

O design e a ilustração psicodélica na indústria fonográfica: um estudo a partir da capa do disco *O Jardim Elétrico* (1971)

Design and psychedelic illustration in the music industry: a study from the cover of the album O Jardim Elétrico (1971)

CARNEIRO, André Matias; Doutorando; Escola de Design - UEMG

deco.matias@gmail.com

DIAS, Maria Regina Álvares Correia; Doutora; Escola de Design - UEMG

regina.alvares@gmail.com

Este artigo, baseado em uma análise gráfica a partir dos fundamentos da sintaxe visual, discute o importante papel da ilustração psicodélica na indústria fonográfica brasileira nos anos 1970. Ao considerar tal proposição, entende-se que a pesquisa se aproxima da memória gráfica e história do design, pois busca elucidar questões sobre a prática do design gráfico à época, com foco nas aproximações deste campo com a ilustração. São analisadas características projetuais da capa do disco *O Jardim Elétrico* (1971) da banda Os Mutantes, ilustrada por Alain Voss. Observou-se, ao fim da análise gráfica da composição imagética estampada na capa, que a ilustração e o design gráfico foram ferramentas importantes para a indústria fonográfica na transmissão das mensagens vinculadas à musicalidade e postura política dos artistas, funcionando como representação visual da obra musical e dos diversos acontecimentos sociopolíticos que ocorriam no Brasil naquele momento.

Palavras-chave: Design gráfico; Ilustração; Indústria fonográfica.

This paper, based on graphic analysis according to visual syntax assumptions, discusses the important role of psychedelic illustration in the Brazilian phonographic industry in the 1970s. Considering this proposition, it is understood that the research approaches Brazilian design history, as it seeks to elucidate questions about the practice of graphic design at the time, and the approximations of this field to illustration. The design features of the cover of the album O Jardim Elétrico (1971) by the band Os Mutantes, illustrated by Alain Voss, are analyzed. It was observed, at the end of the graphic analysis of the imagery composition stamped on the cover, that illustration and graphic design were important tools for the phonographic industry in the transmission of messages linked to the musicality and political posture of the artists, functioning as visual representation of the musical work and various socio-political events.

Keywords: Graphic design; Illustration; Music industry.

1 Introdução

O presente artigo, ao apresentar análise gráfica – fundamentada em proposições de Donis A. Dondis (1997) em sua obra *Sintaxe da linguagem visual* – de uma capa de disco produzida na década de 1970 no Brasil, aproxima-se do campo de pesquisa em memória gráfica. Segundo Farias e Braga (2018, p. 25), os estudos envolvidos nesta área “devem ser encarados como uma estratégia para se chegar a uma história propriamente dita, na qual haja contextualização cultural e social da cultura material que se analisa”. Nesse sentido, para a consecução da análise, considera-se que por meio de suas estratégias compositivas, o ilustrador “deve procurar soluções para os problemas de beleza e funcionalidade, de equilíbrio e do reforço mútuo entre forma e conteúdo” (DONDIS, 1997, p. 136).

Quanto ao recorte temporal aqui estabelecido, este abarca um período da história recente em que o Brasil esteve imerso em uma ditadura militar (1964-1985), marcada por repressões, ações censórias e muitas manifestações gráficas de caráter oposicionista que exerceram um importante papel de resistência cultural (NAPOLITANO, 2017). Deste modo, ao considerar o complexo contexto político-social do país à época, as discussões aqui explanadas relacionam-se, também, com a história do design gráfico brasileiro, uma vez que se baseia em observações de artefatos comunicacionais e pictóricos produzidos no passado, com vistas a entender particularidades de um contexto sócio histórico específico (FARIAS, 2017; VERISSIMO; CAMPELLO, 2019).

Farias e Braga (2018) ressaltam que, para além das suas relações com a história do design, a memória gráfica possui “especificidades que lhe permitem ir além dos territórios de temas mais tradicionais, desafiando os próprios limites desse campo” (FARIAS; BRAGA, 2018, p. 25). Dessa forma, o objeto de estudo aqui indicado, a capa de disco, é especialmente desafiador no que diz respeito ao acesso a conhecimentos mais fundamentados. Segundo Rodrigues (2007), poucos são os estudos acadêmicos ou mesmo textos jornalísticos que versam sobre as capas de discos no Brasil, ainda que estas sejam de grande importância para a preservação da história musical e das artes gráficas.

Na visão de Melo (2008, p. 40), ao entender a música enquanto significativa expressão da cultura brasileira, “e sendo o disco um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população, o exame de suas capas cumpre papel privilegiado como fonte de reflexão sobre a produção e o consumo da linguagem visual”. Ou seja, ao contar a história das capas, também se contribui com a história do design como um todo (RODRIGUES, 2007). Pode-se afirmar que “além de representarem a indústria cultural de uma época, as capas de discos nos revelam detalhes da história social e cultural de uma sociedade” (ARDINGHI, 2018, p. 225).

As representações visuais presentes nas capas [...] acionam memórias, afetos, conceitos musicais e valores de comportamento dentro de um amplo leque de sentidos partilhados pelos ouvintes de variadas épocas. Observadas hoje, as capas realizam o trabalho da memória-documento por possibilitarem uma retomada de suas inscrições visuais e por registrarem um processo comunicacional reconstruído atualmente (VARGAS; BRUCK, 2020, p. 10).

Nesse panorama, ao salientar que a composição imagética estampada na capa aqui analisada é uma ilustração, o estudo proposto fica ainda mais instigante. De acordo com Carneiro (2020), a ilustração deve ser entendida como imagem funcional “composta por elementos que a partir de organização estruturada, são capazes de comunicar mensagens específicas e promover conexões ativas com seus observadores”. Cavalcante (2010) corrobora que a Ilustração, enquanto imagem funcional, está associada a um conteúdo narrativo ou descritivo,

aproximando-se de uma expressão visual que tem como função a comunicação. Pode-se dizer que o atributo de uma ilustração se encontra na sua força qualitativa e na compreensão do seu objetivo informacional. Portanto, reforça-se a noção sobre o objetivo funcional em detrimento da ideia de uma imagem exclusivamente decorativa (CAVALCANTE, 2010).

