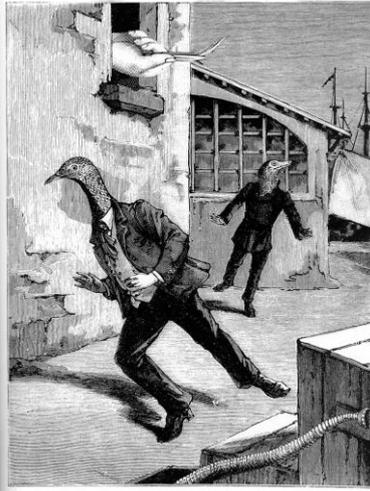
O dadá entrega uma grande herança para os futuros membros do surrealismo, além da postura frente aos conceitos já estabelecidos de arte, os dadaístas deixam como legado duas técnicas que seriam largamente usada pelos surrealistas, a fotomontagem e a colagem.

A fotomontagem foi criada quando artistas introduziram fotos nas suas obras. Tanto Hannah Hoch e Raoul Hausmann como George Grosz e John Heartfield se pretendem inventores da técnica. O termo criado os aproxima mais do engenheiro, do montador; aliás, os próprios dadaístas de Berlim intitulavam-se Monteure (montadores) e não mais artistas. (REBOUÇAS 1986 p.75)



Figuras 1 e 2. Fotomontagens de John Heartfield e Hannah Hoch. Fonte <http://jornalzonasul.com.br/mostra-traz-fotomontagens-politicas-a-vila-mariana/>
<http://pixgood.com/hannah-hoch-collage.html>

Max Ernst, que em 1919 desenvolve uma técnica para além dos papéis colados, como faziam os cubistas e boa parte dos dadaístas. A colagem de Max Ernst coloca lado a lado imagens já impressas, criando um “encontro fortuito de duas realidades distantes sobre um plano que não lhes convém”. Essa possibilidade foi fundamental para os surrealistas, ainda em seus anos intuitivos. (REBOUÇAS 1986 p.76)



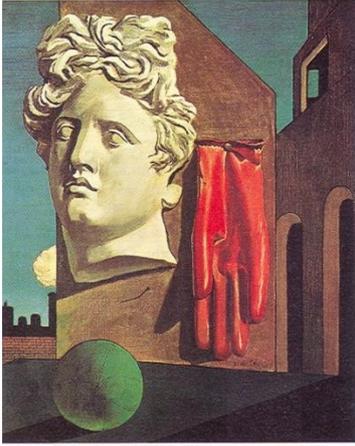
Figuras 3 e 4. Fotomontagens de Max Ernst. Fonte

<https://mauravoltarelli.wordpress.com/2010/04/25/serie-de-colagens-do-alemao-max-ernst-chega-aomasp-revelando-toda-originalidade-e-poder-de-critica-social-do-surrealista/>
http://www.prensada.blogspot.com.br/2010_06_01_archive.html

Mais tarde Rebouças (1986) argumenta que a contestação pela contestação levaria o dadaísmo a um impasse, uma ruptura que aconteceu amparada por trabalhos de “espírito surrealista” contemporâneos as manifestações dada. Estes trabalhos foram possíveis graças as novas possibilidades abertas pelas colagens de Max Ernst. Para os poetas Breton e Soupault, as colagens revelaram novas ideias, conduzindo a linguagem verbal a novos universos anteriormente incompatíveis.

Por mais que o dadá tenha proporcionado um ambiente de caos responsável pela eclosão do surrealismo, um pintor em especial chamou atenção dos artistas que viriam a integrar o grupo surrealista: Giorgio De Chirico, o pai da chamada pintura metafísica. Civita (1973), argumenta que a intenção de De Chirico era fazer com que o homem olhe para seu interior *desconhecido* e caótico. Suas telas não tinham nenhuma significação de ordem estritamente lógica. De Chirico e a pintura metafísica são considerados influência essenciais para a construção do surrealismo.

“Tirando as divergências de mentalidade e de temperamento, os surrealistas achavam que tinham uma enorme dívida para com o mestre italiano da metafísica.” (PAQUET, 2000 p 43)



Figuras 5 e 6. “Canção de amor” (1914) e Piazza d’Italia (1913) de Giorgio De Chirico. Fonte: <https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/surrealismo/c-la-cancion-de-amor-1914-giorgio-de-chirico/> <http://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913>

De acordo com Gualdoni (2009), o termo surrealismo, tem origem quando Guillaume Apollinaire usa a expressão *sur-réalisme* na programação esquemática de *Parade*, uma performance encenada em maio de 1917 em Paris.

Azevedo e Ponge (2008), argumentam que em 1922, totalmente desligada do Dadaísmo, a revista *Littérature* volta a ser reeditada, agora sob o nome *Littérature nouvelle série*, sob direção de Breton e Soupault. É nesse momento que o núcleo primário do surrealismo passa a se formar, contando com a presença dos artistas: Aragon, Paul Éluard, René Crevel, Robert Desnos, Francis Picabia, Pablo Picasso, Duchamp, Max Ernst e Benjamim Perét.

1.2 O primeiro manifesto surrealista e a escrita automática

Em 11 de outubro de 1924, o grupo (agora assumidamente surrealista) promove abertura do “Escritório de pesquisas surrealistas” e, três dias depois, André Breton publica o Manifesto do Surrealismo. O manifesto é tido como marco inicial do movimento, onde relata-se a descoberta e primeira experimentação da escrita automática, expõe os objetivos, valores e meios de atuação do movimento surrealista, definindo surrealismo como “um não-conformismo absoluto”. Dando sequência a publicação do manifesto, em 1º de dezembro de 1924, é lançado o primeiro número de *La Révolution surréaliste* (A revolução surrealista), revista especificamente surrealista e

inicialmente dirigida por Pierre Naville e Benjamin Péret. (AZEVEDO e PONGE, 2008 p 280)

De acordo com Rebouças (1986), *La Revolution surréaliste* era uma revista carregada de subversão e questionamento de valores como a pátria, a família, a religião, o trabalho e a honra. O objetivo era estabelecer “uma nova declaração dos direitos do homem”, colocando como bandeira do movimento, a tríade: poesia, amor e liberdade. O surrealismo finalmente se firmara.

Com a publicação do primeiro manifesto surrealista, veio a primeira definição de surrealismo, que Breton afirma como “S.m Automatismo psíquico em seu estado puro, através do qual alguém se propõe a expressar – por meio da fala, da palavra escrita ou de outra maneira – o real funcionamento do pensamento”. A afirmação evidencia que ele pode transcender o gênero e ser interpretado de várias outras formas. (BRETON, apud TOMSON 2008 p.06)

Mais tarde Rebouças (1986) afirma sobre a escrita automática:

O discurso automático rompe com as formas tradicionais de poesia; o soneto, por exemplo, é considerado uma estrutura retrógrada para canalizar o fluxo ininterrupto de imagens que nascem do inconsciente. Esse discurso automático, com surpreendentes imagens, aponta uma nova literatura, cujo fator capital não é o projeto nem a realização e, sim, a gênese. No ato da criação, o poeta incorpora, simultaneamente, os domínios do sonho, do mágico e do maravilhoso. O direito de explorar seu próprio discurso deve ser concedido a todos; “todos são videntes”. O ditado mágico-poético pode ser alcançado com lápis e papel. “O Surrealismo está ao alcance de todos os inconscientes.” A escrita automática é uma postura extremamente fecunda; aumenta o campo da experiência humana, anexando o sonho e o discurso do desejo, que, embora presente em qualquer literatura, é pela primeira vez buscado conscientemente. (REBOUÇAS 1986 p.41-42)

Segundo Civita (1973), o surrealismo trata de ver o mundo exterior não como uma apresentação comum a todos, mas sim como uma nova interpretação através dele. Uma nova visão onde o artista passa a decifrar-se graças aos símbolos fornecidos pelo inconsciente, algo como uma confissão individual, porém levada pelo conhecimento coletivo.

A influência de Sigmund Freud para a estruturação do surrealismo não era nenhum segredo, mesmo que o próprio não compartilhe uma relação de admiração com os surrealistas. Como explica Rebouças (1986), é importante revelar que Breton começou os estudos de psiquiatria, chegando a trabalhar em asilos durante a guerra. Os trabalhos de Freud relativos aos sonhos e sua teoria do inconsciente forneceram material para que os surrealistas explorassem as relações entre os elementos guardados pelo inconsciente.

Tanto a escrita automática, a anotação dos sonhos ou as sessões de sono hipnótico podem revelar um discurso rico em imagens e simbologias. A narrativa dos sonhos é transcrita, cuidadosamente, ao despertar; há uma super-valorização do universo onírico, devido à riqueza de suas metáforas. A pesquisa desses estados representa uma opção de revolta contra as regras da razão, da lógica, do bom-gosto, da moral e de todas as formas de ideologia ou espírito crítico. (REBOUÇAS, 1986 p13)

1. 3 O segundo manifesto e o começo do fim

Gualdoni (2008) nos fala que até 1925 Breton assumiu o papel de pregador e guardião de um rigor ortodoxo dentro do surrealismo, uma espécie de tribunal surrealista, onde muitos membros passaram a ser "excomungados". Mesmo que nomes como Miró, Max Ernst, Man Ray e Tanguy participassem ativamente do grupo, outros tantos foram expulsos pelo tribunal surrealista de Breton, incluindo Soupault, Vitrac, Giorgio de Chirico e Aragon.

Gualdoni (2008) enfatiza que Breton não fez nada além de apresentar uma imagem de algo que estava emergindo de forma independente no mundo da arte. Por outro lado, Breton reuniu esforços e em 1926 através de longas investidas e aproximações, fez amizade com nomes como René Magritte, Yves Tanguy, Paul Delvaux, Salvador Dalí e Henry Maurice, trazendo-os para o surrealismo.

Após as novas adesões Breton estava esperando que o Surrealismo se espalhasse de forma rápida e massiva, assim como aconteceu com o futurismo. Com esta perspectiva a Galerie Surréaliste, um espaço para

exposições e eventos, abriu suas portas em 1926. A partir deste momento, o Surrealismo era uma realidade que o mundo da arte reconhecia e respeitava.

Como explica Rebouças (1986), o Segundo Manifesto do Surrealismo é publicado no ano de 1929 no último número da revista *La Revolution Surréaliste*. Neste segundo manifesto Breton faz um ajuste de contas, afirmando que o “o único dogma aceito pelo surrealismo é a revolta absoluta, a insubmissão total” (BRETON 1929, Segundo Manifesto, Apud REBOUÇAS, 1986, p.24).

O segundo manifesto abre espaço para pesquisas esotéricas, em particular para a figura do alquimista Nicolas Flamel. O Surrealismo também procura a pedra filosofal, que de acordo com Breton daria a imaginação a liberdade restringida pelas amarras da moral. “Temendo a vulgarização do movimento, o exibicionismo para o público, o esquema de concessões ao mundo, Breton pede a ocultação profunda e verdadeira do surrealismo”. (REBOUÇAS, 1986 p 26)

Conforme Argan (1992), é importante observar todas as fases que o surrealismo experimentou, tendo o Primeiro Manifesto Surrealista marcado pelo sentido psicológico autêntico. Já o Segundo Manifesto insistiu na defesa do irracional, o espontâneo e o inconsciente, com as pinturas de sonhos. Como o movimento surrealista sempre foi composto por diversos elementos é natural a distinção entre os artistas da época. Alguns exploravam o abstracionismo, outros as cores e tonalidades diferentes, formas realistas e hiperrealistas baseadas em sonhos, entre outros. (ARGAN 1992, apud NÓBREGA, 2012 p 3)

Os anos 1930 surgem na sequência do segundo manifesto, como explica Rebouças (1986), trata-se da década de internacionalização do movimento. Breton passa a efetuar viagens rumo a conferências na Tchecoslováquia e Bélgica, locais estes onde já haviam grupos surrealistas. Na Iugoslávia também foi formado um núcleo de artistas interessados na pesquisa surrealista, outros locais como Tóquio, Copenhague e Londres abrigaram exposições e contribuíram para a divulgação dos ideias surrealistas.

Após a publicação do segundo manifesto e as viagens realizadas por Breton, Dalí é expulso do grupo surrealista:

Certas declarações de Dalí, ironizando os proletários (das quais se retratou), e o envio de um trabalho a Hitler provocaram sua exclusão do grupo. Se essa perda não significou muito em termos de amizade, prejudicou à atividade das reuniões, pois Dalí encarnava a animação. Breton, a partir de então, apelidou-o de AVIDA DOLLARS (magnífico anagrama de Salvador Dalí); este, maliciosamente, mesmo fora do grupo, continuou-se declarando surrealista e único. (REBOUÇAS, 1986, p 32)

Segundo Gualdoni (2009), no início da década de 1930, Breton adotava uma posição de politização mais extrema. O grupo rebelde de surrealistas termina definitivamente, no ápice de suas atividades o surrealismo se aproxima do fim.

