

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

CAIO LOCATELLI DE MEDEIROS

GELEIA SEMIÓTICA DE CANÇÃO E IMAGEM:
UMA ANÁLISE DAS CAPAS DOS DISCOS DA TROPICÁLIA

São Paulo
2020

CAIO LOCATELLI DE MEDEIROS

GELEIA SEMIÓTICA DE CANÇÃO E IMAGEM:
UMA ANÁLISE DAS CAPAS DOS DISCOS DA TROPICÁLIA

Trabalho de Conclusão de Curso de
graduação em Publicidade e Propagando,
apresentado ao Departamento de Relações
Públicas, Propagando e Turismo, da Escola
de Comunicações e Artes da USP

Orientador: Prof. Dr. Bruno Pompeu

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Medeiros, Caio Locatelli de
GELEIA SEMIÓTICA DE CANÇÃO E IMAGEM: UMA ANÁLISE DAS
CAPAS DOS DISCOS DA TROPICALIA / Caio Locatelli de
Medeiros; orientador, Bruno Pompei. – São Paulo, 2021.
122 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Programa
de Pós-Graduação em / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. TROPICALIA. I. Pompei, Bruno. II. Título.

CDD 21.ed. - 306

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Aprovado em: 26/07/2021

Banca:

Nome: Dorinho Bastos

Instituição: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Nome: Aïcha Agoumi de Figueiredo Barat

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Nome: Bruno Pompeu

Instituição: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Escrevo essas linhas com plena consciência de que as ideias e os sentimentos que deixei aqui caminham para além da existência e atingem aquela que, mesmo na ausência física, me ensina cada dia mais, evocando o melhor de mim - que é ela. C.L.

AGRADECIMENTOS

Dar início aos meus agradecimentos é um sinal de que uma das etapas mais importantes da minha vida chegou ao fim. Ver o trabalho completo me preenche de sentimentos mistos que vão encontrar no futuro a melhor maneira de se expressar. No momento, apenas me deparo com o início de um futuro que sempre me pareceu muito distante - às vezes até inalcançável. Mas cá estamos. E não se engane, o uso do plural aqui se faz necessário, afinal o que sou eu senão a fantástica união que a vida, sem cobrar, nos proporciona?

O que sou eu senão o convívio durante vinte e cinco anos com a minha maior inspiração de ser e existir que é o Luca? Meu segundo eu, a pessoa que viveu comigo os meus dias mais felizes e meus dias mais tristes, e em todos esses momentos se fez necessário para a compreensão daquilo que é existir, aquele que na beleza de sua simplicidade encanta a tudo e a todos - um ideal de ser -, meu irmão.

Sou também o meu pai, claro. Minha referência. O gosto pela música, mesmo que contra a vontade dele, tem um responsável. Conviver com o seu carisma e sua paixão, traduzidas em notas musicais de violão e canto, é sem dúvida um dos meus maiores privilégios. Se hoje entendo o que é amar, é porque o amo. Nas harmonias e nos ruídos da convivência, é o meu parceiro, minha inspiração.

Há que se abrir um parágrafo para se falar de minha família. Sou eles ao passo que sou minha memória, esta que tem as suas primeiras lembranças fundadas em uma conjuntura de muita parceria e amor. Do Nordeste ao Sudeste do Brasil, são pessoas que nas suas diferenças convivem, e no amor se constroem.

Se não era antes, hoje, depois de seis meses, tenho o privilégio de pelo menos tentar ser, afinal o brilhantismo é radiante também no seu sentido figurativo. A importância de se ter pessoas como o Bruno, meu orientador, no mundo é imprescindível naquilo que acredito. A atenção com que ele me presenteou ao decorrer da construção desse trabalho me ensinou para além da teoria, um conhecimento que, tão importante quanto o racional teórico, transforma.

Sou também Bruna, a pessoa com quem tive e tenho o imenso prazer de dividir os últimos anos de minha vida. Não sou capaz, mas tento ao máximo demonstrar a minha admiração pela pessoa que, na sua alegria, determinação e

principalmente no companheirismo, me inspira diariamente. Somos juntos uma luz que nos tempos difíceis nos serviu de guia.

O período da graduação que agora se encerra foi de fato transformador. Logo no primeiro ano conheci dezoito pessoas que se transformaram em família. A importância de se ter pessoas tão brilhantes e parceiras em minha vida é algo difícil de se compreender, não é fácil. É um privilégio que aprendo cada dia mais a valorizar e a lidar. Espero que todos saibam, e não só por essa mensagem, a importância deles em minha vida. Sou admirador de todos e festejo todas as suas conquistas, um verdadeiro baba-ovo.

Guardo com muito carinho também as memórias que criei com o grupo extraordinário de pessoas que, nas suas gigantes diferenças, encontraram os meios para realizar feitos enormes. Da realização de campeonatos esportivos a festas, crescemos juntos, uma união inesperada que carrego comigo e que me faz ser quem eu sou.

Sou grato também por ter compartilhado a minha graduação com a turma de publicidade que ingressou no ano de 2016, estes têm um espaço muito especial na minha memória, são parte fundamental daquilo que foi a minha trajetória. Agradeço também o corpo docente e os funcionários da ECA, sem eles não seria possível.

Ressalto também a importância das pessoas com as quais eu convivi nesses últimos anos. As amizades que fiz nesse período foram das coisas mais belas que a vida me trouxe, sou hoje um resultado absoluto dessas pessoas que me encantam.

Agradeço também a todos aqueles que participaram da minha trajetória profissional, ainda que no início. Nesse curto período de tempo tive a oportunidade de ter tutores e amigos que me ensinaram mais do que eu poderia pedir.

Encerro meus agradecimentos com uma lembrança. Tenho muito clara em minha mente a memória de caminhar pela ECA com minha mãe e ouvir dela que os dias que ali me esperavam seriam maravilhosos. Ela, com aquela sensibilidade que sempre me encantou, não poderia estar mais certa. Afinal, a pessoa que eu mais sou é ela. Somos juntos o amor, o sentimento que transcende aquilo que alguns consideram como realidade. Um sentimento que não encontra nas palavras as formas de se expressar. E sim, o período da graduação foi maravilhoso, melhor seria se você estivesse aqui comigo, mas eu sei que está.

Obrigado por tudo, ECA, foi incrível!

RESUMO

MEDEIROS, Caio Locatelli. **Geleia semiótica de canção e imagem:** uma análise das capas dos discos da Tropicália. 2021. 122 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

O movimento Tropicalista foi peça fundamental na criação da identidade cultural do Brasil, principalmente no que diz respeito à música popular brasileira. O presente trabalho busca compreender de que forma se deu a relação entre a capa dos LPs lançados no período, as letras das músicas e o contexto histórico. Para isso o trabalho é baseado na elucidação do conceito de contracultura, aprofundamento contextual dos anos sessenta e da indústria fonográfica, junto a realização das análises semióticas das capas dos discos ao final do trabalho. O desenvolvimento da pesquisa busca contribuir, a partir da compreensão da relação entre o visual e o sonoro, a importância da capa de disco enquanto faceta portadora de significados. O tema é relevante ao passo que a configuração deste objeto cultural vem passando por transformações constantes junto ao desenvolvimento tecnológico industrial, modificando a forma com que estas facetas se dispõem no produto final. Dessa forma foi possível concluir que a relação entre o visual e sonoro nos discos tropicalistas era enorme, servindo como uma plataforma de transmissão de ideias e significados que participaram diretamente do movimento de contracultura.

Palavras-chave: Semiótica. Tropicália. Música Popular Brasileira. Contracultura. Capas de disco. Caetano Veloso. Gilberto Gil. Tom Zé. Gal Costa.

ABSTRACT

MEDEIROS, Caio Locatelli. **Semiotics jelly of song and image:** a brief analysis of Tropicalist movement album covers. 2021. 122p. Monograph (Bachelor Degree in Social Communication with habilitation in Advertising) - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

The Tropicalist movement is considered to be essential in the formation of Brazilian cultural identity, especially when it comes to the musical field. The present monograph seeks to understand how the relationship between the cover of the LPs released in the period, the lyrics of the song and the historical context took place. The work is based on the elucidation of the concept of counterculture, contextual deepening of the sixties and of the phonographic industry, together with the semiotic analysis of the album covers at the end of the work. The development of the research seeks to contribute, from the understanding of the relationship between the visual and the sound, the importance of the LP cover as a facet that carries meanings. The theme is relevant as the configuration of this cultural object has been undergoing constant changes along with industrial technological development, modifying the way in which these facets are disposed of in the final product. Thus, it was possible to conclude that the relationship between the visual and the sound in tropicalist records was enormous, serving as a platform for transmitting ideas and meanings that directly participated in the counterculture movement.

Palavras-chave: Semiotics. Tropicália. Popular Brazilian Music. Counterculture. Album covers. Caetano Veloso. Gilberto Gil. Tom Zé. Gal Costa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ruas de Paris após manifestações de maio de 1968.....	19
Figura 2 - Cartazes feitos na ocupação da Universidade de Sorbonne que dizem "Contra a exploração capitalista; Nossa luta continua; Comitê de ação estudantes - trabalhadores"	21
Figura 3 - Anúncio de cereal da marca <i>Wheaties</i> representando o <i>American Way of Life</i>	23
Figura 4 - Fotografia do grupo <i>The Merry Prankster</i> que, liderados por Ken Kesey, viajavam pelos Estados Unidos em seu ônibus colorido distribuindo LSD para as pessoas.....	26
Figura 5 - Fotografia de integrantes do grupo <i>Black Panthers</i> durante manifestação em Oakland no ano de 1968.....	27
Figura 6 - Cartaz de show da banda <i>Miller Blues Band</i> feito em 1967 por Victor Moscoso.....	29
Figura 7 - Fotografia da plateia do festival de <i>Woodstock</i> subindo nas torres de som para terem uma melhor visão do palco.....	30
Figura 8 - Fotografia do Ex-presidente JK na inauguração de Brasília em 1960.....	33
Figura 9 - Fotografia da manifestação Marcha da Família com Deus pela Liberdade ocorrida no centro de São Paulo no ano de 1964.....	37
Figura 10 - Fotografia da encenação da peça "O rei da vela"dirigida por Zé Celso..	40
Figura 11 - Cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" dirigido por Glauber Rocha e lançado em 1964.....	41

Figura 12 - Cartaz do espetáculo "Nós por exemplo...", peça que inaugurou o Teatro Vila

Velha.....45

Figura 13 - Instalação da obra "Tropicália" de Hélio Oiticica, exposta no MAM do Rio de Janeiro em 1967.....47

Figura 14 - Fotografia de Caetano Veloso e a banda *Beat Boys* na apresentação do Festival de Música Popular Brasileira exibido pela TV Record em 1967.....49

Figura 15 - Fotografia de Gilberto Gil e a banda Os Mutantes na apresentação do Festival de Música Popular Brasileira exibido pela TV Record em 1967.....50

Figura 16 - Fotografia de participação de Caetano Veloso no programa do Chacrinha em 1968.....51

Figura 17 - Capa do LP "A voz sentimental do Brasil" de Dalva de Oliveira.....55

Figura 18 - Capa do disco "Caetano Veloso (1968)".....63

Figura 19 - Capa do disco "Grande Liquidação" (1968) de Tom Zé.....71

Figura 20 - Capa do disco "Gilberto Gil (1968)".....82

Figura 21 - Capa do disco "Gal (1969)".....92

Figura 22 - Capa do disco "Tropicalia ou Panis et circensis" (1968).....104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1.CONTRACULTURA.....	16
1.1.CONFLITO DE GERAÇÕES.....	17
1.2.MAIO DE 68, FRANÇA.....	18
1.3.ESTADOS UNIDOS.....	22
2.O BRASIL DOS 50,60 E 70.....	32
2.1.DO PROGRESSO AO REGRESSO.....	32
2.2.A GELEIRA CULTURAL BRASILEIRA.....	38
3.TROPICÁLIA ANTROPOFÁGICA.....	44
4.INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.....	53
5.SEMIÓTICA.....	58
5.1.METODOLOGIA.....	58
5.2.AS CAPAS DOS DISCOS TROPICALISTAS.....	61
6.ANÁLISES SEMIÓTICAS.....	63
6.1.CAETANO VELOSO (1968).....	63
6.2. GRANDE LIQUIDAÇÃO (1968).....	71
6.3.GILBERTO GIL (1968).....	82
6.4.GAL (1969).....	92
6.5.TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENSIS (1968).....	104
7.CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

O movimento tropicalista surge no Brasil no final da década de sessenta por meio da contemplação das vanguardas artísticas nacionais junto à incorporação de tendências internacionais, principalmente norte-americanas, na cultura brasileira. Uma incorporação que enxergou no conceito antropofágico de Oswald de Andrade a base para a sua aglutinação - um canibalismo cultural que de todas as partes se utiliza um pouco, uma geleia.

A importância histórica do movimento se mostra de extrema relevância no desenvolvimento da cultura nacional, fato que pode ser ilustrado através do prestígio que artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Rita Lee e Tom Zé, lançados junto à Tropicália, gozam até hoje no imaginário social.

Em cinquenta e quatro anos, considerando o famoso "Festival de Música Popular Brasileira de 1967" como a primeira experimentação tropicalista, muita coisa mudou, ao passo que muitas coisas também permaneceram iguais. Se hoje podemos prestigiar o disco-manifesto "Tropicalia ou Panis et circensis" (1968) em questão de segundos através dos nossos *smartphones*, também podemos levantar cartazes questionando o modelo de sociedade tecnocrata com o qual, sem muitas opções, convivemos.

As principais diferenças, que precisam necessariamente ser levadas em consideração, estão em nossos costumes e comportamentos, resultados de um relevante desenvolvimento tecnológico industrial que nós, inseridos no séc. XXI, nos deparamos diariamente. Uma realidade que dificilmente seria possível de se imaginar mesmo no final do séc. XX.

Entender como movimentos históricos de contracultura se desenrolaram - suas motivações, seus ideais e as suas formas de expressão - pode servir de referência para momentos em que os ataques à cultura, um dos alicerces da nossa sociedade, são realizados de maneira direta. Afinal, mesmo que não se aceite a ideia de que a história é cíclica, se faz claro que os questionamentos feitos nos anos sessenta e nos anos dois mil são bastante similares, assim como os ataques sofridos.

Considerando o objeto cultural como imprescindível para qualquer transformação histórica, o trabalho em questão tem como proposta principal

identificar e analisar de que forma se dava uma relação que constituía um dos principais meios de transmissão dos ideais do movimento tropicalista: o disco.

A relação a ser identificada aqui é a da expressão visual contida nos layouts das capas com a composição sonora. Afinal, o que é álbum se não a tradução de ideias, sentimentos e anseios - característicos do contexto em que se está inserido - aglutinados em uma peça única que contemple em si, em diferentes facetas portadoras de significados, a unidade?

Para tal, o projeto se organiza de forma a contemplar quatro estágios que se mostram como fundamentais para a compreensão desta relação. Em um primeiro momento, vamos elucidar o conceito de contracultura - termo utilizado para definir movimentos que reivindicam a criação de novos valores sociais por meio de transformações culturais. Veremos como toda uma geração de jovens universitários norte-americanos pertencentes à classe média, inconformados com o modelo de vida imposto a eles pelo estado e pelo mercado vai romper com o modelo social do país por meio do desenvolvimento da ideologia *beat* e *hippie*, nas quais os valores sociais serão completamente ressignificados. Uma ruptura social que vai servir de referência para outros países, como por exemplo a França, que vai conhecer em maio de 1968 as maiores manifestações populares de sua história.

Em um segundo momento, vamos relacionar este conceito à realidade brasileira, para entender de que modo essas movimentações internacionais refletiram aqui. Neste sentido se faz necessário a compreensão das particularidades daquela realidade, afinal, se internacionalmente o questionamento do *status quo* podia ser feito de forma a ter sua liberdade de expressão preservada, no Brasil o cenário era completamente diferente, afinal, nessa mesma época, ocorre, por meio de um golpe militar, a instauração de um regime ditatorial - período conturbado na história do nosso país.

Após entendermos as especificidades da realidade brasileira, se faz necessário entender o movimento tropicalista como um todo: sua origem, seu desenvolvimento e conseqüentemente o seu fim. Também se mostra oportuno comentar sobre a organização da indústria fonográfica, que passava, e ainda passa, por transformações constantes que afetam diretamente o nosso modo de produzir e consumir música.

Ao final, após todo o esforço de compreensão do momento histórico, chega-se à etapa da análise semiótica das capas dos discos tropicalistas. Espera-se

através deste estudo poder compreender os significados que os signos, contidos no design da capa, carregavam consigo, para que assim possamos enxergar as relações existentes entre a composição visual, a música e o momento histórico, e consequentemente entender a importância do disco como expressão artística complexa.

Compreender a sua importância se mostra oportuno para também compreendermos de que forma as transformações desse meio afetam a relevância dessa plataforma, afinal, se antes era comum a exposição das coleções de discos com suas grandes capas, hoje já vemos que essa parte fica restrita a uma área não maior que uma tela de um celular. Por outro lado os estímulos visuais pelos quais somos impactados diariamente aumentam a cada dia que passa, criando um ambiente ainda mais disputado para a atenção do público.

Assim, espera-se que a construção desse trabalho seja capaz de auxiliar, não só aqueles que querem entender um pouco mais sobre o movimento que revolucionou a música popular brasileira, como também aqueles que buscam compreender a importância do movimento na formação cultural da sociedade brasileira, para que, dessa forma possamos nos aprofundar cada vez mais no estudo da importância de se ter um projeto cultural, relacionado ou não com a música, que seja capaz de contribuir para uma formação cultural nacional diversa, crítica e transformadora.

1.CONTRACULTURA

A revolução que está começando questionará não só a sociedade capitalista como também a sociedade industrial. A sociedade de consumo tem de morrer de morte violenta. A sociedade da alienação tem de desaparecer da História. Estamos inventando um mundo novo e original. A imaginação está tomando o poder.

Texto de um cartaz-manifesto pregado à porta da universidade Sorbonne, de Paris, em maio de 1968 (ROSZAK, 1972, p. 21)

Paris, 13 de maio de 1968, o dia em que a Cidade Luz¹, reconhecida como o berço de revoluções históricas, experienciou a sua maior manifestação popular. Para aqueles que adentraram as ruas da capital neste dia, o cenário encontrado era tumultuado. Aproximadamente um milhão de estudantes, professores e trabalhadores tomavam as ruas parisienses em uma marcha pacífica clamando por transformações que iam desde as reformas mais estruturais até as mais imediatas - como por exemplo a queda de Charles de Gaulle, Presidente francês da época. (MHEREB & CORRÊA, 2018, p.38).

O clima revolucionário sentido em Paris não era exclusivo da região, fazia parte de um sentimento que extrapolou as margens do rio Sena e pôde ser visto nos mais diversos cantos do mundo. Pereira (1986, p.13) aponta em seu texto que o termo "contracultura", utilizado pela primeira vez no começo da década de sessenta, foi a forma que a imprensa norte-americana encontrou para designar os movimentos culturais pautados pelos jovens universitários (quase que em sua totalidade da classe média urbana) que tiveram início nos Estados Unidos, chegando rapidamente à França, se alastrando por grande parte da Europa ocidental, e com menor repercussão em países da América Latina e no Japão.

Os movimentos tinham em sua maioria um caráter libertário que questionava os valores estruturais e racionais do modelo de sociedades tecnocratas que se instauravam pelo mundo. Visando uma ruptura completa com o sistema em que estavam inseridos, os jovens buscaram nas mais diversas referências e experimentações novas alternativas de se viver a vida. Hoje, sessenta anos depois desse período, os efeitos culturais ainda podem ser sentidos e suas reivindicações possuem característica e tratam de temáticas extremamente atuais, como opressão de gênero, classe e raça.

¹ Apelido que se dá a cidade de Paris em razão desta ter sido uma das primeiras cidades europeias a instalar pontos de luz de forma a tornar a cidade mais segura.

1.1.CONFLITO DE GERAÇÕES

Theodore Roszak (1972, p. 10) aborda esse levante da juventude pautando-o principalmente sob o aspecto da ruptura geracional, que por mais que seja um aspecto imemorial da sociedade humana, vai se apresentar nessa ocasião com uma escala de antagonismo jamais vista antes. Crítico à sua própria geração, o autor busca na conformidade dos mais velhos com o status quo a importância de enaltecer o levante dos mais jovens. A geração adulta da época, por estar em um estado enfermo, necessitaria do vigor da juventude, nas palavras do autor.

Não podemos analisar aqui como e por que esta geração [mais velha] perdeu o controle das instituições que dominam sua vida. A lembrança da derrocada econômica na década dos trinta; a perplexidade e o cansaço causado pela guerra [segunda guerra mundial]; a patética, posto que compreensível busca de segurança e tranquilidade nos após guerra; o deslumbramento com a nova prosperidade, um medo torpor fensivo face ao terror termonuclear e o prolongado estado de emergência internacional durante o final da década de quarenta e na de cinquenta; a perseguição aos comunistas; a caça às bruxas e o barbarismo infrene ao macartismo... sem dúvida tudo isso contribuiu em parte. (ROSZAK, 1972, p. 21).

Conquanto os traumas causados pela destruição dos anos que passaram ajudaram a coibir questionamentos da geração mais velha, o ambiente também se tornou propício para o irrompimento e a consolidação de uma estrutura tecnocrática, o que para o autor consiste no "inimigo invisível mais temível" (ROSZAK, 1972, p. 11).

Nesta forma de organização social, advinda do ápice da integração organizacional da indústria, todas as decisões importantes passam a ser tratadas apenas por especialistas - aqueles que detêm o maior conhecimento intelectual sobre o assunto. Assim, a técnica ganha status superior e acaba pautando todos os aspectos da vida humana: a política, educação, o lazer, os impulsos inconscientes, tudo se torna objeto de exame e manipulação puramente técnicos (ROSZAK, 1972, p.12).

O resultado dessa transformação irá ocasionar uma inversão na configuração sistemática de produção, em que a técnica prevalece sobre a condição do ser humano - uma vez que os processos industriais não podem não ser perfeitos e exatos. A autonomia humana é colocada em xeque, dando espaço à perfeição da

técnica, que, diferente do ser humano, não resulta em falhas advindas de determinações pessoais (ELLUL, 1964, p.138 apud ROSZAK, 1972, p.13).

Desta forma a alienação existente condiciona aqueles que não são especialistas a transmitirem as suas necessidades aos peritos, visto que eles são as únicas pessoas que podem fazer com que a máquina produtiva siga funcionando eficientemente.

Assim, a configuração do mercado de trabalho por consequência se torna extremamente industrial, mecânico e especialista, demandando profissionais com um perfil que sirva a esse propósito. É desse novo perfil, exigido pelo mercado, que as primeiras rupturas entre o jovem e a estrutura social vigente começam a aparecer, afinal para o jovem de classe média recém formado dos anos sessenta com ideias extremamente libertárias, esse enquadramento podia não fazer muito sentido.

1.2.MAIO DE 68, FRANÇA

O ano de 1968 na França foi marcado por conflitos cuja proporções dificilmente poderiam ser previstas pelos franceses na época. Em menos de cinco meses o levante de alguns poucos estudantes na Universidade de Nanterre, em resposta a decisão da Universidade sobre adoção de medidas restritivas que iam de encontro à liberdade sexual e ao perfil menos técnico do que aquele que os estudantes defendiam, desencadearia na maior manifestação popular da história de Paris, ocasionando na quase deposição do presidente eleito.

Pautado em um primeiro momento pelo movimento estudantil, as primeiras manifestações foram marcadas por conflitos violentos entre os jovens universitários e a polícia francesa, tornando as ruas de Paris em um cenário de guerra.

Figura 1 - Ruas de Paris após manifestações de maio de 1968.



Fonte: MHEREB e TERESA (2018)

No dia 10 de Maio de 1968, após o fechamento da universidade de Sorbonne pelas autoridades, ocorreu o conflito mais violento. Clamando pela reabertura da universidade, vinte mil pessoas, compostas por universitários, secundaristas, *blousons noirs*² e algumas centenas de operários, foram às ruas. Ao chegarem nos arredores da universidade encontraram grande resistência do Estado e como resposta ergueram aproximadamente mil e quinhentas barricadas, o que ocasionou em um conflito que de acordo com o relato de Mhereb e Corrêa,

Foi uma batalha muito dura. A tropa de choque e a polícia conseguiram tornar as barricadas indefensáveis com um intenso bombardeio de granadas incendiárias, granadas ofensivas e gás de cloro, antes de se arriscarem a tomá-las de assalto. Os amotinados retalhavam com pedradas e coquetéis molotov. Queimaram carros, virados em chicana para atrasar o avanço do inimigo; alguns se posicionaram nos telhados para atirar todo o tipo de projéteis. [...] Houve várias centenas de feridos e quinhentas prisões. [...] Outras duas ou três centenas de pessoas conseguiram retirar-se para a rua Monge, ou se refugiaram com os moradores do bairro, ou então escaparam pelos telhados. Até o final da manhã, a polícia passou um pente fino no bairro, agredindo e detendo

²Gang composta por jovens franceses marginalizados conhecidos pelo uso das jaquetas de couro pretas e pelas confusões causadas em Paris.

todos os que lhes parecessem suspeitos. (MHEREB & CORRÊA, 2018, p.56).

A repressão feita pela polícia fez com que grande parte da população parisiense acordasse no dia seguinte indignada com a situação, principalmente após surgirem relatos de pessoas feridas não socorridas e de agressões policiais. Após a repercussão negativa sofrida pelo estado, o primeiro ministro Pompidou reabriu a universidade, que viria a ser ocupada pelos estudantes logo a seguir na manifestação do dia 13 de maio.

A ocupação da Universidade de Sorbonne foi um marco no movimento. Nela os estudantes se organizaram internamente e tomaram decisões a partir de assembleias que diziam respeito tanto a estrutura interna quanto externa, quando desejam manifestar apoio a outros movimentos. As paredes das universidades foram cobertas por cartazes e mensagens que se tornaram famosas no decorrer da história como o “É proibido proibir” que seria utilizado aqui no Brasil por músicos da Tropicália. Para Mhereb e Corrêa:

Cartazes políticos, de informação ou de propaganda existem há bastante tempo, e florescem especialmente em momentos de levantes revolucionários. Para as jornadas de maio-junho de 68 na França, eles adquirem uma importância singular, por sua qualidade, seu modo de criação e produção, sua difusão e seu impacto. São, mesmo para os que conhecem pouco sobre esse evento, parte do imaginário sobre a luta travada naqueles dias. Em maio-junho de 68, cartazes são armas para defender o novo mundo que se anuncia dentro das fábricas, universidades e escolas ocupadas e nas barricadas do Quartier Latin. (MHEREB & THERESA, 2018, p,186).

Figura 2 - Cartazes feitos na ocupação da Universidade de Sorbonne que dizem "Contra a exploração capitalista; Nossa luta continua; Comitê de ação estudantes - trabalhadores".



Fonte: MHEREB e TERESA (2018)

Após o movimento estudantil diversos outros setores da sociedade declararam apoio à luta dos universitários, e o que se seguiu daí foi uma greve geral que se alastrou por diversas camadas da sociedade. De empresas aéreas à Federação de Futebol Francesa, os operários de toda a França entraram em paralisação por aproximadamente três semanas, atingindo todo o setor produtivo francês, totalizando aproximadamente dez milhões de pessoas em estado de greve.