Fundamentado em revisão bibliográfica pontuada no campo da presente análise, este estudo objetiva investigar como as composições psicodélicas do ilustrador franco-alemão Alain Voss (1946-2011) funcionaram como ferramentas do design capazes de representar, visualmente, utopias, pensamentos, sonhos, posturas sociopolíticas e musicalidades adotadas pelo grupo Os Mutantes durante a década de 1970, sobretudo nos seus primeiros momentos. Nas suas proposições sobre sintaxe visual, Dondis (1997) aponta que o processo de composição é a principal etapa na solução dos problemas visuais, uma vez que o autor da imagem faz decisões compositivas que determinam o objetivo e o significado da manifestação visual, com implicações diretas nas mensagens percebidas pelo espectador. Deste modo, ao entender tal complexidade, são evidenciados dados sobre os elementos visuais, forças compositivas, símbolos e demais expressões que contribuem na apreensão dos significados presentes na ilustração da capa do disco *O Jardim Elétrico* (1971), lançado pela gravadora Polydor Records.

2 Os discos e suas capas no Brasil

Ao estudar as capas de objetos tão simbólicos quanto os discos, considera-se que o entendimento mais profundo sobre a consolidação desse artefato no cenário brasileiro é de grande importância para o presente artigo. Dessa forma, segundo Laus (2005), a música gravada iniciou sua trajetória no Brasil juntamente com a chegada ao Rio de Janeiro de Frederico Figner (1866-1947), em 1892, com a sua “máquina falante” – um aparelho que registrava e reproduzia sons. Figner, a partir da venda desses aparelhos, bem como de cilindros e chapas gravadas, fundou a Casa Edison – uma casa gravadora – em 1900, e, já em 1902 realizou as primeiras 228 gravações comerciais feitas no Brasil, “incluindo os primeiros discos com gravação dos dois lados, a ‘chapa dupla’, feito do qual foi pioneiro, antes mesmo dos norte-americanos e europeus” (LAUS, 2005, p. 296-297).

Seguindo na linha do tempo, em 1913 inicia-se a produção da primeira fábrica de discos propriamente dita da América Latina: a Odeon. Em sociedade com Figner, no Rio de Janeiro, a “fábrica Odeon chegou a produzir um milhão e meio de discos por ano, tornando-se à época a quarta maior produtora de discos do mundo” (LAUS, 2005, p. 297). Laus (2005, p. 300) reforça que a produção fonográfica do período “foi impulsionada pelas emissoras de rádio, que transmitiam em ondas médias para todo o Brasil, principalmente depois da liberação em 1932 da publicidade comercial [...] e com o surgimento da Rádio Nacional, em 1936”.

Já em junho de 1948, a CBS/Columbia (EUA) apresentou ao mercado o revolucionário formato denominado *microgroove* (microsulco), com rotação de $33\frac{1}{3}$ rpm¹ e diâmetro de dez polegadas para música popular e doze para as peças ditas clássicas. Chegava ao mercado o *long playing* ou *long-play* (longa duração) – abreviado rapidamente para LP –, com boa fidelidade sonora e maior tempo de gravação (LAUS, 2005; VARGAS, 2013). Sete meses depois, com o intuito de acirrar a concorrência, a RCA Victor, que trabalhava paralelamente em suas inovações, lançou o disco de 45 rpm, com o mesmo padrão de sulco, mas muito melhor em qualidade sonora em comparação com os de $33\frac{1}{3}$ rpm (LAUS, 2005; VARGAS, 2013). Não obstante, um acordo comercial entre as duas gravadoras licenciou todos os formatos e

¹ Sigla frequentemente utilizada no mercado fonográfico que equivale à “rotação por minuto” (r.p.m).

velocidades, e em 1950 os toca-discos passaram a contar com uma chave que comutava a velocidade para três diferentes posições: 33½, 45 e 78 rpm (LAUS, 2005).

Ao retomar a discussão específica sobre as capas de discos, vale destacar que a gênese desse artefato no contexto nacional ocorreu alguns anos depois do seu surgimento no exterior. Segundo Laus (2005):

No exterior, o surgimento da capa de disco aconteceu em 1939, quando um jovem de 23 anos, Alex Steinweiss, diretor de arte da recém-estruturada Columbia Records, convenceu os executivos da gravadora a tornar as capas um pouco mais atraentes, acrescentando alguns desenhos e pinturas (LAUS, 2005, p. 309).

No que diz respeito ao Brasil, os indícios apontam para o início da produção de capas personalizadas em fins da década de 1940. Curiosamente, “trata-se de discos para o público infantil, lançados pela gravadora Continental” (LAUS, 2005, p. 309). Pouco tempo depois, em 1950, lançou-se um disco memorável para a música brasileira, o *Noel Rosa*, cantado por Aracy de Almeida (1914-1988), também da Continental (LAUS, 2005). O álbum em questão, de 78 rpm, teve sua capa estampada com ilustração do artista Di Cavalcanti (1897-1976).

O ano de 1950 pode ser definido, portanto, como um marco para a produção das capas de discos no Brasil; e, segundo Laus (2005), os dois anos seguintes contaram com diversos lançamentos de álbuns de 78 rpm com capas ilustradas. Ainda em conformidade com o autor, pode-se dizer que este momento deu início ao trabalho continuado de design em capas de discos no país. O primeiro LP lançado no Brasil, em “janeiro de 1951, trazia uma ilustração criada por Paulo Brèves para uma compilação de sucessos de carnaval com o título *Capitol – carnaval em long playing*” (LAUS, 2005, p. 313).

