



Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil *Principles for graphic analysis of vinyl record jackets*

Luiz Vidal Gomes; Marcos Brod Júnior; Ligia Medeiros; Valéria Nanci de Macêdo Santana

análise gráfica, capas de discos, princípios de composição gráfica

Capas de discos de vinil sempre despertaram interesse como objeto de análise gráfica, pois ali se encontram diversos elementos a serem observados com relação à sua originalidade, à propriedade do tipo gráfico; à novidade das cores impressas; à qualidade da imagem. Após décadas de declínio, a produção de discos de vinil retomou um aumento consistente no mercado fonográfico mundial e as capas dos elepês se reafirmam como suporte para imagens de elevado valor estético e técnico. Desse modo continuam sendo merecedoras de atenção em seus aspectos compositivos. Neste artigo, exercícios com capas de disco de vinil são apresentados como recurso didático para ilustrar princípios de análises técnico-funcionais, lógico-informacionais e estético-formais. Termos para denominar partes, componentes e elementos tangíveis e intangíveis da capa de disco são apresentados em análise estrutural. Cortes fotográficos são comentados com base nas taxas de "faceísmo" (Lidwell, 2003). O desenho da composição gráfica é estudado com referência em gabarito ou, melhor, malha filosófica. Por fim, a leitura gráfico-verbal de composição de uma capa é apresentada demonstrando as técnicas de expressão visual (Dondis, 2007) responsáveis pelas interações de polaridades duplas.

graphic analysis, record sleeve, principles of composition

Vinyl album covers have always been graphic object of analysis because of the many elements to be observed with respect to originality, property of typefaces; novelty of colours; and quality of images. After decades of decline, sales of vinyl records showed a consistent increase in sales in the music market. Therefore, covers of LPs are being reasserted as support for images of high aesthetic and technical value and continue to deserve attention in terms of their compositional aspects. In this paper exercises with vinyl record covers are presented as teaching tool to illustrate principles of technical and functional, logic and informational and aesthetic-formal analysis. A structural analysis is presented making use of terms to refer to parts, components and elements (whether tangible or intangible) of the album cover. Photographic cuts are discussed in terms of the rates of "face-ism" (Lidwell, 2003). Graphic compositions are studied making reference to philosophical grids and are read with the support of visual expression techniques (Dondis, 2007) responsible for double pole interactions.

1 Introdução

Apesar do contínuo avanço tecnológico que tem caracterizado a indústria fonográfica e o setor da música, a experiência de ouvir um disco de vinil é considerada por muitos como algo que ainda não possui equivalência no mundo digital. Alguns dos fatores que contribuem para a singularidade dessa experiência estão relacionados aos sentidos do tato e da visão que são estimulados pela existência de uma capa de proteção e identificação dos discos. A superfície ampla da capa de um LP (c. de 30 x 30 cm) proporciona leitura e apreciação de imagens num nível de detalhamento bem distante da capa do CD, que mede, aproximadamente, 12 x 12 cm.

Entre 2002 e 2012, as vendas de LPs nos EUA já haviam aumentado em 250%, mas foi em 2013 que houve o mais surpreendente acréscimo nas vendas de discos de vinil. Esse resultado confrontou o despreparo de fornecedores para esta demanda e, o que parecia ser apenas uma nostalgia passageira, passou a significar um legítimo segmento de diversificação de produtos na indústria fonográfica. Em vista disso, mesmo que a produção das espaçosas capas de elepês represente uma participação pequena no todo das indústrias gráfica e fonográfica, esse produto mantém sua importância como suporte para imagens de elevado valor estético e técnico e, portanto, objeto que merece ser analisado em seus aspectos compositivos. Neste artigo elucidamos o modelo analítico de capas de discos de vinil para exercícios didáticos, com o intuito de ilustrar princípios de análise gráfica para estudantes em cursos de *Design*.

2 Capas, camisolas e casacos

Poderíamos começar tratando do tema “capas de discos de vinil”, ou elepês, apenas (re)denominando as partes, componentes e elementos que, em geral, compõem essa importante invenção da cultura material ocidental do Século XX.

O diâmetro de um disco de vinil de 33 ½ rpm (rotações por minuto) tem 12 polegadas (cerca de 30cm) e a sua capa é apenas um pouco maior. Trata-se de artefato não muito fácil de classificação, pois, dependendo do ângulo pelo qual é, mercadologicamente, observado, a capa do elepê encerra em si características de: produto de serviço, pois visa, antes de tudo, proteger o elepê contra danos físicos irrecuperáveis (rachaduras, arranhões, poeira); produto de consumo, pois objetiva atrair o consumidor para um tipo de música, não apenas pelo sentido da audição, repetindo incessantemente uma canção, mas também pela visão, imprimindo elegante ou inusitadamente elementos gráficos variados, pelo tato (texturas simuladas) e pelo olfato (odores forjados). Desconhecemos capas de elepês que visem sensibilizar o paladar, uma vez que é sabido que comida e bebida perto de elepê, para o som que se quer escutar, um bom resultado não dá.