Em 1933, a revista *Minotaure* tornou-se um veículo para os representantes da frente mais estritamente artística do surrealismo: Arp, de Chirico, Miró, Duchamp, Man Ray, Masson, Magritte, Tanguy, Dalí e Bellmer. Em janeiro de 1938, a Exposição Internacional do Surrealismo foi realizada na *Galerie de Beaux-Arts de Georges Wildenstein*, em Paris, uma celebração do movimento que ocorreu no exato momento em que atingiu o seu ponto crítico. (GUALDONI, 2009 p.29)

Após uma Exposição Internacional, os artistas seguem de forma independente por um longo período. Segundo Rebouças (1986), o movimento começa a atravessar uma de suas fases mais trágicas, ligadas a problemas pessoais de seus participantes. Em 1955 morre Tanguy, em 1959 é a vez de Benjamin Péret, “o mais puro dos surrealistas”, segundo Breton, além de três suicídios que arrasaram o grupo: os artistas plásticos Dominguez e Paalen e o poeta Jean-Pierre Duprey. Dos fundadores só Breton continuou de pé.

Grupos surrealistas espalharam-se em muitos países. No Brasil, Sérgio Lima animou um grupo entre 1962 e 1964. A cidade de São Paulo foi tratada como Paris já o fora pelos surrealistas. Entre as obras publicadas podemos citar: *Piazzas e Paranóia*, de Roberto Piva (com fotos de Wesley Duke Lee); *Amore*, de Sérgio Lima, impresso litograficamente com o texto manuscrito, e *Anotações para um apocalipse*, do poeta Cláudio Willer. Paulo Antônio Paranaguá realizou o premiado filme *Nadja*. Desde 1965, o grupo começa a articular a Exposição Surrealista de São Paulo, que Breton supervisionava de Paris. Os artistas plásticos Flávio de Carvalho e Maria Martins deram seu apoio. A exposição foi inaugurada na Fundação Armando Álvares Penteado

em 1967. O único número da revista surrealista brasileira A PHALLA apareceu no mesmo ano. Um ano antes, no dia 28 de setembro, morreu Breton. (REBOUÇAS, 1986, p 38)

1. 4 Representação gráfica do surrealismo

De acordo Civita (1967), Salvador Dali, René Magritte e Max Ernst formam a trindade máxima do surrealismo. Mesmo que estas três figuras recebam maior destaque, não é possível afirmar uma unidade estética dentro do movimento. Como afirma Nóbrega (2012), o surrealismo esteve marcado por uma natureza diferente, sem possuir exclusivamente um processo ou uma única técnica que fizesse a descrição desse estilo.

Como o objetivo desta pesquisa não é o de se ater aos diversos artistas do movimento e explorar suas especialidades, abordarei René Magritte no campo da pintura e Man Ray no campo da fotografia. O objetivo é demonstrar de forma sintética as características gerais do surrealismo a partir das características particulares destes dois artistas.

Como o movimento surrealista sempre foi composto por diversos elementos é natural a distinção entre os artistas da época. Alguns exploravam o abstracionismo, outros as cores e tonalidades diferentes, formas realistas e hiper-realistas baseadas em sonhos, entre outros (ARGAN, 1992 *apud* NÓBREGA, 2012, p.3)

1.4.1 René Magritte e a pintura surrealista.

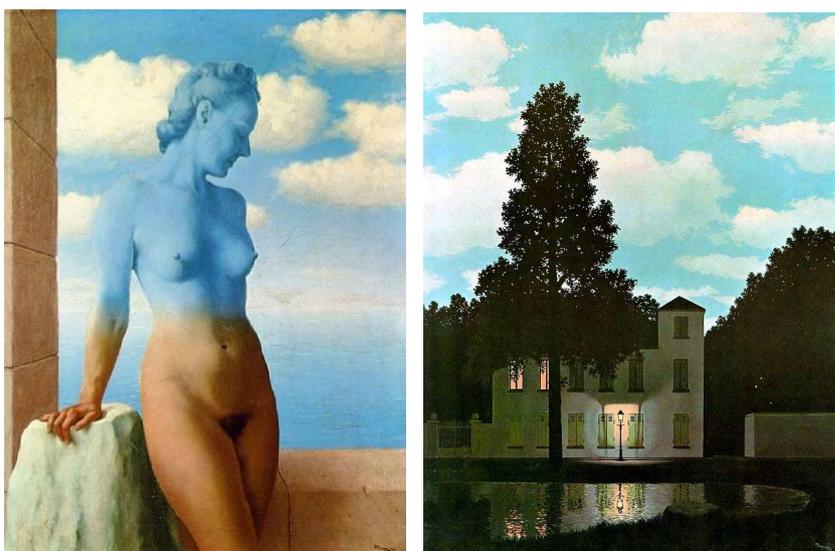
Magritte brinca constantemente com a tentativa de manter o equilíbrio entre a revelação e o oculto. Paquet (2000) afirma que para Magritte as coisas têm um lado irreverente, um reverso, que é ainda mais curioso e fascinante do que a sua forma evidente, a fachada que apresentam. O artista desafia a lógica constantemente, “Eu faço uso da pintura para tornar meus pensamentos visíveis” (MAGRITTE *apud* PAQUET, 2000 p 45)

Durante algum tempo, Magritte divertiu-se a combinar motivos do seu próprio repertório com os da história da arte, (...) A combinação tem um efeito que é igualmente pouco

comum e misterioso, mais um exemplo das intenções poéticas e surreais de Magritte, na sua arte. (MAGRITTE apud PAQUET, 2000 p 46)

Conforme sustenta Paquet (2000), o contraste que existe nas obras de Magritte não são entre objetos diferentes, mas entre as diferentes qualidades do mesmo objeto. A preocupação mais frequente de Magritte ao selecionar seus motivos é a inversão ou fusão das visões de interior e exterior, ou de posições opostas ou extremas, como no quadro *Magia Negra* (Figura 7).

A simultaneidade do dia e da noite no quadro *O Império das Luzes* (figura 8), talvez a sua obra mais famosa, torna isso claro. (PAQUET, 2000 , p.15)



Figuras 7 e 8. *Magia Negra* (1933-34) e *O império das Luzes* (1954) de René Magritte. Fonte <http://pt.slideshare.net/esfinge1962/magritte-414229>
<http://arthistorynewsreport.blogspot.com.br/2013/03/magritte.html>

Magritte vira subversivamente do avesso a percepção: os objetos que pinta são todos claramente reconhecíveis, provém da esfera banal e cotidiana, contudo, logo que são pintados de uma forma bastante acadêmica, como numa lição de escola primária sobre conhecimento geral, mudam, e tudo mergulha na incerteza. Magritte apresenta as coisas com uma lógica poética, um conjunto de regras que pinta a uma luz completamente nova, conferindo-lhes uma força totalmente nova. (PAQUET, 2000 p.23)

Paquet (2000) explica ainda que a primeira preocupação de Magritte é revelar o que está escondido pelo que podemos ver. É através dessa forma de revelação que Magritte transformou o clichê numa forma de preencher as

exigências da arte surrealista, como por exemplo confundir através do aparentemente familiar ou ainda melhor, usar o aparentemente familiar para perturbar. (PAQUET, 2000 p 64)

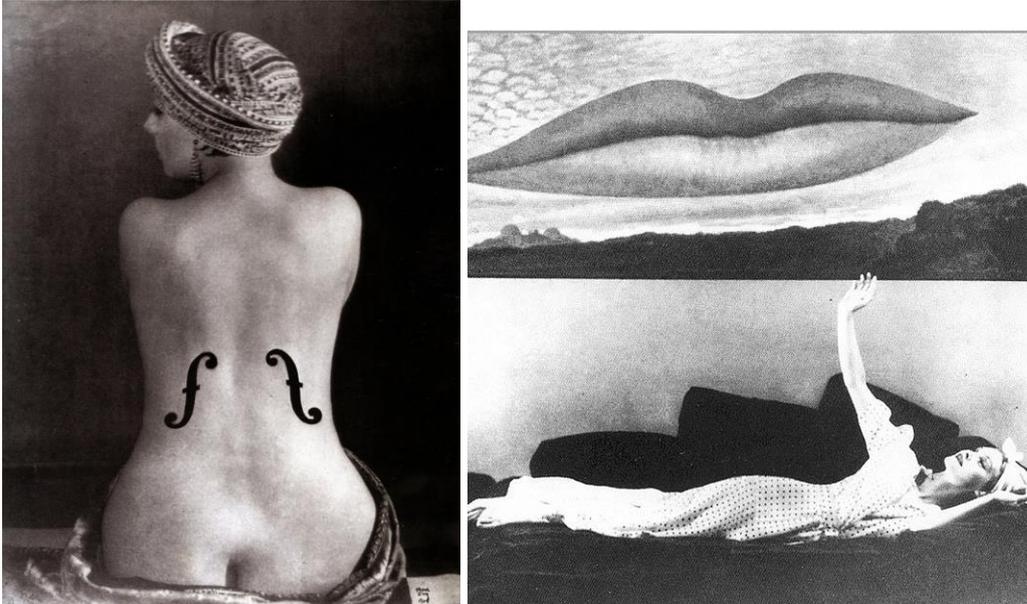
1.4.2 Man Ray e a fotografia surrealista

Nas palavras do próprio Man Ray:

“(...) em vez de pintar, comecei a fotografar pessoas e não quis mais pintar retratos. Se pintava um retrato, não me interessava mais obter uma semelhança nem mesmo um efeito dramático. Finalmente, decidi que não havia comparação entre fotografia e pintura. Pinto o que não pode ser fotografado, algo que nasce da imaginação, de um sonho ou de um impulso subconsciente. Fotografo coisas que não quero pintar, coisas que já existem”. (MAN RAY apud THOMSON, 2008, p. 50)

Ainda

O papel da fantasia que Man Ray atribui à pintura está em sintonia com o dogma surrealista. A revelação é compatível com dois ensaios publicados vários anos antes: *Photography is Not Art* (1943) e *Art is Not Photography* (1960). Neste último, ele escreveu: “A pintura se libertou de seu papel puramente anedótico e funcional e, graças a fotografia, nunca foi tão criativa quanto nas duas últimas gerações. Ao mesmo tempo, a fotografia, que inicialmente foi considerada um meio científico e documental, também se libertou de sua função estritamente utilitária”. (THOMSON, 2008 p 51)



Figuras 9 e 10. Violon d'Ingres (1924) e Observatory Time (1936) de Man Ray. Fonte <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/484>
<https://caoticainma.wordpress.com/2007/11/>

Thomson (2008), argumenta que Man Ray assim como Magritte, conseguiu investir novas narrativas nos objetos mais cotidianos da sociedade. Como no caso de *Lágrimas*, em que a fotografia sofre um corte, uma ampliação manual, tirando o objeto de seu contexto original e produzindo uma sensação de estranheza no observador, que é forçado a reavaliar a obra. Nas palavras de Man Ray “Essas lágrimas a que o título se refere são na verdade contas de vidro usadas pelas bailarinas para representar o pranto verdadeiro.

(RAY apud THOMSON, 2008, p.51)

Man Ray trabalhava com recursos de montagem, colagem, agrupamento e solarização, assim interferiu na imagem e inventou enfoques desconcertantes sobre a cena apreendida (Carvalho e Caleiro, 2011 p 5). Ainda, segundo Carvalho e Caleiro (2011), Man Ray contradiz o que se entendia por fotografia, buscando no surrealismo um modo de explorar o potencial criativo que a câmera tinha a lhe oferecer.

2 SURREÁLIA

2.1 A conexão com as vanguardas europeias para a formação do modernismo brasileiro

De acordo com Machado (1980), o modernismo brasileiro passa a evoluir através do contato direto com as vanguardas europeias. Oswald de Andrade, membro abastado da elite paulistana e futuro criador do Manifesto Antropófago, chega a Paris em 1912, juntamente com outros membros importantes do modernismo brasileiro. Durante a viagem entra em contato com as vanguardas europeias e sofre profunda influência do futurismo de Marinetti, a mesma influência que pautou a postura de Tzara e Breton, as principais figuras do dada e surrealismo.

À medida que no início da década de 1920 os membros do dadá se organizavam para publicar o primeiro manifesto surrealista, no Brasil os modernistas se articulavam para iniciar seu próprio movimento de renovação.

Segundo Jacques (2012), após absorção das vanguardas europeias (principalmente o Dada), o modernismo explode sobre a forma da Semana da Arte Moderna de 1922, marco inicial de profundas mudanças na cultura brasileira. O objetivo maior da semana de 22 era marcar a independência artística e cultural do país, 100 anos após a declaração de sua independência como nação.

Nunes (2004), argumenta que os três momentos das vanguardas europeias com que o modernismo dialogou com mais intensidade foram o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo. As principais figuras da semana de 22, Oswald e Mário de Andrade, nunca negaram a convivência com as vanguardas, logo é possível admitir que o modernismo em sua fase mais polêmica, foi receptáculo de diversos *ismos* do início do século XX. A interferência das vanguardas se dá como uma espécie de ritual de passagem para que a literatura brasileira alcançasse sua fase adulta.