Cardoso (2008, p. 177) enfatiza que no campo gráfico, a “década de 1950 foi um período de importantes inovações ligadas aos ares modernizantes que transformavam economia e sociedade”. Houve uma rápida evolução da indústria fonográfica, sustentada pela incipiente atividade de design de capas de discos, que lançou talentos singulares como “a dupla Joselito e Mafra (fotógrafo) ou o argentino Paéz Torres, praticamente responsáveis por inaugurar este ramo no Brasil” (CARDOSO, 2008, p. 177). Já na visão de Rodrigues (2007), ainda que o mercado fonográfico brasileiro estivesse em pleno desenvolvimento na década de 1950, esta não presenciou capas desenvolvidas a partir de um conceito. O autor defende que, com o uso inicial das ilustrações e a inclusão ainda tímida da fotografia em alguns projetos, não ocorreram muitas mudanças durante os anos 1950 no que tange o design de capas de discos. Situação que só mudou quando a década começou a se despedir (RODRIGUES, 2007).

No início da década de 1960, com os primeiros cantores daquilo que viria a ser chamado de MPB e o surgimento da bossa-nova, duas tendências estilísticas de maior qualidade competiam pela primazia das capas de discos, conforme descrito por Laus (2005). Uma delas era fortemente influenciada pelos discos de jazz e utilizava-se de retângulos contendo fotos coloridas em *duotones* e grandes *letterings* em tipos sem serifa. A outra trazia uma abordagem que revolucionou a capa de disco no Brasil, vindo a ser conhecida como a representação gráfica da bossa-nova: “capas em fundo branco com fotos em alto contraste em preto e um toque de vermelho, criadas por Cesar G. Villela com fotografias de Francisco Pereira para o selo Elenco” (LAUS, 2005, p. 328). Em texto da contracapa do livro *A história visual da Bossa Nova*, de Villela (2003), Ruy Castro comenta:

Cesar G. Villela é mais que um designer revolucionário que deu às capas de discos brasileiros um ar definitivo de futuro [...] com sua consciência a respeito dos processos criativos, poderia ser também

um teórico – se quisesse. Sempre soube o quê, o como e o porquê de tudo que fez e faz (VILLELA, 2003, contracapa).

Já em meados da década de 1960, assim como na TV, cinema e publicidade, as capas de discos estampavam imagens que traduziam as novidades e as transformações culturais da época (VARGAS; BRUCK, 2020). De acordo com Rodrigues (2007), as capas de disco a partir de 1966 assumem seu papel de objeto expressivo, servindo não apenas para divulgar músicos e proteger o vinil, mas também enquanto suportes para experimentações gráfico-visuais, projetos de design “e, por meio desses, para apontar, espelhar e retratar o todo imaginário de uma época” (RODRIGUES, 2007, p. 15).

Portanto, ao considerar o contexto político-social daquele momento, Melo (2008, p. 34) reforça que: “misturar política e cultura foi a marca da época. A arte foi amplamente adotada como instrumento de militância social”.

Na cultura e nas artes, foram anos movimentados, temperados pela censura e por ânimos acirrados. A música viu a Bossa Nova consolidar-se e dar origem à MPB, a Jovem Guarda afirmar-se como a voz brasileira do rock, e o Tropicalismo irromper como uma bomba na cena musical e cultural (MELO, 2008, p. 34).

Isto posto, como será melhor discutido ao longo da análise gráfica, Vargas (2013, p. 3) ressalta que entre os anos 1960 e 1970, “as capas dos discos de alguns artistas tornaram-se objetos diferenciados e com razoável valor informativo visual e textual”.

3 Ilustração na indústria fonográfica brasileira

As primeiras capas de discos produzidas, especialmente aquelas que demonstravam algum cuidado no arranjo visual, tanto no exterior quanto no Brasil, utilizaram-se da ilustração como principal ferramenta de design. Nesse sentido, para além das questões de limitação de produção gráfica da época, fatores como o poder de síntese e o potencial de tradução e comunicação visual dessas imagens podem ter sido cruciais para tais escolhas. A ilustração deve ser aqui entendida, portanto, como imagem capaz de traduzir “textos, situações e informações específicas por meio de composições visuais passíveis de interpretações e análises” (CARNEIRO, 2020, p. 39). Zeegen (2009) corrobora que a ilustração tem como aspecto essencial a sua capacidade de dar forma visual também à música, criando visualidade para suas sensações e atmosfera.

Quanto a inserção da ilustração na indústria fonográfica brasileira, Rodrigues (2006) destaca que por “muitos anos a ilustração e/ou a fotomontagem foi a técnica corrente mais utilizada para os projetos das capas, e os artistas plásticos foram as pessoas mais procuradas pelas agências responsáveis por esse tipo de trabalho”. Nesse cenário, nomes como Di Cavalcanti, Darcy Penteado, Lan, Santa Rosa, Miécio Caffé e Nássara realizaram trabalhos expressivos e autorais (LAUS, 2005; RODRIGUES, 2006; VARGAS; BRUCK, 2020).

Desde os anos 1950, havia uma pequena produção de LPs no Brasil, alguns já com boa produção gráfica com desenhos, colagens, *letterings* e fotografias: eram coletâneas de samba, bolero, músicas de carnaval e poesias, dos selos Sinter [...], Festa, Polydor, Columbia, RCA, RGE, Continental, Odeon, Musidisc, Copacabana etc. (VARGAS; BRUCK, 2020, p. 12).

