

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**AS CAPAS DA BOSSA NOVA:  
ENCONTROS E DESENCONTROS DESSA HISTÓRIA VISUAL  
(LPs DA ELENCO, 1963)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFJF como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História por Erick de Oliveira Vidal.

Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup>. Maraliz Castro Vieira Christo.

Juiz de Fora

2008

## **Agradecimento**

Agradeço a todos que me apoiaram e ajudaram de alguma forma ao longo dessa pesquisa. Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFJF, em especial as professoras Dr<sup>a</sup>. Silvana Mota Barbosa e Dr<sup>a</sup>. Sônia Lino pelo carinho a mim despendido e por suas aulas que me serviram como base para eu seguir o meu trabalho. À professora Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Mauad (UFF) pelas dicas e interrogações ainda no início da minha pesquisa. Ao professor Dr. Rafael Cardoso (PUC-RJ), referência no estudo do design, pela ajuda e atenção em todos os momentos em que foi solicitado. Aos professores Dr. Paulo Knauss (UFF) e Dr<sup>a</sup>. Ângela Brandão (UTFPR) por me trazerem questões e soluções de fundamental importância para a realização do trabalho no presente formato.

À minha orientadora, Dr<sup>a</sup> Maraliz Castro Vieira Christo, por acreditar em meu potencial e em minha pesquisa antes de qualquer um, além de me ensinar a ver as imagens com um olho analítico, crítico e interrogativo. E não posso esquecer da minha esposa, amiga e companheira diária Carol, pois sem a sua ajuda e o seu apoio de todas as horas, eu não chegaria ao fim desta jornada.

## **Resumo**

O processo visual das capas de discos da Bossa Nova, nas décadas de 1950 e 1960, como elementos históricos e culturais, é o foco de análise da dissertação, tendo como principal objeto as capas lançadas pela gravadora Elenco, em 1963.

A hipótese é de que as capas não contenham um significado estático inerente a uma abordagem tradicional da imagem como documento, mas que a imagem ali contida seja uma construção sócio-histórica, carregando na sua produção traços do contexto cultural.

O trabalho consistiu no diálogo entre específicas e diferentes linguagens (memórias, sociedade e a arte), na busca de interpretar o seu confronto e tensão dialógica, sem as tratar como polaridades opostas, permitindo assim, uma narrativa analítica sobre a grande importância da (r)evolução visual das capas dos discos da Bossa Nova.

## **Abstract**

The visual process of Bossa Nova LPs covers designed between the 50's and the 60's as historical and cultural elements is the dissertation analysis focus, and has as main object of research Elenco's covers from 1963.

The hypothesis is that these LP's covers don't have a static meaning inherent in a traditional approach of the image as a document but an image built in a socio-historical context fulfilled by cultural traces.

The methodology is consisted of putting together specific and different languages (memories, society and art), in search of understanding the conflict and tension of this dialogue, but not treating them like opposite polarities. It allows an analytic narrative about the great importance of the visual (r)evolution of Bossa Nova LPs cover.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>Capítulo 1 – O MOVIMENTO MUSICAL E SEUS PERSONAGENS</b> .....	07
1.1 A Bossa Nova .....	07
1.2 A gravadora Elenco .....	28
<b>Capítulo 2 – AS CAPAS DA BOSSA NOVA E AS PRÁTICAS VISUAIS</b> .....	35
2.1 As artes plásticas.....	35
2.2 O design gráfico .....	49
<b>Capítulo 3 – A INDÚSTRIA DOS DISCOS E SUAS CAPAS</b> .....	71
3.1 A capa do disco em debate .....	76
3.2 As capas e o seu tempo.....	82
<b>Capítulo 4 – A ANÁLISE GRÁFICA DAS CAPAS DA BOSSA NOVA</b> .....	90
4.1 Cesar Villela e Chico Pereira: a formulação de um pensamento .....	97
<b>CONCLUSÃO</b> .....	115
<b>BIBLIOGRAFIA E FONTES</b> .....	119

## INTRODUÇÃO

A preocupação de se estabelecer uma conexão entre História e o mundo da música, assim como a intenção de trabalhar com esse diálogo, surgiram a partir do trabalho final de graduação em Artes da UFJF, quando estudei a importância de uma capa de disco dentro de seu contexto histórico-cultural.