A paralisação dos setores produtivos tornava cada vez mais visível o fato de que a crescente modernização do capitalismo tinha feito com que a camada proletária da população se tornasse cada vez maior. A experiência de Maio de 68 na França, na visão de Cohn e Pimenta (2018, p.28), foi uma das maiores experiências revolucionárias do século XX. Ele defende essa afirmação em seu texto pautando-a principalmente sob a percepção de que essa movimentação fez com que a sociedade passasse a perceber que as estruturas que alienam os trabalhadores e ditam o sistema de produção não estavam tão enraizadas assim, uma vez que, a sociedade industrial, que estava em seu triunfo, não se mostrou

capaz de resolver os problemas fundamentais do homem, como a fome, miséria e servidão.

1.3. ESTADOS UNIDOS

Para Carlos Pereira (1986, p.32), é impossível falar de contracultura sem falar dos Estados Unidos, uma vez que o país foi o berço das rebeliões que melhor exprimiram a ruptura geracional e cultural da década de sessenta, tornando-se o palco do surgimento de diversos movimentos sociais que questionaram todo um estilo de vida vigente, botando luz sobre a problemática de raça, gênero e indústria.

Um dos protagonistas dessas transformações foram os jovens universitários pertencentes à classe média, que, nascidos entre 1940 e 1950, não haviam experimentado nem os horrores da segunda guerra e nem as gigantes crises que assolaram os anos vinte. Muito pelo contrário, estavam agora vivendo o reflexo desses acontecimentos em uma juventude pautada por um padrão de vida altíssimo - o *American Way Of Life*³, baseado no consumo e no bem-estar, que para Roszak (1972, p. 36) vai ter certa influência nas características desta geração.

A atual geração de estudantes é formada pelos beneficiários dos hábitos educativos bastante complacentes que têm caracterizado nossa sociedade depois da Segunda Guerra Mundial. A carinhosa indulgência do Dr .Spock (não apressar o aprendizado do controle de dejeções, não sentir pânico por causa de masturbação, evitar disciplina rigorosa) representa mais efeito que causa da nova (e sensata concepção das adequadas relações entre pais e filhos que prevalece entre nossa Classe Média). Uma sociedade de lazer, com alto nível de consumo, simplesmente não precisa de contingentes de jovens trabalhadores "responsáveis" rigidamente treinados. (ROSZAK, 1972).

Desta forma, será possível notar entre esses jovens, que acabaram de entrar na faculdade, uma certa arrogância e despreocupação com a vida profissional adulta que o sistema lhes reservou, além do desenvolvimento de um ego que implicará na não aceitação das convenções pregadas pelas instituições para eles sem qualquer tipo de questionamento. Tais características podem ser remetidas aos fatos de que esta geração, além de ter recebido uma atenção muito grande de seus

³ Estilo de vida americano pautado na felicidade através de bens materiais. Após a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos se encontravam em um cenário de avanço tecnológico bastante elevado, o que fez com que a produção industrial pudesse produzir bastantes bens que seriam consumidos pela população através de linhas de crédito fomentadas pelo governo.

pais ao longo da infância, também acompanhou uma idealização da publicidade feita para eles enquanto público alvo, enfatizando as características daqueles jovens elevando-os à estrelas.

Figura 3 - Anúncio de cereal da marca *Wheaties* representando o *American Way of Life*.



Fonte: Site Toda Matéria⁴

As consequências dessa forma de criação serão um dos fatores determinantes para a ruptura estrutural dessa geração, como explica Roszak

É claro que essa infantilização dos jovens de classe média tem um efeito corruptor. Deixa-os despreparados para o mundo real e sua disciplina inexorável, embora cada vez mais sutil. Permite que alimentem fantasias até estarem crescidos demais; até que sobrevenha o choque inevitável. pois à medida que os dias na "multiversidade" chegam ao fim para esses jovens mimados, o princípio da realidade da tecnocracia começa cruelmente a exigir suas concessões [...] Tais perspectivas não parecem divertidas do ponto de vista de dezoito, vinte anos de disponibilidade relativamente despreocupada. (ROSZAK, 1972, p.26)

Dessa forma, os universitários estadunidenses, não contentes com o cenário que os aguarda, parecem perceber mais rápido que o empecilho que não os permite permanecer com o estilo de vida vivido até então é o próprio sistema tecnocrata - que exige competências que até ali não tinham sido desenvolvidas ou prezadas pela juventude. Percebem também, diferentemente dos franceses, que já tinham uma forma de militância enraizada por conta de seu histórico, que as táticas

⁴ Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/american-way-of-life/>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

convencionais de embate político podem não ser as mais efetivas nessa batalha, fazendo com que esses jovens, que são mais maleáveis e flexíveis devido a sua criação, encontrem em diferentes formas de protesto para fugir dessa estrutura.

Já nos anos cinquenta, os *beatniks* - nome dado aos grupos de jovens boêmios marginalizados da sociedade americana - mostraram-se os pioneiros nesse desprendimento social. Pautados pelo sentimento anti-intelectual e fascinados pelas doutrinas orientais, como o Taoísmo e a cultura Zen, eles apresentavam uma forma de anarquia que propunha uma crença no "desengajamento de massa" e da "inércia grupal", dando pouco valor às satisfações que as carreiras tradicionais poderiam lhes oferecer (PEREIRA, 1983, p.34). Desse movimento começam a se aproximar poetas e escritores, como Allen Ginsberg, famoso pelo seu poema "Howl", que é considerado um dos pilares desse movimento; e Jack Kerouac, com o seu livro *On the road*.

No início da década de sessenta, através da influência *beat*, começam a se formar também os primeiros acampamentos *hippies*, em São Francisco, na Califórnia. Através do lema "Paz e amor", esses grupos começaram a chamar a atenção principalmente pelo seu convívio em comunidade e pela importância dada por eles aos seres humanos enquanto justificativa da sociedade, com seus cabelos longos e esbugalhados e suas roupas extravagantes e coloridas, essas pessoas foram a maior exemplificação de rompimento com a sociedade.

De acordo com Roszak (1972, p.78), um dos pontos-chaves para entender o comportamento desse jovem é essa inclinação de forma sem precedentes para o oculto, para a magia e para rituais então de aspecto exótico. Tudo isso fazendo com que essa juventude busque aprendizados em fontes diferentes daquelas que lhes foram apresentadas até então pelos seus pais e pela academia.

Das culturas orientais vão importar principalmente a cultura Zen e a do Taoísmo e, por mais que o estudo aprofundado dessas religiões fosse feito muitas vezes por uma parcela muito pequena dessa geração, a grande maioria apegava-se àquilo que lhes era conveniente, mesmo que em certos momentos ocorresse a distorção de certos valores. Como ressalta Roszak (1972, p.85) em seu texto

Talvez aquilo que os jovens tomavam como Zen tivesse pouca relação com aquela venerada e diáfana tradição; mas o que prontamente adotaram foi, sem dúvida alguma, uma rejeição manda e jovial do materialismo e do compulsivamente cerebral. Foi o começo de uma cultura jovem que

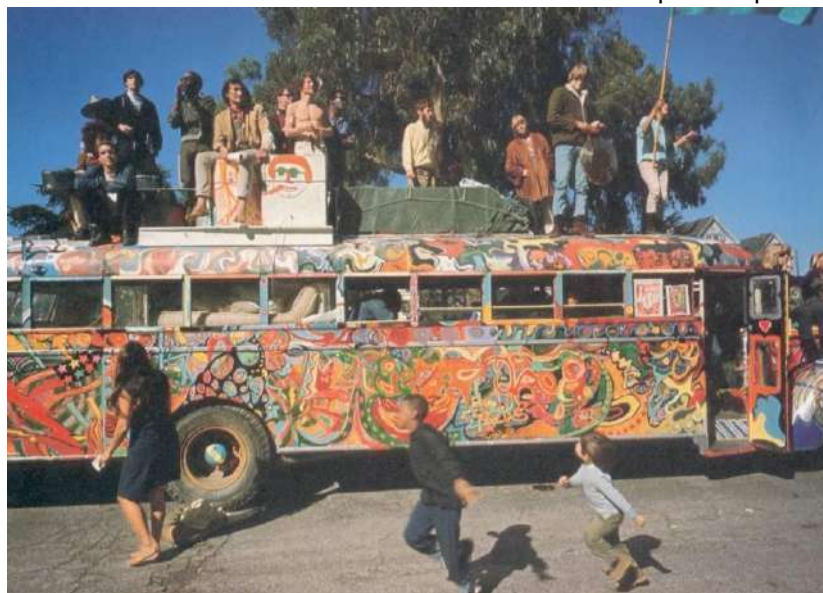
continua a ser estimulada com ânsia espontânea de opor-se à ordem tristonha, voraz e egomaniaca de nossa sociedade tecnológica. (ROSZAK, 1972).

Também vão aderir ao uso de substâncias psicoativas como a maconha e a dietilamida do ácido lisérgico, mais conhecida como LSD, que vai ter um papel fundamental na construção cultural do jovem dos anos sessenta, influenciando toda uma produção cultural, musical e artística. Isso porque, quando ingerida, a substância leva o indivíduo a ter seu estado de consciência alterado, aumentando a sua percepção sensorial, tornando-o mais sensível aos estímulos do ambiente e proporcionando alterações visuais. Para além dos efeitos sentidos ao longo da “viagem”, uma pesquisa feita nos Estados Unidos também mostrou que os indivíduos que faziam uso de LSD tinham uma alteração na sua personalidade no que diz respeito ao apreço pelos bens materiais e pela importância que davam à ideia de ter uma carreira tradicional⁵.

Para Pereira, (1983, p.85), "fundamentalmente, o que se buscava eram novas possibilidades de apreensão da realidade, e tanto o misticismo quanto a droga constituíam-se numa forma de oposição ao racionalismo dominante nas sociedades tecnocratas.", essa forma singular de expressão encontrada por esses jovens pode também ser ilustrada pela manifestação pacífica feita no Pentágono, onde as pessoas que participaram tentaram fazer o prédio levitar através de seus poderes místicos.

⁵COHEN, M.; MCGLOTHLIN, M.; MCGLOTHLIN, W. **Long Lasting Effect of LSD on Normals**. Arch Gen Psychiatry, Los Angeles, Vol 17, nov 1967. Disponível em: <https://www.enthea.net/files/mcglathlin_et_al_1967.pdf>. Acesso em: 29 de março de 2021.

Figura 4 - Fotografia do grupo *The Merry Prankster* que, liderados por Ken Kesey, viajavam pelos Estados Unidos em seu ônibus colorido distribuindo LSD para as pessoas.



Fonte: Site *All that's interesting*⁶

É importante ressaltar que para o contexto social da época, principalmente dos Estados Unidos, o movimento *hippie* simbolizou um ideal de bastante contraste e contraposição ao que estava sendo pregado pelas autoridades governamentais, pela camada mais conservadora da população e pelo mercado. O cenário social norte americano na década de sessenta estava sendo botado em xeque não só pelos *hippies* que queriam fugir do estilo de vida de bem-estar social, como também pelo movimento negro que não havia nem sido incluído nessa agenda.

Organizando-se em grupos como os Panteras Negras, o movimento negro reivindicou seus direitos civis na sociedade norte americana. Liderados por figuras como Malcom X e Martin Luther King essa movimentação questionou as questões de segregação racial presentes no país, como a separação das crianças em escolas de brancos e negros, que só vieram a ser declaradas inconstitucionais pela suprema corte no ano de 1954, mesmo que a escravidão tivesse sido abolida em 1863 e a garantia de cidadania plena em 1868. (AMARAL & PINHO & NASCIMENTO, 2014, p.186) O momento também causou efervescência em outros movimentos como o gay e o feminista que, este particularmente, questionou o papel singular da mulher na estrutura patriarcal da maioria dos lares norte-americanos como figura apenas afetivas, enquanto o homem, que tinha o papel do apoio econômico, possuía

⁶ Disponível em <<https://allthatsinteresting.com/hippie-photos#1>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

maiores possibilidades no modo de viver a sua vida. (DE ARAÚJO & MONASTÉRIOS, 2011, p.51)

Figura 5 - Fotografia de integrantes do grupo dos Panteras Negras durante manifestação em Oakland no ano de 1968.



Fonte: Site *The Guardian*⁷

Todas essas efervescências estavam inseridas no cenário norte-americano da Guerra Fria, que era composto por tensões constantes entre o modelo capitalista e o socialista, tendo o seu auge na crise de mísseis de 1962 em Cuba, quando o mundo esteve na iminência do início de um confronto nuclear e a população duvidou por certo momento se o dia seguinte iria ocorrer. A corrida armamentista, principalmente a nuclear, era vista com certo receio por parte da geração mais nova, ainda mais quando essa geração via seus amigos serem convocados pela televisão para uma guerra bastante controversa no Vietnã.

Para além do território norte-americano havia diversas outras tensões acontecendo no mundo. A revolução Cultural Chinesa de Mao Tse Tung e as guerrilhas de Che Guevara na América Latina se tornavam assuntos constantes entre esses jovens ressurgentes, e o que mais lhes chamava a atenção era que nesses espaços de conflitos políticos o lado dos vencedores era composto muitas

⁷ Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/01/power-to-the-people-the-black-panthers-by-photographer-stephen-shames>> . Acesso em 16 de julho de 2021.

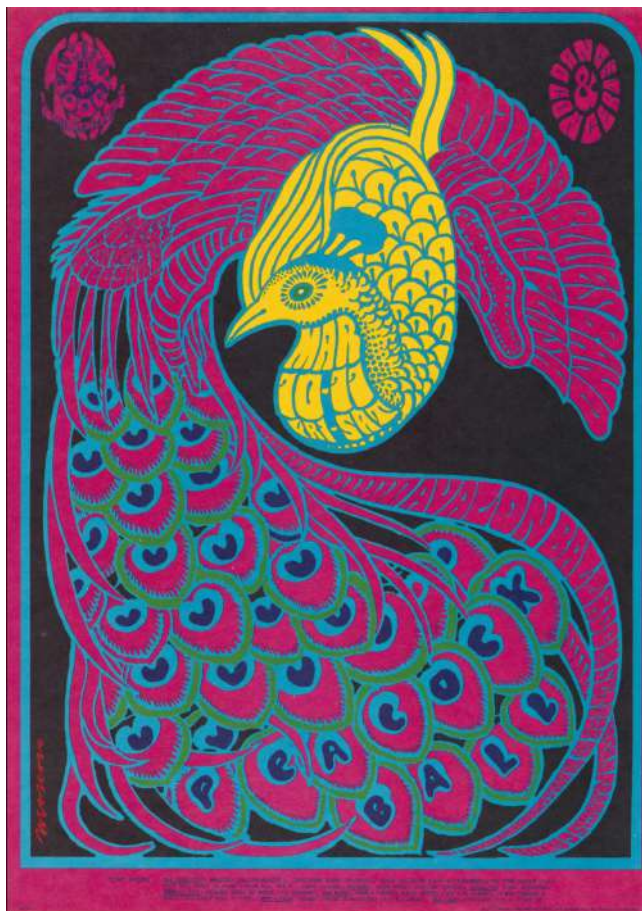
vezes por aqueles que se iniciaram como os desacreditados, servindo assim de inspiração para a movimentação política deles próprios (PEREIRA, 1983, p.78).

As manifestações políticas começaram a se tornar constantes e os reflexos dessas movimentações pôde ser visto em diversos aspectos culturais, como na arte, na poesia, na música e na literatura, sendo que em todos esses campos o principal aspecto artístico era o de ruptura e ressignificação.

A arte tornou-se psicodélica, o uso de cores vibrantes que até então era evitado se tornou um aspecto fundamental da composição. Um dos maiores exemplos desse movimento foram as capas de disco e os posters de shows psicodélicos, que através das cores gritantes e textos com a tipografia distorcida chamavam a atenção do público, atraindo-o ou repelindo-o. A imagem de fato se tornava um código para aqueles que estavam inseridos na contracultura, porque eram justamente essas pessoas que paravam e tentavam decodificar aquelas mensagens. (FILHO & SILVEIRA, 2010, p.10)

Ao contrário do que se pode imaginar por conta das características que muito se assemelham aos efeitos visuais causados pela ingestão de substâncias psicodélicas, as imagens não eram apenas composições induzidas por elas. Victor Moscoso, um dos principais nomes desse período, tinha formação em um curso superior de design, e conscientemente optou por rejeitar todas as regras que havia aprendido na faculdade. (FILHO & SILVEIRA, 2010, p.10)

Figura 6 - Cartaz de show da banda *Miller Blues Band* feito em 1967 por Victor Moscoso.



Fonte: Site MoMA⁸

Para além da arte, a música foi o campo que teve um papel fundamental na construção da consciência da contracultura. Já nos anos cinquenta com o surgimento do Rock'n Roll, um estilo que combinava de maneira inovadora os ritmos do blues, do jazz, do folk, e do gospel, chamava a atenção dos jovens rebeldes daquela geração. Lançando nomes como Chuck Berry, Elvis Presley e Johnny Cash, o Rock'n Roll *foi* muito mais do que um estilo musical, se tornando todo um estilo de vida que poderia ser personificado nas figuras dos papéis interpretados pelo ator James Dean.

Desse estilo musical vai surgir o rock, estilo com o qual o jovem vai se identificar ainda mais, visto que os compositores e músicos deste movimento fazem parte dessa geração questionadora. Assim o movimento passa a ser uma representação da força social que essa geração está se tornando (PEREIRA, 1986, p.43).

⁸ Disponível em:

<https://www.moma.org/collection/works/187020?artist_id=4117&page=1&sov_referrer=artist>.

Acesso em 16 de julho de 2021.

Desse estilo musical vão surgir os nomes que vão se tornar alguns dos maiores nomes da contracultura, como as bandas *The Beatles* e *The Rolling Stones*, os músicos Bob Dylan, Jimi Hendrix e Janis Joplin. Todos eles vão alcançar sucesso internacional através de músicas cujas letras são um perfeito retrato daquela geração, tratando de temáticas como a paz, drogas e a liberdade.

As músicas também se tornaram pretexto para o acontecimento de grandes festivais que marcaram os anos sessenta, ocorrendo principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Dos diversos festivais que aconteceram naquela época, dois entraram para a história: *Woodstock* e *Altamont*

O festival de *Woodstock* aconteceu em 1969, na cidade de Bethel, pertencente ao estado de Nova York. Mais de quinhentas mil pessoas compareceram ao evento que pregava, já em seu cartaz, a ideia de "3 dias de paz e música". Ali o sentimento de comunidade, pautado pelos ideais *hippies* foi posto em prática de verdade. Já em *Altamont*, realizado quatro meses depois, em São Francisco, o cenário foi bastante diferente. O evento que contou com mais de trezentas mil pessoas foi marcado pela violência, consumo excessivo de drogas, engarrafamentos e a morte de quatro pessoas durante o festival.

Figura 7 - Fotografia da plateia do festival de *Woodstock* subindo nas torres de som para terem uma melhor visão do palco.



Fonte: Site *The Guardian*⁹

⁹ Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/music/gallery/2019/aug/15/woodstock-at-50-three-days-of-peace-pictures>>. Acesso em: 16 de julho de 2021.

Desta forma, a importância destes eventos culturais extrapolou o campo musical, tornando-se um espaço de convívio onde toda uma geração botava a sua ideologia em prática. O que para Pereira,

Reunindo um número enorme de grupos, compositores e intérpretes - e, obviamente, um público gigantesco - esses *happenings* musicais eram uma ocasião única para o encontro daqueles que, às vezes desesperadamente, tentavam criar um mundo novo que fugisse aos limites do sistema. (PEREIRA, 1986, p.69).

Neste ponto, torna-se importante frisar o fato de que, por mais que os ideais da contracultura fossem sentidos ao redor do mundo inteiro, o desenvolvimento dessa ideologia dentro de cada sociedade se dava de maneira diferente. Festivais, manifestações públicas e movimentos sociais se desenvolviam através de atitudes e acontecimentos singulares que iam de encontro ao contexto social e político em que estavam inseridos.

No Brasil, por exemplo, o movimento começou a se mostrar de maneira mais forte a partir do começo dos anos sessenta, através de movimentos observados no cinema, poesia, dramaturgia, artes plásticas e música. Entretanto, já em 1964, através de um golpe militar, o Presidente João Goulart, que já exercia a função presidencial em um regime parlamentarista após a renúncia de Jânio Quadros, foi deposto de seu cargo, dando início ao regime ditatorial militar que duraria até 1985. Regime este que, apoiado pela classe empresarial mais conservadora e também pelo imperialismo norte americano, ficou marcado pelo cerceamento da liberdade de expressão e ao ataque de movimentos estudantis e culturais.

Dessa forma, a revolução cultural Brasileira se dá em um cenário bastante diferente da Estadunidense e Francesa, fazendo com que a arte e a expressão cultural se desenvolvessem de maneira singular.

2.O BRASIL DOS ANOS 50, 60 E 70

2.1.DO PROGRESSO AO REGRESSO

Para uma maior compreensão dos movimentos culturais revolucionários que eclodiram no país ao longo dos anos cinquenta e sessenta, é de extrema importância compreender o contexto cultural, social e político em que esses acontecimentos se deram. Ao analisarmos as movimentações no período, percebemos como estas esferas coexistem de maneira simbiótica - em que um fato ocorrido em um campo jamais deixará de ter algum tipo de reflexo nos demais.

Assim, podemos considerar que a compreensão e a análise do cenário político da época têm muito a dizer e fundamentar os acontecimentos que dali surgiram, principalmente pelos aspectos únicos que remetiam às peculiaridades do cenário brasileiro enquanto participante de um movimento que podia ser sentido no mundo inteiro.

Em 1955, a população brasileira elege como Presidente Juscelino Kubitschek, candidato representante da aliança entre o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) e o PSD (Partido Social Democrata), que naquela ocasião havia concorrido contra a UDN (União Democrática Nacional), partido este mais conservador de direita. Com um programa político pautado na ideia de um forte desenvolvimento econômico industrial, simplificada através de seu mote de que o Brasil cresceria "50 anos em 5", o Presidente ao assumir o cargo apresenta o seu Plano de Metas, que nas palavras de Schwarcz e Starling

[...] fez do governo de JK um sucesso. Atribuiu ao Estado a tarefa de viabilizar uma agenda de crescimento econômico acelerado, aprofundou o processo de industrialização e privilegiou o setor industrial de bens de consumo duráveis, alterando os hábitos e o cotidiano da população, que, deslumbrada e espantada, passou a conviver com um sem-número de novidades. Entre outras coisas um punhado de eletrodomésticos moderníssimos: máquina de lavar roupa, grill automático, rádio de pilha, ventilador portátil. (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p.627).

Juscelino então alocou grande parte dos investimentos para os setores de transporte, energia, indústria pesada e alimentos. Como resultado desse direcionamento do investimento, a população foi capaz de materializar e visualizar o desenvolvimento de alguns setores que alimentaram o imaginário de avanço industrial do país, como por exemplo a transferência da capital do país do Rio de

Janeiro para o centro do território nacional em uma obra faraônica que seria a criação de Brasília.

Figura 8 - Fotografia do Ex-presidente JK na inauguração de Brasília em 1960.



Fonte: Site Memorial da Democracia¹⁰

Entretanto, para que esse desenvolvimento pudesse ser viabilizado dentro desse curto período de tempo, o governo JK utilizou-se de atalhos que trouxeram consequências ao país, como por exemplo, a entrada desenfreada de capital estrangeiro através da concessão de privilégios fiscais e econômicos; o que acarretou em três tipos de prejuízos, conforme relata Schwarcz e Starling (2005, p.637): empresas estrangeiras assumindo o controle dos setores de desenvolvimento econômico brasileiro; o aumento constante de déficits da balança de pagamentos; e a decisão de crescer com a inflação.

Para além destas consequências, o Brasil continuava marcado por uma profunda desigualdade social que podia ser vista principalmente entre a população do campo e a urbana. Segundo Schwarcz e Starling,

¹⁰ Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasil/9>>. Acesso em 16 de julho de 2021

Nos anos 1950, 70% dos brasileiros permaneciam no campo - a população urbana só iria superar a rural no fim da década de 60. Os desníveis de pobreza e desigualdade social entre o campo e a cidade e entre a região sudeste e o Nordeste eram imensos, e a situação de carência da população pobre mantinha-se inalterada: faltavam escolas, não havia saneamento básico nem acesso à saúde, o trabalhador rural continuava excluído da legislação protetora do trabalho. (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p.639).

Em resposta ao cenário em que estava inserida, a população rural começou a se mobilizar e se organizar pela luta de suas reivindicações, que encontraram na reforma agrária um ponto unificador. Esse contexto social de desigualdade também seria um ponto em comum na representação cultural da época, principalmente no teatro e no cinema, onde a problemática seria criticada e elucidada.

Em 1961, ao final de seu mandato, na recém inaugurada Brasília, JK dá a posse da presidência para Jânio Quadros, que recebe um governo com uma situação financeira bastante grave. O candidato eleito com apoio da UDN representava uma ideia populista de antipolítica, que encontrou nas consequências adversas do desenvolvimento industrial desenfreado fundamentos para o desenvolvimento de um discurso de contraste, uma novidade. Denunciando os gastos exorbitantes das construções de seu antecessor, Jânio trazia consigo um discurso contra a corrupção, a inflação e a alta dos custos de vida da sociedade brasileira - o que naquele momento fez sentido para o eleitorado que o elegeu com 48% dos votos.

Com medidas desproporcionais ao cargo que exercia, como por exemplo a proibição de lança-perfume, briga de galos e o uso de biquínis nas praias brasileiras, seu mandato foi curto, durando apenas sete meses. Entre os marcos de seu governo, Fausto (2006) destaca dois segmentos em que suas ações se fizeram presentes: na política externa, onde desagradou a ala mais conservadora ao condecorar Che Guevara - companheiro de Fidel Castro na Revolução Cubana que inclinara o país a um regime socialista -, com a Ordem Cruzeiro do Sul¹¹; e na política financeira, onde para enfrentar os problemas que seu antecessor havia deixado, optou pela desvalorização cambial, contenção dos gastos públicos e de expansão monetária.

Assim, em agosto de 1961, sem o apoio do congresso, cuja a maioria pertencia a ala do PSD e do PTB e com atitudes sendo mal vistas pela UDN,

¹¹ A mais alta condecoração brasileira dada a personalidades estrangeiras.

principalmente em relação a sua política externa, Jânio, em mais um episódio confuso de sua trajetória, renunciou ao poder.

Seu sucessor direto, conforme mandava a constituição de 1946, era o Vice-Presidente João Goulart (Jango), representante da ala PSD e PTB que fora eleito em votação separada a de Jânio Quadros¹². Jango, que havia sido também vice-presidente de JK, era detentor de uma reputação contrastante com a de Jânio, o que, conforme relata Fausto (2006, p. 442), não agradava parte dos setores militares, que viam nele a encarnação da República Sindicalista, por onde poderiam ser abertas brechas para a tomada de poder pelos comunistas.

Para entender o período em que se deu o governo de João Goulart, Fausto (2006) elucida em seu texto o contexto de três camadas sociais que se tornaram relevantes. O primeiro contexto é o da população rural, que, conforme dito anteriormente, vinha se organizando em diversos estados, criando as Ligas Camponesas e promovendo o primeiro Congresso Nacional dos Trabalhadores Agrícolas - uma grande vitória dessa mobilização se deu em março de 1963, quando João Goulart sancionou a lei que regularizava o trabalho rural. A segunda camada que se organizou durante o período foram os estudantes, que através da UNE (União Nacional dos Estudantes) passaram a ter uma participação importante no jogo político. E por fim a Igreja Católica que havia começado a se dividir, indo desde o ultraconservadorismo ilustrado na figura de bispos até uma abertura mais à esquerda simbolizada pela JUC (Juventude Universitária Católica).