Segundo Laus (2005, p. 313), “de modo geral, os primeiros LPs ostentavam ilustrações em vez de fotos ou, em alguns casos, as duas combinadas”. No ano de 1954, quando lançado o primeiro LP da já mencionada Odeon, também circulou o disco *Canções praieiras*, de Dorival

Caymmi, o qual trazia uma ilustração do próprio Caymmi em sua capa. Já no que diz respeito à gravadora Continental, de São Paulo, todos os seus discos iniciais contavam com ilustrações do argentino radicado no Brasil, Páez Torres (LAUS, 2005).

Ainda no período do LP de dez polegadas, em 1955/56, um pequeno selo [...] começou sua produção mantendo um alto padrão tanto na qualidade de seus lançamentos quanto no design de suas capas. [...] Trata-se do selo Festa, [...] que contou entre seus colaboradores com artistas plásticos e ilustradores como Darcy Penteado, Di Cavalcanti, Lygia Clark, Aldary Toledo, Fernando Lemos, Poty Lazzarotto, Ary Fagundes [...] e Athos Bulcão (LAUS, 2005, p. 316).

Laus (2005, p. 316) aponta que “a principal fonte de formação acadêmica para os ilustradores parece ter sido a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde estudaram, por exemplo, Nássara e Alceu Penna”. No entanto, o autor observa que os “profissionais da época transitavam [...] pelo mercado editorial (revistas e anúncios), pelo teatro e pela TV (cenografia e figurinos), sem deixar de lado sua produção autoral, como era o caso de Darcy Penteado” (LAUS, 2005, p. 316).

De modo geral, Zeegen (2009) aponta que o uso de ilustrações no campo musical tem papel definitivo no estabelecimento da forma como os usuários se identificam com a música que escutam, sendo capazes de criar identidade e personalidade em forma visual para o produto. Isso se confirmou quando, segundo Vargas (2013), as capas dos LPs tornaram-se parte de uma luta simbólica entre concorrências, que tinham a composição visual do álbum como elemento de mediação do gosto e intenções de consumo do público nos pontos de venda. O autor complementa que, como uma nova mídia capaz de traduzir preferências, a visualidade do álbum “passou a agregar novos valores estéticos à obra do artista e ajudou a construir parte de sua imagem” (VARGAS, 2013, p. 12). A composição imagética “impressa nas capas tornava-se um elemento ativo no campo midiático da canção, superando a tensão típica do design entre sua aplicação comercial e a criação puramente artística” (VARGAS, 2013, p. 25).

4 O Jardim Elétrico (1971) dos Mutantes e sua capa ilustrada por Alain Voss

Após abordar a trajetória das capas de discos no Brasil, sobretudo no que diz respeito às capas ilustradas, segue-se rumo a análise gráfica de um exemplar representativo da obra de Alain Voss.

4.1 Sobre o Ilustrador

Alain Voss nasceu na França, mais precisamente em Paris, no dia 1º de janeiro de 1946; seu pai era alemão e sua mãe francesa. Filho e neto de ilustradores, passou seus primeiros anos na França e veio para o Brasil ainda criança, quando tinha por volta dos cinco anos de idade (NA-NU, 2018; OLIVEIRA, 2016). Foi no Brasil que iniciou a sua trajetória nas histórias em quadrinhos (HQs) no começo da década de 1960. Fã confesso do *rock*, a partir dos trabalhos nos quadrinhos, Voss começou a chamar atenção com a sua visualidade psicodélica; e, no início da década de 1970, ilustrou, entre outros artefatos, as capas de dois LPs da banda Os Mutantes: *O Jardim Elétrico* (1971) e *Os Mutantes e seus cometas no país dos Baurets* (1972), sendo o primeiro deles, objeto de estudo da presente pesquisa (NA-NU, 2018; OLIVEIRA, 2016).

Figura 1 – Foto de Alain Voss, ano e autoria não identificados



Fonte: Página do ilustrador no facebook²

De acordo com Vieira (2019), Alain também projetou capas para coletâneas de discos da gravadora Polydor, todas com composições imagéticas semelhantes que remetiam ao espírito da juventude hippie da década de 1960. Ainda segundo o autor, nesse período, o ilustrador possuía uma agência com o também artista Antônio Peticov (1946 -), batizada Lesma Azul.

Seguindo a trajetória de Voss, em 1972, por conta da forte repressão e censura praticadas pela ditadura militar brasileira, ele se viu obrigado a retornar para a sua terra natal, uma vez que seu trabalho era visto como uma *ameaça* ao regime autoritário (OLIVEIRA, 2016). Aqui vale destacar que os anos 1970 foram marcados por diferentes manifestações da chamada *arte engajada* no Brasil, na medida “em que a necessidade de uma ‘resistência’ se impôs aos artistas como um todo, e estes se tornaram verdadeiros arautos da sociedade civil oposicionista ao regime militar” (NAPOLITANO, 2017, p. 147).

Na França, além de trabalhar para a revista *Metal Hurlant*, Voss fez parte de alguns números das HQs *Charlie Mensuel* e *Mormoil*. O ilustrador teve a oportunidade de trabalhar ao lado de grandes nomes, como: Moebius, Enki Bilal e Richard Corben. Em 1981, Alain retornou ao Brasil, onde continuou a trabalhar com quadrinhos, em publicações como *Inter Quadrinhos* e *Monga – A Mulher-Gorila* (NA-NU, 2018; OLIVEIRA, 2016). Segundo Oliveira (2016), Alain Voss também trabalhou com ilustrações publicitárias e promocionais, além de ter colaborado com a edição brasileira do *Le Monde Diplomatique* e ter assinado a tirinha *Os Zensetos* para a revista Caros Amigos. Em 2010, enquanto morava em Portugal, Voss passou a enfrentar problemas de saúde, tendo falecido no dia 13 de maio de 2011, aos 65 anos, em decorrência de um AVC (OLIVEIRA, 2016).

4.2 Análise gráfica da capa

A análise dos elementos visuais pretende, além de depreender relações entre a postura do grupo Os Mutantes e o contexto sociopolítico do país à época (fim dos anos 1960 e início dos anos 1970), indicar conexões que evidenciem fatores interessantes para a discussão no campo da história do design gráfico brasileiro.