O trabalho tinha como objetivo prático criar e produzir uma banda com identidade visual, usando referências históricas. Era dividido em várias etapas de produção e pesquisa, da escolha do nome da banda até o desenvolvimento gráfico de cartazes, folders, página na internet, vídeo clipes, entre outros. Contava ainda com a produção do disco, tanto musical quanto visualmente, originando um capítulo específico sobre a produção de capas de disco, levando-me a um olhar mais profundo sobre este intermediador visual e sua relação entre o espectador e a obra em si, contida no disco. A banda<sup>1</sup>, que se concretizou a partir desse projeto, está na ativa e com direito a elogio de Nelson Motta pelo trabalho visual do seu primeiro disco.

A presente pesquisa aborda as capas de discos da Bossa Nova, nas décadas de 1950 e 1960, como elementos históricos e culturais, tendo como principal objeto as capas lançadas pela gravadora Elenco, em 1963.

As capas, numa simbiose com a geração “Bossa Nova” e seu comportamento, mostram relevância ao constituírem um paralelo com a sociedade e seu dia-a-dia. Há poucos pesquisadores sobre o assunto, e podemos citar Egeu Laus como referência.<sup>2</sup> Entretanto, seu olhar liga-se apenas ao design das capas, sem criar um paralelismo com a sociedade que as envolvia. Outro exemplo é o levantamento das capas da Bossa Nova feito por Charles Gavin e Caetano Rodrigues, no livro *Bossa Nova e Outras Bossas: A arte e o design das capas dos LPs*, lançado em 2005 pela Petrobrás, infelizmente com poucos exemplares. Este, diferentemente da proposta do trabalho aqui presente, traz as reproduções dos LPs, sem a análise gráfica, e um texto informativo escrito por Ruy Castro. Jorge Caê Rodrigues faz um trabalho muito interessante com capas Tropicalistas<sup>3</sup>, mas pouco menciona as capas da Bossa Nova. Essas capas aparecem

---

<sup>1</sup> A banda se chama the Tangerine Poetrees e o site para visitas é <http://www.tangerinepoetrees.com>.

<sup>2</sup> LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael - *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

<sup>3</sup> RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais – Design, Música e Tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB Editora. 2007.

sempre em meio aos textos de críticos e de conhecedores do assunto<sup>4</sup>, como obras-primas do designer Cesar Villela, autor de um livro que aborda tais capas e o que inspirou seu design<sup>5</sup>. Contudo, ainda não as problematizam, relacionando-as com os fatores relevantes que a sociedade vivenciava, como as práticas visuais em seu entorno e de suas possíveis trocas com as Artes Plásticas.

Busco através de minha experiência, como artista plástico e designer, assim como da formação adquirida no Programa de Pós-graduação em História da UFJF, reunir, questionar e associar elementos para um melhor entendimento e leitura dessas capas. As associações com outros universos artísticos e históricos, o levantamento de imagens para correlações entre as capas, muitas vezes difíceis de encontrar, fazem do trabalho algo ainda inédito sobre esse material.

O passado, segundo David Lowenthal, é uma “terra estrangeira”<sup>6</sup>. Não se trata de negar o passado e as interpretações feitas sobre ele, que se constituem na tradição herdada, mas faz-se necessário confrontá-las. Nesse processo de confronto entre nós e nosso passado, à luz da interpretação contextual, é permitida a entrada de uma nova visão, que traduza a tradição utilizada para a sua compreensão. No tempo presente, podemos interpretar a Bossa Nova e suas capas através de nova visão, encontrando brechas e fissuras que revelem novas leituras desta forma musical e gráfica.