A capa de elepê também pode ser um produto de capital, isto é algo que gera muito lucro independentemente do valor do produto que embala ou da qualidade da música sonografada, ou seja, do som entalhado no elepê (um bom exemplo é *Unfinished Music Number 1: Two Virgins* de John Lennon e Yoko Ono, lançado em maio de 1968, mas ainda inédito no Brasil) Figura 1.

Figura 1. Capa (A), Camisola (B), Casaco (C).



Na Figura 1, pelo modo como o elepê foi fotografado, tendo sua composição mostrando todos os elementos tangíveis que o protegem, cai bem para a primeira análise de produto industrial: separação do todo em partes, a saber: Um produto em si (a capa em papel rígido) e suas duas partes, a saber, uma externa (a sobrecapa em papel rude), e outra interna (a subcapa em papel refinado). Esta subcapa do disco, ou capa interior, por ser aquela que fica em contato direto com o próprio disco de vinil, nas produções de qualidade, possui um

componente —película ultrafina de material plástico— que serve para dar acabamento menos abrasivo e mais resistente entre a subcapa e o elepê. Analogamente aos elementos que constituem diversas funções nas máquinas e equipamentos, capas de elepês possuem também elementos, só que neste caso, elementos gráficos.

Se o conjunto de peças que compõe a capa de disco é de natureza tangível, (palpável, concreta), os seus elementos gráficos são intangíveis (perceptíveis, abstratos), pois são de natureza gráfica [fotografias, textos, marca-de-comércio, selos; e até os sulcos entalhados (glifos) que nos permitem escutar o som].

David Pye (1968, p.1) ensina que os requintes e singularidades de produtos industriais resultam da soma do que o “projeto propõe” e do que o “desenho dispõe”. É isso, então que permite que com muita clareza se perceba as múltiplas possibilidades da produção gráfico-visual e da impressão de uma capa de disco de vinil.

Os norte-americanos resolveram denominar a proteção para os discos de vinil, inicialmente colecionados em álbuns, de *slicks*, depois de *sleeve* (B) e, por fim, de *jacket* (A/C) ou, precisamente, *record cover jacket*: sobrecapa ou capa para elepês e, desde então, para livros e, a partir de 1985, para cedês. Nós sugerimos, então, que para a proteção direta do vinil, seja na forma de saquinho de polietileno de baixa densidade (PEBD), seja no formato de envelope de papel liso, encerado, o nome de “camisola” (B): blusa do vestuário masculino nos séculos XVI e XVII, usada entre a camisa e a jaqueta”. Para a proteção do vinil já camisolado damos o nome de “capa” (A), e para outro tipo de superproteção visual da capa, chamamos “casaco” (C) ou se preferir o uso de jaqueta, calque linguístico tal como futebol, televisão, leiaute.

“Jaqueta”, para nós, seria então aquela sobrecapa que tem a função de superproteger ou, na maioria dos casos, de esconder algo que foi censurado pelo Estado (e.g., *Two Virgins*, 1968, de John Lennon e Yoko Ono; *Índia*, 1972, de Gal Costa).

Figura 2. Capa (A) e Casaco (B) do elepê de Gal Costa, Índia (1972).



É, então, na capa de um elepê onde se encontra o maior número de elementos capazes de serem analisados graficamente com relação à originalidade ao nome dado, à propriedade do tipo gráfico; à novidade das cores impressas; à qualidade do retrato.

Há uma tendência no mundo de se vender música sonografada em vinil, pondo-se nas capas protetoras do produto a fotografia do cantor principal. E os cortes fotográficos seguem enquadramentos que denominados de “feicismo”, calque linguístico da expressão inglesa “*face-ism*”, cunhada, em 1978, pelas psicólogas Dane Archer, Debra D. Kimes, e Michael Barrios. Vejamos estes exemplos de capas de Roberto Carlos (Figura 3), um dos cantores mais explorados em termos de imagem pessoal nas suas obras:

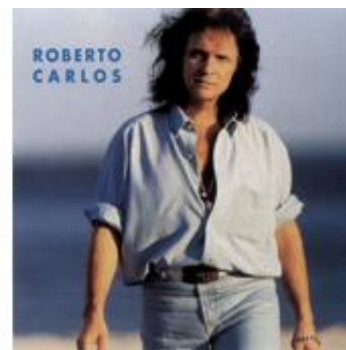
Figura 3. (A) Coeficiente de feicismo: A = .90; B = .55; C = .35.



(A)



(B)



(C)

Cada uma dessas taxas de feicismo para enquadramento fotográfico podem indicar questões da personalidade e dos interesses do artista sobre o que o público deveria compreender com relação ao momento da carreira profissional. Nas taxas de feicismo altas (A), onde o rosto toma quase toda área de impressão, o foco “recai sobre os atributos intelectuais e da personalidade do indivíduo”. Naquelas fotos em que o artista aparece com taxas de feicismo baixas, p.ex., na capa de elepê C, “as atenções se voltam para os atributos físicos e sensuais”.