Assim, levando em consideração a organização popular e as características que o João Goulart trazia consigo, a ala militar mais conservadora não aceitaria tão facilmente a posse do sucessor à Presidência, que no momento estava voltando de missão na China Comunista, conforme Schwarcz e Starling

Foi aí que os militares fizeram suas próprias contas e decidiram intervir. No mesmo 28 de agosto, três dias após a renúncia de Jânio, Mazzilli informou ao congresso que os ministros militares não aceitavam o retorno de João Goulart ao país para ser empossado na Presidência. Diziam mais: se Jango desembarcasse no Brasil, seria preso. Os ministros não se comportavam como militares; jogavam uma cartada política. Apostavam numa espécie de golpe constitucional, de baixo custo para as Forças Armadas: Estavam intimidando o congresso para que os parlamentares declarassem o impedimento de Goulart. (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p.653).

¹² A Constituição brasileira de 1946 ordenava que as eleições para Presidência e Vice-Presidência fossem feitas de forma separada.

Entretanto, após grande esforço de governadores e de uma ala militar que não concordava com o não seguimento da constituição, Jango volta ao Brasil e assume o governo na forma de regime parlamentarista, forma esta que o congresso enxergou como uma alternativa conciliadora. Todavia, a tensão política social não só continuava, como também aumentava conforme as reformas de base iam sendo propostas por Jango.

O cenário econômico nesse período continuava a se mostrar bastante preocupante. Celso Furtado, ministro do planejamento, lançou na época o plano trienal que pretendia combinar o crescimento econômico, as reformas sociais e o combate à inflação, cujo índice passava dos 50% em 1961. Entretanto tal medida não se mostrou efetiva, de acordo com Fausto

O plano econômico dependia da colaboração dos setores que dispunham de voz na sociedade. Essa colaboração mais uma vez faltou. Os beneficiários da inflação não tinham interesse no êxito das medidas; os inimigos de Jango desejavam a ruína do governo e o golpe; o movimento operário se recusava a aceitar restrições aos salários; a esquerda via o dedo do imperialismo por toda a parte. (FURTADO, 2006, p.456).

A via encontrada pelo então Presidente para conseguir êxito em suas medidas e o prosseguimento das reformas propostas foi o da realização de comícios populares, de forma que houvesse aglomeração da população em pontos chaves das cidades. Após o segundo comício, cujo o objetivo era a realização do decreto SUPRA (Superintendência da Reforma Agrária), Jango encontrou uma reação tanto da classe média mais conservadora na "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", que reuniu cerca de quinhentas mil pessoas em São Paulo, quanto da ala militar que se antes não simpatizava com o governo, agora já não o aceitava mais.

Figura 9 - Fotografia da manifestação Marcha da Família com Deus pela Liberdade ocorrida no centro de São Paulo no ano de 1964.



Fonte: Site Folha¹³

Assim, no dia 1º de Abril de 1964, através da colaboração entre parte da burguesia de direita e de uma ala do exército, ocorre o golpe militar que depõe o Presidente João Goulart, dando início ao regime ditatorial militar, período marcado pela censura, perseguição política e dissolução de organizações sociais, que teria reflexos sociais que atravessariam a produção cultural no cinema, música, teatro, artes e poesia.

Para além do cenário brasileiro, é fundamental que a análise do contexto também seja pautada sob uma perspectiva que considere aspectos internacionais, afinal, é sabido hoje que muitos dos acontecimentos desse período foram influenciados por agentes internacionais de forma direta e indireta.

Ao pensarmos o papel do Brasil no cenário geopolítico - polarizado entre a disputa do modelo socialista e capitalista - podemos considerar o país como uma peça chave para a guinada imperialista norte-americana, principalmente quando consideramos o tamanho do território nacional repleto de *commodities* que serviam tanto ao desenvolvimento nacional quanto internacional. Para além desse interesse, é importante lembrarmos também que os Estados Unidos se encontravam em um momento de encruzilhada, em que movimentos de caráter extremamente questionadores surgiam dentro de seu próprio território. Assim se tornou de grande importância para o país que o modelo defendido por ele prevalecesse nas nações

¹³ Disponível em:

<<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/20963-marcha-da-familia-com-deus-pela-liberdade>>.

Acesso em: 16 de julho de 2021

emergentes da América Latina, principalmente quando grupos políticos de caráter progressistas de esquerda assumiram postos de grande importância política, como foi o caso do Brasil com a posse de João Goulart em 1961.

Hoje, anos depois do golpe militar, e alguns anos depois da redemocratização, é de conhecimento geral como se deu a influência norte-americana nesse período - através do financiamento e do treinamento de agentes militares que faziam a manutenção do regime ditatorial brasileiro. Desse modo, o imperialismo norte-americano, além de ser um reflexo cultural e político daquele momento, também vai ser um ponto chave da discussão de outras ondas culturais que vão surgir a partir dele.

Ainda mais quando levamos em consideração que este foi um período marcado pela entrada de empresas estrangeiras dos mais diversos setores em território nacional. Empresas estas que tiveram influência direta na cultura da sociedade, tanto através da incitação de um mercado consumidor para os seus produtos, quanto através da realização de serviços, que quando realizados, traziam consigo processos e características que davam cara ao produto final, como foi o caso das gravadoras que influenciaram estilos musicais trazendo referências estrangeiras durante a produção de discos.

2.2.A GELEIA CULTURAL BRASILEIRA

Os anos cinquenta e sessenta no Brasil foram marcados por uma relevante transformação cultural em diversos setores: cinema, música, poesia, dramaturgia e artes plásticas. Muito dessa transformação se dá sob o efeito dos reflexos advindos da movimentação contracultural global e também sob as movimentações políticas da época. O papel da cultura durante o período foi fundamental para a construção de uma ideologia voltada ao questionamento do status quo - enraizado no poder pela elite em um cenário de grande desigualdade social.

A organização das camadas sociais adquirem grande importância, principalmente ao assumirem o papel de fomentadores de discussões e formadores de opinião sobre as problemáticas encontradas no país, exemplo disso são os estudantes, que em 1961, através da UNE, criam o primeiro CPC (Centro Popular de Cultura) no Rio de Janeiro, um projeto que tinha um caráter de desenvolvimento social através da cultura que, além de desenvolver aqueles que compunham o

movimento, também buscava extrapolar a sua bolha levando discussões relevantes para outras camadas sociais, assumindo um papel de extrema importância para a época, como explica Holanda e Gonçalves em seu texto,

Tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista, "revolucionário e consequente", ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política os CPCs defendiam a opção pela "arte revolucionária", defendida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a "ilusória liberdade abstratização em telas e obras sem conteúdo", para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhes "a consciência de si mesmo". (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p. 2).

O movimento ficou conhecido na época pela realização de peças teatrais e exposições artísticas em frente a fábricas e sindicatos, buscando dessa forma, através de uma conexão com os operários, gerar reflexões sobre o momento político que o país atravessava e as crises sociais que persistiam. Reforma agrária, desigualdade social (marcada pelo êxodo rural observado do nordeste do país em direção à região sudeste), e o contexto mundial imperialista eram temas regularmente abordados pelas produções. Para além das peças, é importante notar que o ambiente criado por esses centros também fomentou a criação e o desenvolvimento de uma geração de intelectuais e artistas que, além de frequentadores, eram também participantes ativos e criadores de soluções que auxiliavam o CPC a cumprir o seu papel de instrumento revolucionário.

Com o golpe militar de 64, a UNE foi dissolvida e os CPCs deixaram de existir. Em seu livro, Zincone (2018, p. 58) aborda esse acontecimento pautando-o principalmente sob o fato de que a produção cultural, hegemônica a setores de esquerda, tinha uma ligação com setores camponeses e operários, que na visão dos militares representava, assim como as reformas de bases pautadas pelo governo Jango, uma ameaça - muito pelo teor revolucionário e conscientizador a que as produções se propunham a alcançar. Em razão desse pensamento, essa conexão foi uma das primeiras a serem cortadas após a tomada de poder pelos militares, fazendo com que a produção, que antes tinha um papel de transformação que extrapolava uma classe, passasse a ser confinada em um determinado grupo, como reforça Schwarz:

O seu domínio, salvo engano, concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc., -

mas daí não sai, nem pode sair, por questões policiais[...] Essa situação cristalizou-se em em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses marinheiros e soldados. (SCHWARZ, 1978, p,6).

Ainda que confinada a uma classe social relativamente pequena - principalmente quando tomamos como referência a totalidade da população brasileira da época -, a produção cultural, muitas vezes crítica ao regime ditatorial militar, continuou a se desenvolver. Teatros como o Oficina e o Arena, ambos em São Paulo, passaram a ser o ponto de encontro de intelectuais e artistas de esquerda, sendo também o palco de diversos espetáculos que marcaram época, como por exemplo, O Rei da Vela, cujo texto de Oswald de Andrade fora dirigido por Zé Celso, em uma peça que, na visão do diretor, tinha o objetivo de expor a audiência (predominantemente vinda da classe média) ao seu estado original, cara a cara com o seu privilégio que era obtido através da miséria do povo. (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p.22)

Figura 10 - Fotografia da encenação da peça "O rei da vela" dirigida por Zé Celso.



Fonte: Site Isso Compensa¹⁴

A produção cinematográfica também se desenvolveu no período. Em 1950, com a criação da Companhia Vera Cruz, a produção nacional começava a enfrentar a produção cinematográfica empresarial comandada por empresas estrangeiras. A

¹⁴ Disponível em: <<http://issocompensa.com/teatro/rei-da-vela>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

ideia, conforme relata Hollanda e Gonçalves (1982, p.11), era a de produzir filmes com uma boa qualidade técnica que concorresse com as produções estrangeiras, principalmente norte-americanas que, na ausência de uma produção local, inscrevia-se no cotidiano do divertimento brasileiro ganhando um espaço cada vez maior.

Concomitantemente, surge também, entre a camada de jovens cinéfilos, o Cinema Novo, um movimento que através de uma produção nacional de ideologia anti-industrial buscava retratar a realidade histórica brasileira. O movimento alcançou relevância trazendo para as telas uma representação de questões nacionais como o êxodo rural e a desigualdade social, colocando-se como vanguarda estética e ideológica da produção cultural, através de filmes como "Deus e o Diabo na Terra do Sol", considerado por muitos umas das obras principais do diretor de cinema Glauber Rocha.

Figura 11 - Cartaz do filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" dirigido por Glauber Rocha e lançado em 1964.



Fonte: Site Itaú Cultural¹⁵

Assim, o desenvolvimento do setor cinematográfico nacional assimila para si um caráter de importância fundamental dentro do contexto em que estava inserido -

¹⁵ Disponível em:

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67136/cartaz-do-filme-deus-e-o-diabo-da-terra-do-sol>>.
Acesso em 16 de julho de 2021.

uma importância que, como já ressaltado, vai muito além do entretenimento pelo entretenimento, principalmente quando analisamos o cinema sob a ótica de um meio de transmissão de ideias extremamente eficaz na construção do imaginário social. Isso porque ao analisarmos o cenário cinematográfico nacional, principalmente a partir da década de trinta, teremos salas de cinema inundadas de produções estadunidenses, cuja linguagem e roteiro - com começo meio e fim bem definidos - eram enraizados nos filmes, fomentando assim a criação de um imaginário cultural próprio americano. A importância da disputa de uma produção nacional se torna assim fundamental para a construção cultural nacionalista daqueles que a assistem.

No campo da poesia, o concretismo se apresentava com os poetas Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto dos Campos através do lançamento da revista-livro *Noiganders* em 1952. No estilo, o verso escrito buscava extrapolar a sua função literal descritiva, de forma a conseguir explorar a sonoridade de suas repetições e também da sua estética, através do uso da tipografia e da disposição geométrica dos vocábulos.

Já na música, a Bossa Nova, que anos antes havia alcançado o seu auge através de músicas como "Garota de Ipanema", de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, entrava em declínio de popularidade nos meados da década de sessenta. Ganhava assim espaço a MPB (Música Popular Brasileira), um estilo musical que se baseava em uma posição mais ortodoxa e nacionalista, defensora da tradição da música popular brasileira contra o imperialismo estrangeiro, e que viu na escalada do autoritarismo mais conservador um terreno propício para se manifestar, atingindo principalmente o público estudantil, que muitas vezes alçavam as produções à canções de protesto contra o regime militar (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p.18). Também do outro lado, de forma contrastante aos valores da MPB, o Rock'n Roll estrangeiro que, como citado anteriormente, estava em seu auge com bandas como *The Beatles* e *Rolling Stones* exportando músicas a níveis internacionais, começava a influenciar uma ala da música brasileira, criando o estilo popularmente conhecido como "iê iê iê", que era representado na figura da Jovem Guarda, composta por artistas como Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Desse cenário cultural, marcado pelo conflito entre a produção nacional e a estrangeira, a produção cultural confinada da esquerda e as transformações políticas e sociais que o país atravessava durante os anos cinquenta e sessenta,

surge um movimento que questionaria e trataria toda essa problemática de uma forma inovadora. Alvo de críticas, de amor e de ódio, surge o tropicalismo.

3.TROPICÁLIA ANTROPOFÁGICA

Ao final dos anos sessenta o movimento tropicalista surge tanto como reflexo das tensões decorrentes do cenário nacional e internacional da época, como em resposta a eles. Sendo reconhecida principalmente no campo musical, a Tropicália esteve presente em todos os campos artísticos de forma direta ou indireta, sendo a expressão da relação entre os segmentos artísticos entre si e também entre eles e a sociedade. Principalmente em um momento de grande efervescência cultural, em que os segmentos artísticos se encontravam em um plano de contato constante, havendo uma troca de influências muito grande entre eles.

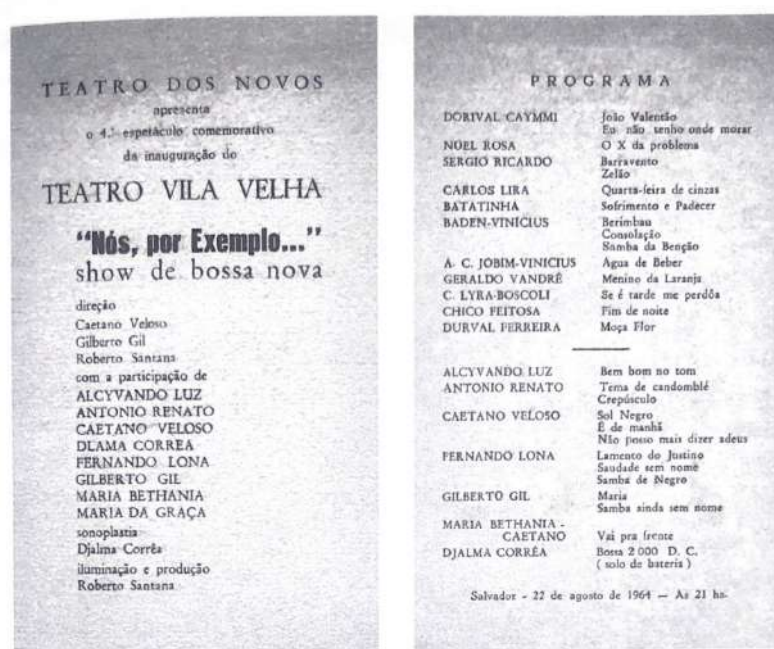
A trajetória do movimento, constantemente atrelada à história de seus principais componentes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, têm a origem influenciada por políticas públicas e sociais que aconteceram no nordeste do país. Durante a década de cinquenta o estado da Bahia passou por um período de forte investimento cultural; época esta que se tornaria popularmente reconhecida como a "Era Edgard Santos" - nome dado em referência ao Reitor da Universidade da Bahia. Ao longo da sua gestão, que durou de 1946 a 1952, o Reitor não só alocou grande parte dos investimentos da Universidade para as escolas de artes da instituição, como também realizou diversos eventos culturais, trazendo artistas e intelectuais de renome internacional para a região. Nas palavras de Calado, Edgard

Idealizou uma espécie de choque intelectual, tentando reverter a marginalização cultural da Bahia dos anos 40. Em sua concepção, a Universidade - necessariamente livre para criar e refletir - deveria desempenhar a função de ponta de lança da sociedade. Assim, em vez de contratar professores retrógrados, ou incentivar artistas convencionais, Santos preferiu apostar na inteligência. (CALADO, 2010, p.35).

Fruto desse investimento, o contexto cultural de Salvador vai se tornar o palco da reunião de jovens artistas que já em 1964, na inauguração do Teatro Vila Velha, seriam os responsáveis pela organização e participação do show de música popular brasileira "Nós, por exemplo" que, de acordo com Calado (2010, p.50), "Tinha uma intenção bem definida: introduzir um grupo de jovens compositores, cantores e instrumentistas, em maior ou menor medida, influenciados pela bossa nova, com pretensões de renovar a música popular brasileira". O grupo composto por nomes como Gal Costa, Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Maria Bethânia,

fortemente influenciados pela Bossa Nova - principalmente pelo recém lançado álbum de João Gilberto, *Chega de Saudade* - começavam assim a defender uma ideia de retomada da linha evolutiva da música brasileira.

Figura 12 - Cartaz do espetáculo "Nós por exemplo...", peça que inaugurou o Teatro Vila Velha.



Fonte: CALADO (2010)

A ideia de atualização em que o grupo se baseava encontrou no conceito de Antropofagia, apresentado por Oswald de Andrade em 1928, e trazido novamente à tona entre os poetas concretistas, uma ideia evolutiva que serviria aos seus anseios enquanto transformadores daquele cenário, conceito que nas palavras de Campos:

É o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do bom selvagem, mas segundo o ponto de vista desabusado do mau selvagem, devorador de brancos. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma transvalorização: uma visão crítica da história como função negativa (Nietzsche) capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização e desconstrução. (CAMPOS, 1992, p.231, apud DINIZ, 2007, p.2).

Assim, para o grupo, essa evolução teria que buscar inspiração tanto no presente como no passado. Ao mesmo tempo que concordavam com a MPB no sentido nacionalista de exaltar as tradições musicais nacionais, não deixavam de

admirar as qualidades do "iê iê iê", muito influenciado pelo Rock'n Roll estrangeiro. Dois estilos estes que na época se opunham de forma ferrenha, chegando até a ser motivo de manifestações, como a Marcha contra a Guitarra Elétrica em 1967, onde fãs da MPB simbolizaram toda a sua aversão ao imperialismo norte americano no instrumento.

Para além do campo musical, a construção do movimento também bebeu da fonte de outros campos artísticos que compunham o cenário cultural brasileiro da época. O filme "Terra em Transe", do diretor Glauber Rocha, teve grande influência em Caetano Veloso ao retratar a história do poeta e intelectual Paulo Martins que vivia e sofria da contradição ao transitar pelas diferentes camadas ideológicas e sociais de seu país Eldorado - prestes a sofrer um golpe militar. O filme que havia sido censurado em 1967, ao exibir a tensão social do país com traços similares aos do Brasil, provocava uma sensação ao longo de sua história que nas palavras de Veloso (2017, p.123) "Confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidades estavam à beira de se revelar".

Já nas artes plásticas, o movimento obteve a inspiração para a sua nomenclatura através da exposição de Hélio Oiticica chamada "Tropicália", exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A ideia de utilizar o mesmo nome fora sugerida por Luís Carlos Barreto (Fotógrafo de "Terra em Transe"), que após ouvir uma música que Caetano havia acabado de compor, encontrou semelhanças na representação de Brasil que as duas expressões buscavam mostrar. A obra, inspirada nas favelas do Rio de Janeiro, era composta pela instalação de duas tendas de panos, cada uma formando uma espécie de labirinto, que no final mostrava um aparelho de televisão ligado, e tinha como ideia fazer com que o público vivenciasse a "sensação de andar pelas quebradas de uma favela" (CALADO, 2010, P.163).

Figura 13 - Instalação da obra "Tropicália" de Hélio Oiticica, exposta no MAM do Rio de Janeiro em 1967.



Fonte: Site Itaú Cultural¹⁶

Assim, o cenário cultural do Brasil na época permitiu que o grupo de baianos, já críticos à estagnação cultural nacional, encontrasse inspiração para o movimento que estava por surgir. Em seu livro, Duarte, explica o contexto dizendo que

Havia um "estado" coletivo de vanguarda na cultura brasileira, mas ainda apenas genérico. Foi só com a surpreendente entrada, em meados dos anos 1960, dos jovens do "grupo baiano" que esse estado engendrou um movimento musical definido. (DUARTE, 2018, p.79).

Quando analisamos este caráter híbrido do movimento, torna-se possível a compreensão da escolha do termo "Geleia Geral", cunhado por Décio Pignatari ao falar da Tropicália. Afinal, ali estava surgindo um movimento que não só percorreria por dentro de todos os estilos musicais, como também pelos diversos campos artísticos, buscando um certo tipo de consenso em um ambiente cujas diferenças sociais e culturais eram grandes. Uma característica que vai dizer muito também sobre a trajetória do movimento, afinal é de se esperar certa aversão a esta novidade por parte de camadas mais conservadoras dentro do meio musical. Aversão esta que pode ser ilustrada tanto através das constantes discussões ocorridas nos bastidores com cantores como Geraldo Vandré, quanto em episódios como o debate ocorrido na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), em que os tropicalistas foram alvos de duras críticas.

¹⁶ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

É importante perceber como a inovação tropicalista e o desconhecimento por parte da população trouxeram consigo duas consequências importantes ao decorrer da popularização do movimento. A primeira, como ressaltado anteriormente, se ilustrava nas constantes críticas por parte de uma parcela da camada universitária e artística. A segunda dizia respeito a uma liberdade na circulação das músicas que outros estilos musicais, como a MPB, não possuíam, por já serem conhecidos e datados. Fato este que facilitou a entrada das canções nas mais diversas camadas sociais da época, o que foi de grande valor, principalmente em um momento em que os tópicos de discussão mais críticos encontravam na ditadura militar uma barreira para a sua propagação.

Após alcançarem certo reconhecimento nacional, decorrente de aparições em programas de televisão e no teatro e da socialização entre a classe de artistas e intelectuais, Caetano Veloso e Gilberto Gil vão dar os primeiros passos para o desenvolvimento e a popularização do movimento de renovação da música popular brasileira através da participação no "Festival de Música Popular Brasileira de 1967" produzido e transmitido pela TV Record. Evento este que, para além da música, era dotado também de grande importância no cenário social e cultural da época, como explica Veloso

Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional - e a imprensa cobria de forma condizente. Os festivais eram o ponto de interseção entre o mundo estudantil e a ampla massa de espectadores. Esta, naturalmente, era maior do que a de compradores de discos. Mas em todos os níveis tinha-se a ilusão, mais ou menos consciente, de que ali se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização. (VELOSO, 2017, p.194).

O festival até então marcado pela disputa entre cantores e cantoras MPBistas iria se deparar pela primeira vez com uma experimentação musical diferente daquela que já haviam ouvido anteriormente.

A música escolhida por Caetano Veloso para a sua participação no festival foi a sua composição "Alegria, Alegria", cuja letra, definida por Décio Pignatari como "letra-câmera-na-mão" (CALADO, 2010, p. 120), inspirada no estilo de ocasionalidade dos filmes franceses do diretor Jean-Luc Godard, contava uma história com um aspecto cinematográfico de um rapaz despreocupado "sem lenço e sem documento" que inserido em um contexto social marcado pelas contradições do

desenvolvimento e do atraso, decidia por seguir em frente na sua caminhada. O arranjo musical escolhido foi uma releitura do ritmo das marchinhas de carnaval do país, através da sonoridade elétrica das guitarras tocadas pela banda de Rock'n Roll argentina *Beat Boys*.

Figura 14 - Fotografia de Caetano Veloso e a banda *Beat Boys* na apresentação do Festival de Música Popular Brasileira exibido pela TV Record em 1967.



Fonte: Site Folha¹⁷

Gilberto Gil, por sua vez, se inscreveu com a música "Domingo no Parque". Inspirada no símbolo baiano da capoeira, a música contou com um ritmo melódico de perguntas e respostas frequentemente utilizadas nas rodas de repentes famosas no nordeste do país. A letra contava a história do amor terminado em tragédia de seus personagens: José, Maria e João. O arranjo, composto por Rogério Duprat, assim como o de Caetano, também contava com a sonoridade das guitarras elétricas inspirado nos arranjos da banda inglesa *The Beatles*. Arranjo que dessa vez seria interpretado pela banda de Rock'n Roll paulista chamada Os Mutantes, que assim como Duprat, teria um papel de extrema importância na composição do movimento que naquele dia dava os seus primeiros passos causando uma reação de amor, ódio e estranheza para todos aqueles que ouviam as músicas pela primeira vez.

¹⁷ Disponível em:

<<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1581809007244366-festival-de-1967-da-record>>/ Acesso em 16 de julho de 2021.

Figura 15 - Fotografia de Gilberto Gil e a banda Os Mutantes na apresentação do "Festival de Música Popular Brasileira de 1967" exibido pela TV Record.



Fonte: Site Valor Econômico¹⁸

A repercussão das apresentações nos dias em que se seguiram ao festival dividiram as opiniões tanto da imprensa quanto dos artistas inseridos no cenário musical. Entretanto, prevendo o possível sucesso desses cantores, a gravadora Philips se apressou para gravar LPs dos dois artistas: "Gilberto Gil (1968)" e "Caetano Veloso (1968)". Dois álbuns que marcaram o movimento tropicalista, se tornando plataforma para a experimentação da ideia que os compositores tinham sobre a evolução musical, através de arranjos elétricos e experimentação sonora, principalmente no álbum de Gilberto Gil que escolheu seguir com a banda Os Mutantes para a gravação do disco.

No dia 5 de fevereiro de 1968, Nelson Motta, jovem colunista do jornal carioca *Última Hora*, dedicou uma coluna inteira para anunciar "A cruzada tropicalista", texto este que acabou se tornando uma espécie de manifesto do movimento, anunciando e discorrendo sobre a transformação que se iniciava. Separada em cinco tópicos, a coluna abordava os aspectos que compunham o movimento: descrevendo a suposta festa em que ocorreria a inauguração do

¹⁸ Disponível em:
<<https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2013/05/08/para-entender-gilberto-gil-em-60-verbetes.ghtml>>.
Acesso em 16 de julho de 2021.

movimento, falando sobre o estilo das roupas, da vida, da arte e da filosofia presente.

A repercussão foi gigantesca e aqueles que acharam que a moda não pegaria foram surpreendidos nos dias em que se seguiram os acontecimentos descritos, de acordo com Calado:

Em poucas semanas a nova moda conquistou espaços consideráveis não só nos jornais, nas revistas, rádios e TVs [...] O tropicalismo virou o assunto do momento. Até mesmo pela dificuldade de explicar aos leitores o que seria exatamente aquele misto de moda e tendência cultural, os veículos passaram a promover debates. (CALADO, 2010, p.183).

As aparições nos programas de televisão se tornaram frequentes, principalmente no programa de grande audiência do Chacrinha, transmitido pela Rede Globo de Televisão. Caetano e Gil, que frequentemente eram atrações, não perdiam a chance de popularizar cada vez mais o movimento, através do uso de figurinos extravagantes e de suas músicas, marcavam o espaço atingindo um público cada vez maior em aparições muitas vezes singulares, chegando até a ocorrer uma competição entre a plateia para ver quem comia mais banana em determinado espaço de tempo.

Figura 16 - Fotografia de participação de Caetano Veloso no programa do Chacrinha em 1968.