As práticas visuais no Brasil, embora só se consolidem entre as décadas de 1960 e 1970, através da difusão da TV, já davam seus sinais na década de 1950, momento em que a Bossa Nova estava se formando. Era a pretensão de se usar a imagem como linguagem figurativa de uma sociedade que buscava, ali, traduzir suas demandas. A produção gráfica das capas incentivava a venda dos discos, pois, naquela época, ainda não havia a produção e o consumo musical de hoje. Essa inter-relação entre práticas visuais e sociedade, inserida no campo da Arquitetura, da Literatura e das Artes Plásticas, servirá como elo contextual do presente trabalho, permitindo atribuir às capas da Bossa uma historicidade.

A gravadora Elenco, fundada por Aloysio de Oliveira, em 1963, agregou os principais personagens da Bossa Nova, após um período de poucas vendas desses artistas pelas gravadoras Philips e Odeon. O design das capas foi desenvolvido por

---

<sup>4</sup> Ruy Castro, Nelson Motta, Chico Homen de Melo, entre outros.

<sup>5</sup> VILLELA, Cesar G. *A história visual da bossa nova*. Rio de Janeiro : ADG-Brasil e UniverCidade, 2003.

<sup>6</sup> LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Cesar Villela, com fotografia de Chico Pereira, trazendo um conceito gráfico nas capas totalmente inovador para época, configurando uma estética profundamente ligada ao movimento Bossa Nova. Vale lembrar, que, hoje, os originais da Elenco são raríssimos e caríssimos. Alguns desses discos foram relançados em CD com capa original, mas já estão fora de catálogo, enquanto outros foram esquecidos.

Mas, até que ponto há uma inter-relação entre as práticas visuais da época e as capas da Bossa, especificamente as da Elenco? Há uma cultura internacional inserida nelas? Em algum momento as capas criam uma identidade híbrida o bastante, não se reconhecendo nela fatores externos?

Segundo Egeu Laus, é forte a influência das capas de Jazz norte-americanas em relação à primeira fase das capas dos discos da Bossa Nova. Hipoteticamente pensamos, se as capas dos discos de Jazz influenciaram a primeira fase das capas da Bossa, por que não poderiam influenciar a segunda e “revolucionária” fase?

O recorte temporal da pesquisa é marcado pela cultura pop<sup>7</sup>. Sua influência no design dessa época foi de substancial importância: o cotidiano era a grande “musa inspiradora”.<sup>8</sup> Se este estilo estava em voga no momento do surgimento das capas da Bossa, poderíamos dizer que essas capas buscavam uma identidade visual, utilizando influências externas, como um movimento “antropofágico”?

Tratando-se as capas da Bossa como uma forma de manifestação artística, é preciso saber se elas insurgem como uma representação simbólica do imaginário coletivo, e se há uma interdependência com a realidade em que estão inseridas.

É necessário constatar se o que foi historicamente experimentado coloca-se como algo indissociável de suas representações simbólicas sociais, num processo de influência mútua, e se estas representações possuem vínculos com a realidade que este abriga. As capas (assim como a música e outras formas artísticas), como uma linguagem específica, guardam elementos do imaginário dos indivíduos em sociedade, revelando-se como o espaço de liberdades, não podendo assim, ser encaradas como uma representação do real e nem limitadas por regras pré-estabelecidas.

Analisando-se as capas, pretende-se chegar a um entrelaçamento que, por vezes, os próprios autores não tinham percebido. Através de minuciosas pesquisas na imprensa

---

<sup>7</sup> Movimento em que artistas plásticos defendiam uma arte moderna, irreal, que se comunicasse diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massas e a vida cotidiana.

<sup>8</sup> AZEVEDO, Wilton. *O que é Design*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991. [Coleção Primeiros Passos].

da época, em suas mais variadas linguagens, como crônicas, reportagens, crítica cultural e musical, procura-se perscrutar fios desta vivência nos anos 50 e 60.