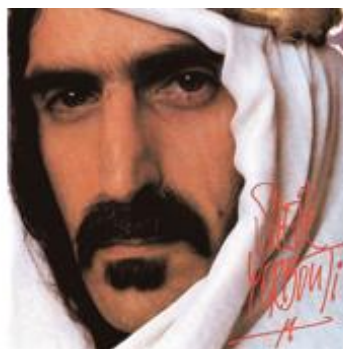
Por exemplo, as capas dos elepês *Stick Fingers* (1971), dos *Rolling Stones*, *Sheik Yearbut* (1979), de Frank Zappa, e *Minas* (1975), de Milton Nascimento, estão nos extremos das taxas de feicismo. A primeira capa, projeto e fotografia de Andy Warhol, uma imagem sem rosto, logo, feicismo de taxa .00. Esta capa, dessa feita, destaca lubricidade, sexualidade, erotismo. Na segunda capa, Zappa foi fotografado por Lynn Goldsmith com taxa de feicismo quase .96, indicando um momento particular da vida e da arte do músico norte-americano.

Mas, enquadramento total, ou seja, feicismo de taxa 1.00, está na capa concebida pelo mineiro Elcio Mário Noguchi (já falecido) e fotografada pelo pernambucano Carlos Assunção Filho ou Cafí (1950–). Se na capa de *Sheik*, percebe-se até os poros do rosto de Zappa, na de *Minas*, temos a sensação de que Milton está tão próximo que só falta respirar, ali, bem diante dos olhos de quem segura a capa de um dos melhores elepês de artista sul-americano (Fig.4).

Figura 4. Coeficiente de feicismo: A = .00; B = .96; C = 1.00



(A)



(B)



(C)

3 Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil

Houve um período na indústria fonográfica nacional e internacional que os estilos para a impressão de capas de discos eram definidos por trabalhos de artistas pintores, ilustradores, gravuristas. Essas capas — no nosso entender — não precisam ser desmembradas para análise gráfica. Devem, isto sim, ser apreciadas pela qualidade da impressão, adequação da

composição do tema central da obra musical, das cores ou de técnicas de pintura usadas. Por exemplo, Jorge Ben Jor, Alceu Valença e Paulinho da Viola tiveram seus rostos impressos em capas de seus elepês pelas mãos, respectivamente, do paraense Albery Seixas da Cunha (1944–2003), do pernambucano Wellington Virgolino (1929–1988), e do paranaense Elifas Andreato (1946–). (Figura 5).

Nessa época, porém, poucos eram os artistas ou, menos ainda, as gravadoras que demonstravam alguma preocupação com questões de: (i) unidade estético-formal, entre capas de um mesmo cantor ou mesma banda, (ii) vantagem técnico-funcional na fabricação ou impressão, ou (iii) indícios lógico-informacionais de um mesmo estilo musical, gravadora de vanguarda ou música alternativa. Mesmo assim, no início dos anos de 1960, tinha ocorrido no Brasil algo inusitado: uma gravadora — Elenco — foi capaz de orientar seus capistas a produzirem composições com uma unidade tal nos elementos gráficos que o resultado foi uma série de lançamentos que permitia a identidade visual da gravadora e do gênero musical, no caso, a Bossa Nova.

Figura 5. Capas de valor artístico: autoria de Albery (A), Virgolino (B), Andreato (C).



Em meia dúzia de programas, apresentados por Charles Gavin, o Canal Brasil exibiu, em 2011, o especial “Elenco — A Casa da Bossa Nova”. Em cada um dos episódios a história dessa gravadora foi contada através de depoimentos de seus artistas e de comentários sobre as capas concebidas pelo artista gráfico carioca Cesar Gomes Villela (1930–).

Tais produtos da indústria fonográfica e tipográfica da Elenco são reconhecidos como um dos fortes fatores que contribuíram para a formação da identidade da empresa e de um dos estilos da Música Popular Brasileira (Figura 6) (Cf. <https://flaviadurante.wordpress.com/tag/historia-da-musica-brasileira>).

Figura 6. Capas concebidas por Cesar Gomes Villela para a gravadora Elenco.



Mas, pergunta-se: — É justo compararem-se esses estilos musicais e tentar qualificar cada capa de uma obra sonoglifada numa lista em cuja sequência há valor hierárquico (melhor/pior), em base de critérios vagos? Pensamos que pode ser um divertido e até criativo, mas não, necessariamente, justo trabalho de arrolamento de obras tão preciosas para seus admiradores. Percebe-se bem isso, quando grandes capas de elepês lançados no Brasil, ficam deixados de fora das listas internacionais.

Tentamos, então, definir princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil, com o intuito didático de propiciar um método analítico a ser utilizado por estudantes de Desenho industrial em cursos de *Design*. No entanto, antes de tudo, é necessário se fazer uma classificação sistemática— taxonomia— dos elepês a serem analisados. Estes podem, por sua vez, ser agrupados tanto por data e estilo musical, quanto por período e obra de um dado cantor ou banda. Podemos também, depois de selecionados os “melhores”, verificar o porquê da escolha. Como? Tomemos, para iniciar, três distintas capas de famosíssimos elepês, cada um deles vindo de categorias musicais bem particulares, a saber: (A). *Led Zeppelin* (1969), rock-pesado, *Led Zeppelin*; (B) Tábua de Esmeralda (1974), samba-rock, de Jorge Ben Jor [classificado, pela revista *Rolling Stone* Brasil, como o sexto melhor álbum brasileiro de todos os tempos]; (C) *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), rock, *The Beatles* (Figura 7).