Fonte: Site Caetano Veloso ...en detalle¹⁹

É importante notar que, ao mesmo tempo que o movimento se popularizou através dessas aparições em programas com um tom mais debochado, também alimentou as críticas de ala da esquerda, principalmente pelo argumento de que a

¹⁹ Disponível em: <<http://caetanoendetalle.blogspot.com/2018/10/1968-noite-psicodelica.html>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

Tropicália estaria se tornando cada vez mais um objeto de consumo, como Nelson Motta, que meses antes havia exaltado o movimento, agora afirmava que "esse 'tropicalismo' foi rapidamente industrializado e consumido, sem qualquer proposição política ou cultural, simplesmente como mais um produto lucrativo no mercado de consumo" (MOTTA, 1968).

A consolidação do movimento veio em 1968, quando o grupo tropicalista composto por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, os poetas Torquato Neto e Capinam e o maestro Rogério Duprat lançou o álbum em conjunto "Tropicália ou Panis et Circensis" (1968), que se tornaria o símbolo do movimento, através das doze canções compostas e gravadas em grupo. Em seu livro, Duarte confere o teor do álbum nas seguintes palavras:

Buscando o desdobramento da canção popular a partir da Bossa Nova, o disco separou estilisticamente dela e dos músicos que permaneciam parados em tal estágio histórico. Criticando o conservadorismo da sociedade e o autoritarismo da ditadura que governava o país, tornou-se uma obra de arte e também um manifesto político. (DUARTE, 2018, p.78).

As críticas à política e a sociedade da época encontraram um período de extremo acirramento para se propagar, principalmente pelo fato de que também ao final do ano de 1968 o regime militar havia decretado o Ato Institucional 5 que atacava diretamente a liberdade de expressão e consolidava a perseguição política como uma forma de intimidação ao povo que naquele momento se organizava em protestos massivos. (SCHWARTZ & STARLING, 2015, p.686). Assim, a resposta do contexto à expressão crítica tropicalista não seria diferente.

Ao final de 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos pelo regime militar, sob o pretexto (que só seria informado aos cantores após um mês de encarceramento) de terem desrespeitado os símbolos nacionais durante um show realizado no Rio de Janeiro na Boate Sucata. Após aproximadamente três meses encarcerados, Gil e Caetano foram liberados sob as condições de não poder sair do estado da Bahia, nem ceder entrevistas e nem realizar shows. Meses depois, a saída encontrada para o cerceamento de suas expressões, seria o exílio na cidade de Londres na Inglaterra onde passaram três anos de suas vidas, acarretando em uma separação física entre os artistas que encontrariam na distância e no silenciamento o enfraquecimento do movimento.

4.INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

A análise semiótica dos signos contidos nos layouts das capas dos discos tropicalistas tem muito a ver com a compreensão do significado simbólico e material que este objeto desempenhava em seus consumidores na época. É importante perceber como a indústria fonográfica passa por uma evolução constante desde o seu surgimento, ressignificando o modo de consumo da canção e consequentemente modificando o cerne dessa expressão artística.

Neste momento se torna de fundamental importância compreender a evolução da indústria pautada sob a ótica da distribuição do produto musical enquanto objeto de consumo, o que vem a se tornar possível somente a partir de 1888, onze anos após Thomas Edison receber a patente do fonógrafo (invenção que pela primeira vez na história permitiu que sons produzidos ao vivo fossem gravados de modo a poderem ser reproduzidos depois). Neste ano era criado o gramofone, que permitia, além da gravação, a duplicação dos discos feitos de goma-laca através de uma matriz de cobre, viabilizando assim a reprodutibilidade técnica massiva do produto. (MARCHI, 2005, p.8)

Através dessa transformação, a indústria se consolida e tem parte da sua evolução guiada pela inovação das mídias que servirão como plataformas de distribuição do produto cultural. Marchi vai sistematizar o estudo dessa evolução através de "três grandes momentos que demarcam claras mudanças na história da indústria fonográfica" (2005, p. 6).

O primeiro momento advém da criação do gramofone, que, como dito anteriormente, permitiu a reprodutibilidade das canções viabilizando-as como produto comercial. Já em um segundo momento, perto década de quarenta, também pautado sob a invenção de novos formatos, a indústria introduz no mercado a produção de discos feitos em vinil, gravações em fitas magnéticas e o LP (*Long Play*), este que permitiu um maior armazenamento de canções em um mesmo disco. O último momento analisado em seu texto se dá já em 1983 através da criação do CD (*Compact-Disc*), que dá início à era das tecnologias digitais na produção e no consumo de músicas.

Importante frisar que, pelo fato do texto ter sido publicado em 2005, Marchi não chega a analisar o ápice da transformação digital sofrida pela indústria fonográfica - cujo início é marcado pelo compartilhamento de arquivos de áudio nos

meios digitais através de plataformas como: Napster, Emule, Kazaa, Bittorrent, entre outros. Em uma troca que se configurava através do sistema P2P (*Peer-to-Peer*), em que os computadores não precisavam de um servidor central para a transferência de dados, o que viabilizou de certa forma um advento da pirataria que prejudicou artistas por meio do não pagamento dos direitos autorais pela aquisição de suas canções na forma de download, uma questão que encontraria na evolução das plataformas de streaming, como Spotify e Youtube, uma certa correção, ainda que baixa, quando pensamos em todo o consumo de músicas nos meios digitais.

Enquanto a indústria se consolida e evolui nos seus quesitos técnicos, é notável que os demais aspectos artísticos da composição também passem por transformações consideráveis, de modo a haver uma adequação das duas partes para o produto final. Assim, ao analisarmos as capas de discos *Long Play*, é fundamental o entendimento da relação simbiótica do conteúdo e da plataforma de distribuição.

O formato LP se destaca na história da indústria por permitir pela primeira vez que mais de uma música seja gravada na mesma mídia, fazendo com que a ideia de álbum, onde diversas músicas diferentes formam entre si uma unidade de mensagem e de sentidos, comece a ser explorado entre os artistas, atualizando também o significado da embalagem que, se antes servia apenas para proteção do disco, agora permitia um leque de possibilidades criativas, principalmente em razão da sua área física de 30x30cm onde podiam ser desenvolvidas peças visuais que podiam assimilar um papel relevante na construção dos significados que o disco compreendia.

Essas possibilidades vão ser exploradas principalmente a partir dos anos cinquenta, quando o lançamento de discos como "A voz sentimental do Brasil" (1954), de Dalva Oliveira, e "Sambas de Noel Rosa", lançado em 1951 por Aracy de Almeida, cuja capa contou com a ilustração do pintor Di Cavalcanti, começam a trazer uma mistura de tipografias, ilustrações e fotografias na composição da capa - que eram produzidas quase que em sua totalidade por desenhistas, cartunistas e ilustradores na configuração de freelancers, contratados pelas gravadoras em projetos pontuais.

Figura 17 - Capa do LP "A voz sentimental do Brasil" de Dalva de Oliveira.



Fonte: Site Blog da Música Brasileira²⁰

A valorização desse espaço criativo e a compreensão de sua importância vai acontecer ao decorrer da própria década de cinquenta e pode ser ilustrada principalmente pela realização do "Primeiro Salão Nacional de Capas de Long Playing - Uma Homenagem ao Progresso da Indústria Fonográfica Nacional" realizado pela revista "Radiolândia" e o jornal "O Globo" que buscou, através da exposição de capas produzidas naquela década, homenagear os avanços da indústria fonográfica.

Dessa forma, como já ressaltado anteriormente, a estética da capa deixa de ser um objeto cuja função de preservação é a predominante, e passa a ter uma importância enquanto objeto portador de significados, tendo assim um papel significativo na composição do disco, conforme vai afirmar Marchi:

Com o surgimento da estética do álbum, os discos passam a ser vistos como obras de arte em si. Com os trabalhos de design dos discos, durabilidade do formato - o vinil é mais resistente que a goma laca - era promessa de alta-fidelidade do sistema estéreo o LP passa a ser consumido como livros, ou seja, um suporte fechado passível de coleção em discotecas privadas- com status de objeto cultural, afinal, julga-se a cultura musical de uma pessoa pela discoteca que possui (MARCHI, 2005, p. 13).

²⁰ Disponível em:

<<http://blogdamusicabrasileira.blogspot.com/2011/01/1953-voz-sentimental-do-brasil-dalva-de.html>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

Partindo da premissa de Marchi, que traz a ideia da faceta do disco enquanto objeto cultural, infere-se que o consumidor a partir daí começa a compreender ainda mais o LP como uma extensão de sua personalidade, fazendo com que a identificação da obra seja de extrema importância para o seu consumo. As músicas, o artista e o design da capa precisam então gerar identificação tanto para a construção da subjetividade quanto para o efeito mercadológico intrínseco à construção.

Não se pretende que alguém "entenda" uma capa de LP mas sim, que se sinta decisivamente atraído por ela. Assim, deve a capa provocar uma reação imediata, um impulso, um apelo. Seu pior fracasso é passar despercebida: ser um envoltório comum, sem força de venda (VILELA apud POMPEU, 2008, p.84).

Entretanto, vale frisar que, da mesma forma que a distribuição e produção da indústria continuou se modificando, a capa do disco também mudou. Quando o LP evolui para CD, o espaço de disposição das imagens diminui, assim como a mídia. O encarte que antes tinha um área de cobertura de 30x30cm, passa agora a utilizar o tamanho 12x12cm, o que de certa forma reduz o espaço para a produção imagética que ali será comportada, e quando vamos mais longe, compreendendo a evolução do CD para o meio digital, e pensamos no layout das imagens que representam a música nos serviços de streamings por exemplo, podemos perceber que o tamanho é ainda mais reduzido, o que afeta de certa forma a importância desse espaço artístico.

Levando em consideração a transformação citada, se torna importante aqui entendermos o conceito de "evolução" pautando-a mais sob uma ideia de inovação tecnológica do que sob um aspecto de melhoria na qualidade, uma vez que essas características nem sempre são diretamente proporcionais.

Ao analisarmos as modificações sofridas na indústria a partir dos anos oitenta com a apresentação do CD, temos inegáveis transformações que visam melhorar a mídia em certos aspectos tangíveis do objeto: o processo de gravação das músicas nas mídias físicas se torna mais industrializada, permitindo uma maior remessa de produtos; o espaço físico ocupado pelo objeto se torna menor, fazendo com que seu transporte e manuseio seja mais fácil; o som se torna mais apurado; e também o objeto ganha mais resistência, sendo mais difícil de ser quebrado.

Entretanto, mesmo com todas essas inovações, o que explicaria o fato de o Vinil, depois de trinta e quatro anos, ter ultrapassado pela primeira vez as vendas de CD²¹? Sax (2016, p.17) vai dizer que esse aumento das vendas e o não desaparecimento da mídia vão estar atrelados à duas razões principais: a primeira é que os discos físicos nunca desapareceram, mesmo quando o mercado se encontrava em baixa, os produtos que dominaram as vendas a partir dos anos quarenta ainda existiam, mesmo que esquecidos e empoeirados; o segundo motivo foi a criação de um certo afeto pela mídia, principalmente pelos jovens, que em 2015 chegaram a compor 50% do mercado consumidor do disco de vinil - muito pelo fato de que, ao verem seus pais utilizando-se de tecnologias que no começo pertenciam ao "universo jovem", como ipods e Facebook, agora iriam buscar uma nova maneira de se mostrarem inovadores, um universo só deles. Assim acabamos por perceber uma renovação desse objeto através da construção de atributos intangíveis que agregam um valor ao objeto.

Assim, podemos supor que exista um ou mais aspectos no Vinil que o diferencia dos demais e faz com que ele adquira esse valor de objeto colecionável. Em que a sua função principal, a reprodução de canções, não é a única levada em consideração no processo de compra. Infere-se assim que a capa de 30x30cm, uma das características que diferencia esse objeto dos demais, é o que permite que o vinil envelheça superando a ideia de tecnologia datada.

Em razão desse aspecto, ao analisarmos a capa do LP podemos dizer que o papel dela, enquanto objeto mercadológico e portador de valor é reconhecido, entretanto há de se fazer o questionamento desse papel enquanto objeto carregado de significado na composição como um todo, afinal o álbum, que é uma composição de músicas diferentes buscando a unidade de sentido, não deixa de ser também uma peça que está inserida em um contexto específico refletindo um olhar cultural sobre o ambiente, fazendo parte assim de um movimento. Dessa forma, através das análises semióticas o trabalho se propõe a discutir e elucidar hipóteses sobre essa função do layout das capas do movimento da Tropicália.

²¹HAINE, S. **Vendas de vinil ultrapassam os CDs pela primeira vez em 34 anos.** Tenho mais amigos que discos, setembro 2020. Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/09/11/vendas-de-vinil-cds-34-anos/>> Acesso em: 15 de junho de 2021.

5. SEMIÓTICA

5.1. METODOLOGIA

Neste momento damos início às análises que vão nos servir como meio para se alcançar interpretações sobre a questão elucidada no capítulo anterior, que diz respeito à compreensão do modo com que os layouts das capas dos discos tropicalistas participaram do movimento que revolucionou a música popular brasileira na segunda metade dos anos sessenta. Para tal, vamos nos utilizar da teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce.

Para uma melhor compreensão da metodologia, é fundamental termos a consciência de que, ao tratarmos da semiótica, estamos lidando com uma investigação lógica que tem seus alicerces fundados no estudo da fenomenologia, que Santaella vai definir como

uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro, uma ação de nuvens no céu, o ruído da chuva, uma imagem em uma revista etc., ou algo mais complexo, como um conceito abstrato, a lembrança de um tempo vivido etc., enfim, tudo que se apresenta à mente. (SANTAELLA, 2002, p. 2).

Ligado a este estudo do raciocínio que ocorre na apreensão dos estímulos, é indispensável que haja o também o entendimento prévio das condições gerais de atuação dos signos, afinal estes são fundamentais para o desenvolvimento do pensamento. Para isso nos aprofundaremos na gramática especulativa, a ciência geral dos signos, cuja função é "o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam" (SANTAELLA, 2002, p. 3).

Os signos, definidos por Peirce e apresentados por Perez como "qualquer coisa que representa algo para alguém" (2004, p. 141), vão ser analisados e interpretados por meio da gramática especulativa, de modo que possamos compreender os potenciais efeitos que estes são capazes de provocar na mente de um receptor. Visando complementar a definição de Perez, vamos também nos aprofundar sobre as três propriedades listadas por Santaella em seu livro *Semiótica Aplicada*, e que Peirce estipulou como premissas que permitem que determinada coisa haja como signo, são elas: a qualidade intrínseca ao objeto; a sua existência; e o seu caráter de lei (SANTAELLA, 2002, p. 12).

Neste primeiro nível do signo, que tange a sua qualidade, podemos dizer que estão compreendidas todas aquelas características inerentes ao próprio signo, como o seu cheiro, sua cor, sua textura e seu volume. São aspectos que o signo carrega consigo e que possuem um poder sugestivo capaz de iniciar uma cadeia associativa na mente humana ao percebido. Tomemos como exemplo a cor vermelha. O simples fato de enxergarmos a tonalidade - qualidade própria da cor - já nos remete a uma predisposição a ação, um chamado de atenção. Desse modo, "quando funciona como signo, uma qualidade é chamada de quali-signo, quer dizer, ela é uma qualidade que é um signo" (SANTAELLA, 2002, p.12).

No segundo nível começamos a compreender como o simples fato de existir faz de algo um signo. Ao ocupar determinada posição no espaço e no tempo, um signo se relaciona com os demais objetos existentes. Ao criar essas conexões, ele começa a fazer parte daquilo a que ele faz referência, emitindo sinais que estão prontos para significar, como um jeito de andar, um jeito de se vestir ou um jeito de olhar. Nessa singularidade da existência, que cada coisa que existe carrega consigo, temos configurados os sin-signos.

A terceira propriedade que caracteriza algo como um signo é a da lei, a das convenções. Situações envolvendo coisas que encontram na generalidade um modo pré-acordado de se desenrolar, como por exemplo as palavras. Ao lermos determinadas palavras, estamos nos deparando com formas e traços que, por conta de um comum acordo - uma arbitrariedade -, passam a ter significados compreendidos por todos. São estes os legi-signos.

Se faz importante também compreender aquilo a que o signo se refere quando é analisado. Para isto precisamos considerar dois conceitos criados por Peirce: o de objeto imediato e objeto dinâmico. O objeto imediato é aquilo a que o signo se refere e que está contido no próprio signo, enquanto o objeto dinâmico é algo a que o signo faz referência, mas está fora do signo, podendo estar relacionado, por exemplo, com o contexto com a forma como está sendo utilizado ou apresentado.

Para uma melhor visualização do conceito, tomemos como exemplo o desenho de um morango. Ao visualizarmos o desenho de um morango em um cartaz na frente de uma loja, o seu objeto imediato será a fruta da morangueira - vermelha com o cabinho verde na parte de cima, sua textura típica e seu formato tradicional -, ou seja, fazendo referência a algo que está contido no próprio signo.

Agora vamos imaginar que, ao chegar mais longe, seja possível visualizar o mesmo desenho de um morango, entretanto, neste momento, já sendo possível perceber que o tal desenho está contextualizado na entrada de uma loja que tem toda a sua fachada toda pintada de preto, com luzes néon piscando em volta e representações de figuras masculinas e femininas utilizando-se de poucas roupas e próximas umas das outras - um *sex shop*. Vemos que neste momento, o signo morango, adquire outros significados, que se afastam daqueles produzidos apenas pela representação da fruta e se aproximam de uma ideia mais sexual ligada ao prazer. Este sentimento só se alcança por conta do objeto dinâmico do signo, aquilo a que o signo faz referência ao ser contextualizado em uma diferente situação.

Neste sentido, percebemos que para a análise dos signos se fez de extrema importância a elucidação do contexto social, cultural e político em que o movimento se deu, afinal, como diz Santaella, "sem conhecer a história de um sistema de signos e do contexto sociocultural em que ele se situa, não se pode detectar as marcas que o contexto deixa na mensagem" (2002, p. 6). A compreensão do momento histórico se mostra imprescindível para uma análise mais completa, visto que a semiótica é uma ferramenta, um método que nos permite organizar um raciocínio de modo que possamos investigar os significados presentes nas composições visuais.

Após o primeiro passo, vamos para a contemplação do layout da capa. Neste primeiro momento nos deixamos ser atingidos pelos quali-signos, as qualidades inerentes aos objetos: suas cores, traços e texturas. Este primeiro contato visual é feito por meio de um olhar sensível, sem um prejulgamento que carregue consigo construções pessoais que se dão através de interpretações feitas de forma automática pelo nosso cérebro. Vale notar que o olhar contemplativo é desafiador, ao passo que precisa ser desenvolvido pela pessoa que analisa, como uma espécie de potencialização da nossa sensibilidade.

Em um segundo momento, vamos identificar os sin-signos existentes na capa, perceber representações que se referem a um objeto dinâmico, como fotos, desenhos de animais, prédios e instrumentos, que nada mais são do que objetos representados nos designs das capas. Afinal, estes objetos dinâmicos dizem respeito a outros significados a que os signos fazem referência naquela situação, como as próprias canções que o álbum contempla, fazendo com que estes signos funcionem como um complemento das músicas que ali se inserem.

Por fim, passaremos para o terceiro nível: o da generalização. Neste momento vamos entender de que forma os signos, ao se relacionarem entre si, com o contexto histórico e com outros objetos, se comportam naquele momento, e quais os significados que eles carregam consigo. Aspectos estes que vão encontrar na cultura da época a base para os seus significados, visto que as relações entre os signos dizem muito respeito a realidade com a qual eles convivem

5.2.AS CAPAS DOS DISCOS TROPICALISTAS

Para objeto de análise foram selecionadas cinco capas de LPs lançadas durante o período em que se deu o movimento tropicalista. Entende-se aqui que para absorver e interpretar da melhor forma os valores e os ideais expressos nas peças visuais que configuraram o movimento, é interessante que sejam analisadas as capas dos álbuns cujo propósito da experimentação e da consolidação do estilo musical e da ideologia mais se mostraram presentes.

Dessa forma, o critério escolhido para a seleção dos álbuns atravessa tanto a sua importância histórica, enquanto objeto cultural participante do movimento, quanto a relevância de seus autores, enquanto protagonistas daquilo que viria a ser entendido como tropicalismo. A análise então começa com os álbuns individuais daqueles que desde o começo da década de 60 já idealizavam uma espécie de retomada da evolução da música popular brasileira: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé.

Os discos lançados entre 1968 e 1969 adquirem esta característica justamente pelo fato de terem sido o resultado de um primeiro momento de ruptura e apresentação da ideia antropofágica da evolução musical. Com aparições cada vez mais constantes em festivais e na mídia, tanto os autores começaram a perceber aquele momento como o ideal para o lançamento dos álbuns, quanto as gravadoras começam a perceber ali uma possibilidade de um produto valioso a ser distribuído para o mercado consumidor.

Com o amadurecimento da experimentação nos LPs individuais, vem a consolidação do movimento através do álbum "Tropicália ou Panis Et Circensis" (1968), que contou com a participação de todos aqueles que ajudaram a conceber a ideologia tropicalista, um LP que clama para si o nome do movimento e que tem todas as suas composições dialogando com aquele imaginário cada vez mais

presente na sociedade brasileira. Assim, os álbuns escolhidos carregam consigo uma importância relevante enquanto componentes daquele contexto, uma vez que são feitos com o objetivo de exaltar e angariar dentro deles os valores e sentimentos que compunham a ideologia tropicalista.

6. ANÁLISES SEMIÓTICAS

6.1. CAETANO VELOSO (1968)

Figura 18 - Capa do disco "Caetano Veloso (1968)".



Fonte: Site Discos Essenciais²²

Artista	Caetano Veloso
Ano de Lançamento	1968

²² Disponível em:

<<https://discosessenciais.blogspot.com/2018/01/caetano-veloso-philips-1968-caetano.html>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

Gravadora	Philips
Formato	Long Playing
Faixas Lado A	1. Tropicália (Caetano Veloso) 2. Clarice (José Capinan, Caetano Veloso) 3. No Dia Em Que Eu Vim-me Embora (Gilberto Gil, Caetano Veloso) 4. Alegria, Alegria (Caetano Veloso) 5. Onde Andará (Ferreira Gullar, Caetano Veloso) 6. Anunciação (Rogério Duarte, Caetano Veloso)
Faixas Lado B	1. Superbacana (Caetano Veloso) 2. Paisagem Útil (Caetano Veloso) 3. Clara (Caetano Veloso) 4. Soy Loco Por Ti, América (Torquato Neto, Caetano Veloso) 5. Ave Maria (Caetano Veloso) 6. Eles (Gilberto Gil, Caetano Veloso)
Capa	Rogério Duarte

Natural de Santo Amaro, cidade interiorana da Bahia, Caetano Veloso demonstrou desde cedo uma enorme apreciação pelas mais variadas formas de arte. A música, por mais que estivesse presente durante todos os momentos de sua vida, não foi o único foco de sua atenção durante o seu crescimento. Quando criança, costumava desenhar as calçadas de sua cidade e o rosto de seus professores com pedaços de carvão, impressionando os demais com sua notável aptidão. O cinema também sempre foi uma grande paixão do cantor, laço este que foi estreitado no início de sua adolescência, durante o período em que se mudou com sua tia para o Rio de Janeiro, quando também através de idas à rádio nacional

assistiu aos shows de Emilinha Borba, Cauby Peixoto, Nora Ney, entre outros - uma fase em que pôde desenvolver a sua apreciação artística.

Assim que retornou a Santo Amaro, logo mudou-se de novo com sua irmã para Salvador, onde iria cursar o ginásio. Já inserido no ambiente de efervescência cultural baiano, as visitas às exposições, shows musicais e peças de teatro se tornaram constantes. E, circulando dentro deste contexto, acabou conhecendo o diretor de teatro Alvinho, que após algumas conversas, ao perceber a sensibilidade artística de Caetano, logo o convidou para criar a trilha sonora de sua peça, abrindo assim os olhos do cantor para a música enquanto uma profissão a ser seguida.

Neste período, também conheceu a turma do Teatro Vila Velha, e depois de alcançarem relativo reconhecimento lançou em parceria com Gal Costa o seu primeiro álbum, "Domingo", em 1967. A gravação do disco foi um projeto da gravadora Philips encabeçado pelo seu diretor artístico João Araújo, que demonstrou grande interesse nas composições de Caetano. O álbum de essência totalmente bossa-novista, influenciado diretamente por João Gilberto - referência explícita e assumida da dupla - não foi um grande sucesso de vendas, entretanto marcou a história dos dois cantores por ter sido o primeiro álbum gravado por eles.

Já durante a gravação de "Domingo", Caetano, que já sentia estar fazendo algo desatualizado, começou a escrever músicas para o seu próximo álbum, "Caetano (1968)". Foi neste período que compôs a sua famosa canção "Alegria, Alegria", cuja sonoridade elétrica e o uso de referências dos mais diversos estilos musicais e artísticos foram apresentados pela primeira vez ao público no "Festival de Música Popular Brasileira de 1967", gerando uma grande repercussão e elevando o cantor a um patamar de reconhecimento nacional.

Após o grande sucesso em sua apresentação, a gravadora Philips rapidamente buscou produzir um disco de Caetano, onde a novidade musical que "Alegria, Alegria" havia representado, fosse explorada em um álbum completo. Começava assim a surgir uma das primeiras experimentações tropicalistas no campo musical.

As expectativas do cantor para o álbum eram enormes, dizia que queria criar uma peça artística de relevância similar ao que tinha sido o LP "Chega de Saudade", que seu ídolo João Gilberto havia lançado em 1959, revolucionando a Música Popular Brasileira.

As letras feitas para o LP faziam jus ao momento do cantor e às suas expectativas. Em "Tropicália", canção que abre o álbum, já podemos notar uma mensagem crítica evidenciando as contradições do avanço industrial da década de cinquenta e sessenta através da representação dos diferentes Brasis, percorrendo por desde a grande construção de Brasília - o monumento de papel crepom e prata, símbolo do desenvolvimento da década de cinquenta e sessenta - até a criança feia e morta que lhe estendia a mão evidenciando a miséria que ainda persistia. Essas temáticas e tendências da época são tratadas de diferentes maneiras ao longo do álbum, desde a história daquele que sai de sua cidade para capital, evidenciado em "No dia que eu vim me embora", até o uso de sufixos em "SuperBacana" representando as marcas multinacionais que se instalavam Brasil adentro

Assim, a análise semiótica se inicia através da contemplação dos elementos visuais presentes na área em que vamos observar, sendo que nesse momento, conforme definido por Santaella "contemplar significa tornar-se disponível para o que está diante dos nossos sentidos" (2002, p. 29). Desse modo a percepção deve buscar estar livre das interpretações produzidas de forma automática pelo nosso cérebro, é preciso "dar aos signos o tempo que eles precisam para se mostrar" (SANTAELLA, 2002, p. 30). Através do nível contemplativo, deixamos que os signos nos mostrem seus aspectos qualitativos, suas qualidades próprias, como suas cores, seus traços e sua textura, os chamados quali-signos.

Em nosso primeiro olhar direcionado a capa do LP "Caetano (1968)", já se torna perceptível a utilização das cores quentes, sendo a tonalidade alaranjada a predominante. O uso dessa cor é interessante sob dois aspectos que se tornam de extrema relevância para a análise.

O primeiro diz respeito à sua própria qualidade e, nesse quesito, Heller (2014, p. 339) aponta três características, dentre diversas outras, que o laranja traz consigo e que fazem sentido ao pensarmos no objeto musical compreendendo-o em sua unicidade. O laranja em primeiro lugar é uma cor exótica, uma coloração que só veio a ser denominada pelo mundo ocidental durante a idade média - quando a fruta de origem chinesa começou a ser cultivada na França. É também uma cor capaz de caminhar entre a energia da paixão e do ódio do vermelho e a velhice do amarelo, configurando-se através de um meio termo que, radiante, alcança a permissividade dos nossos olhos trazendo consigo o sentimento apaziguador da sociabilização e do lazer ao mesmo tempo em que estimula os nossos sentidos.