² Disponível em: <https://www.facebook.com/Alain-Voss-307352249365483/photos/a.307352326032142/1964203603680331>

Primeiramente, é importante ressaltar alguns fatores descritos por Dondis (1997) no livro *Sintaxe da Linguagem Visual*. Segundo a autora, assim como a linguagem verbal é fundamentada em princípios gramaticais estabelecidos, também a leitura de imagens pode ser realizada por meio do alfabetismo visual. Nesse sentido, os elementos visuais são: pontos, cores, planos, formas, escala, direção, tom, movimento, luz, dimensão, contraste, proporção, volume, textura, entre outros (DONDIS, 1997; RAMALHO E OLIVEIRA, 2005).

É com base em procedimentos relacionais entre esses elementos que se constituem as imagens propriamente ditas, permeadas por mensagens a serem comunicadas ao público receptor (DONDIS, 1997; RAMALHO E OLIVEIRA, 2005). Dessa forma, a leitura da imagem volta-se para “o desvelamento das relações compositivas, que são parte indicativa dos processos adotados pelo criador da imagem, e a partir das quais é possível remontar as significâncias e sentidos incorporados à informação visual durante a sua concepção” (CARNEIRO, 2020, p. 33). Na capa em questão, a ilustração foi utilizada como principal técnica de expressão visual do design, de modo a apresentar, em termos compositivos, a ideia de Alain Voss sobre posturas ideológicas, artísticas e comportamentais do grupo Os Mutantes (DONDIS, 1997).

Isto posto, é essencial para a análise considerar que o material gráfico estudado foi produzido em um cenário de pós-Tropicália, ainda muito próximo das referências estéticas e musicais do movimento. Segundo Napolitano (2017, p. 139), o Tropicalismo é lembrado até hoje como um “momento de renovação da canção brasileira, por incorporar a linguagem pop e abrir caminho para uma audiência de canções brasileiras ‘modernas’ entre os adeptos da contracultura jovem e radical”. A Tropicália “buscou uma forma de libertação do clima opressivo que regia as relações sociais nos anos de chumbo da ditadura militar” (CARDOSO, 2008, p. 199). O grande acontecimento musical do movimento foi, como defende Napolitano (2017), o lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, em agosto de 1968. O LP, que contou com a participação da banda Os Mutantes, juntamente com Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e outros artistas, “trazia uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais, embaralhando as escutas e hierarquias de gosto” (NAPOLITANO, 2017, p. 144).

A banda brasileira Os Mutantes (Figura 2) originou-se em 1966, na cidade de São Paulo. Sua formação inicial contou com Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, e, em outro momento, Liminha e Dinho Leme também fizeram parte do grupo. A banda transmitia uma atmosfera anárquica e irônica, muito relacionada à tropicália, e que se fazia visível nas capas dos discos, figurinos e até mesmo na maneira de falar dos componentes (CALADO, 2010; RODRIGUES, 2007). Calado (2010) considera que Os Mutantes foram provocadores e irreverentes, e indica que além de performarem musicalidade original, tinham uma postura que os aproximavam do universo pop, uma vez que “pareciam roqueiros ingleses da geração Beatles, em versão brasileira” (CALADO, 2010, p. 126).

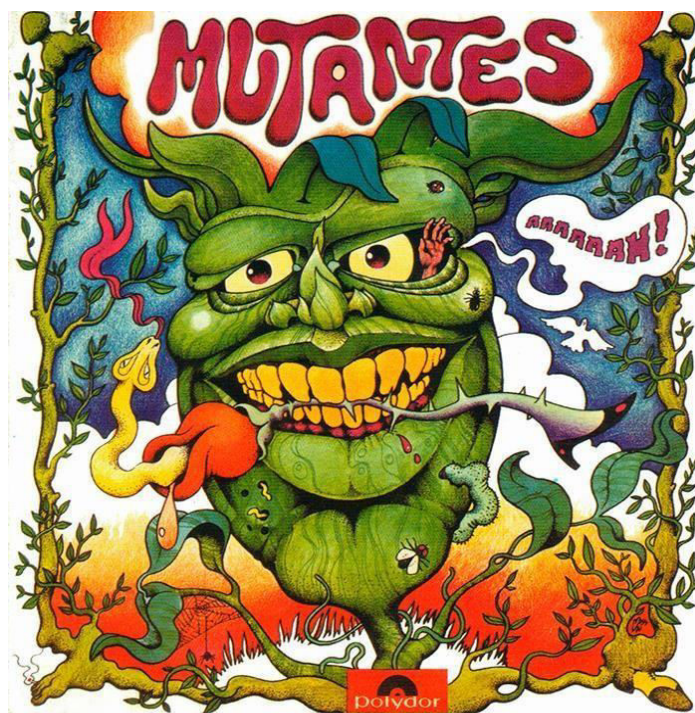
Figura 2 – Os Mutantes: Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee



Fonte: (CALADO, 2010, p. 127)

Para além da musicalidade, o período discutido ficou marcado pelo triunfo de uma nova estética e pela gênese de uma nova crítica cultural, que modificou completamente a perspectiva sobre a arte engajada, o nacionalismo e a ideia de resistência cultural (NAPOLITANO, 2017). Como evidenciado nas ilustrações pós-tropicalistas de Alain Voss, as movimentações do fim da década de 1960 e início dos anos 1970 transformaram-se em monumento e lugar de memória, servindo como verdadeiras medidas críticas para avaliar a cultura oposicionista (NAPOLITANO, 2017). Deste modo, ao observar a capa de *O Jardim Elétrico* (1971) (Figura 3), percebe-se como seus elementos visuais refletem diferentes pautas discutidas pela juventude da época. A figura principal, apresentada no centro da imagem, sugere um clima surrealista ao representar uma grande folha de maconha (*cannabis sativa*) antropomorfizada, estampando um sorriso debochado na sua face. Já o estilo psicodélico característico de Alain Voss se faz notório nas linhas curvas, nos elementos que remetem à natureza e na intensa paleta de cores, fatores que realçam ideais de escapismo e ampliação da percepção acerca da realidade. Nesse sentido, a visualidade psicodélica, rica em texturas e formas, é oposta àquela relacionada à racionalização da vida social, sustentada por sociedades capitalistas que valorizavam a segurança econômica e a disciplina.