Figura 7. Capas de elepês de distintos segmentos musicais tomadas para análise.



(A)



(B)



(C)

Tentemos, em seguida, conhecer em detalhes os seus elementos de composição gráfica, seja em termos de função, de informação e de formação.

Capa A, *Led Zeppelin* (1969)

Aspectos Técnico-funcionais

Indica tal como o próprio Jimmy Page afirma, pouco investimento na sua produção gráfica, deixando claro que tratava-se de um produto realizado às pressas para proteger o primeiro elepê do que viria a ser a maior banda de *rock-and-roll* de todos os tempos. A produção gráfica, justo pelo tratamento da imagem em alto-contraste sobre fotografia do desastre com o dirigível *Hindenburg* (6 de maio de 1937) e impressão em duas cores, indica simplicidade.

Aspectos Lógico-informacionais

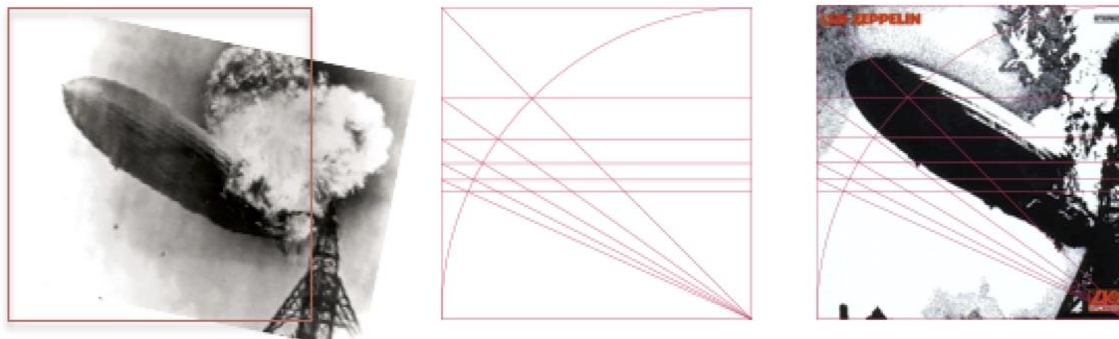
Se, por um lado, a função da capa é muito direta e objetiva, sem requintes, por outro, os seus aspectos gráfico-visuais-perceptivos remetem diretamente ao espírito viril da banda e da força de sua música. O preto no branco, eliminando nuances, o corte da fotografia bem rente à torre, para enquadramento, e a pequena inclinação angular no sentido horário, remetem ao falo ereto e, certamente, pronto para copular, aqui em todos os sentidos, ou seja, exatamente o que o *Led Zeppelin* queria comunicar aos seus fervorosos ouvintes.

Aspectos Estético-formais:

Desaconselhamos que análises gráficas, nesta seara, valham-se apenas daquele sentimento

de experiência prévia, evitando-se, assim, que os sujeitos criadores caíam em discussões infrutíferas, como “gosto” / “não gosto”, em termos de ideias criativas e de detalhes perceptivos. Portanto, deve-se ter à mão, ou em mente, uma espécie de gabarito ou, melhor, malha filosfal, guiando o desenho de composição. E isto é o que parece ter havido entre o coordenador geral do projeto gráfico, George Hardie, e Jimmy Page, o mentor da capa.

Figura 8.



Capa B, Tábua de Esmeralda (1974)

Aspectos Técnico-funcionais

O Elepê Tábua De Esmeralda indica também pouco investimento à produção gráfica da capa, pois a ilustração parece ser resultado de fotografia de gravura para o texto A Tábua de Esmeralda (ou Tábua Esmeraldina), escrito originalmente por Hermes Trismegisto, no Século VII da era Cristã (Figura 9) recebendo apenas retoques cromáticos com “ecoline”, para impressão em policromia.

Aspectos Lógico-informacionais

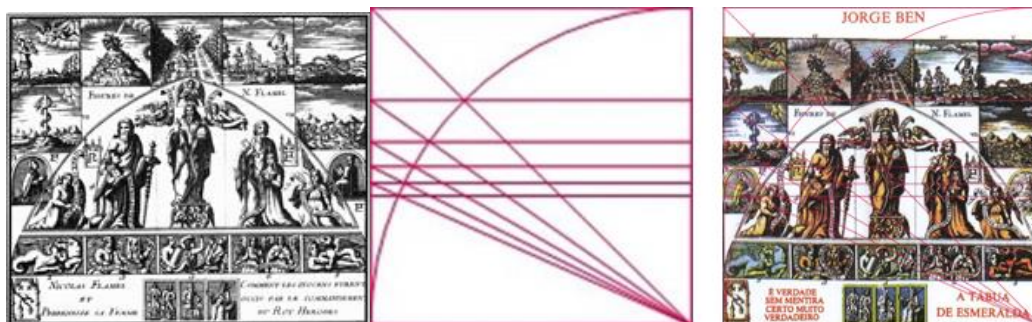
A informação central da capa indica certa mudança de espiritualidade do compositor/cantor, “relacionando as tábuas de esmeralda, um misterioso pedaço de Hermetismo, reputado a conter o segredo da matéria-prima e sua transmutação, a muitas das canções presentes no elepê que se referem à alquimia e ao misticismo”.