Após explorar as técnicas de vanguarda artística aprendidas na Europa, os modernistas regressam ao Brasil para aplicá-la a temáticas ligadas sobretudo a mistura de raças e cultura popular: “Essa tática conseguiu seu objetivo: chocar os conservadores acadêmicos locais (colonizados) e, ao mesmo tempo, se diferenciar da arte europeia moderna ao criar obras modernas especificamente brasileiras.” (JACQUES, 2012 p.90).

Jacques (2012) descreve que outro acontecimento importante para a aproximação entre os modernistas e as vanguardas europeias, seria o retorno de Flávio de Carvalho ao Brasil poucos meses após a semana de 22. Em sua estadia pela Europa, Flávio entrou em contato direto com Tzara e Breton, os formadores do grupo dada e surrealista. Em seu retorno para ao Brasil, se integra perfeitamente aos modernistas brasileiros.

De acordo com Machado (1980), em 1923, após os abalos gerados pela semana de arte moderna, a chamada “tropa de choque” dos modernistas estava de volta a Europa: Oswald de Andrade, Sérgio Miliet, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Brecheret. Em Paris Oswald torna-se amigo de Blaise Cendrars, que em breve seria o *guru* do modernismo brasileiro. O mesmo Cendrars que nas palavras de Paul Eluárd, era *o maior poeta francês do século XX*. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Blaise_Cendrars.

Como explica Nunes (2004), é importante lembrar que Oswald conviveu numa Paris onde choviam panfletos e revistas como *Cannibale* e *Littérature*, publicações fundamentais para o surgimento e afirmação do surrealismo. Oswald absorve esse clima e logo é apresentado a Francis Picabia, autor do Manifesto Canibale, o mesmo manifesto que impulsionou o manifesto dada e o surgimento do surrealismo.

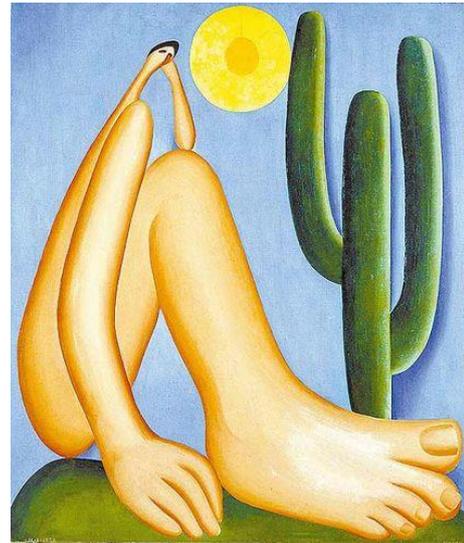
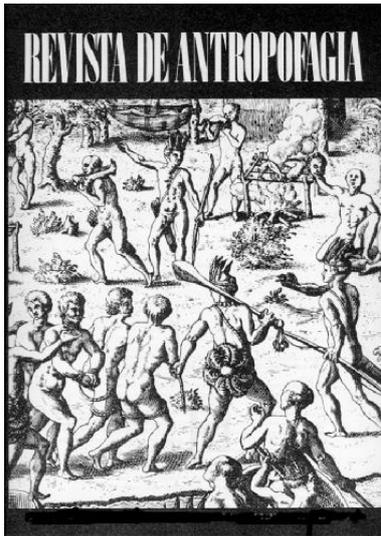
A partir destes encontros torna-se natural que o jovem Oswald absorva essa poderosa fonte de influências que circulava em Paris. A essa altura Oswald já era o nosso modernista que melhor conviveu com o espírito das vanguardas europeias.

2.2 O Manifesto Antropófago

Machado (1980) enfatiza que em 1924, a convite do mecenas Paulo Prado, Blaise Cendrars chega ao Brasil, adotando o país como sua segunda pátria. Em março do mesmo ano, Oswald publica o 'Manifesto da poesia Pau-Brasil', sob extrema influência de Cendrars. Essa publicação seria fundamental para que as ideias de Oswald evoluíssem para o Manifesto Antropófago em 1928.

Segundo Diniz (2009), em janeiro de 1928 Tarsila do Amaral, então mulher de Oswald o presenteia com o recém pintado Abaporu, que em tupi guarani significa "antropófago". O quadro provocou em Oswald a ideia de criar um movimento a partir daquela imagem.

Em pouco tempo surgiria o Clube de Antropofagia e a Revista de Antropofagia, onde Oswald publica o Manifesto Antropófago. A partir desta publicação os antropófagos impulsionam com maior intensidade as possibilidades de diálogo com os pontos mais representativos das vanguardas europeias. O objetivo do manifesto era, "(...) propondo, a partir da noção de primitivo, uma visão crítica de nossa herança cultural baseada na desconstrução de uma tradição ocidental estabelecida e na apropriação criativa da antropofagia como prática de reinvenção." (Diniz, 2009 p 1)



Figuras 11 e 12. Capa da Revista de Antropofagia (1928) e Abaporu (1928) de Tarsila do Amaral. Fonte

http://pt.wikipedia.org/wiki/Revista_de_Antropofagia

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Abaporu>

[...] Estamos de acordo com Heitor Martins quanto à identidade dos veios principais da *antropofagia*, que são o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Seguimos também o esforço ensaísta em sua tentativa de recompor a carreira ou a correria parisiense de Oswald de Andrade, ao enalço das personalidades e das obras literárias do momento. (MARTINS 1968, apud NUNES 2004 p.317)

De acordo com Jacques (2012), diversos autores são citados ou “devorados”, no manifesto antropófago, entre eles darei ênfase a Freud e André Breton. Numa das passagens mais importantes do manifesto, Oswald declara: “Antropofagia. A transformação do Tabu em totem” (referência ao livro Totem e Tabu de S. Freud, 1912). Em outra passagem, o surrealismo é declaradamente citado: “Já tínhamos a língua surrealista”.

Somado a esta explícita declaração surrealista dentro do manifesto antropófago, temos a presença no Brasil do francês Benjamin Péret, que nas palavras de Breton era “O mais puro dos surrealistas”. Perét mora no Brasil entre 1929/1931 convivendo em extrema proximidade com Oswald e outros membros da Revista de Antropofagia. É um momento em que a antropofagia e o surrealismo convivem e devoram-se.

Após a publicação do Manifesto Antropófago, a cultura brasileira não seria mais a mesma. Sua publicação culminaria numa sucessão de movimentos como a poesia concreta, o cinema novo, o teatro oficina de José Celso Martinez Corrêa e finalmente o movimento que se apoderaria de todas essas vertentes, a tropicália.

De acordo com Jacques (2012), apesar do manifesto girar em torno da figura de Oswald, é Flávio de Carvalho quem melhor demonstra as transições e simbioses entre surrealismo, antropofagia e tropicália. Flávio viaja para estudar engenharia e belas artes na Europa, e logo aproxima-se de artistas do grupo dada que em breve formariam o grupo surrealista. Meses após a realização da Semana de Arte Moderna de 22 Flávio de Carvalho retorna ao Brasil e faz amizade com os modernistas.

Após esse encontro, Oswald de Andrade entrega a Flávio o cargo de Delegado Antropófago, representando a Antropofagia no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura. A partir de 1935 Flávio torna-se correspondente brasileiro da revista surrealista *Minotaure*, é o momento de sua reafirmação como ponte entre as vanguardas europeias e brasileiras.

“Nos anos 1960, quando as *performances* e *happenings* proliferam, Flávio de Carvalho é convidado para participar não só de uma publicação ligada ao grupo surrealista brasileiro “A Phala”, como também de um programa de televisão ligado aos tropicalistas: “Vida, paixão e banana no tropicalismo” (roteiro de José Capinam e Torquato Neto, com direção de José Celso Martinez Corrêa). Sem dúvida, ele faz a ponte entre os surrealistas antropófagos dos anos 1920/30 e os jovens tropicalistas dos anos 1960/70”. (Jacques, 2012 p 137). No mesmo programa Flávio era anunciado como “amigo e contemporâneo do furor antropofágico-tropicalista de Oswald de Andrade e o maior arquiteto tropicalista brasileiro”. (JACQUES, 2012 p 200).

“Flávio de Carvalho – que conheceu os surrealistas parisienses em seus anos de estudo na Europa e depois voltou a entrevistá-los em outras viagens ao “Velho Mundo” – poderia ser chamado, como efetivamente chegou a ser, de “surrealista tropical”, principalmente por suas deambulações pelas cidades dos trópicos. (JACQUES, 2012 p 102)

2.3 A preparação para o surgimento do tropicalismo

Ausente dos circuitos culturais durante décadas, a antropofagia oswaldiana retorna à cena a partir de algumas posturas defendidas pelo concretismo, em fins dos anos 50, ganhando grande visibilidade nas décadas seguintes. Na verdade, o tema da antropofagia, de uma maneira geral, passou a ocupar um espaço significativo na produção artística brasileira do período. Poetas como Torquato Neto e Waly Salomão, cineastas como Néelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, artistas plásticos como Glauco Rodrigues, Lygia Clark e Hélio Oiticica, diretores de teatro como José Celso Martinez Correa e, principalmente, a tropicália, repensaram e atualizaram a questão. (DINIZ, 2009 p 2)

De acordo com Branco (2007), em 1966 Gilberto Gil conclui a gravação do disco “Louvação”, contemplando uma grande variedade de estilos que vão da música de protesto ao baião. Pouco tempo após o lançamento de Louvação, Gil e seu empresário Guilherme Araújo agendaram um mês de apresentações no Teatro Popular do Nordeste, em Recife.

O teatro que na época era mantido por Hermilio Borba Filho e Ariano Suassuna funcionava como uma espécie de santuário pagão e subversista. O TPN promovia um grande intercâmbio de cultura popular, levando artistas das mais diversas regiões para a capital pernambucana, ao mesmo tempo em que forçava o contato dos artistas convidados com as expressões folclóricas e culturais de Pernambuco.

Mais tarde Branco (2007) argumenta que durante seu convívio com o projeto do TPN, Gil aproximasse de um grupo de pernambucanos formados pelo compositor Carlos Fernando, o poeta e cineasta Jomard Muniz de Brito e o músico Geraldo Azevedo. Esse grupo de artistas, durante os intervalos do TPN levam Gil a conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, manifestação cultural que o próprio Gil já demonstrava interesse em interagir.

Clóvis Cursino que na época era o gerente do banco em Caruaru, intermedia o contato entre Gil e a Banda de pífanos:

Consta que o encontro emocionou muito a Gil, que encontrou impressionantes e interessantes semelhanças entre a musicalidade do grupo de pifeiros pernambucanos e a música dos *Beatles* – “Eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles

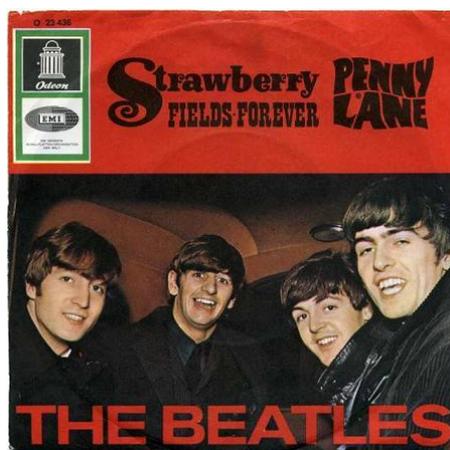
fazem!” (Rodrigues, 2002: 11). Sob o impacto deste encontro, Gil retornou ao Rio de Janeiro com a idéia de “renovar a Música Popular Brasileira para torná-la mais universal” (CALADO, 1997: 98).

Em 1975 ao justificar a inclusão de *Pipoca Moderna* no disco *Jóia*, Caetano Veloso daria o seguinte depoimento sobre a influência da Banda Pífanos de Caruaru sobre sua obra e a de Gilberto Gil:

Em 1967 Gil passou um tempo no Recife. De lá ele trouxe o pique para o tropicalismo. E, principalmente, uma fita cassete com o som da banda de pífanos de Caruaru. Desde então, a pipoca moderna ficou em nossa cabeça, alguma coisa transando entre os neurônios, uma joiazinha de iluminação. De lá até aqui não perdi a esperança. Sou feliz na pipoca desse canto e isso é muito firme. Estou inteiro quando há esse canto de pipoca moderna. (VELOSO, 1988 p 84 apud BRANCO, 2007, p 70).

De acordo com Calado (1997), Gil retorna ao Rio de Janeiro com a certeza de que a música brasileira deveria renovar-se. As velhas disputas sobre a dita “MPB politizada”, soavam velhas e preconceituosas para Gil. Essa vertente mais radical da MPB chegara ao ponto de ser contra o uso de guitarras elétricas ou qualquer outra espécie de manifestação estrangeira.