Tornar-se sensível à cor laranja é tornar-se sensível a "Caetano Veloso (1968)", é adentrar-se na novidade exótica da musicalidade elétrica compreendendo a sua origem naquilo que a bossa-nova tem de mais clássico. É o meio termo que, assim como o laranja, não tem o seu caminho interrompido pelos opostos. Estes que, além de serem representados constantemente no decorrer do LP, também o constituem, não só pela experimentação dentro dos pólos que dividiam a música brasileira daquela década, mas também ao evidenciar um contexto social e político de grande desigualdade que sempre persistiu no Brasil. É o sentimento expresso em "Alegria, Alegria" através da atitude de continuar seguindo, afinal

Sem lenço, sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo amor
 Eu vou
 Por que não?
 (VELOSO, 1968)

Todas essas características apaziguadoras e estimulantes, confluem no segundo aspecto que a cor predominante traz consigo de forma indireta. Como já dito anteriormente, a capa do LP é quente; entretanto, é um quente que não se utiliza do vermelho do fogo para essa característica, em nenhum momento temos a tonalidade vermelha pura, temos apenas o uso das nuances mais próximas da sua localização no espectro. A cor do alerta, do perigo e do "mantenha distância" não é utilizado na peça, porque, assim como o álbum, as cores quentes ao passo que mostram a novidade radiante, não promovem o isolamento e a distância daqueles que não tem a predisposição de encarar o que ali está inserido.

Ainda sobre as qualidades das cores, é interessante percebermos a utilização do amarelo nas letras que dão nome ao disco: ao mesmo tempo que ele contrasta com laranja do fundo, também o complementa, tanto pelo fato de serem cores complementares, quanto pela percepção de que as linhas pretas, que assumem o papel de borda em todos os outros lugares, não se mostram presentes nesse momento. Essa diferenciação exclusiva confere certa importância à parte de cima da peça, uma importância que tanto pela cor, quanto pela sua posição, pode ser relacionado ao Sol, o corpo celeste que faz girar todos os seus planetas ao seu redor sendo imprescindível para as demais existências.

Os traços pretos ondulados ao mesmo tempo que assumem esta característica de limite das representações, também fazem nosso olhar percorrer por toda a extensão da peça. O seu formato curvado, algumas vezes encaracolado, nos prende o olhar dentro do layout sempre levando o nosso olhar em direção ao centro da peça e nunca para fora.

Quando observamos as formas contidas no layout, a que mais nos chama a atenção é a que se localiza logo ao centro da capa. A identificação do formato oval pode nos dizer, já através do olhar de observador - aquele em que "a nossa capacidade perceptiva entra em ação" (SANTAELLA, 2002, p. 25) - que ali pode estar sendo representado um espelho, principalmente quando compreendemos que dentro da forma está inserida uma imagem do cantor. Uma associação que confere à imagem de Caetano a característica de reflexo de algo que está fora do layout, extrapolando a área da capa, gerando uma espécie de identificação com a pessoa que a vê.

Quando passamos para a análise da imagem do cantor, é importante termos a consciência de que neste momento estamos tendo contato com um objeto imediato, àquele que se mostra como um recorte específico do objeto dinâmico "Caetano Veloso". Uma representação restrita ao momento específico em que a foto foi tirada, um instante único do cantor que contém significados exclusivos desta ocasião. Pautando nossa análise sob essa concepção, começamos a perceber que no momento em que a foto foi feita, metade do rosto do cantor estava coberta por uma sombra dura, impedindo-nos de assimilar o olho direito do cantor. A feição do rosto também é instigante, desafiadora e misteriosa, não mostra à que veio em um primeiro momento, e assim como todos os outros aspectos analisados até agora, nos prende o olhar enquanto nos desafia a interpretá-lo. Ao concebermos também o significado místico do espelho, podemos dizer que estamos diante de um convite, sendo estimulados pelas cores, pela feição e pelo traço, uma espécie de tentativa de hipnose que nos levaria a uma outra dimensão.

As representações conectadas à imagem central também possuem importância fundamental na composição da capa. A figura feminina representada através de traços característicos da *art nouveau* francesa, ressignificada nas artes psicodélicas, traz uma feição muito diferente daquela do cantor. Enquanto temos certa dificuldade em interpretar o sentimento que a figura de Caetano quer

transmitir, logo percebemos que a mulher ali representada aprecia a imagem dele envolvendo-a em seus braços em uma espécie de adoração.

A importância dessa figura feminina se mostra muito presente em todos os âmbitos da composição. Desde a constatação de que na trajetória do cantor a convivência com mulheres sempre foi muito forte, principalmente durante a sua infância onde cresceu em uma casa com treze mulheres (fato que o cantor sempre associou fortemente ao desenvolvimento de um lado feminino bastante presente em sua personalidade), até em um segundo momento quando analisamos que, dentre as doze canções do álbum, três delas tem a mulher com um papel de extrema relevância na música: "Clarice", "Onde andaras" e "Clara".

Outro aspecto que nos chama a atenção na representação da mulher é a sua relação com os animais que aparecem conectados a ela. A serpente envolta em seu abdômen é um animal cuja simbologia se mostra presente em diversas culturas. Na história bíblica de Adão e Eva, o animal aparece como responsável por fazer Eva cair nas tentações de provar a maçã da morte, adquirindo um significado negativo, de enganação, entretanto no tantrismo temos o signo como uma representação do aumento da libido humana, da vontade. De todos os modos, essa faceta sensual e enigmática do réptil convive com a mulher de forma harmoniosa, não parecendo-a incomodar mas sim sendo um complemento do que ela é.

O mesmo acontece com o dragão que se apoia em suas mãos. O animal mitológico, cuja fisionomia imponente e perigosa costuma ser retratada nas culturas constantemente como "o guardião severo ou como um símbolo do mal e das tendências demoníacas" (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 349), parece ter uma relação amistosa com a mulher, sendo ela o tesouro a ser defendido por ele.

Destas constatações começamos a compreender o cenário apresentado, principalmente quando passamos também a analisar os signos generalizando-os com outras representações dos objetos dinâmicos ali retratados. Neste momento percebemos certos aspectos que nos fazem crer que, assim como no nosso universo, ali também está acontecendo uma introdução, uma apresentação.

Enquanto a mulher envolve a imagem de Caetano em seus braços, os animais parecem não compartilhar do mesmo sentimento de admiração. A serpente ao ser representada com a língua para fora assume um estado de reconhecimento de território, uma vez que o órgão é responsável por detectar partículas químicas do ambiente que vão auxiliar a sua visão para detectar quem está por perto. O mesmo

acontece com o dragão, que apresenta três características que demonstram que ali não existe uma intimidade prévia: enquanto seus dedos se entrelaçam aos da figura feminina, o dragão arranha a imagem de Caetano, buscando de alguma forma identificar através do tato o que aquela forma compreende; os seus olhos e sua sobrancelha também transmitem uma expressão característica de um sentimento de curiosidade; e por último temos também o fogo que saindo de sua boca, podendo representar uma ideia de imponência.

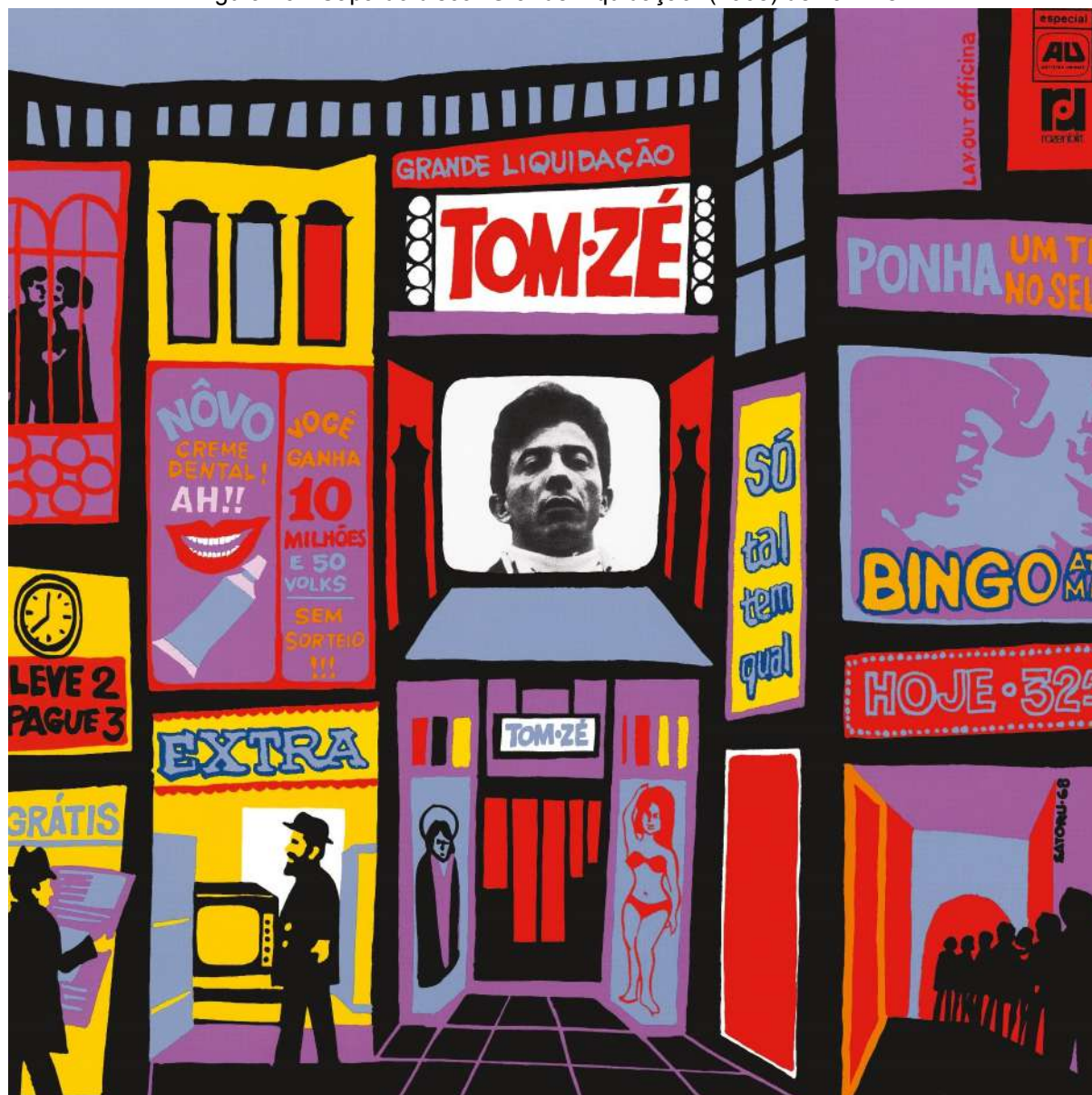
Ao considerarmos todos estes aspectos percebemos que ali também está sendo representado um convite através de um momento introdutório. O primeiro disco solo de Caetano Veloso é um convite à novidade em todos os seus aspectos. O cantor não só se apresenta, como também nos provoca a conhecer o seu trabalho. O disco é instigante, e precisa ser. Afinal, ali começa a promoção da antropofagia Oswaldiana da música popular brasileira enquanto tropicalista. E para que essa grande transformação aconteça, ela precisa se apresentar através de suas diferenças, ao passo que gera a curiosidade para adentrarmos neste novo momento. Um momento diferente de tudo aquilo que estava sendo feito, um passo adiante.

Para que não passe despercebido diante de toda essa excitação, o cenário também contempla uma outra faceta, mesmo que em menor peso, mesmo que mais afastada. Diante de todo o estímulo causado pelas cores quentes, temos um contraste, ainda que singelo, em uma tonalidade que difere bastante das demais, o verde. Cor que intimamente ligada a natureza carrega consigo o aspecto da fertilidade, da germinação e daquilo que está para brotar. (HELLER, 2014, p. 196)

Ao passo em que trazemos a análise desta área para os demais níveis da interpretação, vemos que ao inserirmos essa qualidade no sin-signo da banana lhe conferimos um aspecto de algo que, por ora, ainda não está maduro. Entretanto, mesmo que ainda falte-lhe tempo para ser consumido, ainda está presente, na esperança de que, assim como as outras representações do convite, se harmonize no futuro após esse momento introdutório, assim como o Brasil, a "República das Bananas".

6.2 GRANDE LIQUIDAÇÃO (1968)

Figura 19 - Capa do disco "Grande Liquidação" (1968) de Tom Zé.



Fonte: Site Goma Gringa²³

Artista	Tom Zé
Ano de Lançamento	1968
Gravadora	Gazeta - São Paulo
Formato	Long Playing

²³ Disponível em:

<<https://gomagringa.com/products/tom-ze-grande-liquidacao-lp-re-180gr-novo-lacrado>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

Faixas Lado A	1. São São Paulo (Tom Zé) 2. Curso Intensivo de Boas Maneiras (Tom Zé) 3. Glória (Tom Zé) 4. Namorinho de Portão (Tom Zé) 5. Catecismo, Creme Dental e Eu (Tom Zé) 6. Camelô (Tom Zé)
Faixas Lado B	1. Não Buzine Que eu Estou Paquerando (Tom Zé) 2. Profissão Ladrão (Tom Zé) 3. Sem Entrada e Sem Mais Nada (Tom Zé) 4. Parque Industrial (Tom Zé) 5. Quero Sambar Meu Bem (Tom Zé) 6. Sabor de Burrice (Tom Zé)
Capa	Officina Programação Visual - SP

Considerado por muitos como o mais crítico dos cantores tropicalistas, Tom Zé evidenciou-se no movimento através de seu estilo musical "imprensa cantada", um estilo em que as letras, repletas de críticas aos costumes e comportamentos da sociedade brasileira industrial dos anos cinquenta e sessenta, adquirem um papel de extrema relevância na composição, dando um aspecto jornalístico às canções pelos temas tratados.

Seu estilo provocativo sempre se mostrou bastante presente em sua personalidade. Desde as primeiras composições feitas na adolescência, o cantor já se utilizava da música como forma de expressão dos seus pensamentos e críticas, como por exemplo a que fez direcionada ao prefeito de sua cidade natal, Ipiranga, na

Bahia, criticando-o por não ter cumprido com a promessa de calçar as ruas da cidade.

O reconhecimento de Tom Zé começou após a sua participação marcante no programa de calouros chamado "Escada para o sucesso", onde se apresentou com a música "Rampa para o fracasso", que mesmo ironizando o nome do programa ganhou a premiação daquela edição. Após esta aparição, os convites aos programas de auditório se tornaram constantes e consequentemente as suas idas a Salvador também, de modo que, ao final dos anos cinquenta, Tom Zé incentivado por sua irmã decidiu mudar-se de vez de Irará para a cidade, deixando o emprego na loja em que era sócio com seu cunhado para dedicar-se integralmente à vida musical.

Ao chegar em Salvador, começou a frequentar o meio universitário, se tornando diretor de música do CPC, uma posição que exerceu até 1964. Já inserido no meio cultural, também foi influenciado por seus amigos a prestar vestibular para o curso de música na Universidade Federal da Bahia, sob o pretexto de que o cantor precisava se "renovar musicalmente". Ainda que a ideia de reciclagem não fizesse tanto sentido para Tom Zé, que entendia o seu estilo como característico próprio, ele terminou aceitando a ideia de seus amigos, chegando a passar em primeiro na lista de chamada do curso, dando início a um período de sua vida em que teve contato com professores de grande renome da vanguarda européia, como H.J. Koellreutter e Ernst Widmer.

O contato com os baianos: Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia, veio através de seu primeiro encontro com Caetano Veloso em 1962 através do jornalista Orlando Senna, conexão esta que acabou culminando na participação do cantor nas primeiras apresentações do grupo do Teatro Vila Velha.

Em 1968, já formado como professor de Contraponto e Harmonia, veio a São Paulo sob a influência de Caetano Veloso e Guilherme Araújo, empresário dos tropicalistas. Diziam eles que, por conta do efervescente cenário musical paulista, a cidade era o lugar onde todos aqueles que quisessem trabalhar com música deveriam estar. Não estavam errados. Tanto foi assim que no mesmo ano em que chegou na cidade, Tom Zé ganhou o "4º Festival de Música Popular Brasileira" com sua canção "São, São Paulo meu amor", que refletia sobre o cenário caótico industrial da cidade, ironizando a rotina acelerada e os costumes frenéticos daqueles que ali moravam, uma relação singular das grandes cidades traduzida

musicalmente através de versos como "se amando com todo ódio//se odeiam com todo amor" (TOM ZÉ, 1968).

Nesse mesmo festival também ganhou o prêmio de melhor letra com sua música "2021" interpretada pelos Mutantes, canção que, assim como "São, São Paulo meu amor", abordava os temas consequentes da evolução tecnológica da humanidade, neste caso principalmente sobre a que anos antes havia levado o primeiro homem à Lua.

O ano de 1968 para Tom Zé foi marcante. O cantor não só mudou de estado e ganhou prêmios como também gravou o seu primeiro álbum, "Grande Liquidação" (1968). Uma peça em que pode explorar ainda mais o seu estilo imprensa cantada através de músicas repletas de ironias e críticas que faziam jus a trajetória do cantor até ali.

O primeiro olhar na capa já nos passa a sensação da caoticidade das grandes cidades industriais do séc. XXI. As cores utilizadas de forma intensa, saturada e dispersa, são representadas pelos tons violeta, amarelo, vermelho, preto e azul, que se misturam tanto na localização quanto na quantidade, fazendo com que exista uma certa disputa pela atenção do nosso olhar.

Ao adentrarmos na percepção das qualidades das cores, vemos que para além do caos outras sensações também são provocadas neste momento. Usado em maior quantidade, o violeta traz consigo um aspecto de extravagância ligado aos ideais de beleza, sexualidade e vaidade (HELLER, 2004, p. 372). Dentre estes, é interessante percebermos como o segundo pecado capital na tradição cristã encontrou na modernidade uma certa redenção, em que o pecado não só é estimulado como também é reinterpretado pelo consumo, em uma dinâmica cuja a finalidade dos atributos de bem-estar, autocuidado e status, promovidos pelas marcas, são exacerbados, distanciando-se cada vez mais do nível da superficialidade e se mostrando cada vez mais como necessários.

O aspecto do comércio ligado à vaidade, ao supérfluo, vai ser recorrente nas mensagens trabalhadas por Tom Zé em suas canções, como por exemplo em "Sem entrada e sem mais nada". Nesta canção percebemos a submissão do consumidor às condições impostas pelo mercado de varejo, em que o eu lírico se endivida nos crediários para alcançar a recompensa do ato da compra: a sensação de estar bem apresentado para um evento que pode lhe conferir certo status social.

Entrei na liquidação
 Saí Quase liquidado
 Vinte vezes, vinte meses
 Eu vendi Meu ordenado
 Sem entrada e sem mais nada,
 Sem dor e nem fiador
 Crediário dando sopa
 Pro samba eu já tenho roupa,
 Oba, oba, oba
 (ZÉ, 1968a)

A vaidade e o consumo têm relação simbiótica nas dinâmicas de mercado das grandes cidades, são estimulados constantemente através de ferramentas que influenciam na percepção daqueles que estão inseridos naquela rotina ditada pelo ambiente social.

Ainda na capa, à procura de transmitir esse imaginário, temos também a utilização da cor vermelha, que para Perez, Farina e Bastos (2006, p. 114) vai ter um papel fundamental nesse ecossistema, uma vez que é um exemplo de cor arquetípica, que chama a atenção de todos através do balanço entre o estado de alerta e o sentimento de amor, uma cor que tem dentro de si uma energia intensa que afeta diretamente o nosso sistema nervoso simpático. Motivo pelo qual a cor da energia foi rapidamente apreendida pela publicidade, sendo compreendida em letreiros, promoções e chamadas para o consumo que buscam nos tirar do estado de calma, estimulando à ação e nos predispondo a tomar uma atitude através da transmissão do sentimento de urgência e aceleração.

O estímulo conferido pela cor vermelha vai ser também complementado pelo amarelo em seu uso bastante saturado porque, assim como o vermelho, também chama a atenção para si. A cor das advertências é analisada por Heller como sendo intrusiva, principalmente pela rápida apreensão feita pelos nossos olhos mesmo à distância (2004, p. 164). O seu uso junto ao vermelho se torna interessante, principalmente pela ideia de que quando "em contraste com uma cor mais quente, o amarelo adquire uma luminosidade maior, chama muito mais atenção e desperta os impulsos de adesão" (PEREZ,FARINA&BASTOS, 2006, p. 116).

A mistura do uso das duas cores nos desperta e evidencia uma grande ironia na composição, afinal a energia trazida por elas não vai buscar em nenhum momento a harmonização dos nossos sentidos, vai buscar somente a nossa exacerbada disposição enquanto espectadores, nos tirando do estado de calma

através do uso de ferramentas que vão ser duramente criticadas por ele ao decorrer do álbum.

As formas e traços presentes na capa, ainda tratando dos quali-signos, vão também ser complementares a estas sensações. Diferente da capa de "Caetano Veloso (1968)", aqui temos majoritariamente o uso de ângulos retos no encontro das linhas, fazendo com que o nosso olhar não descanse enquanto estivermos olhando a composição, pois enquanto as cores utilizadas nos despertam, as formas não nos acomodam.

As retas ortogonais que configuram a representação dos prédios fomentam o imaginário dos centros das grandes cidades, os ângulos de noventa graus formados pelas linhas que constituem os prédios são rígidos, não há curvatura e nem fluidez. Tal característica pode remeter a objetividade e a rotina acelerada das pessoas que, focados nas dinâmicas de seus afazeres, por lá circulam durante o dia e a noite. O individualismo a que essas pessoas acabam muitas vezes se submetendo cria uma atmosfera fria, de pouco troca interpessoal, mesmo que em um lugar onde a concentração de pessoas seja elevada, o que é uma característica marcante desse ambiente retratado visualmente e musicalmente.

O uso das formas geométricas configuradas através das linhas evidenciam também a influência do cinema internacional no cenário cultural em que o álbum é concebido, uma vez que criam uma representação característica dos cartazes feitos por Saul Bass para a indústria cinematográfica nos anos cinquenta, com referências à *Bauhaus* e *Stijl* o autor ficou bastante conhecido pelo seu trabalho envolvendo formas geométricas e o contraste das cores, sendo a sua peça mais famosa o cartaz para o filme "*The Man with the golden arm*".

Estas linhas, representadas através de traços pretos e grossos, além de configurarem o quadriculado na área da capa, também vão dar à cor preta uma certa importância no layout. O preto é uma cor interessante que traz consigo diversos significados e discussões, sendo uma delas a de se o preto é ou não é de fato uma cor, uma vez que na física ele é compreendido como a ausência de todas elas. Desses diversos aspectos e significado, o que nos chama atenção neste layout é o seu uso enquanto a cor da negação.

Quando Heller associa a condição de antagonismo entre o branco e o preto com o bem e o mal (2004, p. 238), traz também consigo a discussão de como essa cor atua quando se compreende, principalmente nessa peça, como uma borda que

caminha entre as diversas outras cores de forma a conectá-las. O uso do preto quando analisado como esta cor complementar, nos leva a distanciar todas as demais cores de seu aspecto positivo trazendo mais à tona os seus aspectos negativos.

Ao passarmos para a análise dos índices compreendidos no layout, percebemos já em um primeiro olhar a grande quantidade de elementos dispostos na peça. O relógio inserido perto do canto inferior esquerdo do layout pode remeter à ideia da disciplina, o marcador nos mostra os limites do espaço-tempo em que são compreendidas as atividades feitas no período de 24h, delimitando a dedicação das pessoas à determinadas ações e servindo-lhes como um referencial para uma organização que lhes permita cumprir com todas as suas obrigações diárias. Sendo assim capazes de alcançar a eficiência que lhes é idealizada por um determinado modelo de sociedade, que busca configurar o tempo finito humano de modo que considera ser o mais proveitoso.

Afinal, o que seria o proveitoso? O questionamento daquilo que confere a qualidade do tempo como útil ou não, já promove por si só uma certa ruptura com padrões que tratam essa questão como tendo uma resposta única. O modelo de sociedade tecnocrata capitalista que se instaura na época em que o álbum é lançado, consolidada nos dias atuais, compreende-se dentro de uma organização que associa muitas vezes a qualidade positiva do uso de tempo diretamente com a produtividade e relevância de suas ações enquanto fomentadoras da estrutura que as acometem.

A importância de Tom Zé nesse aspecto é fundamental para o questionamento como um todo. O cantor cuja história tem início em uma cidade interiorana da Bahia, e que só veio a ter contato com a eletricidade aos treze anos, vivencia dois mundos diferentes ao longo de sua trajetória, sendo assim capaz de perceber também dois modos de organização social distintos, de modo que a rotina da cidade não se apresenta como uma verdade enraizada.

O espanto que a freneticidade de São Paulo lhe causa vai dizer muito sobre as críticas que vão ser trabalhadas em sua música. O relógio em si é utilizado como objeto de reflexão em diversas músicas, chegando a alcançar o protagonismo em "Não buzine que eu estou namorando".

Sei que o seu relógio
 Está sempre lhe acenando
 Mas não buzine
 Que eu estou paquerando
 Sei que você anda
 Apressado demais
 Correndo Atrás das letras
 Juros e Capitais
 Um homem de negócios
 Não descansa, não
 (ZÉ, 1968b)

A discussão da rotina está inserida em um ecossistema cujas outras características, que também configuram os costumes e comportamentos da cidade de São Paulo dos anos sessenta e setenta, vão ser alvo de reflexão do cantor.

Ao levarmos o nosso olhar para a direita, nos deparamos com um anúncio publicitário representado pela imagem de uma boca e um creme dental, Chevalier e Gheerbrant vão associar a boca a dois aspectos antagônicos: o da organização através da razão; e o da confusão (2004, p. 133). Compreendida no cenário da cidade representada no álbum, é interessante pensarmos como ali os dois aspectos do símbolo coexistem de certa maneira. A organização de uma cidade como São Paulo, cuja densidade populacional na região central já era elevada nos anos 60, é complexa, e mesmo quando organizada, a quantidade de elementos inseridos naquela realidade já remete a uma certa impressão de desorganização.

Em um segundo momento, ao analisarmos a composição das duas representações enquanto inseridas em um anúncio publicitário, percebemos também uma crítica ao consumo exacerbado. Afinal, a época em que o álbum foi concebido é marcada pela forte industrialização e criação de um mercado consumidor, que tem como uma de suas consequência o aumento da quantidade de anúncios de produtos que surgiam para atender necessidades que algumas vezes nem eram conhecidas pela população. Foi um período em que a população conviveu com diversas inovações que ocasionaram no aumento de um consumo inconsciente. A questão do consumo é complementada também pela representação da loja de eletrodomésticos localizada abaixo do anúncio que através da televisão exposta admite para si esta relação indicial.

Ainda enquanto simbologias antagônicas, temos na parte inferior central do layout a representação de duas figuras femininas dispostas frente a frente. Do lado esquerdo a mulher se apresenta com vestimentas cujos traços se assemelham à figura religiosa de Nossa Senhora, mãe de Jesus. A representação traz consigo os

aspectos das virtudes consideradas mais puras pela religião e por parte significativa da sociedade paulista e brasileira daquela década, longe de todos os pecados ela se mostra como uma ponte entre o terrestre e o celestial, um modelo a ser seguido para se tornar divino (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 507). Percebemos também que a cor com a qual ela é desenhada é o preto, diferenciando-se das demais representações que são comuns a essa figura, que neste momento se apresenta com uma cor que na simbologia representa o luto, a perda.