Tomamos como fontes os meios de comunicação da época, por conterem variadas linguagens e por veicularem normas e ideologias. A perspectiva que se toma ao usar a imprensa como fonte, é pensá-la como discurso sobre o real. Foram examinados cerca de 500 exemplares dos periódicos de maior circulação da época, publicados entre 1959 e 1967, como as revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*, encontrados em visita à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e em exemplares digitalizados na internet, a fim de analisar reportagens sobre variados assuntos (política, economia, fatos diversos), as crônicas de jornalistas e literatos, as propagandas e a crítica musical.

Entre as fontes utilizadas, foram abordadas também algumas memórias dos personagens da Bossa Nova, em torno de seis publicações, como livros de autoria do próprio designer das capas, Cesar Villella, dos críticos musicais Ruy Castro e Nelson Motta, e filmes como *Coisa Mais Linda* e *Vinicius*, além de entrevistas à rádio BBC. A partir de relatos escritos nos últimos anos e entrevistas publicadas em livros e periódicos, com pessoas envolvidas na época, foi possível buscar tanto questões relativas à rotina diária da cidade nos anos 50 e 60 (onde sujeitos que parecem se inserir tanto no mundo diurno do trabalho, do estudo, quanto da noite, da boemia), como também a respeito do campo musical em que elas se inseriam e suas posições dentro dele. Através das trajetórias pessoais relatadas nas memórias (no que revelam e escondem) e dialogando-as com outras fontes, foi possível interpretar este contexto em que se deu a recepção das canções da Bossa Nova, bem como compreender o campo de produção de capas de disco em que ela se edificou.

As capas, num total de 10, foram analisadas não só sob o ponto de vista de suportes para a obra, mas como documentos de uma época, apontando uma cadeia de mediações onde autores, produtores, produtos e receptores nela se articulam. Deve-se lembrar o fato de que, na década de 50 e meados de 60, não havia uma indústria cultural no Brasil, mas começava a formação de um mercado musical e artístico, dado pelo surgimento de novas técnicas e tecnologias.

Foi necessário colocar em diálogo as específicas e diferentes linguagens (memórias, sociedade e a arte), procurando interpretar o seu confronto e tensão dialógica, sem as tratar como polaridades opostas. Tais pesquisas permitiram uma narrativa analítica sobre a grande importância da (r)evolução visual das capas dos discos

da Bossa Nova. Nas próximas páginas serão delineados os resultados dos caminhos percorridos durante a pesquisa.

O primeiro capítulo pode ser descrito como uma narrativa histórico-cultural, resgatando o surgimento daquilo que será chamado de Bossa Nova, seus personagens e suas histórias, as discussões sobre qual seria o primeiro disco de Bossa Nova e por que, o grande estouro dessa música, o papel das gravadoras e o início da Elenco. A intenção é propiciar ao leitor uma aproximação com a época, e de imediato uma maior compreensão da vida dos personagens e como eles encaravam esses acontecimentos. No capítulo seguinte, traçam-se temas que subseqüentemente estarão relacionados às capas ou ao desenvolvimento delas, colocando questões da Arte – principais movimentos plásticos e a volta da arte figurativa sobre o abstracionismo vigente - e da ilustração, assim como as vicissitudes da formação do design no Brasil. O momento visual da época, a trama poético-visual que envolve as capas dos discos da Bossa, começa a ser desvendada. No capítulo 3, busca-se construir a linha evolutiva da indústria de discos, fazendo-nos entender o papel do artista e do design na transformação visual das capas de disco. Mostra a importância da capa após críticas sobre a composição e o primeiro salão de capas de discos. Levanta ainda, as questões da influência de uma *cultura mundial*<sup>9</sup> na sociedade e apresenta a forte ligação dos artistas pop e suas elaborações visuais, na busca de atrair o espectador e a relação de originalidade e identidade junto às capas da Bossa Nova. No último capítulo, é feita uma apresentação de forma abrangente das duas fases distintas pelas quais passaram as capas da Bossa e os seus principais personagens, traçando um paralelo com as capas de Jazz norte-americanas e as bases, segundo Cesar Villela, para a construção das mesmas. Na análise das imagens das capas dos discos da gravadora Elenco de 1963, aborda-se as correlações com elementos encontrados nas artes e em outras obras do design, atrás de uma suposta resposta para o desenvolvimento e a produção dessas capas. Procura-se rastrear as definições e significações das capas analisadas, situando-as no panorama atual, onde conseguimos enxergar as linguagens visuais influenciadoras deste estilo gráfico de composição, e se ainda sobrevivem no que diz respeito ao efeito do tempo.