Nessa época Gil já andava fascinado com a música pop dos Beatles, especialmente o recém-lançado compacto *Strawberry Fields Forever*, canção que ouvia sem parar. Por que não juntar a música da Banda de Pífanos, que o impressionava tanto, com o rock dos Beatles? Por que não injetar o universalismo e a modernidade da música pop na mais típica música popular brasileira? Mal desembarcou no Rio de Janeiro, Gil foi procurar Caetano para narrar as experiências em Pernambuco e falar de suas novas inquietações musicais. (CALADO, 1997 p 98)



Figuras 13 e 14. Banda de Pífanos de Caruaru (1972) e Strawberry Fields Forever dos Beatles (1967). Fonte

http://onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Banda+de+P%C3%ADf anos+Zabumba+de+Caruaru<r=b&id_perso=2383

<http://www.twang-tone.de/45kicks.html>

2.4 A explosão do Tropicalismo

Caetano, que tinha continuado no Rio de Janeiro durante a temporada de Gil em Recife, também sofreu impactos decisivos para o surgimento do tropicalismo. De acordo com Calado (1997), em maio de 1967 entrava em cartaz o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha. Era o empurrão estético que faltava. O filme funcionou como uma espécie de catalizador de sugestões para todas as ideias de renovação que Caetano tinha para a música brasileira.

Rodrigues (2007) enfatiza que após *Terra em Transe* o segundo grande impacto que atingiria Caetano foi assistir a peça antropófaga *O Rei da Vela*. A peça escrita por Oswald e dirigida por José Celso Martinez Correa foi fundamental para que Caetano tomasse de fato contato com o universo antropófago. A ideia de canibalismo cultural já estava instalada em Caetano.

Após esse primeiro impacto com a obra de Oswald, Caetano se aproxima do grupo de poesia concreta Noigandres, formado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Foram os irmãos campos que mostraram a Caetano os textos de Oswald que iam muito além de *O Rei da Vela*.



Figuras 15 e 16. Fotograma do filme *Terra em Transe* e da peça *O rei da vela* ambos de (1967). Fonte

http://wap.cinema.uol.com.br/album/ap_frases_marcantes_do_cinema-f19.htm

Juntamente com Gil e Caetano a figura de maior destaque na linha de frente para a criação do tropicalismo é o designer gráfico Rogério Duarte. Como explica Calado (1997), Caetano respeitava e absorvia as lições de Duarte, que naquela época já trabalhava como designer gráfico e introduziu em Caetano as primeiras lições do que seria o kitsh. Além de conversas que já encaminhavam Caetano e Gil para uma renovação da música brasileira.

Machado (1980) argumenta que o arquiteto e artista plástico Hélio Oiticica foi o primeiro a se utilizar da expressão “tropicalismo”. No fim de 1966, Oiticica dava esse nome a um projeto ambiental que expôs no Museu de Arte Moderna. Porém o marco inicial que faria do tropicalismo um fenômeno de massa seria a apresentação de Caetano e Gil no Festival da Record de 1967:

Em 1967, o sucesso obtido por Caetano Veloso no III Festival de Música Popular da TV Record com a música *Alegria, Alegria*, que conquistou o quarto lugar, iniciava uma nova revolução: a do Tropicalismo. A crítica tradicional, no entanto, chocada com o fato de Caetano apresentar sua composição com acompanhamento de guitarras elétricas, o acusava de violar a integridade da música brasileira. E também não via com bons olhos aquela letra feita de retalhos de jornal (com uma clara influência concretista). Ao mesmo tempo, Gilberto Gil conquistava, com uma história de amor e crime (*Domingo no Parque*), o segundo lugar no III Festival da Record. Sua música foi acompanhada por um conjunto jovem e extravagante (*Os Mutantes*), que mais uma vez deixou os críticos ortodoxos de cabelo em pé [...] o ator Renato Borghi, definindo a maré tropicalista, afirmava que a arte deveria “assumir um aspecto devorador, faminto! É preciso mastigar, triturar o mundo, devorar tudo, tudo, e depois vomitar farta e abundantemente...” (REFERÊNCIA, ANO, PÁG).

A partir da gravação destes dois LP's a figura de Rogério Duarte passa a se manifestar com mais intensidade. É desta atuação como pensador e designer gráfico que mudou a história do design gráfico brasileiro que irá tratar o próximo capítulo.

3 CAPAS DE DISCO

3.1 A evolução das capas de disco no Brasil

De acordo com Laus (1998), a capa do disco como a conhecemos hoje, surge com o advento do Long Playng (LP) de 10 polegadas. Em virtude do pós-guerra, principalmente com a evolução dos derivados do petróleo, mais especificamente o vinil. O primeiro LP é lançado no Brasil no ano de 1951 através da gravadora Sinter. O Brasil torna-se então o quarto país do mundo a produzi um LP.

De acordo com Laus (1998), em 1958 o formato de 12 polegadas substitui o antigo formato, e os discos passam a ter 31 cm de diâmetro, aumentando também o tamanho das capas. Essa mudança dá início a uma nova fase do design gráfico brasileiro e a entrada de César G. Villela no mercado de capas de disco.

O aparecimento da Bossa Nova faz surgir o designer das capas de disco, que vai atuar em uma atividade que até então era executada por ilustradores, desconhecidos ou artistas plásticos – como, por exemplo, Di Cavalcanti, Darcy Penteado, Lan. Na avalanche de novidades que chegam ao país, é criada em 1962, a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdí), que, mesmo tendo a estética modernista em suas propostas originais, deu continuidade à estética racionalista da Escola de Ulm, que se caracterizava pelo predomínio de formas geométricas retilíneas e de tons acromáticos (NIEMEYER, 1997 apud RODRIGUES, 2007, P.17)

O próprio Villela (2004), que chegou a produzir mais de 1000 capas, declara sua predileção pela estética racionalista, que no Brasil predominou durante toda a década de 1950 e boa parte dos anos 60. Villela afirma que Mondrian era muito importante para seu trabalho, reafirmando a principal característica de suas composições, um design “sem ruídos visuais”. (Villela, 2004, p.11)



Figuras 17 e 18. Capas dos discos Nara (1964) e Bossasession (1964). Fonte <https://trashcomplex.wordpress.com/2012/01/12/the-bossa-nova-art-of-cesar-g-villela-part-1/>

Essas declarações o apontam como o principal designer de capas de disco pré-tropicalista, transpondo para o ambiente gráfico toda a influência minimalista da bossa nova. A geometrização vigorava como a visualidade mais difundida, fenômeno que só seria quebrado no fim da década de 1960 com a entrada de Rogério Duarte no mercado fonográfico brasileiro.

Referente as capas da jovem guarda, Rodrigues (2007) afirma que em sua maioria as capas traziam o retrato do artista estampado, sempre no estilo portrait (retrato), representando especialmente a face dos artistas. Segundo John Tagg, “(...) o retrato é, portanto, um signo cujo propósito é tanto a descrição de um indivíduo como a inscrição de sua identidade social” (TAGG, 1988 p 37 apud RODRIGUES 2007, p 29).

O retrato foi o principal elemento das capas deste período, frequentemente concebidas tendo o mesmo princípio: fotografia de cabeça e ombros, à qual são adicionados o título do disco e o nome do artista. E vai continuar sendo em muitas capas de disco. De qualquer forma, a partir da Tropicália, o rumo do design das capas não será mais o mesmo. O movimento tropicalista, que surge como um redemoinho, sugando para si todas essas manifestações, vai ter nas capas uma extensão do trabalho do artista e não mais meros objetos de embalagem e divulgação. (Rodrigues, 2007, p 30)

De acordo com Rodrigues (2007), Luciano Figueiredo, designer e capista contemporâneo a Rogério Duarte, exalta a importância de seu trabalho e

conhecimento gráfico. Afirma que Rogério Duarte foi o designer que trouxe a novidade para as capas de disco brasileiras:

As capas de disco da Elenco, que são muito originais, muito bonitas aquelas fotos solarizadas, aqueles alto-contrastes, aquilo é uma coisa muito especial em capa de disco, mas não era uma novidade. Não era uma novidade no resto do mundo. Muitos artistas gráficos usavam aquele recurso, era uma coisa que estava no design internacional. Mas aqui tudo começa a tomar uma feição, tomar um aspecto diferente mesmo, com as capas que Rogério faz [...] Além do quê, Rogério era um profundo conhecedor da maquinaria, do processo final, industrial, da dosagem de tinta etc. Ele tinha conhecimento de toda a produção gráfica (Figueiredo, 2000 apud RODRIGUES, 2007 p 80)

3.2 Rogério Duarte, o designer da tropicália

De acordo com Calado (1997), Rogério Duarte foi um intelectual precoce. Desinteressado pelo ensino tradicional, nem chegou a se formar no curso clássico, e após sucessivas discussões e desentendimentos com os professores abandona o colégio. Se inscreve nos seminários livres promovidos pela universidade federal da Bahia, cursa disciplinas de música, teatro e artes plásticas, além de frequentar as casas e ateliês de diversos artistas locais.

Calado (1997) argumenta que mesmo neste contexto de experimentações, Rogério se vê sem perspectivas na Bahia. Muda-se para o Rio de Janeiro e através de uma bolsa para o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos passa a frequentar a escola de Belas Artes no Museu de Arte Moderna.

Aluno do designer vanguardista Aloísio Magalhães, (o qual passa a integrar a equipe do mesmo a partir de 1961), Rogério entrou em contato com o que havia de mais moderno em termos de desenho industrial e arte moderna. Foi durante as aulas, *workshops* ou simplesmente transitando nas dependências do MAM que ficou conhecendo outros artistas inquietos, como Hélio Oiticica, de quem veio a se tornar amigo íntimo. (CALADO, 1997 p 92)

Calado (1997) enfatiza que a essa altura Rogério Duarte já ganhava a vida trabalhando como artista gráfico. Fazia capas de livros e discos, anúncios,

embalagens de produtos e, principalmente, cartazes. Entre os vários trabalhos que fez estão os cartazes dos longas A Grande Cidade (1966) e Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), este segundo a convite de Glauber Rocha. O cartaz de Deus e o Diabo é provavelmente o mais popular dos seus trabalhos. (CALADO, 1997, p 93)



Figuras 19 e 20. Cartaz de Deus e o diabo na terra do sol (1966) e A grande cidade (1964).

Fonte

<https://trashcomplex.wordpress.com/2012/01/12/the-bossa-nova-art-of-cesar-g-villela-part-1/http://www.diario24horas.com.br/noticia/31774-deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-longa-nacional-completa-50-anos-de-lancamento>
<http://filmow.com/a-grande-cidade-t10860/>

De acordo com Basualdo (2007), além do laço forte com Glauber Rocha, a amizade de Rogério com Hélio Oiticica e Gilberto Gil seria para todos eles uma importante fonte de alento e inspiração, somada a forte ascendência que Rogério tinha sobre Caetano Veloso.

Para Basualdo (2007), assim como os surrealistas, Glauber Rocha apontava que o caminho para uma nova forma de pensar a cultura brasileira seria o afastamento do universo racional, excessivamente abordado durante a década de 1950 e 1960. Ao ser questionado em 1968 por sua posição em relação ao movimento tropicalista, Glauber responde:

“Ora, o tropicalismo é o movimento mais tropicalista que existe. Vale tudo. Eu, no momento, estou pensando em outras coisas, mas incentivo as descobertas tropicalistas. [...] O tropicalismo nos liberta das manias europeias e nos lança no pânico

carnavalesco do nosso Brasil, onde a bossa convive com a palhoça. Somente da consciência em chagas nascerá alguma coisa.” (BASUALDO, 2007, p.101)

No capítulo anterior foi citado como o festival de música da Record de 1967 foi fundamental para que Caetano e Gil realizassem seus primeiros discos tropicalistas. Nas palavras de Rodrigues (2007), “As capas de disco a partir de 1967 assumem seu papel de objeto expressivo. Além de divulgar artistas e proteger o vinil, vão servir de suporte para experiências artísticas, projetos audaciosos do design e, por meio desses, apontar, espelhar, retratar todo o imaginário de uma época” (RODRIGUES, 2007, p.14)

Rodrigues (2007) afirma que o disco de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ambos de 1967, e com suas capas produzidas por Rogério Duarte, materializam as imagens tropicalistas, e estas passam a ser a continuação dos conceitos estéticos do movimento. Complementando esse pensamento, Basualdo afirma: [...] o tropicalismo pretenderá constituir-se em um mecanismo capaz de incorporar – de assimilar antropofágica e, portanto, seletivamente – a complexa totalidade da realidade cultural brasileira com o fim de desencadear um processo de transformação radical. (BASUALDO, 2007, p.15)

De acordo com Rodrigues (2007) aponta que Rogério Duarte não via distinção entre design e arte, e sim o design como representação da arte na vida moderna. Em entrevista ele revela em conversas com Aloysio Magalhães, o qual se referia como “grande professor”, o que o levaram a estas reflexões.