Frente a ela nos deparamos com outra representação feminina cujo desenho, diferente da virgem com o corpo todo coberto por panos, traz ela utilizando apenas as roupas íntimas. O que para os costumes conservadores pode sugerir um comportamento vulgar e pecaminoso, principalmente quando apresentado na cor vermelha que, como já dito anteriormente, estimula os nossos sentidos. A cor da paixão e do fogo; do convite irresistível ao que é proibido.

É interessante percebermos como essas figuras antagônicas não só se localizam muito próximas, em uma espécie de embate, como são separadas apenas pela entrada no prédio central, cujo interior abriga uma mistura das duas cores utilizadas nos desenhos das mulheres: a vermelha da paixão e a preta do luto. Uma forma de aproximar as duas figuras, uma possível mescla. Esta mistura nos chama ainda mais atenção quando analisamos este cenário relacionando-o com a música "Catecismo, creme dental e eu", canção cujo eu lírico fala trajetória marcada pela difícil realidade com a qual conviveu.

Não quero ser cantador
Só pra fazer valentia
Também gasto heroísmo
nos braços de uma Maria
(ZÉ, 1968c)

Percebemos que depois de tantos acontecimentos o cantor entrega as suas virtudes, o seu heroísmo "Nos braços de uma Maria". Neste momento há de fazer a reflexão de que pode existir a possibilidade de termos duas Marias nessa entrada, afinal, mesmo que contrastantes, a cidade lhes permite estarem próximas, os diferentes são aproximados ao decorrer da música e do álbum, configurando a cidade como um ambiente diverso onde os valores mais tradicionais não são predominantes, as figuras se tornam objeto de consumo distanciando-se assim de sua áurea original.

Logo acima dessas figuras, ao centro da peça, temos uma imagem de Tom Zé em preto e branco. O uso das duas cores nos remete à ideia de que algo antigo está sendo representado ali, ainda mais quando ela se destaca na composição contrastando com a saturação das cores utilizadas em volta. Assim, nos parece que Tom Zé neste momento procura se diferenciar de tudo aquilo inserido na peça, os novos comportamentos, as novas tecnologias e a nova dinâmica industrial.

A foto tirada através do ângulo de *contra-plongée*, mostrando o cantor de baixo para cima, também contribui para uma ideia de uma personalidade imponente. O cantor se diferencia do cenário através desta representação para mostrar que, mesmo inserido nesse contexto, e também maravilhado de certa forma pelos avanços, ele ainda não se assimila como fazendo parte daquilo, dos padrões e comportamentos que ele destaca na peça visual e musical.

Ao analisarmos também a moldura em que a foto está inserida, percebemos através dos ângulos arredondados das bordas, que a imagem de Tom Zé pode estar sendo transmitida através de uma televisão. É interessante pensarmos como a representação da imagem do cantor, muito importante para a divulgação do artista, é feita através de um objeto tecnológico, dando uma impressão de algo que está sendo transmitido em rede, ou seja, ao mesmo tempo que aparece ali, também aparece em diversos outros televisores, em outros lugares.

Nos chama a atenção também, ao lado direito da peça, mais uma referência ao universo cinematográfico. A representação de um cinema com uma fila extensa na entrada, ao mesmo tempo que remete ao aspecto da densidade populacional, também critica de certa forma o lazer fornecido nos grandes centros. A crítica se dá através do cartaz representado acima da fila, em que a figura de um *cowboy* e a palavra "bingo" estão inseridos, dando a entender o gênero do filme que vai ser exibido. Neste momento é importante lembrarmos que no contexto em que o álbum foi criado, o cinema norte americano era alvo de duras críticas por parte da população brasileira que via aquela produção como um produto imperialista, que não só transmitia os valores norte americanos como também consolidava uma visão de bem e mal através do mocinho e do bandido, característica central dos filmes de faroeste.

A peça em seu todo é uma representação crítica dos centros urbanos industriais. Na área disponível para a capa, o layout busca trazer diversos elementos e relações que vão desde a representação de anúncios até o próprio

nome do álbum e a forma como o nome do cantor é exposta, através de letras sem serifa e vermelhas, que transmitem uma forma diferente de enxergar essas inovações, indo de encontro a percepções fomentadas pelo capital através da publicidade e das suas estruturas.

A composição tem uma importância fundamental para a época, assim como também para o movimento tropicalista: não se omitir ou negar a realidade tecnológica que se instaura, mas interpretá-la através da perspectiva antropofágica, e também denunciar de forma clara e criativa, através de músicas e artes, um contexto em que muitos dos que estão inseridos não se dão conta de estarem presos à sua dinâmica, afinal só percebem que estão presos àqueles que chacoalham as suas correntes, e Tom Zé neste momento era um dos que a agitava.

O álbum é também um primeiro passo importante para a trajetória do cantor, que continua sendo crítica e reflexiva até os dias atuais. Sua originalidade é de extrema relevância para o cenário musical e não é à toa que, além do mais crítico, também é conhecido como o último tropicalista.

6.3. GILBERTO GIL (1968)

Figura 20 - Capa do disco "Gilberto Gil (1968)".



Fonte: Site Culturadoria²⁴

Artista	Gilberto Gil
Ano de Lançamento	1968
Gravadora	PolyGram/Fontana/Philips
Formato	Long Playing

²⁴ Disponível em: <<https://culturadoria.com.br/cinco-discos-para-entender-tropicalia/>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

Faixas Lado A	1. Frevo Rasgado (Gilberto Gil, Bruno Ferreira) 2. Coragem Pra Suportar (Gilberto Gil) 3. Domingou (Torquato Neto, Gilberto Gil) 4. Marginália II (Torquato Neto, Gilberto Gil) 5. Pega a Voga, Cabeludo (Gilberto Gil, Juan Arcon)
Faixas Lado B	1. Ele Falava Nisso Todo Dia (Gilberto Gil) 2. Procissão (Gilberto Gil e Edy Star) 3. Luzia Luluza (Gilberto Gil) 4. Pé da Roseira (Gilberto Gil) 5. Domingo No Parque (Gilberto Gil)
Capa	Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg

Determinado a ser músico desde criança, Gilberto Gil foi peça chave para a criação e desenvolvimento do movimento tropicalista. Natural de Salvador, mudou-se ainda criança para a pequena cidade de Ituaçu, no interior da Bahia, junto a seus pais. Foi ali que começou a ter os primeiros contatos com o mundo da música. Fosse acompanhando ensaios, duelos de repente que ocorriam na feira ou nos shows das bandas tradicionais da cidade, Gil estava sempre por onde a música estivesse.

Aos nove anos de idade, muito influenciado pelas músicas de Luiz Gonzaga, que eram constantemente tocadas nos alto falantes da praça e na rádio da cidade, ganhou de sua mãe o seu primeiro instrumento musical: um acordeon, que nas décadas de quarenta e cinquenta era o instrumento mais comum na iniciação

musical, visto que o piano era consideravelmente mais caro e o violão só veio a ganhar reconhecimento nacional após a explosão da Bossa Nova. Sua mãe, que acompanhava de perto o grande interesse do menino, não hesitou em junto com o presente também colocá-lo em uma escola de música para que o garoto pudesse desenvolver as suas habilidades musicais.

O início de seu aprendizado coincidiu com a sua volta a Salvador, porque, como a cidade em que morava era muito pequena, Gil teve de mudar-se de novo quando chegou a hora de cursar o ginásio²⁵. E foi lá, morando com sua tia no bairro de Santo Antônio, conhecido pelo agitado ambiente cultural, que teve as primeiras aulas na Academia de Acordeon da Regina, escola que frequentou durante quatro anos de sua vida e onde conseguiu o seu diploma de acordeonista. Ainda enquanto estudava, Gil começou a participar de conjuntos musicais com seus amigos e fazer apresentações na Rádio Excelsior, lugar onde teve contato com músicos dos mais variados lugares do Nordeste e que foram de grande influência para o garoto.

O primeiro contato com o violão se deu aos dezoito anos, quando sua irmã ganhou de presente de aniversário o instrumento. Já muito influenciado pelo novo álbum de João Gilberto, Gil não demorou-se a se aventurar pelas cordas do violão - considerava que a forma de expressão que buscava em suas composições, com referências bossanovistas, condizia mais com o instrumento do que com o acordeon. Assim, em pouco tempo já o dominou e foi capaz de começar a ver este hobbie como uma forma de complemento para o seu sustento, através de apresentações em seu bairro e composições de *jingles* para lojas de varejo da região.

Os *jingles* que compunha para as lojas de sua cidade lhe abriram as portas para aparições em programas de TV de calouros, em que não só se apresentava como também ajudava na produção, auxiliando na seleção daqueles que se apresentavam. Ainda que a música fosse a atividade para a qual o cantor dedicava grande parte do seu tempo, Gil neste mesmo período também cursava a graduação de administração da Universidade Federal da Bahia, lugar em que pode ter contato com o grupo de baianos do Vila Velha.

Sua formação em administração fez com que se mudasse de Salvador para São Paulo para trabalhar na Gessy Lever (atual Unilever) como *trainee*. A

²⁵ Período que correspondia aos 4 anos finais do ensino fundamental.

conciliação da música com o trabalho perdurou ainda alguns anos, sendo encerrada por conta do cansaço advindo das inúmeras apresentações semanais do cantor. Já em São Paulo, Gil ficou conhecido através de suas participações no programa "O fino da bossa", transmitido pela TV Record e apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues.

No início de 1967, Gil foi convidado pelo Teatro Popular do Nordeste para fazer uma turnê de apresentações durante um mês pelo Nordeste do Brasil. O projeto tinha como objetivo fomentar o intercâmbio da cultura nacional através da reunião de cantores e artistas dos mais variados lugares do Brasil em apresentações para a população do sertão nordestino. A viagem foi transformadora, o cantor durante este período pode conhecer diversos músicos e diversas realidades do Brasil, e foi quando retornou dessa viagem para o Rio de Janeiro que começou a idealizar de que forma a música popular brasileira poderia se atualizar.

Gilberto Gil foi uma das peças mais importantes na construção do movimento tropicalista, sua recente experiência no nordeste, combinada à sua admiração pelas tendências internacionais, principalmente Jimi Hendrix e os *Beatles*, que haviam recentemente lançado o álbum "*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*" (1967), foram a faísca que os demais baianos precisavam para tocar a ideia da retomada evolutiva da música brasileira.

Assim que retornou ao Rio de Janeiro, convocou, junto a Caetano Veloso, uma reunião com outros nomes importantes do cenário musical brasileiro para discutir de que forma isso se daria. Durante o encontro Gil elencou diversas questões que demonstravam a importância da retomada evolutiva da música. Conforme avalia Calado, a fala do cantor

deu detalhes de suas experiências musicais em Pernambuco, incluindo a 'descoberta' da Banda de pífaros de Caruaru. Em seguida, afirmando que considerava os *Beatles* a manifestação cultural mais importante daquela época, Gil falou da necessidade de se passar a compreender a música popular como um meio da cultura de massas. E que, numa sociedade dominada pela cultura de massas, a música tinha se transformado em uma mercadoria para um consumo mais rápido e fácil. Assim, o nacionalismo defensivo das canções de protesto, que impregnava também quase toda a produção de MPB daquela época, não teria mais sentido. Estava na hora de todos se unirem para criar um movimento que revigorasse a música brasileira. (2010, p. 99).

A reunião, que contou com nomes como Chico Buarque, Edu Lobo e Dori Caymmi, não alcançou o resultado esperado, poucos se interessaram no assunto e

alguns tiveram aversão à ideia ao ouvir as referências estrangeiras que o cantor queria agregar à produção musical daquele contexto. A solução para a retomada foi, assim como a de Caetano, a inscrição de sua música "Domingo no parque" no "Festival de Música da Record de 1967". A música, com arranjos elétricos e psicodélicos feitos por Rogério Duprat e interpretado pelos Mutantes, que contou com um acompanhamento orquestral que corroborou para o aspecto de música-filme, foi uma das grandes novidades daquele evento. A junção das referências de sua viagem com os ritmos internacionais que admirava era notável e chamou muito a atenção dos espectadores.

Nos dias que se seguiram ao festival, a gravadora Phillips também se adiantou para conseguir gravar um álbum do cantor, em que toda aquela novidade pudesse ser compreendida. A gravação do álbum se deu em um ambiente bastante descontraído, que pode ser sentido nas músicas, como por exemplo em "Pega a voga, cabeludo", quando Gil interage com Serginho, guitarrista do Mutantes, perguntando-lhe de forma cômica se o músico realmente sabe tocar guitarra.

Serginho cabeludo danado, vamo lá, vamo lá
Quem foi que lhe disse que cê toca bem guitarra, rapaz?
Bicão, bicão, bicão, bicão
(GIL, 1968a)

A parceria com Rogério Duprat e os Mutantes foi retomada em um ambiente de troca e de experimentações. As músicas gravadas percorriam todas as referências do cantor, das guitarras psicodélicas de Jimi Hendrix até os estilos tipicamente baianos da capoeira, por exemplo. Assim nasceu "Gilberto Gil (1968)", cuja capa, feita por Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg, alcançou uma notoriedade que lhe permitiu ser reconhecida até hoje como um símbolo dos anos tropicalistas.

No primeiro momento, ao liberarmos a nossa sensibilidade para a apreensão dos quali-signos, temos nossa atenção tomada pela área preta localizada ao centro do álbum, em que também é compreendida a maior foto de Gilberto Gil. Além da localização e do tamanho, o preto também nos chama a atenção pelo contraste que faz com as demais cores presentes na capa. Como já analisado anteriormente, o uso da cor preta transmite a ideia do vazio, da ausência, da negação e também, neste caso, ao ser relacionada com outros aspectos, nos dá impressão de

austeridade e oficialidade. Assim, estas características fazem com que a relação do preto com as demais cores presentes influencie também a nossa sensibilidade perante elas.

O vermelho, que como dito anteriormente é a cor que mais nos estimula e predispõe à ação, tem bastante contato com a cor preta no layout e também, em menor quantidade, com a cor branca. Essa disposição entre os opostos é bastante significativa e pode ser interpretada como um aviso, um alerta. Afinal, o vermelho da cor da energia contempla em suas qualidades diversos sentidos que vão do amor ao ódio. Assim, ao se utilizarem desta relação entre as cores, nos é lembrado, através da nossa sensibilidade, essas diversas faces da cor.

É interessante pensarmos como esse leque de características, contemplada na unidade, se reflete também no cantor. Assim como as cores, Gilberto Gil caminha por dentro de polos que coexistem em sua personalidade: ao mesmo tempo que temos a descontração, a suavidade e os ritmos animados e dançantes, também temos as letras mais densas, o evidenciamento de realidades difíceis de parte do Brasil marcado pela miséria. O que fica claro na letra de sua música "Coragem pra suportar", que fala sobre a resistência da população do sertão nordestino que convive com diversas dificuldades. Assim o uso do preto em grande quantidade vai dizer muito sobre o álbum, sempre nos lembrando desses dois lados.

A alternância entre as faixas verde e amarela também tem grande destaque na área da composição visual. O verde se apresenta em um primeiro momento como a cor da neutralidade. A cor da segurança, que tem na essência do seu sentido apaziguador a relação com as plantas e com a natureza, remete a uma consciência ambiental que vai dar a ideia de uma "recusa a uma sociedade dominada pela tecnologia" (HELLER, 2004, p. 191). O amarelo, que também é conhecido por ser uma cor que transmite a jovialidade e o otimismo - muito por conta da sua relação com o sol -, é ambíguo em sua essência, uma vez que é uma "cor instável" em que a mínima mistura com outra tonalidade já lhe altera o significado, indo do otimismo à irritação, hipocrisia e inveja (HELLER, 2004, p. 152).

É interessante pensarmos mais uma vez na relação entre as cores que se apresentam e como essa relação influencia no significado. A mistura das duas cores, verde e amarelo, assim como em outros momentos da análise, apresenta um leque de significados dentro de si mesmas que podem ser contrastantes. Afinal, quando relacionamos apenas as duas cores entre si, as qualidades podem remeter

a uma exaltação das belezas naturais e da aura daquilo que ainda não conheceu a tecnologia. Entretanto, ao conectarmos esta mistura às demais cores da capa, vemos que o preto e o vermelho lhe despertam um outro viés: um sentimento de atraso causado pela coexistência de dois mundos, rural e industrial, em um momento de transição.

Assim, temos na capa características que caminham entre opostos. O verde e amarelo com seu viés natural, remetendo a um sentimento leve e tropical que fomenta o imaginário de um Brasil solidário, mas que, quando misturado ao preto da ausência e ao vermelho do ódio mostram um aspecto mais denso e mais agressivo, evidenciando uma outra face daquele contexto de nação que, mesmo se utilizando das mesmas cores, carregavam consigo significados ditatoriais, marcados por um período de violência, censura e opressão.

Ao entendermos o contexto histórico em que se dá o álbum começamos a perceber que esse duplo sentido está presente também em outros momentos. A década de 50 e 60, lembrada pela grande industrialização que fomentou o imaginário das pessoas com objetos eletrônicos e tecnológicos, é lembrado a todos os momentos. Essa coexistência dos mundos e o período de transição é visto pelo cantor com certa cautela, com certa apreensão e sempre de forma crítica.

Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente lá fora
A bomba explode lá fora
E agora, o que vou temer?
Oh, yes, nós temos banana
Até pra dar e vender
Olelê, lalá
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo
(GIL, 1968b)

Na música "Marginália II", o cantor detalha a existência de um Brasil inserido em um ambiente global - afinal para ser o "Terceiro Mundo" é necessário que exista um Primeiro e um Segundo. Ao tratar o país através dessa perspectiva internacional, entendendo ao que o nosso atraso é relativo - tratado na música como uma "bomba que explode lá fora" -, Gil nos evidencia o atraso ao mesmo tempo que

não idealiza o avanço internacional como um modelo a ser seguido, apenas joga luz sobre essa realidade e nos faz pensar sobre.

Na parte de cima do layout, os traços divergentes radiais de origem central nos dão uma ideia de sentido a ser seguido, um movimento ordenado para a expansão que, conforme se estendem, ficam maiores. Em contraste a este aspecto, temos logo abaixo o uso de linhas curvas que parecem ser a concentração de algo, uma espécie de barreira. Se passarmos a análise desses aspectos absorvendo-os como índices temos a representação de quatro elementos: as nuvens pretas brancas e vermelhas, as montanhas abaixo em vermelho, os raios de sol sendo emitidos ao fundo através das linhas e Gilberto Gil, quando pensamos na composição como uma paisagem, ao centro no lugar do sol, lugar de grande importância.

No layout da capa temos a representação de Gilberto Gil em três momentos, sendo duas delas em menor tamanho, localizadas dentro de quadrados projetados através de linhas retas nas laterais, e uma maior no centro. Na figura do lado esquerdo, vemos Gil trajado de militar, com diversas condecorações em seu uniforme, empunhando a sua espada. A roupa utilizada pelo cantor traz consigo duas referências com as quais podemos remeter a caracterização do traje.

Em um primeiro momento, encontramos similaridade com o figurino utilizado pelos *Beatles* na capa do álbum "*Sgt Pepper 's Lonely Hearts Club Band*" (1967), entretanto há de se notar algumas diferenças. O uniforme azul marinho de Gil traz uma tonalidade muito mais escura quando comparada a dos integrantes dos *Beatles*, que se utilizam das cores amarelo, rosa, azul e laranja, todas com um aspecto saturado. A expressão facial dos músicos também é contrastante, enquanto os *Beatles* aparecem com uma feição séria, Gil se mostra com um sorriso forçado, característico de fotos antigas, e olhos arregalados, passando uma imagem que se aproxima da loucura. O que os músicos trazem consigo na mão também difere, todos os *Beatles* carregam consigo instrumentos musicais, enquanto Gil em sua capa empunha uma espada.

O sin-signo da espada de acordo com Chevalier e Gheerbrant é "o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como a de sua função: o poderio" (2001, p.347), ao se utilizar desta representação combinada a sua feição e o fundo vermelho em que se encontram dispostos, vemos uma possível conexão com o

contexto da ditadura militar em que o país se encontrava, característica esta que nos leva ao segundo momento ao qual a figura remete.

Ao analisarmos os signos presentes, através de suas generalizações e associações, também percebemos a presença de diversas referências aos símbolos nacionais, que são ressignificados no layout. Ao mesmo tempo que vemos as cores da bandeira nacional, as linhas da parte de cima do layout também remetem ao esplendor de todos os santos, utilizado no brasão da República de 1889, também podemos perceber no traje de Gil uma semelhança aos trajes usados no Brasil durante o período imperial.

O deboche, muito presente durante todo o movimento tropicalista, encontra nesta capa uma de suas maiores representações. Os símbolos nacionais, tão exaltados pelos militares que se encontravam no poder durante o lançamento do álbum, são retratados de maneira cômica por Gil, tanto na composição visual da capa quanto nas músicas.

A imagem de Gil como um motorista, contida no quadrado do lado direito, também corrobora em todos os seus detalhes para esse aspecto do deboche. O chapéu inclinado para o lado já mostra que a representação não busca seguir os padrões estipulados para o uso do acessório, seus óculos escuros, totalmente opacos, se assemelham àqueles utilizados por pessoas que têm algum tipo de deficiência visual - característica que seria inesperada de se encontrar em um motorista, cuja profissão exige uma boa visão, o volante guiado também não tem qualquer conexão com algum tipo de veículo, assim, todas estas características constroem um personagem que tem já na sua feição o deboche.

Todos estes aspectos fazem parte da composição visual que tem ao centro, chamando nossa atenção, a maior figura de Gil. Nesta imagem do cantor, temos uma feição mais serena, parece que naquele momento a figura ao centro é um maestro, que, através do domínio de tudo que ali está contido, maneja da melhor forma a apresentação e o desenrolar do álbum. Uma espécie de apresentador que, trajado com o fardão da Academia Brasileira de Letras, mostra um certo preparo e controle para o que está por vir. O uso do fardão é muito emblemático, porque quando usado pela figura de maior destaque e controle da peça, nos mostra que esta pessoa tem toda esta dominância por conta do cargo que exerce, um cargo relacionado ao poder da palavra, do texto e da canção.

O design do álbum se apresenta assim como uma crítica repleta de símbolos e qualidades que corroboram para a construção de uma representação de um Brasil debochado. O contexto social e político não só ali está inserido, como também é representado através do olhar que o cantor busca compreender também em suas músicas. O lançamento do álbum, com todas estas características, durante o período da ditadura militar, é uma provocação ao status quo que perdurava durante aquela década. Transmitindo através de um olhar cômico, com uma estética comum à histórias em quadrinhos, Gil nos mostra uma outra perspectiva de interpretação sobre um cenário sério e disciplinado fomentado por aqueles que se encontravam no poder.

6.4.GAL (1969)

Figura 21 - Capa do disco "Gal (1969)".



Fonte: Site Consultoria do Rock²⁶

Artista	Gal Costa
Ano de Lançamento	1969
Gravadora	CBD - Philips
Formato	Long Playing

²⁶ Disponível em:
<https://www.consultoriadorock.com/2016/03/18/cinco-discos-para-conhecer-gal-costa-e-sua-fase-roqueira/> . Acesso em 16 de julho de 2021.

Faixas Lado A	1. Cinema Olympia (Caetano Veloso) 2. Tuareg (Jorge Ben) 3. Cultura e Civilização (Gilberto Gil) 4. País Tropical (Jorge Ben) 5. Meu Nome é Gal (Roberto Carlos, Erasmo Carlos)
Faixas Lado B	1. Com Medo, Com Pedro (Gilberto Gil) 2. The Empty Boat (Caetano Veloso) 3. Objeto Sim, Objeto Não (Gilberto Gil) 4. Pulsars e Quasars (Jards Macalé, Capinan)
Capa	Dicinho

Maria da Graça Costa Penna Burgos, também conhecida como Gal Costa, nasceu em Salvador no dia 26 de setembro de 1945. Em contato com a música desde a barriga da sua mãe, que costumava passar pelo menos uma hora por dia durante a gravidez sentada ao lado de sua vitrola ouvindo músicas eruditas, na esperança de que a filha criasse interesse pelo campo musical, Gal Costa foi uma das grandes vozes do movimento tropicalista.

A influência da mãe para que Gal seguisse uma carreira musical foi determinante na história da cantora. Ainda quando muito criança, era comum que as duas comparecessem a shows e concertos musicais na cidade de Salvador, o que fez com que Gal Costa tivesse desde cedo contato com cantores como Ângela Maria, Luiz Gonzaga e Dalva de Oliveira. Também durante a infância, ganhou de sua mãe o seu primeiro violão, e foi a partir deste primeiro contato que começou a estudar tanto o instrumento quanto o canto, sua grande paixão.

Passar horas ao lado do rádio estudando o instrumento e o canto era comum na rotina de Gal, e mesmo quando precisou trabalhar na adolescência para ajudar a mãe com as despesas de casa acabou encontrando um estágio em uma loja de discos em Salvador, lugar onde não só passava horas ouvindo os vinis da loja como também podia estar sempre por dentro das novidades do mundo musical nacional e internacional.

Determinada a ser cantora, conheceu Caetano Veloso através de uma amiga em comum, a professora da Escola de Dança, Laís Salgado. Já no primeiro encontro, Caetano lhe pediu que cantasse uma música que havia acabado de compor e ao ouvir a voz de Gal ficou impressionado. Durante a conversa perceberam também as similaridades de suas referências musicais, principalmente a idolatria e adoração a João Gilberto, e assim rapidamente se aproximaram. A influência do "pai da bossa nova" para Gal Costa, assim como para todos os outros tropicalistas, foi tremenda. A sonoridade e a importância da voz ao interpretar todas palavras uma a uma de forma clara chamaram a atenção da cantora e serviram de influência para a criação de seu estilo musical.

Quando começou a organização do espetáculo "Velha Bossa Nova, Nova Bossa Velha" do Teatro Vila Velha, Caetano já sabia quem chamar para o elenco. Nas apresentações, Gal Costa chamou grande atenção do público ao cantar a música "Se é tarde me perdoa", de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, interpretada por João Gilberto, e "Sol negro", de Caetano Veloso, esta última cantada junto a Maria Bethânia, em que o contraste dos timbres das vozes das duas formavam uma interpretação da música que encantava os ouvintes. Assim que o espetáculo adquiriu certo reconhecimento, Gal também foi chamada junto a Caetano para gravação do álbum "Domingo" (1967). O álbum de essência bossanovista consolidou uma parceria entre Gal e Caetano que dura até os dias de hoje.

O reconhecimento nacional da cantora veio através do "Festival de Música Popular Brasileira de 1968", transmitido pela TV Record, ocasião em que interpretou a música "Divino Maravilhoso", uma composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A canção que ficou em terceiro lugar no festival mostrou ao público uma cantora muito diferente daquela que se ouvia no álbum "Domingo" (1967). A voz suave havia sido trocada por um timbre novo e explosivo, muito inspirado na cantora estadunidense Janis Joplin, referência de estilo que a cantora seguiria nos seus próximos álbuns.