Figura 3 – Capa de Alain Voss para o disco *O Jardim Elétrico*, Os Mutantes, 1971



Fonte: (RODRIGUES, 2007, p. 126)

De acordo com Vargas (2013), a psicodelia dos anos 1960 difundiu novos ares às artes e, especialmente, ao design. A visualidade “compunha-se, de maneira geral, por figuras abstratas, colagens *nonsense*, muitas cores, [...] figuras com sentidos perceptivos de profusão e proliferação” (VARGAS; BRUCK, 2020, p. 21). Para além disso, particularmente os “padrões psicodélicos nas capas de disco foram formas de tradução da sonoridade do rock (alto volume, estridência, saturação/distorção etc.)” (VARGAS; BRUCK, 2020, p. 21).

Consequentemente, no início dos anos 1970, o uso “de drogas, a proposta radical de liberdade, a crença no poder revolucionário da juventude e a proximidade entre artistas e público foram as bases para a criação de *posters*, logos e capas de álbuns” (VARGAS, 2013, p. 8). A irreverência da capa em questão, portanto, ao trazer desenhos coloridos com traços de HQ, reforça discussões quanto à uma composição mais livre e menos enquadrada, com a possibilidade de mesclar elementos fitomórficos a outros quase abstratos — *O Jardim Elétrico*, pulsante e multifacetado. Além disso, a referência aos quadrinhos, área na qual Alain Voss realizou diversos trabalhos, indica um tensionamento entre gerações ao criar distanciamento do “mundo adulto”, uma vez que a visualidade das HQs é comumente ligada ao universo infantojuvenil.

A presença de dois animais, a cobra e a pomba branca, também chama atenção (Figura 4). Segundo Rodrigues (2006), o imaginário social da década de 1970 foi permeado por caminhos alternativos de questionamento das formas de poder e das autoridades, e, dentre estes caminhos, estavam o *rock*, a filosofia hippie, a vida comunitária, as experiências com drogas e o erotismo. Deste modo, a cobra ilustrada é tida como símbolo erótico (desejo, pecado) e a pomba branca como referência à paz e ao movimento hippie.

Figura 4 – Detalhes dos elementos “cobra” e “pomba branca” na ilustração de Alain Voss



Fonte: Elaborado pelos autores (2022), com base na capa avaliada

Na busca por liberdade e novas sensações, os jovens do período experimentaram a sexualidade em todas as suas formas, acreditando ser este um dos caminhos para se atingir o autoconhecimento (RODRIGUES, 2006). Na capa, além da representação da cobra enquanto símbolo erótico, percebe-se a alusão a partes do corpo humano, como nádegas e pés descalços (Figura 5), que articulam libertação sexual, prazer e hedonismo, e remetem ao ócio em oposição ao conformismo e subserviência.

Rodrigues (2006) reforça que o design das capas reproduzia o imaginário cultural que circulava na época. Portanto, desenhos alucinógenos, detalhes (predominantemente as partes do corpo humano associadas ao prazer), muitas cores, imagens metafóricas e alegorias eram utilizados em composições imagéticas que funcionavam como espaços de discussão sobre gênero, sexualidade e subversão da linguagem e do comportamento (RODRIGUES, 2006). Segundo Schwarcz (2019), “mostra a história que, quanto mais autoritários são os regimes políticos, maiores são as tendências para que se intensifiquem tentativas de controle das sexualidades, dos corpos e da própria diversidade”. Nesse cenário, a ilustração analisada carrega discurso abertamente oposicionista em relação a tais tentativas censórias.

Figura 5 – Detalhes de “partes do corpo” na ilustração de Alain Voss



Fonte: Elaborado pelos autores (2022), com base na capa avaliada

Outra linguagem utilizada naquele momento em discussões sobre gênero e sexualidade era a moda. Na transgressão de regras pré-estabelecidas sobre o que era entendido como “normal”, músicos e demais artistas criavam figurinos, lançavam mão de acessórios diversos, cabelos singulares e outras características que fomentavam o debate comportamental. Nesse sentido, os sapatos ilustrados na composição (Figura 6) fazem referência a convenções de gênero conservadoras, em que o sapato alto seria um símbolo feminino e o sapato social relacionado

ao homem de negócios. Ao adicionar esses elementos numa composição psicodélica, o autor da imagem desconstrói esses paradigmas, e rompe com ideais antiquados do que, até então, se considerava padrão de masculinidade, além de dar ênfase ao uso livre de peças de roupas, objetos e adereços (assimilados depois como *fashion*) (BIÃO, 2013).

Figura 6 – Detalhes dos elementos “sapatos” na ilustração de Alain Voss



Fonte: Elaborado pelos autores (2022), com base na capa avaliada

Mais uma característica trazida à tona pelos elementos visuais que compõem a ilustração é a justaposição de referências, simbologias, formas e movimentos. Tais aspectos se aproximam da postura antropofágica manifestada durante a Tropicália. Conforme Rodrigues (2007), o movimento tropicalista funcionou como um grande estuário das inspirações da época, devorando a tudo e a todos. Tal postura salva conexões com a já citada linguagem visual psicodélica, que se utilizava da estética ligada à contracultura e ao rock, de modo a recriar, imagetivamente e musicalmente, “simulações do sonho, do delírio e das alucinações provocadas pelo consumo de drogas” (VARGAS; BRUCK, 2020, p. 21). Na capa em questão, a antropofagia cultural é traduzida visualmente por minhocas, larvas e insetos (Figura 7), que se alimentam da figura principal, de modo a caracterizar, metaforicamente, um ciclo alegórico, grotesco e lisérgico, crítico aos pressupostos de “bom gosto”.