Eu via que as artes gráficas se situavam num campo intermediário a essas duas coisas. [...] estabeleci no meu trabalho uma outra visão teórica, na qual não havia categoria estanque, que se pudesse separar design de obra de arte. Havia uma gradação de funcionalidade que eu chamava de graus de determinação, aproveitando a própria terminologia matemática, ou seja, graus de contingência. Havia trabalhos que eram muito mais determinados pela função do que outros. Por exemplo, o cartaz cultural é uma coisa que tem um grau de liberdade muito maior do que, por exemplo, um rótulo de remédio onde a legibilidade se caracteriza por pressupostos. Como por exemplo, um automóvel, um avião – a relação entre aerodinâmica, função e forma é muito mais determinante do que em outros objetos. Discussões com Aloysio Magalhães, Max Bense, a ideia das mercadorias enquanto linguagem, os objetos enquanto linguagem, o estudo do kitsch, me levaram à compressão do que

inevitavelmente todo objeto tem uma carga simbólica muito importante (DUARTE, 2000, apud RODRIGUES 2007)

3.3 As capas de disco a partir da Tropicália

De acordo com Rodrigues (2007), o tropicalismo surge para misturar Oswald de Andrade com guitarras elétricas, signos orientais, santos barrocos e todas as línguas artísticas surgidas até então. Nesse núcleo principal de designers que trabalham na confecção das capas de disco a partir da tropicália podemos citar Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, com maior destaque para a figura de Rogério Duarte, responsáveis pela tradução gráfica do tropicalismo.

Na história das capas de disco brasileiras é o movimento tropicalista que se utiliza das capas, não apenas como embalagem, tampouco como meio, somente, de divulgar o artista, mas como extensão do trabalho poético-musical daquele que grava um disco. Desta forma, muitos trabalhos irão subverter regras para atingir seu objetivo comunicacional. (RODRIGUES, 2007, p.32)

De acordo com Rodrigues (2007), Rogério Duarte assimila e transforma todas as influências possíveis, desenvolvendo uma ponte entre design e arte, tornando-se difícil estabelecer onde termina ou começa essa ponte. Em um artigo de 1965, Rogério Duarte afirma: “(...) o desenho industrial, [...], é a forma por excelência da arte após a Revolução Industrial e que a modificação dos critérios trazida pela mecanização e suas consequências sociais abrange a totalidade da cultura” (Duarte, 1965).

Esta profunda ligação com a esfera artística estará presente nas capas de disco feitas por Rogério. É no movimento tropicalista que ele encontra a situação perfeita para o desenvolvimento do seu trabalho. Conforme Naves:

A atitude tropicalista, portanto, rompe com o conceito de forma fechada – não existe uma fórmula de canção tropicalista, tal como uma fórmula de canção Bossa Nova ou de samba-enredo – incluindo indiscriminadamente os elementos dessas diversas

formas fechadas, por vezes numa mesma canção (NAVES, 2001 apud RODRIGUES, 2007 p 81).

Assim como a Tropicália, o design que Rogério fez não é uma forma fechada. O choque provocado inicialmente, por trabalhos como as capas de Caetano e Gil, trazem uma série de novas questões para o design gráfico.



Figuras 21 e 22. Capas dos discos Caetano Veloso (1967) e Gilberto Gil (1967). Fonte <https://trashcomplex.wordpress.com/2012/01/12/the-bossa-nova-art-of-cesar-g-villela-part-1/>
<http://www.amazon.com/Caetano-Veloso-1967/dp/B00004TR0P>
<http://desmanipulador.blogspot.com.br/2013/10/a-historia-de-gilberto-gilmusico.html>

A tropicália herda toda a ideologia surrealista e antropófaga de fundir elementos o mais díspares possíveis dentro de um mesmo contexto. É uma herança legítima que vem de todo o processo desenvolvido pelo convívio de modernistas como Oswald de Andrade com os surrealistas. O mesmo Oswald que produziria o manifesto antropófago, base para o desenvolvimento das ideias tropicalistas.

É importante relembrar que Breton definia o surrealismo como, “S.m Automatismo psíquico em seu estado puro, através do qual alguém se propõe a expressar – por meio da fala, da palavra escrita ou de outra maneira – o real funcionamento do pensamento”. De acordo com Tomson (2008), essa afirmação evidencia que “o surrealismo pode transcender o gênero e ser interpretado das mais diversas maneiras”. (BRETON, apud TOMSON, 2008, p.06)

Complementando o pensamento de Tomson, Gualdoni (2008) afirma que:

[...] o sonho, as obscuridades da consciência, o automatismo psíquico e a alucinação, provocam um choque de sinal e palavra, de palavra e coisa, signo e coisa. O Surrealismo embarcou nos anos vinte, do ponto de vista das manifestações artísticas, num grande esforço para ampliar o leque de possibilidades expressivas. (Gualdoni 2008, p.17).

É desta abertura de leque que se refere o pensamento tropicalista e conseqüentemente o pensamento de um de seus principais mentores, Rogério Duarte.

Neste primeiro momento, a pop art, vanguarda artística que vigorava na época, tem grande influência sobre os primeiros trabalhos de capas de disco tropicalistas de Rogério Duarte.

De acordo com Oliveira e Queluz (2013), sobre as capas de Caetano Veloso (1967) e Gilberto Gil (1967):

“As composições trabalham com diferentes referências (característica do design psicodélico da contracultura, que resgatava e incorporava diferentes períodos das vanguardas artísticas, como *Arts & Crafts*, *Art Nouveau*, Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo), trazendo para os projetos das capas de disco uma mudança considerável no modo de criação.” Oliveira e Queluz, 2013 p 663)

Rodrigues (2007) afirma que o tropicalismo apropriou-se de todas as vertentes artísticas reveladas até aquele momento. O design gráfico produzido a partir do movimento vai refletir um comportamento transgressor e de grande criatividade, sobretudo nas capas de disco do movimento e do pós-tropicalismo.

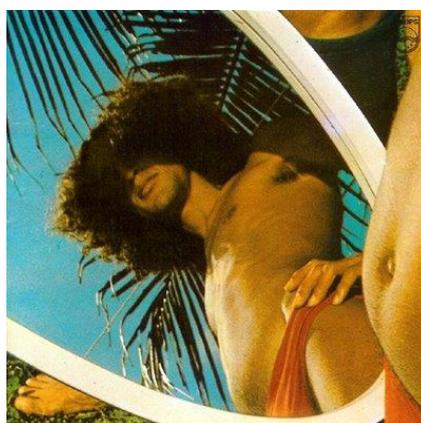
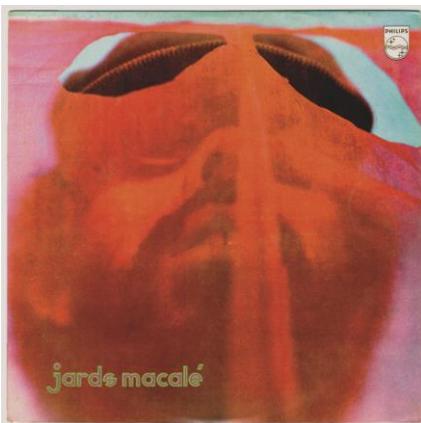
3.4 Pós Tropicalismo x Design gráfico

De acordo com Rodrigues (2007), após o tropicalismo a novidade aparecia em todos os setores da cultura brasileira; na música, no comportamento, nas apresentações. Quanto as capas de disco, os projetos não se preocupavam mais em estampar o rosto dos artistas em sua forma 3x4, como era comum na

década de 1950, nem em cores chapadas ou linhas geométricas em alto contraste, sinais gráficos tão característicos das capas de disco da bossa nova.

Segundo Hollanda (1981), os designers gráficos Luciano Figueiredo e Oscar Ramos dão continuidade a quebra de valores propostos por Rogério Duarte, afirmando que o trabalhos deles

“(...) evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim, o fator técnico é preservado, mas, simultaneamente, subvertido. A diagramação, a disposição das fotos, os tipos gráficos, a cor etc., são manipulados pelas técnicas [a grande preocupação de Rogério] mais modernas do design” (HOLLANDA, 1981 p 74 apud RODRIGUES 2007, p. 93)



Figuras 23 e 24. Capas dos discos Jards Macalé (1972) e Caetano Veloso – Araçá Azul (1973). Fonte

<http://www.oucaodiscovejaacapa.com/outubro---jards-macale>

http://sobrecapa.blogspot.com.br/2007_08_01_archive.html

Segundo Rodrigues (2007), Rogério tinha um profundo conhecimento das artes gráficas e as rupturas propostas pelo mesmo não eram por desprezo, mas sim uma necessidade de mudar, para que toda a tradição da gráfica suíça não virasse um dogma, pois nas palavras do próprio Rogério “(...) quando vira dogma, perde a vida”.

Para Rogério, a grande riqueza de Ulm foi ter trazido uma linguagem nova ao design – “um repertório próprio de usar a foto, a retícula, elementos gráficos, e não usar a

reprodução da pintura e do desenho – uma oposição ao artesanato”. Com isto, ele comungava totalmente. Contudo, aqui era necessário que à técnica, ao formalismo ulmiano, fosse acrescentado o caráter experimental, transgressor, do movimento (DUARTE, 2000 apud RODRIGUES, 2007 P. 78)

Ainda falando em ruptura tropicalista, Rogério Duarte diz:

Minha ruptura não é de uma pessoa qualquer, é de uma pessoa que falava a mesma linguagem que eles: não era de um cara que não conhece e pensa que design é outra coisa, não. Era de alguém que conhecia bem a estética do design, que tinha aprendido bem naquela cartilha e que rompeu por adotar toda uma contemporaneidade, inclusive na linguagem...” (DUARTE, 2000 apud RODRIGUES, 2007 P. 78)

3.5 Surrealismo no pós-tropicalismo

Como afirma Rodrigues (2007), o Brasil passava por momentos bem difíceis no fim dos anos 1960. A ditadura caçava de forma cruel qualquer tentativa de expressão, mas mesmo assim se fazia arte. O design gráfico para as capas de disco passa a ser visto como um escape para exprimir o que não cabia dentro da canção. O simbólico, a metáfora e a alegoria, características comuns ao surrealismo, serão os personagens dessa ruptura feita por Rogério Duarte, e mantida por Figueiredo e Ramos, e muitos outros capistas.

O surrealismo já estava implantado no tropicalismo através de suas principais influências, entre elas a peça O rei da Vela e o cineasta Glauber Rocha, com seu filme Terra em Transe.

Sobre o surrealismo presente em Terra em Transe, filme fundamental para a deflagração do tropicalismo, Basualdo (2007) declara: “Em cena, corpos em êxtase, discursos conflitantes, palavras de ordem, “alegria, alegria” e repressão. Festa, tortura e morte, berros e silêncios compõe um comício-carnaval, síntese barroca de um “surrealismo tropical”. (BASUALDO, 2007, p. 101)

Rogério Duarte ao ser questionado sobre “O que é o tropicalismo”, complementa a declaração de Basualdo (2007) sobre Glauber:

“Sou de uma geração anterior a de Caetano, sou da geração do Hélio Oiticica, do Glauber Rocha. O tropicalismo pra mim mais do que tudo, é Glauber Rocha. Foi ele quem melhor entendeu, de forma mais crítica e profunda o que seria isso, embora ele não estivesse envolvido no âmago do que se passou a chamar de tropicalismo. Glauber é a grande fonte geradora do tropicalismo...” (DUARTE, programa Arte e Letra – TV Cultura) <https://www.youtube.com/watch?v=cCBWnBGVG8U>

O próprio Glauber Rocha tinha convicções de que o surrealismo permeava toda a forma tropicalista de se expressar. Num texto em que falava sobre “Tropicalismo, antropofagia, mito e ideograma” Glauber declara:

“O Tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante na cultura brasileira [...] Essa relação antropofágica é de liberdade”. Mas a associação mais interessante é com o surrealismo: “O surrealismo para os povos latino-americanos é o Tropicalismo. Existe um surrealismo francês e um outro que não é. Entre Breton e Salvador Dali tem um abismo. E o surrealismo é coisa latina. Lautreamont era uruguaio, e o primeiro surrealista foi Cervantes. Neruda fala de surrealismo concreto. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo do sonho, mas a realidade. Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do Tropicalismo e da Antropofagia” (ROCHA, 1981 apud Jacques, 2012 p 175).