Aspectos Estético-formais

Aqui está um exemplo de que, no caso da música, nem sempre a capa de um elepê condiz com a qualidade do produto sonogifado. Percebemos, quando sobrepomos o *quadrato* e suas linhas básicas, que houve pouca preocupação com a harmonia gráfico-visual: algo originalmente retangular, foi inserido diretamente numa área naturalmente quadrangular. Antes que sejamos criticados pela emoção daqueles que amam esse disco, garantimos que nos sentimos à vontade para ressaltar isto, pois, apesar dos problemas gráficos de composição, esse disco brasileiro, certamente, é um dos de maior reputação criativo-musical do cenário internacional e nacional.

Neste caso, os aspectos lógico-informacionais prevaleceram. E que bom foi assim, pois no elepê Tábua De Esmeralda, de Jorge Ben Jor, com canções adoráveis e deliciosas para cantar e dançar o amor (Minha teimosia, uma arma pra te conquistar) ou para pensar e imaginar um mundo melhor (Os alquimistas estão chegando os alquimistas) a Música, musa das musas, saiu imperando, brilhando, mais uma vez (Figuras 10-11).

Figura 9.Figuras 10-11.



Capa C, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)

Aspectos Estético-formais

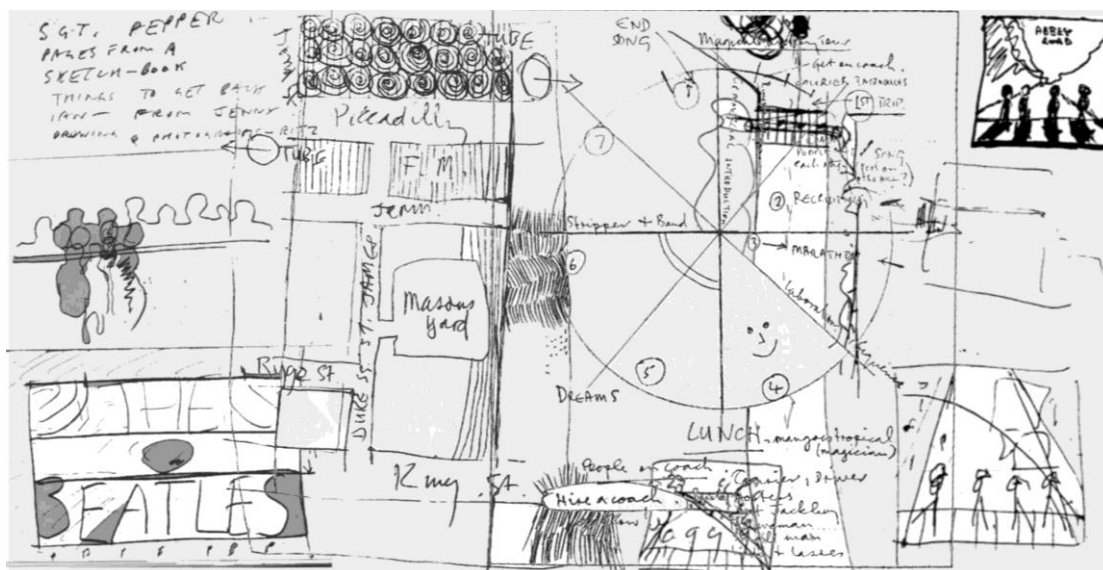
Por ocasião do lançamento do cedê comemorativo de 20 anos de lançamento (1987), Peter Blake revelou que os *Beatles* já haviam escolhido uma capa desenhada por Simon Posthuma (1939–) e Marijke Koger que, na companhia de Josje Leeger e Barrie Finch, eram membros do grupo holandês chamado *The Fool*.

Foi, contudo, Robert Fraser, marchante, amigo de Paul McCartney que, após ter visto a ilustração para a capa do novo disco pintada pelo *The Fool*, sugeriu: “Por que não usar o trabalho de um artista plástico, um profissional, para a nova capa do disco”. McCartney aprovou a ideia e, assim, Peter Blake, atualmente “Sir”, foi comissionado para realizar sua obra prima: a capa do elepê *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (lançado em 1º de junho de 1967).

Há vários indicativos de que o conceito gráfico-verbal, assim como o pré-gráfico-visual (canto esquerdo superior da Fig.12), para a capa do Sgt Pepper é de Paul. McCartney possuía graficácia, ou seja, grande habilidade de expressar graficamente ideias com o intuito de complementar palavras proferidas sobre o que se imagina à criação de algo (Figura 12). Em 19 de novembro de 1966, Paul McCartney, voando de volta a Londres, teve a ideia geral para o desenho do cenário da capa do oitavo álbum:

Ah, já sei: — “Sal” e “Pimenta”. Fizemos uma piada sobre isso, de modo que, só para variar, eu falei: *Sargeant Pepper, salt and pepper* (Miles, 1999, p.375-376).