Figura 7 – Detalhes dos elementos “minhocas, larvas e insetos” na ilustração de Alain Voss



Fonte: Elaborado pelos autores (2022), com base na capa avaliada

Seguindo a análise, ao perceber que a capa é quase completamente preenchida pela ilustração, juntamente com o *lettering* que indica o nome da banda, infere-se que, em lugar de uma ideia utilitarista e funcionalista, optou-se por enfatizar o caráter semântico dos elementos, de forma a comunicar mensagens engajadas ao público jovem de postura libertária, que via nos Mutantes verdadeiros representantes da classe artística contrária ao regime militar (RODRIGUES, 2007).

Ressalta-se que as capas de discos produzidas “na pós-Tropicália são artefatos culturais que evidenciam o trabalho do cantor/cantora, mas que, ao mesmo tempo, narram os contextos social e político no qual estão inseridos” (RODRIGUES, 2006, p. 87). Naquele momento, a ilustração desempenhava papel importante nos meios de comunicação, uma vez que o(a) ilustrador(a) era capaz de exprimir a mensagem proibida, dificultando o trabalho da censura em face de algo não explicado com palavras (CRESPO, 2018).

Nesse panorama, a mão que surge de dentro do olho da figura central da capa parece pedir socorro (Figura 8), numa impressão enfatizada pelo balão de diálogo em tom de suplica. A hipótese ganha ainda mais força ao considerar que, durante a Ditadura Militar no Brasil, a imagem da mão foi elemento constituinte de uma narrativa visual de resistência contra o regime autoritário. “Inúmeros cartazes apostaram na imagem da mão como símbolo de combate, apoio e solidariedade entre os anos 1960 – 1980 para enfrentar os militares e denunciar as violações de Direitos Humanos no Brasil” (SILVA, 2020, p. 59).

Na arte gráfica de resistência, a imagem da mão foi e é um dos símbolos mais utilizados e inclui o punho cerrado ou punho erguido, o punho fechado com os dois dedos erguidos em “V”, o punho que segura uma ferramenta ou um símbolo, as mãos unidas/entrelaçadas e a mão espalmada (SILVA, 2020, p. 45).

No caso aqui abordado, infere-se que a representação da mão espalmada à procura de algum amparo, alude às práticas de tortura aplicadas pelo regime militar nos porões escuros da ditadura. Segundo os estudos da Arquidiocese de São Paulo, publicados no livro *Brasil: nunca mais* (1985, p. 203), “o emprego sistemático da tortura foi peça essencial da engrenagem repressiva posta em movimento pelo Regime Militar”.

Figura 8 – Detalhes de elementos simbólicos de alusão à “tortura e dor” na ilustração de Alain Voss



Fonte: Elaborado pelos autores (2022), com base na capa avaliada

A partir desta visão sobre o uso dos elementos simbólicos, faz-se interessante a aproximação comparativa das capas de discos aos cartazes (pôsteres) políticos. Nesse sentido, a sintaxe visual e as simbologias evocadas por seus elementos em um cartaz, transformam-se nos aspectos mais relevantes deste artefato. Assim, em seu “processo de afirmação como manifestação, os cartazes de engajamento político adotaram uma série de símbolos que funcionaram como elementos de referência, evocando sentimentos de participação individual e coletiva” (SILVA, 2020, p. 45).

Segundo Sontag (2010, p. 217), “a presença de pôsteres políticos geralmente indica que a sociedade se considera em estado de emergência”. Assim, a autora reforça que “durante os períodos de crise do Estado-nação, o pôster passou a ser um instrumento familiar na divulgação de propósitos políticos de forma sucinta” (SONTAG, 2010, p. 217). Finalmente, conclui-se que o

design gráfico da capa de *O Jardim Elétrico* (1971), aproximando-se da linguagem dos pôsteres políticos, acaba por partilhar um objetivo comum com este artefato: a mobilização ideológica (SONTAG, 2010). A capa é um exemplar importante da cadente criatividade no pós-movimento tropicalista, potencializada pela ilustração psicodélica de Alain Voss, a qual reflete o comportamento transgressor de parte da juventude dos anos 1970 que se colocou em posição de resistência ao autoritarismo acionado pela ditadura (RODRIGUES, 2007).

5 Considerações finais

Ao examinar um artefato gráfico produzido e disseminado em 1971, este artigo e suas discussões são atravessados pela forte herança sociopolítica da década de 1960, principalmente no que diz respeito aos eventos ocorridos em seus últimos anos. Melo (2008) aponta que os anos 1960 mudaram o mundo, tendo sido marcados por rupturas de toda ordem: políticas, sociais, artísticas, científicas e comportamentais. Nesse cenário, a vontade utópica de construir uma “sociedade pacífica e igualitária levou jovens do mundo todo a lutar por mudanças que, mesmo parecendo ingênuas ou irrealizáveis, cumpriram o papel de motores de transformações duradouras em múltiplas esferas” (MELO, 2008, p. 28).

Deste modo, ao entender que os contextos sociopolíticos influenciam a linguagem visual e manifestações gráficas realizadas em momentos históricos específicos, esta pesquisa ajudou a elucidar questões sobre um período politicamente conturbado no Brasil, mas muito rico para a história do design no país, sobretudo ao considerar a relevância da indústria fonográfica e as diversas relações estreitadas entre este campo e a sintaxe visual de protesto, contrária à postura do regime autoritário. A conjuntura marcada pela ditadura civil-militar (1964-1985) se refletiu, portanto, no design brasileiro, “seja no sentido positivo, ligado à atmosfera estimulante da época, seja no negativo, ligado ao cerceamento da liberdade de expressão” (MELO, 2008, p. 36).