Mais tarde Basualdo (2007) fará novamente um paralelo entre os tropicalistas e o surrealismo, pois declara que “Os tropicalistas redefiniram os próprios parâmetros do fazer musical, expandindo os limites do ‘popular’ e abrindo caminho para novos experimentos sonoros e interpretativos na música popular brasileira. Nesse sentido, eles operavam no terreno explorado por Marcel Duchamp [...], ao reconfigurar os contornos e limites do seu campo artístico”. (BASUALDO, 2007, p.63)

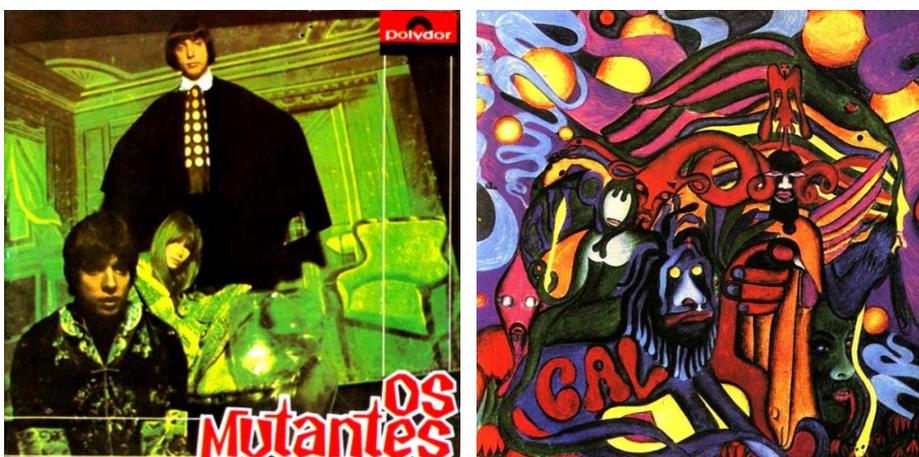
No primeiro capítulo enfatizei o quanto a experiência do sonho é fundamental para o desenvolvimento do pensamento surrealista, e Favaretto (1996) declara que “(...) como no sonho, as imagens tropicalistas significam algo diferente do que é manifestado. Os fatos culturais, formações históricas e estilos artísticos

são metamorfoseados como particularizações de uma totalidade” (FAVARETTO, 1996 p 100 apud RODRIGUES, 2007, p. 51)

Sobre a capa do primeiro disco tropicalista de Caetano (figura 23) Rodrigues (2007) se apropria da declaração de Favaretto para afirmar que “(...) o retrato três por quatro do artista, com um olhar incisivo, estabelece um diálogo com o observador. O jogo de claro-escuro da foto faz com que o olhar se estabeleça a partir de um só olho, tornando a face do artista algo enigmático, enfatizando o aspecto surreal da capa”. (RODRIGUES, 2007, p. 51)

A capa de Gil (figura 24) recebe uma análise de seus aspectos surrealistas por Favaretto (1996), “No design da capa ‘dialogam várias vozes, ideologias e linguagens, relativadas / devoradas por uma produção que usa de paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagens surrealistas, corroendo a fruição-divertimento” (FAVARETTO, 1996, p. 69). RODRIGUES (2007) complementa que a capa é alegórica, pop, irreverente e antropofágica.

Após os primeiros discos tropicalistas de Gil e Caetano, outros dois discos reafirmaram a estética surrealista que permearia muitas outras capas no design gráfico pós-tropicalista. São as capas do primeiro LP do grupo Os Mutantes de 1968 e o primeiro disco tropicalista de Gal Costa de 1969.



Figuras 25 e 26. Capas dos discos Os Mutantes (1968) e Gal (1969). Fonte:

<http://www.somvinil.com.br/os-mutantes-um-disco-essencial/>

<http://pequenosclassicosperdidos.com.br/2011/06/25/gal-costa-gal-costa-1969/>

Sobre a capa do primeiro LP dos Mutantes, Rodrigues (2007) declara que a capa “reproduz a atmosfera anárquica e irônica do grupo, assim como do movimento. A foto retrata a banda tendo ao fundo um cenário de uma sala, posicionada de forma desalinhada ao eixo da capa, criando um visual entre surreal e psicodélico” (Rodrigues, 2007, p. 62)

“O disco mais agressivo do Tropicalismo traz a capa mais contundente dessa fase. Uma ilustração surrealista, feita por Dicinho, seguindo a mesma linha da capa do disco de Gil, ocupa todo o espaço. Rostos humanos, animais fantásticos, seres intergalácticos e o nome da cantora se fundem num cenário estelar. A comunicação se dá por meio de representações oníricas, e não da imagem da cantora ou do seu nome. A capa de Gal é totalmente psicodélica e também enfatiza a sintonia da antropofagia cultural com os eventos globais. O design não segue os padrões funcionalistas, no que diz respeito à legibilidade e à clareza da informação, mas mesmo assim funciona para inserir a cantora na esfera pop mundial e reafirmar as propostas tropicalistas”. (RODRIGUES, 2007, p. 70)

4 METODOLOGIA

4.1 Metodologia Científica

Este trabalho faz uso do método indutivo, no que diz respeito à abordagem, pois a compreensão do objetivo geral se dá quando descoberta uma relação constante entre duas propriedades (surrealismo e design gráfico) ou dois fenômenos, passado dessa descoberta à afirmação de uma relação essencial e, em consequência, universal e necessária, entre essas propriedades e fenômenos.

Em relação ao procedimento foram usados os métodos: (1) Histórico, pois foi feito um resgate do contexto histórico da época no qual estas capas de discos passaram a ser produzidas. (2) Comparativo, pois foram realizadas comparações com a finalidade de verificar similitudes e explicar divergências; e (3) Analítico, porque através de um modelo de análise gráfica, com bases na semiótica observaram-se as capas de discos. A investigação realizada caracteriza-se como sendo substancialmente qualitativa.

4.2 Método de procedimento

Coleciono discos há 13 anos e hoje essa coleção tem aproximadamente 400 unidades. À medida que a coleção aumentava, organizava os discos de formas diversas, as vezes por ordem alfabética, outras por estilos musicais, ou várias outras formas. Numa destas organizações separei tudo o que possuía de música brasileira e organizei os discos por ordem de lançamento.

Passei a observar que havia uma mudança de estilos gráficos entre as décadas, e que estas mudanças de estilo poderiam ser observadas com mais profundidade.

Através dos encontros organizados pelo Clube do Vinil de Alagoas, tive acesso a outros colecionadores como Walter Pires Rebouças Neto e Wagner Torres. Estes possuíam coleção bem maiores que as minhas, chegando a possuir mais de três mil discos cada um.

A internet também foi um meio de busca essencial para que tivesse acesso a capas de diversas épocas do Brasil, e muitas delas fora do catálogo destes colecionadores ou da minha coleção.

Após essa fase inicial em que apenas observava os discos, passei a buscar referências teóricas para compreender o que os caracterizava. Estes estudos levaram-me ao Tropicalismo, mais precisamente ao livro Anos Fatais de Jorge Caê Rodrigues.

Este livro me propiciou as bases para entender as mudanças que aconteceram na produção de discos da música brasileira a partir do tropicalismo, e que um dos elementos que as unia sob um determinado modo de se representar graficamente era o surrealismo.

Paralelamente conduzi o primeiro levantamento fotográfico das capas de discos a partir destas três coleções: a minha, a de Walter Pires Rebouças Neto e Wagner Torres. Na etapa seguinte defini o objeto de estudo da pesquisa: as capas de disco da música brasileira a partir do tropicalismo.

Uma das primeiras observações é que estas capas passavam a ter uma nova maneira de representação gráfica a partir do tropicalismo, outra observação importante é que estas capas não eram predominantes numa determinada gravadora, ou em um grupo de artistas específico. Em seguida procurei por um modelo de análise gráfica, o método de análise gráfica de Martine Joly para o presente trabalho.

Três visitas foram feitas a coleção dos discófilos Walter Pires Rebouças Neto e Wagner Torres. Conversas informais com estes colecionadores levaram a descoberta de novos discos e outros livros que foram fundamentando a teoria desta pesquisa.

A amostra de discos pós tropicalistas com semelhanças ou influências do movimento surrealista ultrapassa a marca dos 120 discos, porém, nesta pesquisa são analisadas duas capas. Uma pintura e uma fotografia, ambas referendadas nos aspectos surrealistas encontrados em Man Ray e Magritte.

4.3 Método da pesquisa

Para se atingir o objetivo geral dessa pesquisa que é identificar representações gráficas do movimento surrealista dentro do design gráfico das capas de disco

da música brasileira a partir do movimento tropicalista, relacionando as perspectivas históricas e visuais, fez-se necessário entender:

4.3.1 O contexto histórico

Nesta primeira etapa, a pesquisa foi feita tendo como base um material bibliográfico escrito por autores como Jorge Caê Rodrigues, Carlos Calado e Marilda de Vasconcelos Rebouças que estudaram com profundidade a formação do surrealismo, do tropicalismo e do design gráfico na capas de disco, conferindo assim uma total credibilidade às informações colhidas para esse resgate histórico. Esta etapa se encontra descrita na fundamentação teórica deste trabalho.

4.3.2 O contexto visual

Para a investigação das mensagens visuais foi feita uma adaptação do modelo de análise gráfica proposto por Martine Joly. Este será melhor detalhado a seguir.

4.4 Modelo de análise gráfica

O modelo proposto por Martine Joly (1996) tem suas bases nas teorias da semiótica e sugere que a mensagem visual é constituída pelas mensagens Plástica, Icônica e Linguística. É a análise de cada uma delas (de forma separada) e posteriormente de sua interação, que deve nos dar fundamento para uma visão conclusiva acerca da mensagem final implícita na imagem. Os itens aproveitados, assim como os descartados, foram utilizados e/ou modificados de forma a adaptar-se ao modelo para os fins desta pesquisa. A seguir é mostrado o detalhamento dos itens de análise de cada mensagem.

4.4.1 A descrição

Antes da análise propriamente dita, Joly (1996) propõe que seja feita uma descrição detalhada dos elementos que compõe a imagem, na qual os signos icônicos são listados. Para a autora, esse é um ponto decisivo do processo de análise, pois é onde se dá a transposição do que é percebido, através do olhar, para o que é “nomeado”. Tudo aquilo que é sentido, passa a ser explicado verbalmente.

4.4.2 A mensagem plástica

Na análise da mensagem plástica são averiguadas as cores, suporte físico, composição, enquadramento, formas, texturas. De acordo com Joly (1996) estes signos são considerados plenos e possuem a mesma relevância dos signos icônicos na construção da mensagem visual. Nessa etapa da análise são investigadas as relações de semelhança, os sentimentos e sensações que são provocados por esses signos.

4.4.3 A mensagem icônica

A mensagem icônica constitui-se dos elementos figurativos apresentados na imagem, seja por meio de fotografias ou ilustrações. Nessa etapa da análise são investigados os sentidos conotativos, tornando possível a identificação dos significados principais e secundários de cada elemento. Para auxiliar na compreensão, a seguir é mostrada uma tabela exemplificando a análise icônica:

Por fim, é importante ressaltar que Joly (1996) considera que a interpretação dos diferentes tipos de signo está diretamente ligada ao repertório sócio-cultural do analista de tais signos, e assim sendo, por mais que a análise permita examinar as diferentes possibilidades, tentando ser generalista e abrangente nas interpretações, esta se dá através da perspectiva deste pesquisador. O que demonstra o caráter relativista e não absoluto deste trabalho.

4.4.4 A mensagem linguística

Fechando a tríade, a análise mensagem linguística investiga inicialmente o conteúdo referente à escrita, podendo este conteúdo exercer duas importantes funções: a de ancoragem, quando o texto pode servir como um direcionamento e objetivação, onde a interpretação do expectador para o qual é destinada a mensagem. E a de revezamento, onde o texto viria a explicar as informações quase impossíveis de serem transmitidas de outra forma senão a verbal, como por exemplo, datas e lugares precisos de uma imagem. Por fim, passamos para a análise da imagem, o que diz respeito à sua tipografia, cor e disposição na imagem.

5 ANÁLISE

5.1 MPB4 - Cicatrizes (1972)

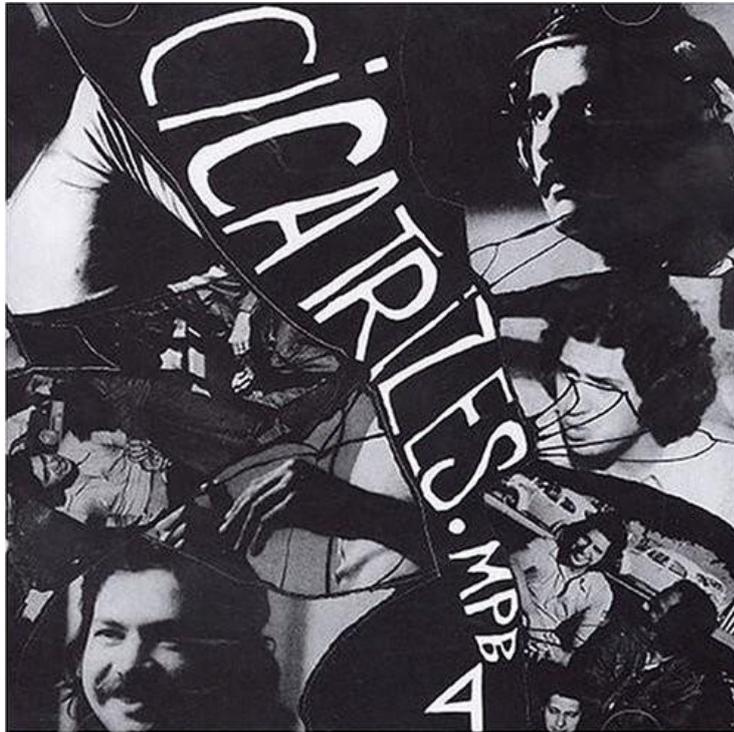


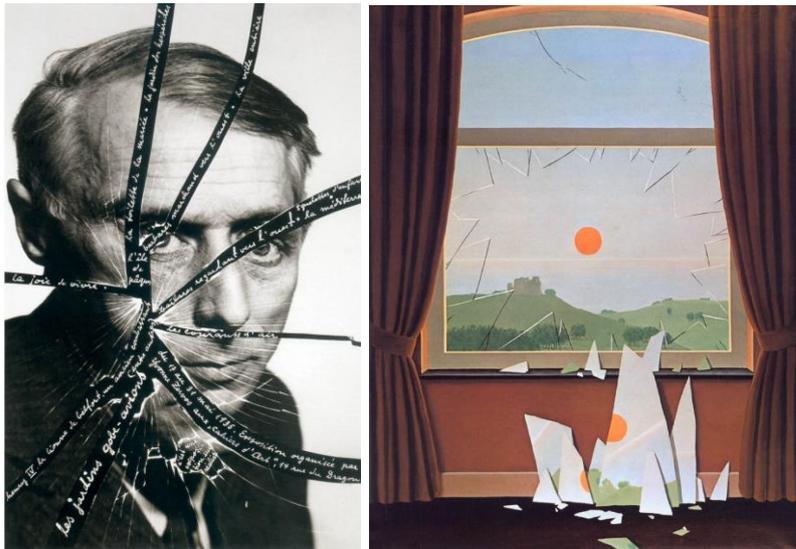
Figura 27. Capa do disco Cicatrizes do Mpb4 (1972). Fonte: <http://letras.mus.br/mpb4/discografia/>