Figura 12.



Blake relembra: “Pediram-me para imaginar uma banda sócia dos *The Beatles*, após espetáculo ocorrido ao ar livre. Pensei, então, que poderia haver uma multidão por detrás dos membros da banda e, assim, a ideia da colagem desenvolveu-se”. Mas, o conceito visual parece ter sido também do baixista dos *Beatles*: “Paul havia feito bosquejos em bico de pena da banda vestidos com fardas do Exército da Salvação — similares às fardas da banda do Clube dos Corações Solitários — diante de fotografias emolduradas de seus heróis. Há outra série de rascunhos e bosquejos nos quais os *Beatles* estão sendo apresentados a dignitários numa plataforma na frente de um relógio de flores.

Aspectos Lógico-informacionais

“Os outros *Beatles* aprovaram as ideias de Paul para a nova capa” (Spitz, 2005, p.675). O trabalho do *The Fool*, “um mural de composições desconstruídas e espalhadas”, parecia com muitos quadros daquela época, cheio de cenas superpostas como se fossem a visão de um universo repleto de animais bizarros, como unicórnios, pássaros míticos, imagens xamanistas, pavões, flores, arco-íris e, claro, *The Beatles*, entre a vegetação, envoltos por cores berrantes, tudo sob a luz de um cometa cruzando o céu. Fraser, depois de ver a pintura dos artistas holandeses, reforçou: “Não é boa arte. No futuro, esta será mais uma capa psicodélica... Até agora, vocês [*The Beatles*] têm tido capas de alto padrão... Por que não pedem a um artista plástico para desenhá-la?” O quadro, para Fraser, era “grotesco e pueril” (Spitz, 2005, p.675). Hoje, isto pode parecer infantil, mas, à época, auge do psicodelismo, era tudo que uma banda de *rock* gostaria de ter na capa que identificaria e protegeria seu vinil.

O bosquejo de leiaute de Peter Blake e os rabiscos e rascunhos delineados Paul McCartney (Figura 11) já dariam um belo trabalho monográfico sobre análise de grafismos, com base na desenhística (Medeiros, 2004), ou nos parâmetros da grafismologia: a ciência que estuda as marcas gráficas auxiliares ao pensamento criativo e projetual.

Aspectos Estético-formais

Para as técnicas analíticas aplicadas a produtos gráficos, destacamos três livros que podem ser fundamentais para se compreender, antes de tudo, temas relativos à forma: *Crescita e Forma* (1969), D’Arcy Thompson; *The Geometry of Art and Life* (1962), Mathila Ghyka; *The Divine Proportion* (1970), H. Huntley. Todos estes livros oferecem bases à educação projetual e criativa, principalmente, aos fundamentos de técnicas de ensino de Desenho industrial para produtos gráficos. Com tais livros em mãos, torna-se relativamente fácil, fazermos analogias de como usar a geometria nas etapas de desenho de concepção e de comunicação de projeto gráfico (Figuras 13 e 14).

Figura 13.



D'Arcy Thompson, no capítulo “Teoria da transformação, análise comparativa de formas afins” (1962, p.290-349), ressalta que o “crescimento da forma pode ser simplesmente descritivo ou fazer-se analítico. Pode-se começar a descrever um objeto com a linguagem normal e, depois, pode-se descrevê-lo com precisão matemática; e, assim, um sistema segue ao outro em ordem estritamente científica e histórica... Na definição matemática da “forma” há uma qualidade de precisão que parece completamente ausente na descrição verbal primitiva... [uma vez que] o livro da natureza é escrito pelos caminhos da geometria” (THOMPSON, 1969, p. 291). Algo semelhante diria Galileu e, antes deste, Platão e Pitágoras. A partir de um dado módulo e com este na formação de uma rede, grelha ou, melhor, malha, Thompson apresenta uma série de estruturas modulares com alterações formais de um peixe (THOMPSON, 1969, p.320-324).

As ilustrações facilmente remetem os estudantes que são desenhistas-pensadores, logo, desenhadores, às malhas gráficas construtivas de pictogramas ou de logogramas. Mathila C. Ghyka apresenta, em *Estética das Proporções na Natureza e nas Artes*, no capítulo dedicado ao tema “partições do espaço, equilíbrio cristalino e princípio da mínima ação: partições do plano”, o modo matemático de construção de redes, grelhas ou malhas gráficas (*grids*), compostas por módulos triangulares, quadrangulares, hexagonais e circulares que, além de ajudarem a reger a estruturação das coisas naturais, também são fundamentais na ordenação e arranjo da forma de objetos artesanais e de produtos industriais. Sabe-se que esse tema é tão importante que, em fins de 1970, já nos valíamos desses princípios em projeto.

Huntley, em *A Divina Proporção*, aborda conteúdos úteis à geometria. O livro auxilia aqueles que não são muito bons com as quatro operações usadas na matemática (subtração, adição, multiplicação, divisão) a se sentirem melhor com outra pouco conhecida mas importantíssima: a operação modular (M) ou modulação.

Figura 14.