A capa do disco *O Jardim Elétrico* (1971), da banda Os Mutantes, ilustrada por Alain Voss, deve ser compreendida como um exemplar significativo do uso da ilustração psicodélica no design brasileiro à época, principalmente quando se discute o envolvimento desta área com a música. Notou-se que, enquanto manifestação gráfica pós-tropicalista, a capa em questão aborda, por meio de elementos visuais que compõem a ilustração, questões como erotismo, uso de drogas, transgressão, antropofagia, repressão, gênero, liberdade e a musicalidade do *rock*.

Nota-se que o design da capa ilustrada por Alain e de outras tantas do período funcionou como parte integrante do processo de mudanças decisivas sucedidas entre fins dos anos 1960 e início da década de 1970. A ilustração estampada em *O Jardim Elétrico* (1971) é reflexo das várias frentes de vanguarda que vinham estabelecendo rupturas com os ideais modernistas que pregavam o “menos é mais”. O design pós-tropicalista, como evidenciado por este estudo, apostou na diversidade de referências, na quebra de antigos paradigmas, e, principalmente, na experimentação de novas possibilidades para a linguagem visual, mais relacionada aos fatos que mediavam a sociedade brasileira.

Melo (2008) reforça este pensamento ao indicar que a sintaxe visual daquele momento “reincorpora o ornamento ao léxico do design e passa a investir mais no impacto visual, na figuração e na semantização do discurso gráfico” (MELO, 2008, p. 32). Dessa forma, pode-se afirmar que além de traduzir visualmente a musicalidade psicodélica do grupo Os Mutantes, a capa do disco *O Jardim Elétrico* (1971), enquanto um artefato de design, transmite inquietações, utopias, sensações e reivindicações de uma juventude imersa num ambiente de fortes características autoritárias.

6 Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

7 Referências

- ARDINGHI, Maria B. Dupla coração do Brasil: o retrato de uma história sociocultural nas capas de disco da década de 1960. *In*: FARIAS, Priscila; BRAGA, Marcos da Costa (org.). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018. p. 201-226.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BIÃO, Armindo. **Verbo Encantado / Armindo Bião**. Lauro de Freitas: Solisluna, 2013.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008.
- CARNEIRO, André Matias. **Ilustração no design editorial: estudo do processo criativo de capas de livros na perspectiva dos profissionais**. 2020. 177 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG, Belo Horizonte, 2020.
- CAVALCANTE, Nathalia Chehab de Sá. **Ilustração: uma prática passível de teorização**. 2010. 285 f. Tese (Doutorado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- CRESCO, Marlene. **Desenhos da resistência: obra gráfica de uma artista engajada nas lutas sociais durante a ditadura militar**. São Paulo: Outras Expressões, 2018.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FARIAS, Priscila L.; BRAGA, Marcos da C. O que é memória gráfica? *In*: FARIAS, Priscila Lena; BRAGA, Marcos da Costa (org.). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018. p. 9-28
- FARIAS, Priscila L. Acerca del concepto de memoria gráfica. **Bitácora Urbano Territorial**, Bogotá, v. 27, n. 4, p. 61-65, 1 dez. 2017.
- LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. *In*: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 296-336.
- MELO, Chico Homem de. Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60. *In*: MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. 2. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 28-57.
- NA-NU. **A trajetória do legendário artista visual psicodélico Alain Voss**. 2018. Disponível em: <https://nanu.blog.br/alain-voss/>. Acesso em: 28 ago. 2021.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.
- O JARDIM ELÉTRICO. Os Mutantes. [S. l.]: Polydor Records, 1971. 1 Disco de vinil (38 min).

- OLIVEIRA, Camilla. **Alain Voss: provocante e autêntico**. 2016. Disponível em: <https://wsimag.com/pt/arte/20503-alain-voss>. Acesso em: 28 ago. 2021.
- RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra R. **Imagem também se lê**. São Paulo: Rosari, 2005.
- RODRIGUES, Jorge L. C. Tinindo, trincando: o design gráfico no tempo do desbunde. **Conexão: Comunicação e cultura**, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, p. 72-103, jul. 2006.
- RODRIGUES, Jorge L. C. **Anos fatais: design, música e Tropicalismo**. Rio de Janeiro: 2AB. Novas Ideias, 2007.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SILVA, Rubens R. A mão como símbolo político nas artes gráficas e visuais. **Ícone**, Recife, v. 18, n. 1, p. 41-65, 27 jan. 2020.
- SONTAG, Susan. Pôster: anúncio, arte, artefato político, mercadoria. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (org.). **Textos clássicos do design gráfico**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010. p. 210-235.
- VARGAS, Herom. Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 1-27, 16 set. 2013.
- VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir. Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de discos LP (1959-1970). **E-Compós**, Brasília, v. 1, n. 23, p. 1-26, jun. 2020.
- VERISSIMO, Bruno P.; CAMPELLO, Silvio R. B. B. Memória gráfica de Pernambuco: Luís Jardim sob a ótica do design da informação, p. 2375-2385. In: **Anais do 9º CIDI**. São Paulo: Blucher, 2019.
- VIEIRA, Lucas. **As capas de Alain Voss**. 2019. Disponível em: <https://disconversa.com/materias/as-capas-de-alain-voss/>. Acesso em: 28 ago. 2021.
- VILLELA, Cezar G. **A história visual da Bossa Nova**. São Paulo: Matiz, 2003.
- ZEEGEN, Lawrence. **Fundamentos de Ilustração**. Porto Alegre: Bookman, 2009.