Conforme foi ganhando reconhecimento do público, Gal Costa começou a se tornar um símbolo da juventude progressista dos anos sessenta. Suas vestimentas de estilo *hippie*, seu comportamento libertário e seu estilo de vida serviram de referência aos fãs que começavam a reverenciar cada vez mais a cantora. Fato este que pode ser ilustrado através das chamadas "Dunas da Gal", trecho da praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, que, por conta de uma construção naval, costumava estar sempre vazia. Esse cenário se modificou quando Gal Costa e Jards Macalé começaram a habitar o espaço. Rapidamente o que era deserto passou a ser um ponto de encontro daquela juventude que, mesmo em um período de extremo conservadorismo, encontraram um lugar de liberdade conforme relata Castro em seu texto

Durante três verões, até 1973, o Píer foi a liberdade no poder. Sexo, drogas, comportamento, ideias, vestuário, comprimento do cabelo, tudo era liberado. Era uma "república independente" nos piores tempos do regime militar: os anos Médici. Ao contrário do país que vivia sob a mais angustiante mordaça de sua história - imprensa sob censura, prisões e torturas fora do alcance da justiça e um clima permanente de delação no ar -, no perímetro do Píer era proibido proibir. (CASTRO, 1999, p. 296).

Após o festival de 1968, Gal gravou o seu primeiro disco solo, chamado simplesmente "Gal Costa (1969)". No álbum, a cantora deu os primeiros passos em importante transição que se manifestava no estilo de sua voz, no jeito de cantar e, sobretudo, no tipo de composição que gravava. Sua voz começava a contar com timbres mais fortes e chegava aos ouvidos através de letras que se apresentavam como reflexo do momento que o país atravessava, como pode ser visto na própria canção "Divino maravilhoso", de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
(COSTA, 1968)

A participação da cantora no movimento tropicalista foi fundamental tanto na sua consolidação como artista - visto que Gal era reconhecida nacionalmente e "adquiriu gradual prestígio de instâncias estratégicas da opinião pública, como a imprensa e os estudantes universitários mais progressistas" (CONTENTE, 2017, p.14) -, quanto para a perenidade do movimento após o exílio de seus parceiros, Caetano Veloso e Gilberto Gil, pela ditadura militar.

Na ausência da dupla, o movimento teve significativa perda na sua representação, entretanto não terminou ali. Muito disso se deve ao fato de que Gal Costa assumiu para si a responsabilidade de continuar transmitindo a mensagem tropicalista através de shows e do lançamento de álbuns que contribuíram diretamente para continuação do movimento.

Durante o ano de 1969, Gal Costa lançou dois álbuns, "Gal Costa" e "Gal". O primeiro álbum, como foi dito anteriormente, marcou a consolidação da cantora e de seu estilo a nível nacional. Já o segundo álbum é considerado por muitos como o álbum mais experimental e psicodélico do movimento tropicalista, fato que pode ser percebido já através do primeiro olhar ao layout da capa, cujas referências ao estilo artístico psicodélico, utilizado em cartazes de shows e capas de álbum de bandas norte-americanas, são gritantes, tanto nas cores, quanto nas formas e nas representações das figuras que ali se encontram. O álbum tem destaque para os arranjos feitos pelo maestro Rogério Duprat, os solos do guitarrista Lanny Gordin, cujas sonoridades distorcidas das notas mostravam uma grande influência de Jimi Hendrix, além do violão de Jards Macalé. Adquire também notável relevância por ser lançado após o exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso em Londres, na Inglaterra, fazendo com que ele se torne um símbolo de resistência do movimento.

Ao passarmos para a análise semiótica do álbum de Gal Costa, percebemos já em nosso primeiro olhar a quantidade de elementos dispostos na capa. Nos chamam a atenção a diversidade das cores, os traços ondulados formando curvas e as representações pouco fiéis à realidade. Características estas que nos instigam a darmos início ao processo de análise através do olhar contemplativo, estágio fundamental para a apreensão das qualidades dos signos que ali estão contemplados.

O layout se utiliza de uma quantidade de cores enorme, principalmente quando pensamos no espectro das cores que são contempladas dentro de um feixe de luz branca (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta). Neste caso, vemos que todas estão ali representadas aproximando a estética do álbum a outras composições internacionais e nacionais de estilo psicodélico, em que as cores eram usadas em grande quantidade.

Entretanto, mesmo na diversidade, as nuances que obtêm maior destaque são as da cor violeta, que vai desde o mais próximo do azul escuro até o mais próximo do rosa. O violeta, como já analisado antes, é a cor da extravagância,

aquela que nos desperta o inusitado, o misterioso. Heller (2004, p. 357) vai caracterizar os significados da cor também através de um aspecto místico, sendo a cor que vai das vestimentas dos feiticeiros às cores dos alucinógenos na psicologia moderna.

Assim, já no primeiro olhar, a cor violeta dá indícios daquilo que o ouvinte vai experimentar ao ouvir o álbum. Outro aspecto interessante dessa cor é quando percebemos que ela vem acompanhada de algumas cores quentes, principalmente o vermelho. Quando Heller (2004, p. 121) apresenta a ideia de que, nessa mistura, "o violeta ressalta o erotismo do vermelho como nenhuma outra cor", começamos a identificar a atmosfera que o álbum busca transmitir: uma atmosfera muito condizente com o contexto que aquela juventude dos anos 60 idealizava, em que as liberdades intelectuais e sexuais se emancipavam sobre as pré-concepções ligadas a construções sociais mais conservadoras.

Desta forma, o uso da cor se torna oportuno em todas as esferas em que o disco é concebido, do contexto pessoal e social da cantora até o aspecto visual e sonoro que configura o álbum. Essa entrega ao místico, através de uma sensibilidade que permite uma compreensão da realidade por meio de uma perspectiva não racional e mais sensível, é fundamental para a apreensão da aura que ali se instaura. Inserida em uma geração que vive o ápice do questionamento sobre o modelo tecnocrata imposto pelo mercado e pelo estado, Gal Costa participa do movimento de expansão de alternativas de concepção da realidade no mundo ocidental através do lançamento de um álbum cujas características vão se descolar fundamentalmente do tradicionalismo.

Uma expansão de visão sobre o mundo que vai também se fundar significativamente através da cultura lisérgica que ganha força entre os jovens nos anos sessenta. É importante lembrar que um dos aspectos mais significativos destes movimentos de contracultura foi a relação do uso de psicodélicos, principalmente o LSD, entre as pessoas inseridas naquele contexto. Como ressaltado anteriormente, o uso dessas substâncias, que alteram o estado de consciência dos usuários tornando-os mais sensíveis a estímulos e provocando alterações visuais, teve uma influência bastante relevante no campo artístico, uma vez que os artistas buscavam traduzir essas novas percepções por meio de suas expressões artísticas através de experimentações disruptivas.

Neste momento, ligado a essas novas percepções, os psicodélicos começam a ganhar relevância também enquanto objeto de estudo, principalmente na área da psicanálise. Os efeitos advindos de seu uso davam indícios de que a substância seria capaz de elevar o estado de consciência dos pacientes de modo que estes se mostrassem capazes de acessar áreas da mente que dificilmente alcançariam de forma rápida e sóbria, facilitando assim o reconhecimento de traumas e percepções que de alguma forma os influenciavam no seu estado presente.

Entretanto, os estudos que se mostraram bastante promissores encontraram no conservadorismo da população, na especulação midiática e no uso recreativo desenfreado, a sua maior barreira, fazendo com que as substâncias, principalmente o LSD, fossem proibidas para uso recreativo e científico a partir do ano de 1965. Estudos estes que atualmente estão sendo retomados, principalmente nos Estados Unidos, como uma forma promissora de tratamento psicológico, através do uso da substância MDMA, para pessoas que sofrem estresses pós-traumáticos²⁷.

De toda forma, durante o auge do desenvolvimento da cultura lisérgica, de 1950 a 1970, os psicodélicos tiveram uma influência no campo artístico e no imaginário das pessoas muito relevante em diversos aspectos. Tal fato pode ser ilustrado através da relevância que livros como *As portas da percepção*, de 1954, escrito por Aldous Huxley, tiveram naquela geração. Em sua obra o autor discorre sobre a sua relação com a mescalina, alucinógeno extraído do cacto peyote. Ao longo de seu texto, Aldous discute a ideia de que o cérebro humano agiria como um filtro da percepção da realidade com a qual lidamos e estamos inseridos, entretanto, esse filtro teria a sua capacidade de tradução limitada, não sendo capaz de perceber elementos que, por mais que estivessem presentes, não poderiam ser absorvidos por uma mente sóbria com construções sociais e percepções enraizadas. Cenário que mudaria por meio do uso de psicodélicos, que permitiria que as pessoas pudessem enxergar além.

A obra contribui para a criação de uma perspectiva social de ruptura, que tem como fundamento um questionamento sobre aquilo que é a realidade, instigando as pessoas, principalmente os jovens, a viabilizar uma possibilidade de ruptura com padrões enraizados.

²⁷

<https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/06/mdma-para-tratamento-de-estresse-pos-traumatico-e-testado-no-brasil.shtml>

Uma ruptura pode ser vista tanto na composição visual do álbum quanto nas músicas gravadas no disco de Gal Costa. "*The empty boat*", por exemplo, é uma experimentação sonora cuja letra não possui uma estrutura regular de estrofes e refrões, como é comum em algumas músicas. Neste exemplo, a construção da música parte da sensibilidade daqueles que estão inseridos no momento da gravação, a realidade e os sentimentos são traduzidos por eles através da sonoridade do canto e dos instrumentos, modelo muito usado por Hendrix e Joplin, referências dos músicos envolvidos.

Também nesse sentido, ainda nos quali-signos, vemos que os traços presentes na área do layout são sempre curvos, orgânicos e irregulares, dando uma ideia de distorção das representações e do cenário que ali está compreendido, característica esta que fomenta ainda mais a atmosfera lísergica que o álbum visa a transmitir. Junto a esse aspecto, temos também a organização das representações de uma maneira mais livre, sem o uso de um *grid*²⁸, algo mais solto que nos passa uma ideia de liberdade, sem muitas amarras, o que também reitera o aspecto experimental do disco, visto que em todos os momentos a obra busca divergir dos padrões estéticos e sonoros comumente utilizados.

Relacionado a esta liberdade artística, já na análise dos sin-signos, vemos que os traços, as cores e as texturas dão um aspecto artesanal à capa, uma composição visual que transmite em si o toque humano e que mostra, através de suas qualidades, que tudo aquilo que a compõem vem do manuseio das ferramentas pelo artista de forma mais rudimentar, algo menos industrial.

Este modo de construção do objeto cultural vai carregar consigo valores e significados que vão de encontro também a uma lógica industrial que se instaurava cada vez mais sobre a produção cultural da época. O esquema de produção que visava tornar o consumo do produto cultural mais palatável comercialmente, através de um perfeccionismo planejado e especialista, que se dava por meio da utilização de orquestras e músicos trazidos pelas grandes gravadoras no campo musical, e técnicas industriais de desenhos no campo visual, é subvertido a uma construção que se funda em valores mais subjetivos e menos comerciais.

²⁸ Estrutura composta por linhas verticais e horizontais que quando combinadas formam uma malha quadriculada ou retangular que serve como base para a criação de composições visuais, auxiliando na distribuição, ordenamento e alinhamento dos elementos presentes na peça.

Desta forma, vemos que a composição visual e sonora do álbum tem como premissa uma crítica ao modelo de produção cultural da época. Ao se fundar sobre aspectos disruptivos artesanais, a obra adquire um significado que vai encontrar na Indústria Cultural de Adorno, uma crítica aos moldes da produção cultural ligados ao capital. A ideia de um mercado cultural que ressignifica os valores culturais em razão dos valores comerciais era uma discussão bastante frequente entre a classe artística e intelectual dos anos sessenta, servindo como base para a construção de obras como o álbum de Gal Costa.

Em seguida começamos a direcionar a nossa atenção para a área central da capa onde são compreendidas pelo menos oito figuras de criaturas que, em sua maioria, nos são estranhas e, por mais que algumas tenham traços similares a objetos mais facilmente reconhecíveis, vemos que ali existem detalhes que as fazem divergir da representação mais verossímil. Neste ponto é interessante olharmos para estes signos sob a perspectiva de estarmos lidando com símbolos, em que o objeto imediato, composto pelas criaturas ali representadas, é a forma como estas representações se remetem ao objeto dinâmico (SANTAELLA, 2002, p. 20). Ou seja, as maneiras com as quais os signos são representados no layout por si só já carregam consigo muitos significados passíveis de interpretação.

Neste sentido, vemos que na parte inferior do layout da capa temos uma representação de um felino cujas características se aproximam às de um leão, principalmente por conta dos pelos em volta de seu rosto, que configuram uma juba, animal cujo significado Gheerbrant e Chevalier vão interpretar sob duas perspectivas,

Se ele [leão] é a própria encarnação do Poder, da Sabedoria, da Justiça, por outro lado, o excesso de orgulho e confiança em si mesmo faz dele o símbolo do Pai, Mestre, Soberano que, ofuscado pelo próprio poder, cego pela própria luz, se torna um tirano, crendo-se protetor. (2001, p. 538).

Levando em consideração esses significados apresentados pelo autor, nos chama a atenção a relação simbólica com a qual o signo é representado na capa. A sua feição apática, com olhos amarelos arregalados e pelagem roxa nos levam a crer que o animal se distancia de certa forma do objeto imponente do "Rei da floresta". Parece que neste momento o animal, que carrega consigo todas essas virtudes, encontra-se sob alguma forma de hipnose, como se estivesse sob o efeito de substâncias alucinógenas.

Ter uma figura imponente como a de um leão representada de maneira cuja sua capacidade de realizar uma ação parece estar sob o controle de algo ou alguém é uma representação que, principalmente dentro do contexto em que o álbum é concebido, remete a uma certa ousadia pelo sentimento que instiga naqueles que o interpretam, como se essa psicodelia fosse capaz de domar mesmo aqueles que aparentam ser os senhores da razão. Os "reis" que, cegos pelo poder, buscam de todas as maneiras, por mais condenáveis que sejam, subverter a população da selva - definição de um ambiente diverso com grandes quantidade de coisas reunidas -, acabam sendo subvertidos pelo místico.

A feição apática não é exclusividade do leão. Praticamente todas as outras criaturas transmitem de alguma forma essa falta de expressão. Ao lado esquerdo do felino percebemos uma representação de um corpo cujos traços ondulados configuram algumas características femininas, como os seios na altura do peito. A figura tem o seu rosto coberto por uma espécie de capuz, um acessório que pode ser utilizado por aqueles que queiram manter a discrição de sua identidade, principalmente quando são constantemente perseguidos. O acessório também pode remeter a significados que contribuem para a aura psicodélica com a qual o álbum é apresentado, fazendo com que o capuz também se associe a ideia de uma feiticeira que, também perseguida pelo cristianismo, é uma representação associada à "manifestação dos conteúdos irracionais da psique" (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 420).

Desta forma, a representação feminina busca se aproximar de aspectos que vão de encontro à concepção patriarcal presente no imaginário social daquela época, também ainda presente nos dias de hoje. A ruptura da representação com o imaginário se dá através dos valores com os quais ela é concebida, a ideia de uma mulher que vive em um contexto de clandestinidade e que tem a palavra "pum" compreendida ao seu lado esquerdo não corrobora com os valores da mulher como "dona de casa" ou "sexo frágil". Também nesse sentido, podemos perceber que a sua relação com a figura apoiada no seu ombro esquerdo, que nos parece ser um diabo, também carrega consigo significados.

A figura do diabo remete aos aspectos dos males com os quais o homem pode ser seduzido e destruído (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 337). O símbolo da maldade tem seu significado fundado no imaginário social, entretanto na capa ele se apresenta com uma feição serena, se relacionando com as demais

figuras de forma harmônica, diferentemente do que é esperado ao conhecer o seu significado. A figura se apoia com o rosto no ombro da mulher de capuz, e ela, que não se assusta com a sua presença, parece tampouco se importar com o convívio com o diabo em seu ombro.

Sob essa conjuntura, podemos pensar que essa relação expressa no layout do disco é uma forma que a obra encontra para discutir alguns valores sociais, elevando a discussão de que a concepção de bem e do mal diz muito a respeito do ponto que se tem como premissa. A relação de uma mulher com o diabo, por mais que vá de encontro aos "bons costumes", pode também ser justa. Essa luz sobre relações que extrapolam o imaginário comum também é vista em sua música "Meu nome é Gal", uma composição de Erasmo e Roberto Carlos, em que a letra mostra essa ruptura do senso comum daquilo que configura um bom relacionamento.

E não faz mal
Que ele não seja branco, não tenha cultura
De qualquer altura eu amo igual
Meu nome é Gal
E tanto faz
Que ele tenha defeito ou traga no peito
Crença ou tradição
Meu nome é gal
Eu amo igual
(COSTA, 1969a)

A importância de explicar e normalizar relações fora do padrão é fundamental nas formas de arte, afinal para que exista uma letra em que a explanação de que não se deve levar a raça de alguém em consideração para se ter um relacionamento com determinada pessoa, pressupõe que essa mentalidade era comum ao contexto em que foi criado. Uma mentalidade racista que infelizmente ainda persiste nos dias de hoje.

Ainda na figura do diabo, ao seguirmos o comprimento de seu corpo, vemos que a sua extensão é grande e tem contato com a maior parte das outras figuras. Os três dedos que se encontram do lado direito do leão parecem pertencer ao diabo, e ao passo que ele segura uma espécie de pássaro, também parece abraçar algumas das figuras. Dessa forma vemos que, no cenário que nos é apresentado, a figura de todos os males parece ser apenas mais uma das figuras psicodélicas que se apresentam no álbum.

Outro ponto que nos chama a atenção é o rosto localizado na parte inferior direita da composição visual, diferente das outras representações, esta é a que os traços mais se assemelham ao real. É interessante pensarmos que pela sua posição todas as outras figuras ficam dispostas na área em que ficaria o seu cérebro, local do pensamento onde se dá a imaginação. Ao compreender todas essas figuras em seu imaginário, temos a representação da capacidade de abstração de uma consciência expandida, onde valores e relações não encontram amarras para se desenvolver.

O álbum como um todo se apresenta como uma peça questionadora e instigante para o público dos anos setenta. Seu lançamento, que se dá após a promulgação do Ato Institucional 5, é um marco de resistência contra um regime ditatorial que naquela altura já havia exilado e desaparecido com milhares de pessoas perseguidas politicamente. Aqui se torna importante ressaltar o fato de que, para aqueles que estavam inseridos naquele contexto, todo o funcionamento da ditadura se dava de forma obscura e muitos dos fatos de que temos conhecimento hoje não eram conhecidos pela população da época.

Neste cenário, vemos que o lançamento de "Gal" (1969) adquire uma importância de resistência fundamental, tanto nos aspectos visuais quanto sonoros, contra o regime do estado. Através de letras como "Com medo, com Pedro" a cantora instiga seus ouvintes a um sentimento de ação e de coragem

Eu agora já to mais com pedro do que com medo
 Deus me livre de ter medo agora
 Depois que eu já me joguei no mundo
 Deus me livre de ter medo agora
 Depois que eu já pus os pés no fundo
 Se você cair não tenha medo
 O mundo é fundo
 Quem pisar no fundo encontra a porta
 Do fim de tudo
 (COSTA, 1969b)

E através da composição visual, majoritariamente composta por quali-signos que permitem um leque de interpretação das figuras bastante extenso, a obra predispõe àqueles que se propõe a visualizar as figuras a experimentar uma nova concepção de realidade, onde as figuras e as formas carregam consigo novas possibilidades, novas relações e novos comportamentos. Em um momento onde o

pensamento e a expressão encontram tantas barreiras impostas pelo estado, a obra é um prato cheio para aqueles que buscam a expansão das suas formas de pensar.

6.5. TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENSIS (1968)

Figura 22 - Capa do disco "Tropicalia ou Panis et circensis" (1968).



Fonte: Site Nuvem Crítica²⁹

Artista	Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Os
---------	--

²⁹ Disponível em:

<<https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/>>. Acesso em 16 de julho de 2021.

	Mutantes
Ano de Lançamento	1968
Gravadora	Polygram/Philips
Formato	Long Playing
Faixas Lado A	1. Miserere Nóbis (Capinan, Gilberto Gil) 2. Coração Materno (Vicente Celestino) 3. Panis Et Circencis (Caetano Veloso, Gilberto Gil) 4. Lindoneia (Caetano Veloso, Gilberto Gil) 5. Parque Industrial (Tom Zé) 6. Geleia Geral (Gilberto Gil, Torquato Neto)
Faixas Lado B	1. Baby (Caetano Veloso) 2. Três Caravelas (Las Tres Carabelas) (Algueró Jr, Moreau. Versão: João de Barro) 3. Enquanto seu Lobo Não Vem (Caetano Veloso) 4. Mamãe, coragem (Caetano Veloso, Torquato Neto) 5. Bat Macumba (Caetano Veloso, Gilberto Gil) 6. Hino ao Senhor do Bonfim (Artur de Sales, João Antônio Wanderley)
Capa	Rubens Gerchman

Dentre todas as características que podem ser utilizadas para definir a construção do movimento tropicalista, uma delas se destaca entre as demais: o aspecto coletivista. Tal qualidade vai se apresentar como ponto chave, tanto no

desenvolvimento interno do movimento, quanto na sua participação dentro de um contexto no qual a disputa de valores e a criação de um imaginário cultural brasileiro se fizeram presentes.

Quando analisamos o cenário em que se deu a sua criação e consolidação, percebemos a importância da coexistência dos diferentes campos artísticos. Afinal, a influência do Teatro de Arena, da poesia concretista, do Cinema Novo e das artes plásticas, foi determinante para a construção daquilo que veio a ser reconhecido como tropicalismo, conforme nos mostra Duarte em seu texto.

Se a gênese do movimento é confusa, deve-se exatamente a esse elemento grupal, que nos impede de achar um só fundador. Hélio Oiticica nas artes plásticas e Glauber Rocha no cinema foram propulsores no meio dos anos 1960, de um estado de vanguarda, ampliado pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa e Renato Borghi. Contudo, dado o apelo popular e midiático, foi com a música que se cristalizou a "energia, energia" coletiva de Tropicália. Quase todos se falavam e se frequentavam, trocavam ideias e, às vezes, farpas também (2018, p.79).

A importância do coletivo também se faz presente no âmbito interno do movimento. A relação de pessoas com interesses e anseios similares - principalmente no que dizia respeito à retomada evolutiva da música popular brasileira - foi imprescindível para que a revolução do campo musical acontecesse. Uma conjuntura que, importante frisar, não se dava apenas pelas suas semelhanças estéticas e sim por esse desejo de transformação compartilhado, o que fez com que estes aspectos da produção coletiva, inovação artística e crítica cultural caracterizassem o tropicalismo como um movimento de vanguarda no Brasil (DUARTE, 2018, p. 77).

Após o lançamento das primeiras experimentações tropicalistas no "Festival de Música Popular Brasileira de 1967", apresentado pela TV Record, e do lançamento dos álbuns solos de artistas como Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso, Tom Zé e Os Mutantes, o cenário musical começou a perceber que uma transformação estava para acontecer, tanto pela apresentação desse novo estilo elétrico, quanto pela aceitação que o grupo de artistas vinha obtendo com o público.

Além da presença constante na mídia, por meio das aparições em programas de TV, shows, eventos e os chamados *happenings*³⁰, é importante levar em

³⁰ Termo em inglês que, de origem nas artes cênicas, representa um momento único em que a espontaneidade e a improvisação dos atores configuram uma cena que nunca se repete da mesma maneira. Também utilizado para caracterizar episódios cotidianos que ocorrem sem planejamento e adquirem uma certa repercussão.

consideração a movimentação que também se dava nos bastidores. A sociabilização dos artistas em festas, bares, restaurantes e em suas próprias residências resultaram no desenvolvimento de um ambiente cada vez mais propício para discussões e trocas de ideias.

Desta forma, no ano de 1968, tem-se o início de um desejo, principalmente por parte de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Torquato Neto, para a criação de uma peça que servisse como uma espécie de reunião daquilo que até ali havia se dado por meio do lançamento de álbuns solos e parcerias pontuais. Parte do grupo acreditava que, por mais que o tropicalismo já estivesse sendo reconhecido no mundo artístico, na mídia e por certa parte da sociedade, ainda faltava-lhe uma peça chave para a sua consolidação, uma peça que, nas palavras de Veloso, "seria uma excelente oportunidade de somar as forças dos componentes do grupo para atingir resultados mais precisos" (2017, p. 284).

Assim, a solução encontrada foi o desenvolvimento de uma obra coletiva que pudesse aglutinar e traduzir todos aqueles sentimentos e anseios por meio de um disco manifesto, o "Tropicália ou Panis et circensis" (1968), que, de acordo com Duarte,

coroava o processo coletivo de criação do tropicalismo. Era uma obra experimental com múltiplos autores. Não era só de Caetano, de Gil ou qualquer membro do grupo. Seu autor não é uma só pessoa ou subjetividade empírica. Seu autor é coletivo. É o tropicalismo. (2018, p. 87)

O disco-manifesto contou com a participação de onze pessoas, dentre elas os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão e o grupo Os Mutantes, composto por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias; também contou com o maestro Rogério Duprat; e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinan. A obra como um todo é composta por doze músicas, nas quais a participação de cada um dos integrantes contribui de alguma forma para a composição.

A unidade que o disco contempla em si chama a atenção pela sua maneira de se apresentar. Diferente do que se espera em um primeiro momento, as semelhanças musicais entre as faixas do disco não são tão evidentes. As melodias possuem diferenças entre si, como pode ser visto na comparação entre as músicas "Geleia Geral", de Gilberto Gil e Torquato Neto, cujo início, marcado pela sonoridade

elétrica das guitarras, muito se difere da canção "Coração Materno", uma composição mais clássica, de Vicente Celestino. A fragmentação da sonoridade e dos estilos vão encontrar na diversidade de abordagens sobre as tensões do momento em que o álbum é lançado, a unidade para a tradução da ideologia tropicalista.

Uma tensão de caráter social, cultural e político que é muito evidenciada ao longo das faixas que compõem o álbum, elucidando fortes críticas ao cenário brasileiro do final dos anos sessenta, principalmente político, como vemos na canção "Enquanto seu lobo não vem", uma composição de Caetano Veloso que ao mesmo tempo que joga a luz sobre a questão da dura repressão militar, também incita a ação daqueles que a ouvem

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
 Vamos passear escondidos
 Vamos desfilar pela rua onde mangueira passou
 Vamos por debaixo das ruas
 (Os clarins da banda militar)
 Debaixo das bombas, das bandeiras
 Debaixo das botas
 Debaixo das rosas, dos jardins
 Debaixo da lama
 Debaixo da cama
 (VELOSO, 1968)

O álbum se mostra assim como uma peça de bastante relevância para a época, já que ao mesmo tempo que consolidava o movimento, também se utilizava da reunião de artistas influentes para a construção de uma peça crítica ao contexto em que se insere.

Partindo para a análise semiótica, lançamos o primeiro olhar sobre o design da capa. Nela podemos perceber o destaque que as cores preto, verde, amarelo, azul e alguns tons ao centro, que caminham do cinza ao violeta, adquirem no layout. Cobrindo a maior área do disco, principalmente nas laterais, vemos que o preto se apresenta como uma espécie de moldura daquilo que se dispõe na área central, servindo também como fundo para algumas palavras que, ao se sobreporem sobre o preto, encontram o contraste para se evidenciar.

A utilização da cor preta também se mostra como uma escolha carregada de significados, afinal, como já ressaltado nas outras análises, é uma cor interessante do espectro. A cor da negação, de acordo com Perez, Farina e Bastos (2006, p. 98), carrega consigo associações afetivas com alguns sentimentos negativos, como por

exemplo o pessimismo, tristeza, dor, opressão e angústia. Assim, a cor preta ao passo que nos transmite essas associações, também remete a um oculto, algo escondido na ausência das cores que poderá vir a ser denunciado no desenrolar do álbum. Além dos significados inerentes à cor, é interessante também lembrarmos do efeito gerado na sua relação com as demais cores que, quando ligadas a ele, têm o seu lado negativo afirmado.