---

<sup>9</sup> Trata-se, aqui, de uma globalização diferente dos tempos de hoje, em que a *internet* é o grande ícone, mas de uma globalização cultural entre diferentes países, principalmente no que diz respeito à influência de culturas de países considerados economicamente desenvolvidos, sobre os demais. Na década de 1950, a influência da *cultura mundial* aumenta no Brasil, a partir da abertura dos portos no governo de JK, o que viria a se manifestar no cotidiano dos brasileiros.

Após traçar os objetivos desse trabalho, chego às considerações finais. Tentei traçar a época em que se vivia de forma a proporcionar uma maior fluidez à leitura, apresentando apenas o necessário para o entendimento das capas. Outro fator importante, é que no entremear das análises, busquei encarar com outros olhares a forma como foram compostas as capas, sem seguir, simplesmente, as definições das idéias defendidas por Cesar Villela. Considero, pois, um trabalho mais rico e mais fiel, entender o relacionamento das imagens das capas com as correntes estéticas e manifestações culturais daquele período, encarando como se formou aquele que é considerado um dos ícones do design brasileiro.

## **CAPÍTULO 1:**

### **O MOVIMENTO MUSICAL E SEUS PERSONAGENS**

Como nos grandes filmes de suspense, há um passado onde tudo e todos se encaixam numa trama enraizada de resquícios históricos, por muitas das vezes despercebidos, e nos leva a uma conclusão ou ao entendimento de certa situação. Consideramos aqui o mesmo recurso para essa dissertação, levando o leitor a entender que estão nos acontecimentos históricos as respostas para a leitura das capas de disco da Bossa Nova. Em um primeiro momento, partindo das fontes utilizadas primariamente – livros, documentários e entrevistas – embasaremos nossa pesquisa no surgimento do movimento Bossa Nova, quem eram seus principais personagens, como era o convívio social e suas influências no meio, qual foi o disco ou o artista criador desse ritmo; como a Bossa se tornou ícone de uma geração e qual gravadora originou a identidade produzida nas capas de discos para aquele movimento musical.

Essa primeira parte propiciará uma aproximação do leitor com os personagens daquela época a fim de que compreenda mais facilmente como eles viviam e conviviam com os acontecimentos do seu tempo.

#### **1.1 – A Bossa Nova**

O processo de industrialização pelo qual o Brasil passava nos anos de 1960 suscitou uma geração movida pelo desejo de acompanhar a modernidade, com propostas inovadoras, através da arte inserida no âmbito industrial. Os artistas da época começaram uma corrida em busca de novas experiências e superação de limites, vivendo intensamente um momento cultural engajado na transformação social. A proposta de novas soluções para a expressão artística balizou-se na incansável vontade de explorar, no tempo e no espaço, inúmeras possibilidades. Essa multifacetada manifestação cultural que aflorava no país leva-nos a questionar onde estariam os bossanovistas naquele momento.