4 Técnicas de expressão gráfico-visual e interações de polaridades duplas

Com base em Dondis (2007, p. 131) na comunicação visual, o conteúdo nunca está dissociado da forma. Uma mensagem é composta tendo em vista um objetivo: contar, expressar, explicar, dirigir, inspirar, afetar. Na busca de qualquer objetivo fazem-se escolhas através das quais se pretende reforçar e intensificar as intenções expressivas, para que se possa deter o controle máximo das respostas. A composição é o meio interpretativo de controlar a reinterpretação da mensagem por parte de quem a recebe. O resultado final de toda experiência gráfico-visual, na natureza e, basicamente, no Desenho de Comunicação, está na *interação de polaridades duplas*: primeiro, as forças de conteúdo (mensagem e significado) e da forma (desenho, meio e ordenação); em segundo lugar, o efeito recíproco do articulador (desenhador, artista ou artesão) e do receptor (público).

As técnicas de expressão visual, responsáveis pelas interações de polaridades duplas podem ser aplicadas sobre a Capa C da seção anterior (*Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*) para leitura e análise da composição gráfico-visual. Estas técnicas destinam-se a enriquecer o vocabulário do estudante, torná-lo mais fluente no discurso. Assim, a Tabela 1 sintetiza o exercício que objetiva um método de análise a ser utilizado em cursos de *Design*, que pode ser nomeado do seguinte modo: *Análise linguística conotativa através da leitura gráfico-verbal da composição gráfico-visual com base nas técnicas de expressão visual propostas por Dondis (2007), responsáveis pelas interações de polaridades duplas*.

Tabela 1: Interações de polaridades duplas na Capa C.

Equilíbrio	♦		Instabilidade
Simetria	♦		Assimetria
Regularidade		♦	Irregularidade
Simplicidade		♦	Complexidade
Unidade		♦	Fragmentação
Economia		♦	Profusão
Minimização		♦	Exagero
Previsibilidade	♦		Espontaneidade
Atividade		♦	Êxtase
Sutileza		♦	Ousadia
Neutralidade		♦	Ênfase
Transparência		♦	Opacidade
Estabilidade		♦	Variação
Exatidão	♦		Distorção
Planura		♦	Profundidade
Singularidade		♦	Justaposição
Sequencialidade	♦		Acaso
Agudeza	♦		Profusão
Repetição	♦		Episocidade
Intersecção	♦		Paralelismo
Colorido	♦		Monocromatismo

Podemos dizer que a capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) possui estrutura *equilibrada*, pois existe um centro de atenção. Sua composição é *simétrica*, uma vez que se organiza em função do bumbo. As características do uso da tipografia são vinculadas à *ousadia* e *opacidade* de cores. As cores são extremamente ousadas e relacionadas ao *exagero*, salientando o significado psicodélico da proposta. O destaque principal da capa está na imagem, construída a partir de técnicas como *irregularidade* (ênfata o inesperado e insólito), *complexidade* (constituída por inúmeras unidades e forças elementares), *fragmentação* (decomposição dos elementos e unidades de um projeto em partes separadas, que se relacionam entre si mas conservam seu caráter individual), *profusão* (carregada em direção a acréscimos discursivos infinitamente detalhados), *exagero* (relato profuso e extravagante), *previsibilidade* (sugere alguma ordem ou plano), *êxtase* (apresenta um efeito de repouso), *ousadia* (alta visibilidade), *ênfase* (realce de apenas uma coisa/ou conjunto contra um fundo em que predomina a uniformidade), *opacidade* (ocultamento, dos elementos que são visualmente substituídos), *variação* (oferece diversidade e sortimento), *exatidão* (a câmera

segue os padrões do olho), profundidade (regida pelo uso da perspectiva), *justaposição* (interação de estímulos visuais que ativam a comparação das relações que se estabelecem entre eles), *sequencialidade* (resposta compositiva a um projeto que se dispõe numa ordem lógica), *agudeza* (precisão e uso de contornos definidos, o efeito final é claro de interpretar), *repetição* (corresponde às conexões visuais ininterruptas) e *intersecção* (conjunto composto por elementos comuns a outros conjuntos).

5 Conclusão: fontes para aprendizagem em projeto e desenho de produto gráfico

Em uma das pioneiras matérias sobre capas de disco de vinil, “A Maior das Capas”, tratadas por Lúcio Ribeiro e Pedro Sanches na Folha de São Paulo (Ilustrada de 30 de março de 2001), observa-se que das muitas listas sobre a qualidade do *design* (projeto de produto; desenho gráfico; produção industrial) de capas nacionais recebem análises confusas, polêmicas, como se a categoria gráfico-visual desses produtos industriais estivesse relacionada a disputas entre estilos musicais ou músicos, semelhantes às querelas entre torcedores de times de futebol e de futebolistas. Podemos, depois de alguns anos estudando esse tema, concluir que não basta nesse julgamento a aplicação dos tópicos relacionados ao domínio afetivo. São necessários balizadores relacionados aos domínios cognitivo e psicomotor. Entram em cena as questões estéticas, técnicas e de tecnologias, e tudo isso vai além das questões de “gosto”.