Descrição da capa

Cicatrizes é o sexto disco de estúdio do quarteto vocal Mpb4. A imagem constitui-se de uma fotomontagem de 31x31 cm, tamanho aproximado de uma capa de disco. O design é de Aldo Luiz com fotografia de Gaúcho. A capa constitui-se de um grid formado por diversos cacos de vidro. As rachaduras entre os cacos servem para separar as 8 fotografias que surgem na capa.

ideia de um vidro quebrado aliado ao conceito de cicatrizes, antes de tudo era uma resposta aos ferimentos físicos e culturais sofridos pelo povo brasileiro até aquele momento. A temática dos espelhos ou de espelhos quebrados é utilizada constantemente pelos surrealistas. Um dos momentos em que Magritte aborda o tema é na sua obra Evening Falls II (1964), porém o

momento em que a capa se aproxima com mais intensidade das temáticas surrealistas é quando associada a fotografia do surrealista Max Ernst pelo também surrealista Man Ray em 1934.



Figuras 28 e 29. Fotografia de Max Ernst por Man Ray (sem data) e Evening Falls II (1964) de René Magritte. Fonte

<https://www.pinterest.com/pin/310748443012854950/>

<http://www.mattesonart.com/1961-1967-later-years.aspx>

A expressão facial dos integrantes oscila entre o humor e a tensão. É uma capa que leva o tom de revolta contido das composições para o ambiente gráfico, traduz com exatidão o imaginário do brasileiro em relação ao conjunto e ao momento político.

No inconsciente coletivo a ideia de espelhos quebrados é associada a sete anos de azar, que neste caso pode ser visto não como sete, mas sim como oito. Oito anos de ditadura militar até aquele momento, juntamente com as oito fotografias que ilustram a capa.

Análise Plástica

No que diz respeito ao quadro (ou moldura), a capa apresenta uma fotografia sem moldura, havendo sangramento além dos limites do suporte, que tem aproximadamente 31 x 31 cm.

O grid adotado foge dos padrões até então vistos pelo design gráfico. A irregularidade dos espelhos quebrados permeia toda a paisagem gráfica. Na composição da imagem faz parte de um único plano no qual as fotografias são distribuídas sem distinção de profundidade. As imagens referem-se aos integrantes do grupo: Milton Lima (o Miltinho), Antônio José (o Magro), Ruy Farias e Aquiles Rique.

SÍNTESE DA ANÁLISE PLÁSTICA	
Suporte	O suporte no qual a mensagem se encontra é uma capa de disco feita com papel cartão, 250 gramas.
Quadro	A fotografia não apresenta moldura, havendo sangramento além dos limites do suporte, que tem aproximadamente, 31 x 31 cm. Esse sangramento remete a um contexto fantasioso, imaginário.
Enquadramento	A capa não possui um único enquadramento, sendo diversificado pelas posições das oito fotografias que ilustram a capa.
Composição	As oito fotografias são postas todas no mesmo plano. Como elas estão recortadas pelo grid em forma de espelho quebrado, não é possível determinar os planos de cada uma.
Estilo	O estilo gráfico da imagem é constituído por uma fotomontagem além de remeter a uma ambientação de temática surrealista.

Tabela 1: Síntese da análise plástica.

Análise Icônica

ANÁLISE ICÔNICA		
FIGURA	PRIMEIRO NÍVEL	SEGUNDO NÍVEL
01. Cacos de vidro	Insegurança	Perigo
02. Rachaduras	Insegurança	Perigo
03. Espelho quebrado	Azar	Perigo
04. Retalho fotográfico de duas mãos	Gestual	Conversa
05. Retalho fotográfico do Aquiles	Sorriso	Alegria

sorrindo		
06. Retalho fotográfico do Aquiles (expressão de seriedade)	Seriedade	Tensão
07. Retalho fotográfico Magro acendendo um cigarro	Fumar	Cotidiano
08. Retalho fotográfico do Ruy conversando com o magro	Amizade	Alegria
09. Retalho fotográfico do Miltinho conversando com o Ruy	Amizade	Alegria
10. Retalho fotográfico do Miltinho (expressão de seriedade)	Seriedade	Tensão
11. Retalho fotográfico de um tecido comum	Roupa	Cotidiano
12. Letreiramento	Corte	Cicatriz

Tabela 2: Síntese da análise icônica

Ao todo foram listados 12 elementos presentes na imagem da capa. No que diz respeito ao significado em primeiro nível encontrei dentre os mais recorrentes: 2 relacionados a amizade, 2 relacionados a seriedade e 2 relacionados a insegurança. Considerando o resultado em segundo nível, foram encontrados: 3 relacionados ao perigo, 3 relacionados a alegria e 3 relacionados ao cotidiano.

Análise Linguística

No que diz respeito à análise linguística foi identificado como conteúdo textual: o nome do conjunto e do disco, Mpb4 – Cicatrizes, inscrito na parte superior da imagem. O letreiramento é visivelmente feito à mão, e acompanha a estética “quebradiça” encontrada na capa. Passando a imagem de cacos e cicatrizes na forma como as letras foram desenhadas.

ANÁLISE DA MENSAGEM LINGUÍSTICA	
TEXTO	Mpb4 – Cicatrizes
DISPOSIÇÃO	Alinear e diagonal
CAIXA	Caixa alta

PESO	Light
COR	Branca

Tabela 3: Síntese da análise linguística

5.2 Primeira Cantoria da Música Nordestina (1978)



Figura 30. Capas do disco Primeira Cantoria da música nordestina – Vários artistas (1978)

Fonte

discotecapublica.blogspot.com.br/2012/12/1-cantoria-da-musica-nordestina-1978.html

Descrição da capa

Primeira cantoria da música nordestina foi o resultado da gravação em áudio do festival de mesmo nome que aconteceu na cidade do Recife em 1978. A imagem constitui-se de uma ilustração de 31x31 cm, tamanho aproximado de uma capa de disco. O design da capa e a ilustração é de Romero Cavalcanti. A capa constitui-se de uma cabeça em formato de gaiola “cantando pássaros”.

Em 1978, ano de lançamento do disco, o Brasil ainda vivia sob a forte censura da ditadura militar que aos poucos dava os primeiros sinais de uma lei de anistia para os exilados, que por imposição ou vontade própria foram em busca de suas liberdades individuais fora do país.

Cabeça, gaiola e pássaros, os principais ícones da capa, são abordados com frequência pelos surrealistas. Na fotografia *Mannequin with a Bird cage over her head* (1938) de Man Ray e na pintura *The Therapist* (1937), surgem exemplos de como os surrealistas abordavam esta temática.



Figuras 31 e 32. *Mannequin with a Bird cage over her head* (1938) de Man Ray e *The Therapist* (1937) de René Magritte. Fonte <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=34042> <https://margitkeresztes.wordpress.com/2007/09/20/rene-magritte/>

A estrutura física de uma gaiola de passarinho é emprestada para dar vida ao formato que teria uma cabeça humana. Porém a boca, olhos e orelhas são totalmente humanos. É uma mesclas entre real e irreal dentro da imagem. O som do canto humano é representado na imagem por pássaros, símbolo maior no reino animal quanto ao ato de cantar (referência direta ao nome do disco: Primeira Cantoria da música nordestina).

É interessante olhar os pássaros como figuras de um significado dúbio em relação a mobilidade. Representam a prisão quando postos em uma gaiola e a liberdade quando nascem soltos na natureza. Esse duplo significado

representa bem o momento de privação de direitos em que o país vivia no cenário criado pela ditadura militar, onde ao mesmo tempo os artistas de todo o país mobilizavam-se para reestabelecer seu direito de cantar e mais importante, cantar livremente o que lhes fosse de vontade.

É possível fazer uma comparação entre o pássaro branco, que sai da boca da cabeça-gaiola e a pomba branca (símbolo da paz). Neste contexto é possível analisar o canto realizado pela cabeça-gaiola, como um canto de paz ou que pede por paz.

No terceiro e último plano da imagem, vê-se um céu azul. A pouca paisagem vegetal, falta de nuvens e a quase totalidade do céu azul no fundo da imagem, conferem a este trabalho toda a ideia de liberdade que pode ser conferida aos pássaros que acabam de voar pela cabeça-gaiola.

Foi observado que o olho que surge na cabeça-gaiola, está semi aberto, como alguém que acabou de despertar. O olho passa a ideia de acordar, de recomeço. Significados que cabem plenamente ao contexto político-musical que o país vivia na época da produção deste trabalho.

Esta capa compartilha uma característica similar as técnicas adotadas por Man Ray. De acordo com Braune (2000), uma das principais características do surrealismo fotográfico de Man Ray é estabelecer uma realidade nova e instigante para objetos que anteriormente, sozinhos ou em outras montagens, possuíam realidades diferentes. É possível ver essa realocação de objetos em realidades diferentes da que normalmente o associamos na capa deste disco.

Análise Plástica

No que diz respeito ao quadro (ou moldura), a capa apresenta uma fotografia sem moldura, havendo sangramento além dos limites do suporte que tem aproximadamente 31 x 31 cm.

Assim como Magritte, os objetos que Cavalcanti pinta nesta capa são todos claramente reconhecíveis, provém da esfera banal e cotidiana. Contudo, logo que são pintados de uma forma bastante acadêmica, como numa lição de escola primária sobre conhecimento geral, mudam, e tudo mergulha na incerteza. (...) “apresentando as coisas com uma lógica poética, um conjunto de regras que pinta

a uma luz completamente nova, conferindo-lhes uma força totalmente nova”.
(PAQUET, 2000 p 23)

Na composição da imagem foram encontrados quatro planos. No primeiro plano surge a orelha da cabeça-gaiola. No segundo plano a própria cabeça-gaiola cantando um pássaro branco. No terceiro plano um pássaro amarelo junto com a vegetação. No quarto plano o céu azul sem nuvens.

No que diz respeito ao enquadramento, a cabeça-gaiola aparece em meio-perfil. A figura toma quase toda a imagem, havendo sangramento por parte do céu e da vegetação sertaneja ilustrada na parte inferior da capa.

SÍNTESE DA ANÁLISE PLÁSTICA	
Suporte	O suporte no qual a mensagem se encontra é uma capa de disco feita com papel cartão, 250 gramas.
Quadro	A fotografia não apresenta moldura, havendo sangramento além dos limites do suporte, que tem aproximadamente, 31 x 31 cm. Esse sangramento remete a um contexto fantasioso, imaginário.
Enquadramento	Em relação ao enquadramento, a imagem foi retratada em meio perfil, apesar do fundo da imagem encontrar-se num ângulo frontal.
Composição	Primeiro plano: orelha. Segundo plano: Cabeça gaiola e pássaro branco Terceiro plano: Pássaro amarelo e vegetação Quarto plano: céu azul
Estilo	O estilo gráfico da pintura remete a uma ambientação de temática surrealista.

Tabela 4: Síntese da análise plástica.

Análise Icônica

ANÁLISE ICÔNICA		
FIGURA	PRIMEIRO NÍVEL	SEGUNDO NÍVEL
01. Orelha	Escutar	Música
02. Olho levemente aberto	Enxergar	Despertar

03. Boca cantando	Canto	Liberdade
04. Cabeça-gaiola	Pensamento	Prisão
05. Pássaro branco	Paz	Liberdade
06. Pássaro amarelo	Fuga	Liberdade
07. Vegetação sertaneja	Sertão	Regionalismo
08. Céu azul sem nuvens	Calmaria	Liberdade
09. Depósito para o alimento dos pássaros, vazio e quebrado	Revolta	Revolução
10. Tipografia	Letras	Informação

Tabela 5: Síntese da análise icônica

Ao todo foram listados 10 itens presentes na imagem da capa. Destes, no que diz respeito ao significado em primeiro nível não há elementos mais recorrentes do que outros. Porém, no segundo nível surgem 4 resultados relacionados a liberdade.