Assim, levando em consideração estas primeiras constatações ligadas à cor que compreende a maior área da capa do disco, é de se imaginar o tom que o álbum vai se utilizar no desenvolvimento de suas ideias, um tom de denúncia que, mesmo nos versos mais leves e alegres, vai ter o seu aspecto de luta declarado. Ainda mais quando percebemos a utilização da cor enquanto borda daquilo que é compreendido no centro, envolvendo aqueles elementos em angústia e pessimismo.

As letras das canções que compõem o álbum fazem jus às características ressaltadas, afinal, como dito anteriormente, este de fato não é um álbum alegre. É um álbum de luta, em que as letras, de forma mais explícita ou mais sugestiva, carregam consigo a visão daqueles que, inseridos em um momento conturbado da história, encontram na expressão artística a sua forma de conciliação com a realidade.

Relacionando-se diretamente com a cor preta, vemos o verde, o amarelo e o azul. É indiscutível o fato de que este conjunto de cores encontram no esplendor da natureza a base para os sentimentos que evocam, afinal são cores imprescindíveis à vida que conhecemos. O azul vai ser definido por Heller (2004, p. 46) como a "cor de todas as características boas, que se afirmam no decorrer do tempo, de todos os sentimentos bons que não estão sob a paixão pura e simples, e sim da compreensão mútua". Já a cor amarela do sol, tem na sua relação com o corpo celeste a base de seus significados, a jovialidade e o otimismo. E o verde a cor da natureza do natural.

Neste momento, se faz importante um pequeno avanço da análise para o estágio da interpretação do símbolo que a mistura das três cores evoca. A referência ao nacionalismo se mostra como uma peça chave para a compreensão do cenário formulado no layout da capa. Ao representar as cores da bandeira nacional, os artistas declaram, já no primeiro momento de contato com o consumidor, um tema de importância fundamental na obra: a discussão sobre o país. Afinal, se antes não estava tão claro quais eram os temas que haviam sido

tratados nos álbuns solos, agora já estava mais do que escancarado para a sociedade sobre o que aquelas pessoas estavam falando.

Também é preciso destacar a mistura das cores da bandeira nacional com o preto. É de certo que, se a utilização do verde, amarelo e azul se mostrou como necessária para a obra, o preto foi a escolha consciente para acompanhá-las. A mistura destas tonalidades se revela como um grande exemplo do poder da relação das cores. Se o Brasil está ali representado; as suas cores, por conta do preto, se afastam tanto da concepção positiva das qualidades inerentes às cores, analisadas anteriormente, quanto das convenções nacionais que são conhecidas por relacionar o azul ao céu e rios brasileiros, o amarelo a riqueza da terra e o verde às matas e florestas. O distanciamento se faz através da ligação com a cor do luto, da perda, elementos que são constantes na obra, como pode ser visto na letra de "Mamãe, coragem", composição de Caetano Veloso e Torquato Neto interpretada por Gal Costa

Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu fui embora
Mamãe, mamãe, não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe não chore
A vida é assim mesmo
Eu quero mesmo é isto aqui
(COSTA, 1968)

Voltando para análise das qualidades, vemos também que a figura no centro de certa forma é levantada pelas cores do nacionalismo através de uma técnica de disposição das formas que, ao se utilizarem de um jogo de perspectiva, dão um efeito de tridimensionalidade para a capa. Ao passo que as cores nacionais levantam essa área central, faz-se entender que ali está sendo compreendido algum elemento relevante para a composição.

Dessa forma, considerando a importância que a área central adquire na composição, passamos para a análise da foto dos integrantes do álbum. Aqui se ressalta a característica de que a fotografia no layout da capa é um objeto imediato daquelas pessoas e daquele momento. O sin-signo ali representado diz respeito a uma faceta única que, no instante do clique da foto, mostraram determinadas características que dizem respeito às pessoas ali contempladas, seja através da sua

feição, das suas roupas, ou da disposição dos lugares escolhidos, um *happening* do momento.

Na parte de cima da foto temos da esquerda para a direita: Arnaldo Baptista, Caetano Veloso, Rita Lee, Sérgio Dias e Tom Zé. No meio, também da esquerda para a direita, estão Rogério Duprat, Nara Leão (representada através de uma fotografia sua inserida dentro de uma moldura segurada por Caetano), Gal Costa e Torquato Neto. E na linha de baixo vemos a presença de Gil segurando uma moldura com a fotografia de José Carlos Capinan.

Ao começarmos a análise pelas pessoas que se encontram de pé na fileira de cima, vemos que elas carregam consigo objetos que se relacionam diretamente a características de sua personalidade ou do seu projeto musical. Os irmãos Arnaldo e Sérgio carregam consigo os seus respectivos instrumentos, um baixo e uma guitarra. Nascidos em uma casa onde a música e a cultura tinham demasiada importância, visto que o pai era poeta e a mãe pianista clássica, os meninos aprenderam a tocar estes instrumentos desde muito cedo, desenvolvendo assim uma relação de bastante afeto com os objetos.

Juntos a Rita Lee, cujo talento musical e personalidade anárquica a consagraram anos depois como "a Rainha do rock brasileiro", formavam o grupo Os Mutantes, que chamava a atenção pela características experimentais de sua obra, traduzida tanto musicalmente através de distorções, ruídos, sonoplastia e o uso de objetos não convencionais (como um spray de inseticida na gravação de suas músicas), quanto em seus shows, quando usavam figurinos extravagantes como chapéus de bruxos, vestido de noiva entre outros mais.

O trio se apresenta na foto por meio da representação de todas as características que retratam a sua personalidade. A expressão assustada no rosto dos irmãos pode ser relacionada tanto à ideia de estarem em outra sintonia, sempre questionando as convenções sociais de comportamento, quanto pelo fato de serem os mais novos integrantes do projeto, tanto na questão de idade, Sérgio na foto tinha apenas dezessete anos, quanto na conjuntura que ali se dava, visto que o grupo começou a participar dos projetos tropicalistas já em São Paulo por meio da participação na gravação de "Domingo no Parque", de Gilberto Gil.

A faixa com a qual o grupo participa no projeto é a "Panis et circenses", expressão similar ao latim "Panem et circenses" cujo significado remete à expressão "Pão e circo", advinda do período do Império Romano. Um conceito que, por muito

tempo³¹, foi entendido como uma política de alienação feita pela aristocracia para a plebe romana, em que, através da alimentação e do entretenimento, o estado de pobreza e miséria eram esquecidos pelas camadas mais baixas da sociedade, inibindo assim qualquer tipo de revolução.

A sonoridade experimental, muito ligado ao estilo da banda, se apresenta ao final da canção por meio do som de vozes e talheres batendo uns nos outros. Além da sonoridade, a mensagem encontra no período em que é lançada, e na obra como um todo, um terreno fértil para a sua crítica. A ideia de que uma parte da sociedade permanecia apática perante o contexto nacional não só era evidenciada na música, como também passível de julgamento, quando diziam que essa camada estava completamente alienada e ocupada apenas em "nascer e morrer",

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
(MUTANTES, 1968)

Ao lado do grupo temos Tom Zé carregando uma espécie de mala de viagem de couro. Ao recontar a história da fotografia do disco em seu livro, Calado (2010, p. 196), associa a escolha do objeto como uma forma achada no momento de tirar a foto para melhorar a imagem de Tom Zé que, na visão do empresário Guilherme Araújo, estaria mal vestido. Há de se observar então que a escolha não planejada do cantor indiscutivelmente carrega consigo alguns significados. Ao lembrarmos a obra que Tom Zé havia lançado no mesmo ano e a história do cantor, podemos entender a mala como um símbolo representativo da questão do êxodo rural, muito presente naquele contexto, quando a população, principalmente do nordeste, se mudou para a região sudeste do país, lugar que passava por um intenso processo de industrialização. Tema este tratado em sua participação no álbum na música "Parque Industrial".

³¹ Em texto publicado no ano de 2000, "Breve Análise de uma Perspectiva de Incompreensão da Pobreza no Mundo Romano", Favarsani traz o questionamento de que os estudos feitos até ali sobre a política do pão e circo muitas vezes se mostravam elitistas por desconsiderar as particularidades das camadas não pertencentes à aristocracia romana, aglutinando pessoas de diferentes características em um mesmo grupo.

Retocai o céu de anil
 Bandeiras no cordão
 Grande festa em toda a nação
 Despertai com orações
 O avanço industrial
 Vem trazer nossa redenção
 (GIL, 1968)

Passando para a fileira de baixo vemos o maestro Rogério Duprat com um penico em sua mão representando uma espécie de xícara de café. A ideia de ressignificação de um objeto cuja função era servir de vaso sanitário em cômodos que não fossem banheiros, para uma xícara de café é interessante. É importante neste momento lembrarmos a importância do cultivo de café na história do Brasil, a bebida responsável pelo ciclo econômico do séc XIX, que teve um papel fundamental no desenvolvimento do país, tem seu consumo relacionado a produtividade dos funcionários que, para se manterem acordados ou focados durante o expediente, se utilizam da bebida.

Ao relacionar o café com o penico, podemos perceber uma certa crítica, tanto na associação feita do conteúdo que pode estar sendo compreendido no objeto, quanto pelo tamanho que, muito maior do que a xícara, se mostra como necessário para aquele momento. Calado (2010, p. 196) também relaciona a ideia do uso do objeto como uma citação ao dadaísta Marcel Duchamp e a irreverência do maestro que também pode ser visto em seus arranjos.

Ao lado de Duprat vemos Caetano Veloso segurando em seu colo uma moldura contendo a foto de Nara Leão, da mesma forma que embaixo vamos nos deparar com Gil segurando a foto de Capinan. A razão pela qual os dois não puderam estar presentes no momento da foto remonta ao tempo de finalização da peça e a viagem para São Paulo (CALADO, 2010, p. 196).

Entretanto é interessante vermos como as fotos, objetos imediatos da representação dos cantores, são expostas no layout. Em ambas as fotos, percebemos aspectos que as fazem parecer antigas, como se não tivessem sido tiradas para a ocasião. O fato de as duas fotos estarem em preto e branco remonta a uma época passada, o que pode ser confirmado na foto de Capinan que parece ter sido tirada para uma formatura. A representação de Nara, inserida na moldura, também se difere do das pessoas fisicamente presentes no momento da foto, afinal o tamanho de seu rosto e a direção para que olha, assim como o de Capinan, se diferem dos demais artistas, distanciando-se ainda mais do momento presente.

A forma com que a foto representa os artistas ausentes nos chama a atenção por estas características em um primeiro momento, todavia, ao generalizar se esta representação, compreendendo-a como um símbolo que se relaciona a um contexto específico, vemos que as fotos se assemelham aos retratos divulgados das pessoas desaparecidas durante o período militar, um aspecto característico da época que o ato de segurar um retrato em uma foto pode remeter, afinal a imagem que ali é disposta na foto significa a ausência, uma mensagem que também é retratada no disco pela música "Lindonéia", composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, inspirada quadro de Rubens Gerchman chamado "Lindonéia - a Gioconda do subúrbio" e interpretada pela própria Nara Leão.

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia
Lindonéia desaparecida
Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor
(LEÃO, 1968)

Ainda conectado às fotos, é interessante percebermos quem as segura: Caetano Veloso e Gilberto Gil, componentes principais do movimento, responsáveis por liderar a transformação que ocorreu no fim dos anos sessenta. Estes exercem de certo modo mais uma característica de liderança ao trazer as fotos daqueles que não puderam estar presentes, não os deixando para trás, ainda mais quando levamos em consideração o significado que o símbolo da foto pode trazer.

Percebemos também como a vestimenta de Gilberto Gil se difere das demais. Ao se utilizar de uma espécie de kimono, Gil faz referência a aspectos orientais muito utilizados pelo movimento *hippie* que estava em alta nos Estados Unidos. Relacionando-se também a outro movimento de contracultura, vemos que Torquato Neto, sentado ao lado de Gal Costa, se utiliza de uma boina, um símbolo muito relacionado aos franceses, que neste período viviam os protestos de 1968.

Ao olharmos a forma com que Gal Costa se apresenta, vemos que a cantora aparece trajando um vestido amarelo com uma representação de um sol desenhado

nele. Localizada próximo ao centro da foto, vemos que Gal se insere de modo a criar um significado para a sua vestimenta, tanto na qualidade da cor, já analisada anteriormente, quanto do signo do sol, que Chevalier e Gheerbrant vai associar ao divino de modo que "quando não é o próprio deus, é, para muitos povos, uma manifestação da divindade" (2001, p. 836). Neste momento é interessante pensarmos que no momento da foto Gal Costa se consolidava no imaginário social, ao lado de Elis Regina, como uma das maiores cantoras do país, o que explicaria a faixa "Baby" como sendo uma das que mais fez sucesso no álbum.

Assim, percebemos como o layout como um todo vem carregado de diversos significados e interpretações muito relacionado ao momento histórico em que o álbum é lançado. A ideia de representar o grupo por meio de uma foto com características similares aos retratos de família tirados antigamente, contém uma ironia ao mostrar aquele grupo de pessoas em uma composição, cujas letras ácidas abordavam de forma crítica sob diversas perspectivas esse ambiente de conservadorismo familiar que se encontrava estagnado perante todo o contexto.

Dessa forma vemos que o disco-manifesto serve como um objeto histórico que contempla todas as questões tratadas no período, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Suas letras recheadas de denúncias são lançadas em um período pré aprovação do Ato Institucional 5, que daria início ao momento mais sombrio daquela década. Uma imposição que, vale lembrar, aparece também como um reflexo da agitação popular, que no ano de 1968 é marcado por fortes protestos tanto em um cenário nacional quanto internacional. Desta forma, o lançamento de "Tropicalia ou Panis et circensis" (1968) se mostra como um marco da cultura brasileira, com uma relevância que atravessa gerações e nos mostra a importância da arte enquanto forma de resistência.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao adentrarmos a parte final do trabalho, percebemos como o movimento tropicalista, além do âmbito musical, foi um marco na história cultural do país. Inserido em um contexto absolutamente conturbado da história da civilização moderna, o movimento não só soube se construir dentro das especificidades do momento, como também se desenvolver dentro de um contexto nacional de forte repressão. Pautando-se em uma perspectiva criativa e crítica, o tropicalismo buscou nas mais diferentes manifestações artísticas as formas para se expressar - alcançando assim uma projeção cujos efeitos podem ser sentidos até os dias de hoje.

Na análise do contexto internacional, percebemos como os movimentos de contracultura, que se deram na França e nos Estados Unidos, influenciaram diretamente a Tropicália, servindo de referência tanto artística, através das músicas Jimi Hendrix, Janis Joplin, *The Beatles* e *Rolling Stones*, quanto crítica, afinal, as pautas que guiavam os movimentos estrangeiros também possuíam reflexos que podiam ser vistos no cenário internacional.

A instauração de um modelo social tecnocrata, intimamente ligado ao capital que se consolidava na época, provocou reações nos jovens universitários norte-americanos e franceses que, críticos a estarem sendo inseridos de forma automática nesse sistema, cujas projeções de vida e carreira já estavam pré-estabelecidas, rebelaram-se de modo a buscarem novas alternativas de se viver a vida, como o movimento *hippie*.

Deste processo de consolidação do modelo capitalista norte-americano, vamos ver também os reflexos nos países latino-americanos, afinal a expansão desse modelo econômico dependia diretamente da criação de um mercado consumidor, este que seria fundado através do imperialismo cultural e econômico. Dessa forma, percebemos como o cerne da questão era o mesmo, entretanto as facetas que atingiam as diferentes nações eram singulares e agiam de acordo com o contexto de cada país.

Os reflexos desses acontecimentos no Brasil vão ser temas centrais das expressões culturais realizadas nos mais diferentes campos artísticos, como no Cinema Novo de Glauber Rocha e no Teatro Oficina de José Celso Martinez. Deste

embate entre o estrangeiro e o nacional, junto à valorização da cultura nacional, cunhada em tradições regionalistas e da bossa nova de João Gilberto, vão ser criadas as especificidades para o surgimento do movimento musical tropicalista.

No que tange ao objetivo central deste trabalho - a compreensão da importância dos layouts das capas dos discos tropicalistas, enquanto participantes diretos do movimento - fomos capazes de chegar a algumas constatações. Em um primeiro momento, percebemos a importância do disco na década de sessenta como expressão artística carregada de valores e, no caso, ideologias - um período em que a ideia do álbum como uma peça única portadora de significados consolidava-se na sociedade.

Dessa consolidação, muito pautada pelas inovações tecnológicas da indústria, começa-se a enxergar a produção musical como um objeto de consumo a ser mercantilizado para a população. Neste momento começamos a ver o surgimento de capas mais elaboradas, visto que ela era um dos únicos pontos de contato com o consumidor no ato da compra, fazendo assim com que a capa adquirisse importância e passasse a ser uma peça portadora de significado na composição como um todo.

Considerando-se essa relevância, a análise semiótica das capas dos discos nos mostrou como o design com o qual elas eram lançadas serviam de forma a complementar a mensagem que as músicas traziam consigo. A relação entre as duas facetas do álbum - musical e visual - se mostrou muito conectada, seja pelas letras, cujos temas eram referenciados através de signos nas capas, seja através das representações visuais das capas que diziam respeito ao contexto, os costumes e os comportamentos da época em que eram lançadas. Compreendemos assim a importância desse design como uma plataforma de transmissão de ideias e de complementaridade das canções, por meio da referencialidade.

Uma vez que os signos presentes na capa apresentavam um poder de referencialidade a diversos temas e questões centrais para a época, infere-se que a construção de um imaginário, questionador do *status quo*, naquela sociedade passou diretamente por essas expressões visuais, que serviram como referência de resistência - resistência estética que enseja comportamento combativo e pensamento transgressor.

Ao notarmos a importância desta relação, faz-se relevante também a continuidade desta pesquisa de modo a compreender de que forma essa relação se

dá atualmente no campo musical, considerando-se as transformações que o meio atravessou nos últimos anos. Afinal, aqui faz-se relevante explanar a relação de que, se a cultura é imprescindível à vida humana e os ataques à cultura são constantes, também devem ser constantes as formas de resistência, estas que precisam sempre se atualizar e adaptar ao contexto com as quais convivem.

Seguindo o gancho, faço aqui, neste momento, questão de me dar a liberdade de fazer uma constatação final. Estudar o passado é fundamental para a compreensão do momento atual, entretanto, nas entrelinhas da história, reside a nostalgia. O sentimento com o qual convivi durante toda a construção do trabalho é de certa forma perigoso, uma vez que nos afasta do presente, nos alienando das questões que precisam ser tratadas no aqui e agora.

Entender o passado como referência e não como um ideal a ser retomado é fundamental para a construção de uma consciência transformadora que se adapte às constantes, e necessárias, mudanças por quais passam a civilização humana, afinal a sociedade precisa ser vista e analisada sob a perspectiva de se tratar de um organismo vivo.

Se as transformações de uma forma ou de outra ocorrem, é papel da cultura servir como guia para um progresso mais humano, consciente e questionador. De forma que, conseqüentemente, se torna papel da sociedade, não só a preservação da cultural, como a participação e a compreensão dela como peça fundamental da nossa vivência, uma vez que a humanidade precisa tanto da cultura, quanto a cultura precisa da humanidade - uma relação simbiótica.

Negar o avanço tecnológico e os novos costumes da sociedade é também prezar por um retrocesso à uma época da qual a nossa memória faz questão de filtrar principalmente as etapas que nos encantam, esvaziando de nossa mente as dificuldades de cada geração, inerentes à vida humana. Assim, há de se ter em mente que se o saudosismo de uma época que não vivi é belo, o futuro deve me encantar mais ainda, afinal, do passado, só a antropofagia.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Shirlena; PINHO, Leandro; NASCIMENTO, Giovane. Os anos 60 e o movimento negro norte-americano. **InterSciencePlace**, Rio de Janeiro, vol.9, nº30, p.182 - 197, julho/setembro, 2014. Disponível em: <<http://200.20.229.16/isp/index.php/isp/article/view/298/295>>. Acesso em: 04 de abril de 2021.

BASTOS, Dorinho; FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde. **Psicodinâmica das cores e na comunicação**. 5ª edição. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

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

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: Mito, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 16ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA., 2001.

COHEN, M.; MCGLOTHLIN, M.; MCGLOTHLIN, W. **Long Lasting Effect of LSD on Normals**. Arch Gen Psychiatry, Los Angeles, Vol 17, nov 1967. Disponível em: <https://www.enthea.net/files/mcglathlin_et_al_1967.pdf>. Acesso em: 29 de março de 2021.

COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk (org). **Maio de 68**. Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

CONTENTE, Renato. "Não se assuste, pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa": a construção das personas políticas de Gal Costa e Elis Regina na ditadura militar brasileira. **Intercom**, Fortaleza, XIX, junho - julho, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/3hFgKLY>>. Acesso em 03 de julho de 2021.

CORRÊA, Erick; MHEREB, Maria Teresa. **68: como incendiar um país**. São Paulo: Veneta, 2018.

_____. **Divino Maravilhoso**. In: Costa, Gal. Gal Costa (1969) [S.l.: s.n.], 1969. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/7J42bT9SnqnVJH4e4CMA8u?si=1314eb3a5e0144ef>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Meu Nome é Gal**. In: Costa, Gal. Gal (1969) [S.l.: s.n.], 1969a. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/31nfAAcvpMIgB5m1AsX9Lu?si=e3a4a4b51c69486d>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Com medo, com Pedro**. In: Costa, Gal. Gal (1969) [S.l.: s.n.], 1969b. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/track/6n8v0Xqt1hq4q8IEu9qfSz?si=58a99d46a8864a44>>.
Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Mamãe Coragem** In: COSTA, Gal. *Tropicália ou Panis et circensis* (1968) [S.l.: s.n.], 1968. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5o9x6YXGAHLMsoDMdy2eX6?si=ca07769589e24d2e>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

DE ARAÚJO, Jair Araújo; MONASTÉRIOS, Sylvia. Educação, feminismo e contracultura. **Revista Saber Acadêmico**, Presidente Prudente, nº12, p. 49 - 53, junho, 2011. Disponível em: <http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20180403120236.pdf>. Acesso em: 04 de abril de 2021.

DINIZ, Júlio. Antropofagia e Tropicália. **Núcleo de estudos em literatura e música**, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17599/17599.PDF>>. Acesso em 07 de maio de 2021.

DUARTE, Pedro. **Tropicália ou Panis et circensis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

ELLUL, Jaques. **The technological society**. Nova York: Knopf, 1964.

FALACAETANO. Caetano Veloso - A década de 50. Youtube, 19 de junho de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ce6w3Vjf1VY>>. Acesso em: 01 de julho de 2021.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12ª edição. São Paulo: Edusp, 2006,

FAVERSANI, Fábio. Panem et circensis: Breve Análise de uma Perspectiva de Incompreensão da Pobreza no Mundo Romano. **Varia Historia**, Belo Horizonte, nº22, janeiro, 2000. Disponível em: <http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5747/1/ARTIGO_PanemCircensBreve.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2021

FILHO, Francisco Célio V. S.; SILVEIRA, Nilton Alcântara. A flor psicodélica: das raízes ao olor. **Intercom**, Campina Grande, XII, junho, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1416-1.pdf>>. Acesso em 05 de abril de 2021.

_____. **Pega Vogue, Cabeludo**. In: Gil, Gilberto. Gilberto Gil (1968) [S.l.: s.n.], 1968a. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6kSl8oiQ0Nc6sewrT6tynz?si=7e6cb0a4a2024a69>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Marginália II**. In: Gil, Gilberto. Gilberto Gil (1968) [S.l.: s.n.], 1968b. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3CMxvpY4oUrf3dCGdWSUht?si=95ce05deac744a2e>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Parque Industrial** In: GIL, Gilberto. Tropicália ou Panis et circensis (1968) [S.l.: s.n.], 1968. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3dDVLUMISITSWXUGhwgTWt?si=b681af4e594b442e>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

HAINE, S. **Vendas de vinil ultrapassam os CDs pela primeira vez em 34 anos.** Tenho mais amigos que discos, setembro 2020. Disponível em: <<https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2020/09/11/vendas-de-vinil-cds-34-anos/>> Acesso em: 15 de junho de 2021.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores.** Rio de Janeiro: G. Gilli, 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60.** 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARCHI, Leonardo de. A angústia do Formato. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Rio de Janeiro, p. 1 -19, abril, 2005. Disponível em: <<https://e-compos.org.br/e-compos/article/view/29/30>>. Acesso em 01 de junho de 2021.

MOTTA, Nelson. Cruzada tropicalista. **Jornal Última Hora.** Rio de Janeiro, pp. 5-6. fevereiro 1968.

MUNDO ESTRANHO, Redação. **Por que as cobras têm a língua dividida em duas?** Super interessante, julho 2018. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-as-cobras-tem-a-lingua-dividida-em-duas/>> Acesso em 21 de junho de 2021.

_____. **Panis Et Circenses** In: OS MUTANTES. Tropicália ou Panis et circensis (1968) [S.l.: s.n.], 1968. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0WO2ra1zNTLgQNAj3A6o6?si=f333962f70fb4d8b>> . Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Lindoneia** In: LEÃO, Nara. Tropicália ou Panis et circensis (1968) [S.l.: s.n.], 1968. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5b0HavLt7q0r6glVbsOkI3?si=dfa3fbe5e0d54fb6>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

PEREIRA, Carlos Alberto M.. **O que é contracultura?**. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEREZ, Clotilde. **Signos da marca:** expressividade e sensorialidade da marca. São Paulo: Thomson Learning, 2004.

POMPEU, B. **A gente faz o que o coração dita: análise semiótica das capas dos discos de Dorival Caymmi.** Tese (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. p.238. 2008.

RODRIGUES, Renato. Documentário: Tom Zé - Astronauta Libertado - 2009. Youtube, 18 de agosto de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ktlunt-S4sQ>>. Acesso em 28 de junho de 2021.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

SAX, David. **A vingança dos analógicos**: porque os objetos de verdade ainda são importantes. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M.. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família**: e outros estudos. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

_____. **Alegria, Alegria**. In: VELOSO, Caetano. Caetano Veloso (1968) [S.l.: s.n.], 1968. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0aoQV1TuaTrcpJaMfJ3wgj?si=5ddd6bb7c1c74e94>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Enquanto Seu Lobo Não Vem** In: VELOSO, Caetano. Tropicália ou Panis et circensis (1968) [S.l.: s.n.], 1968. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1VG0de3IPyvdLrAEdhKOGH?si=d637c4c99c644c68>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Sem Entrada e Sem Mais Nada**. In: Zé, Tom. Grande Liquidação [S.l.: s.n.], 1968a. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0JkV9eonPf1giNPu6gx7Jr?si=b5bdc964791c4c86>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Não Buzine Que Eu Estou Paquerando**. In: Zé, Tom. Grande Liquidação [S.l.: s.n.], 1968b. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/3yZgmvqumerYKVU5Nx8AwL?si=a90be9fb0fb341c0>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

_____. **Ceticismo, Creme Dental e Eu**. In: Zé, Tom. Grande Liquidação [S.l.: s.n.], 1968c. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/5mxXVNdULOTYzRedc43ScD?si=38c1a7e832fc463e>>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

ZINCONI, Rafael. **Aqui é o fim do mundo**: Tropicália e desenvolvimento dependente do Brasil. Rio de Janeiro: GZ Editora, 2018.