A análise gráfica de capas brasileiras dos anos de 1960 e de 1970, por exemplo, requer lembrar que, naquela época, poucos recursos financeiros eram destinados para a produção de uma capa de disco, mas foi um tempo de fartos recursos humanos e uma riqueza cultural enorme, representada no trabalho de fotógrafos (p.ex., Cafi), de artistas ilustradores gráficos (p.ex., Andreato) e dos próprios músicos (p.ex., Gilberto Gil).

Uma capa de vinil, como a do elefê “Nara” (1964), de Nara Leão, pode ajudar estudos e pesquisas sobre fatores filosóficos aplicados no *design* gráfico, pois o desenho dessa capa apresenta valores estéticos e éticos da gravadora Elenco, cuja direção musical compreendia que estava a lidar com um estilo musical totalmente original. Esteticamente, Nara é um marco na carreira da cantora Nara Leão, não apenas pelo repertório – com músicas de compositores do calibre de Vinícius de Moraes, Baden Powell e Carlos Lyra –, mas pela demarcação de um estilo sonoro-musical associado a formas gráfico-visuais de alto impacto perceptivo, alcançadas com processos e técnicas de baixo custo de produção. Eticamente, o disco corroborava para as chamadas músicas de apartamento, intimistas, bossa-novistas, pois as capas da Elenco, de certo modo, aparentavam a mesma prudência, comedimento que as pessoas tinham ao sair às ruas para se encontrar, cantar e tocar seus violões... Era tudo muito recatado, limpo e sutil.

A composição geométrica de Nara possui desenho com *síntese funcional* – jogos de grandes contrastes cromáticos, destacam o produto numa prateleira) – e *coerência formal* (percebida quando se dispõe lado a lado capas produzidas para outros artistas da Elenco). O *padrão cromático* (preto e vermelho sobre fundo branco) é simples, mas eficaz como elemento demarcador do período da Bossa Nova. No desenho da capa, especialmente no que se refere ao rosto da cantora Nara Leão, encontramos detalhes curvilíneos / arredondados. As fontes tipográficas são retas, sem serifas (exceto A em forma de seta), simétricas e alinhadas. Assim, a sobriedade e a seriedade da Bossa Nova estavam ali representadas: formas retas (linhas e planos) o suficiente para fazer história e marcar o nome de Cesar G. Villela como um dos grandes capistas de elefês brasileiros.

As capas de elefês podem ser uma grande fonte para a aprendizagem de Desenho industrial em cursos de *Design* e de permitir significativos avanços na educação criativa e projetual, particularmente aquela referente ao projeto e desenho de produto gráfico industrial.

Referências

- DONDIS, D. A. 1991/2007. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes.
- GHYKA, M. 1968. **El Numero de Oro: I. Ritmos; II. Ritos**. Buenos Aires: Poseidon.
- GHYKA, M. 1977. **The Geometry of Art and Life**. New York: Dover.
- GOMES, L.A.V.N; BROD JR, M. MEDEIROS, L.M.S. 2015. **Sgt Pepper: Projeto e desenho da capa [48 anos]**. Rio de Janeiro: sCHDs.
- HAMILTON, D. 1977. **Introduction. Hipgnosis**. In: Dean, Roger (Ed). **Album Cover Album**, Lindsfield: Dragon's World Book.
- HUNTLEY, H. E. 1970. **The Divine Proportion: A Study in Mathematical Beauty**. New York: Dover.
- LIDWELL, W.; HOLDEN, K.; BUTLER, J. 2003. **Universal Principles of Design**. Gloucester, MA: Rockport.
- MEDEIROS, L.M.S. 2004. **Desenhística: a Ciência da Arte de Projetar Desenhando**. Santa Maria, RS: sCHDs.
- MILES, B. 1998. **Paul McCartney: Many Years From Now**. New York: An Owl Books.
- OCH M. 2005, **1000 Record Covers**. Köln: Taschen.
- PYE, D. 1968. **The Nature and Art of Workmanship**. Cambridge: CUP.
- RIBEIRO, L.; SANCHES, P. A. 2001. **A Maior das Capas**. Folha Ilustrada. São Paulo: Folha de São Paulo, 30/03/2001, p.E1; E4-E5.
- SANTANA, Valéria Nanci Macêdo. 2013. **O Desenho de Capas de Discos Bossa-novistas e Tropicalistas: Indicação da Cultura Brasileira num Tempo (1958-1968)**. Dissertação de Mestrado. Feira de Santana, BA: PPGDesenho, Cultura e Interatividade, UEFS.
- SPITZ, B. 2005. **The Beatles: The Biography**. New York: Little, Brown and Company.
- THOMPSON, D. 1969. **Crescita e Forma**. Milano: Boringhieri.

Sobre os autores

Luiz Vidal de Negreiros Gomes, PhD, UERJ / ESDI, Brazil luizvidalgomes@gmail.com

Marcos Brod Júnior, DSc, UFSM, Brazil brodjr74@gmail.com

Ligia Maria Sampaio de Medeiros, DSc., UERJ / ESDI, Brazil ligia@esdi.uerj.br

Valéria Nanci de Macêdo Santana, MSc, UFBA, Brazil valeriananci@ig.com.br