Análise Linguística

No que diz respeito à análise linguística foi identificado como conteúdo textual o nome do disco e o local em que foi gravado juntamente com a data: 1ª CANTORIA DA MÚSICA NORDESTINA, GRAVADO AO VIVO NO TEATRO DO PARQUE / RECIFE NOS DIAS 28-29 E 30/4/78. A tipografia surge toda em caixa alta em tipos de corpo médio com serifas quadradas. O título do disco e a descrição do contexto utilizam a mesma tipografia. O texto mantém-se quase que isolado do contexto em que se passa a imagem, evitando interferências linguísticas na mensagem que a capa quer passar através de seus elementos figurativos.

ANÁLISE DA MENSAGEM LINGUÍSTICA	
TEXTO	1ª CANTORIA DA MÚSICA NORDESTINA, GRAVADO AO VIVO NO TEATRO DO PARQUE / RECIFE NOS DIAS 28-29 E 30/4/78
DISPOSIÇÃO	Linear
CAIXA	Caixa alta

PESO	Médio
COR	Preta

Tabela 6: Síntese da análise linguística

6 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

6.1 Discussão dos resultados da análise plástica

Com relação ao tipo de suporte apresentado na capa os discos utilizam papel cartão, onde este se faz adequado. Material que nos faz remeter ao universo dos Lps além das dimensões (aprox. 31cm x 31cm).

Podemos constatar que nas capas analisadas que há um sangramento da imagem, não permitindo a visualização do restante dos elementos do cenário. Para Joly (1996) este método de limitar a imagem em função do suporte faz com que o espectador construa de forma imaginária o restante da imagem, aquilo que não consegue identificar no campo visual da imagem.

A colocação da autora faz muito sentido, acreditando-se que a escolha de limitar a imagem, tenha agregado a ela um sentimento lúdico e misterioso, uma vez que não é possível especificar aonde os personagens da cena estão, podendo o espectador fazer livres especulações, como por exemplo: O que está para além das fotografias retalhadas na capa do disco Cicatrizes? Existem outros pássaros para além dos que surgem na capa do Primeiro Festival de Cantoria Nordestina? São cenários ou possíveis cenários e desdobramentos que podem surgir se associados às imagens originais apresentadas nas capas.

Quanto ao enquadramento e o ângulo, o disco cicatrizes apresenta fotografias sem uma padronização dos mesmos. À medida que o disco da Cantoria Nordestina, a figura principal aparece em meio perfil, enquanto o fundo encontra-se num ângulo frontal. Possivelmente o uso destes enquadramentos foram feitos com o intuito de reforçar os conceitos principais de cada trabalho.

No caso do Disco cicatrizes, a falta de um lugar fixo para olhar, reafirma a sensação de angústia transmitida pelo vidro/espelho quebrado. É como se dentro de cada rachadura/cicatriz ocorresse uma realidade específica, uma fotomontagem que nos leva ao cotidiano do grupo e a suas inquietações. Consideramos para esta capa que todos os elementos se juntem para formar uma única imagem.

Quanto a capa da Cantoria Nordestina, a figura principal (a cabeça gaiola) aparece em meio perfil, reforçando a ideia de profundidade que a gaiola deve ter, ao mesmo tempo, o suficiente para que o autor só perceba um olho e um ouvido, não mais do que isso. Simultaneamente o fundo da imagem, desenhado frontalmente, reforça a ideia de profundidade e liberdade sugerida pelos pássaros.

Essa configuração de cena induz o espectador a visualizar para além da imagem em si, o conceito da imagem, uma vez que os surrealistas prezavam muito mais pelas ideias que queriam transmitir do que por apenas estéticos. É possível perceber isso, quando Paquet (2000), afirma que não podemos dizer, com qualquer certeza que Magritte gostava de pintar. Gostava claramente de pensar em quadros; contudo, depois de ter elaborado esse pensamento com a ajuda de esboços e pequenos desenhos recusava a ideia de passá-los à tela, preferindo ir jogar xadrez no *Greenwich*, um café muito conhecido, em Bruxelas. (PAQUET, 2000, p. 19)

A cerca da composição as duas capas dialogam com o fato de que os elementos são mesclados para oferecer uma nova realidade, utilizar elementos reconhecidos do cotidiano e oferece-los uma nova percepção através da pintura e da fotomontagem.

No caso do LP Cicatrizes, a análise nos revela o conceito de um cotidiano despedaçado, fragmentado pelas agressões sofridas ao longo de oito anos de ditadura militar sofrida até o momento do lançamento do disco. Ao mesmo

tempo o LP Cantoria Nordestina utiliza-se da pintura para compor uma cena mais carregada de lirismo, mas não com menos peso político.

6.2 Discussão dos resultados da análise icônica

Analisando o conjunto dos 22 itens encontrados nas duas capas em primeiro e segundo nível, constatou-se a predominância das seguintes temáticas: liberdade, amizade, seriedade e insegurança, perigo, alegria e cotidiano.

Apesar de utilizar-se de ícones distintos, as duas capas enfocam uma forte entonação política. É possível através destes ícones interpretar o lado social do surrealismo, que aparece com mais força em seu segundo manifesto. Um dos grandes trunfos do surrealismo perante seu movimento antecessor e gerador, o dadaísmo, é sua face política associada as temáticas do inconsciente. Breton contrário a seus amigos, fascinado pela revolução soviética, destacou o risco de envolvimento sem compromisso social e cultural do dadaísmo. (GUALDONI, 2008, p.10)

Esta verve política do movimento surrealista aparece com recorrência nas capas da música brasileira a partir do movimento tropicalista, que traz consigo toda uma bagagem de revolução social para dentro do contexto musical. Todos os ícones encontrados tem uma relação direta com o momento em que o país vivia. O perigo convivia diretamente com a alegria, com a insegurança, com a busca pela liberdade. A seriedade do momento e a força dos laços de amizade, tudo isso sobre o lastro do cotidiano.

6.3 Discussão dos resultados da análise linguística

Quanto à análise linguística, os resultados aparecem de forma distinta entre as capas. A capa do disco Cicatrizes absorve todo o contexto gráfico do disco, ou melhor, a ideia de vidros quebrados, cortes e cicatrizes, para dentro do desenho das letras. A letra passa a ser parte do conceito da imagem, integrando-a uniformemente.

O contrário acontece na capa do disco Cantoria Nordestina, onde a tipografia surge de forma tímida, no topo da imagem, sem pretensão de interagir graficamente com a pintura feita por Cavalcanti. Sua força consiste mais no que ela quer dizer enquanto palavra (Cantoria, cantar, liberdade) do que em sua representação plástica.

6.4 Discussão geral dos resultados

Podemos dizer que a matriz sonora e visual se complementam. A matriz visual da capa sintetiza e traduz o contexto de forma surreal, a diversidade musical contidas nos discos. Nos dois discos a pluralidade nos temas e arranjos das composições se unem muito mais por uma questão política do que em torno de um estilo musical.

Esta diversidade é traduzida através de elemento facilmente reconhecíveis, o que reforça o caráter popular das capas. A partir do tropicalismo, a ideia é que os designers passem a dialogar com mais intensidade com a cultura de massas. De acordo com Calado (1997), esta é uma influência direta de Rogério sobre os demais tropicalistas, encarando o design como um veículo de ponta para a socialização entre as massas e a arte moderna.

A riqueza dos elementos evocados nas capas remetem a momentos artísticos de grandes figuras do surrealismo como o belga René Magritte e o estadunidense Man Ray. Artistas contemporâneos entre si que se complementaram ainda em vida com suas obras e ideias em torno do movimento surrealista. Cada um a seu modo de reproduzir o inconsciente, atingiu a fase pós-tropicalista nas capas de disco.

A respeito do próprio Magritte, Paquet (2000) argumenta que suas obras nunca são uma simples reprodução das aparências, sua intenção é chamar a atenção, não para a realidade exterior, mas para o mistério por trás da

CONCLUSÃO

Este trabalho iniciou-se com objetivo geral de se compreender a representação gráfica do movimento surrealista dentro do design gráfico das capas de disco da música brasileira a partir do tropicalismo. Esse objetivo maior foi alcançado, como pode-se verificar nos resultados.

Quanto ao cumprimento dos objetivos específicos:

- 1) Pesquisar o contexto histórico relacionado ao Movimento Surrealista.
- 2) Pesquisar o contexto histórico relacionado ao Movimento Tropicalista.
Estes objetivos foram alcançados com êxito, a partir de uma profunda pesquisa bibliográfica em livros escritos por autores que acompanharam o desenvolvimento dos respectivos movimentos, o que conferiu maior credibilidade às informações colhidas.
- 3) Pesquisar o contexto histórico relacionado ao design de capas de disco da música brasileira. Esse objetivo foi alcançado com sucesso, a partir da investigação em material bibliográfico, associado ao repertório desse pesquisador, que é colecionador de discos e fã dos trabalhos musicais analisados nesta pesquisa.
- 4) Identificar as características surrealistas nas capas de disco produzidas a partir do Tropicalismo. Este objetivo foi alcançado a partir da adaptação do modelo proposto por Martine Joly (1966).

Após o término dessa pesquisa, na qual foram investigados diversos aspectos das mensagens visuais, tendo como objeto de estudo as capas que manifestassem características surrealistas passíveis de identificação, foi possível constatar como estas características chegaram ao design gráfico brasileiro.

A presença do surrealismo no design gráfico das capas de disco deve-se ao fato de que as nossas vanguardas artísticas brasileiros buscaram uma constante comunicação com as vanguardas europeias, através do movimento

antropofágico (ponte entre o surrealismo europeu e o surrealismo das capas de disco da música brasileira) foi possível enxergar como estas conexões artísticas foram possíveis.

Esse aprofundamento nas vanguardas europeias, principalmente no surrealismo, foi traduzido graficamente por Rogério Duarte e posteriormente evoluído constantemente pelos designers que vieram depois dele, como Luciano Figueiredo e Oscar Ramos.

Considerando a relevância das capas de disco para o mercado fonográfico e a escassez de um método científico que auxilie na produção de tais artefatos, os dados aqui levantados em muito podem ser úteis para futuros pesquisadores desse campo ainda tão carente de diretrizes.

Os resultados alcançados estão relacionados com o repertório do pesquisador, estudante de design e colecionador de discos, ainda que a pesquisa expresse caráter relativista. No entanto, mesmo que as interpretações aqui levantadas sejam, em sua grande maioria, provenientes do repertório sócio-cultural deste pesquisador, juntas elas formam um referente ponto de vista acerca das relações abordadas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Ática. 1999.

GUALDONI, Flaminio . **Surrealism**.Skira, 2008, 29p.

THOMSON, Laura. **Segredos do Surrealismo**. São Paulo: Publifolha. 2008, 6-50p.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. **Surrealismo**. São Paulo: Ática. 1986, 24-76p.

CIVITA, Victor. **Gênios da Pintura**. São Paulo: Abril Cultural. 1973

PAQUET, Marcel. **Magrite**. Alemanha: Taschen. 2000, 43-46p.

AZEVEDO, E.; PONGE, R.; **André Breton e os Primórdios do Surrealismo**.2008, 280p. Disponível em

<www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/20843/000720013.pdf>

Acesso em 04 de maio de 2013.

NÓBREGA, Vanessa. **Espaço Imaginário: a construção da fotografia surrealista**.2012, 3p. Disponível em

< periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/23380>

Acesso em 6 de julho de 2013.

JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Bahia: Edufba. 2012, 90p.

NUNES, Benedito. **Antropofagia e Vanguarda – Acerca do canibalismo literário**. 2004. Disponível em

< www.revistas.usp.br/ls/article/viewFile/25428/27173>

Acesso em 22 de dezembro de 2013.

MACHADO, Carlos. **Nosso Século 1910/1930**. São Paulo: Abril Cultural. 1980

DINIZ, Júlio. **Antropofagia e Tropicália – Devoração/devoção**. 2009,1p.

Disponível em

< www.revistas.usp.br/ls/article/viewFile/25428/27173>. Acesso em: 16 de outubro de 2014.

BRANCO, Castelo. **Pernambucália – Outras verdades tropicais**. 2007.

Disponível em

< revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1375/1246>. Acesso em: 28 de dezembro de 2013.

CALADO, Carlos. **Tropicália – A história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34. 1997, 98p.

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

LAUS, Egeu. **A capa de disco no Brasil: ontem e o hoje**. Disponível em <www.Samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0701/0047.html>. Acesso em: 30 de junho de 2013

VILLELA, César. **A história visual da bossa nova**. São Paulo: ADG-Brasil. 2004, 11p.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália – Uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 15-101p.

OLIVEIRA, T; QUELUZ, P. **Design gráfico tropicalista: as capas de disco no contexto do Brasil da década de 1960**. Disponível em

http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/807/1/CT_PPGTE_M_Oliveira,%20Cauhana%20Tafarelo%20de_2014.pdf>. Acesso em 16 de outubro de 2014.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. São Paulo: Papirus, 2006.