Foi na Zona Sul do Rio de Janeiro, na década de 50, onde ocorreram as primeiras manifestações do que chamamos de Bossa Nova. Entre bares e apartamentos, os compositores, instrumentistas e cantores intelectualizados, amantes de Jazz e música

erudita, tiveram sua participação efetiva no surgimento daquele movimento. Uma mistura de ritmos brasileiros ao som de uma requintada harmonia do Jazz.<sup>10</sup>

A Bossa Nova era um movimento cujos protagonistas não se limitavam a um ou dois músicos, mas abrangia uma geração de vários músicos que contribuíram de forma significativa para a evolução de uma sofisticada forma musical. Entre esses músicos não se pode deixar de citar Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Candinho, João Gilberto, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Baden Powell, Luizinho Eça, os irmãos Castro Neves, Newton Mendonça, Chico Feitosa, Lula Freire, Durval Ferreira, Sylvia Telles, Normando Santos e Luís Carlos Vinhas. Todos esses jovens músicos, compositores e intérpretes que, cansados do estilo operístico que dominava a música brasileira até então, buscavam algo realmente novo, que traduzisse seu estilo de vida e que combinasse mais com o seu apurado gosto musical.

Apesar de não haver uma data precisa do surgimento da Bossa Nova, é em torno de dois discos que podemos nos situar. O primeiro, lançado em 1958 pelo selo Festa, é o disco *Canção do Amor Demais*, com Elizete Cardoso interpretando composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e participação de João Gilberto no violão. O outro, aclamado por estudiosos e artistas<sup>11</sup> como a origem da Bossa Nova, é o disco de 1959 *Chega de Saudade* de João Gilberto, com a música de Tom e Vinicius, que intitula o disco de um lado, e *Bim-Bom* do próprio João do outro. Neste encontra-se uma nova batida de violão, a identidade para aquele movimento recém surgido, resultado de vários anos de experiências musicais empreendidas pela turma que freqüentava as famosas reuniões na casa de Nara Leão. Após o seu lançamento, a Bossa Nova se transformou rapidamente em mania nacional e em poucos anos conquistou o mundo.

Ainda que de forma embrionária, no âmbito musical, esse florescimento artístico, que despontaria na década de 1950, começa a dar sinais ainda nos anos 40, quando a grande novidade foi o lançamento, em 1946, de *Copacabana*, um sambacção de João de Barro e Alberto Ribeiro, gravado pelo cantor Dick Farney. Com claras influências da música americana, a composição foi a precursora do que se chamou samba moderno, cujos grandes intérpretes foram o próprio Dick Farney e Lúcio Alves, os maiores ídolos da juventude brasileira no início dos anos 50. Ao lado de Ary Barroso, Johnny Alf, Garoto, Dolores Duran, Luiz Bonfá e Tito Madi, entre outros,

---

<sup>10</sup> SANTOS, Fabio Saito dos. *As funções da Harmonia e da melodia na Bossa Nova e no Jazz*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para Estuda da Música Popular. 2004.

<sup>11</sup> Como por exemplo Ruy Castro, Chico Buarque e Caetano Veloso.

influenciaram decisivamente a formação da geração que se consagraria através da Bossa Nova.



**Copacabana, Av. Atlântica (1950)**

A influência da música americana podia ser sensivelmente percebida nos grupos musicais, que tratavam de tornar as composições mais elaboradas e elegantes. Era moderno gostar de conjuntos vocais como Os Cariocas, Garotos da Lua (do qual João Gilberto foi crooner) e Quitandinha Serenaders, que tinha Luiz Bonfá no violão. Novas



**Dick Farney**

experiências de interpretação eram trazidas do exterior por Lúcio Alves e Dick Farney, cuja suposta rivalidade era constantemente alimentada pela imprensa e pelos fãs.

Apelidado de “o Frank Sinatra brasileiro”, Farnésio Dutra da Silva, ou melhor, Dick Farney, era um apaixonado pela música americana, especialmente por Frank Sinatra. Logo após o lançamento de *Copacabana*, ele embarcou para os Estados Unidos, com o objetivo de tentar a carreira por lá. Ao voltar para o Brasil, em 1948, já irremediavelmente influenciado pela música americana, Dick ganha seu primeiro fã-clube no país. Logo em

seguida, porém, retorna aos Estados Unidos, onde estabelece um círculo de amizade com diversos músicos americanos, de notável respeito, e começa então a cantar versões de seus sucessos em inglês, para saciar a curiosidade dos americanos. Dick Farney foi um dos primeiros artistas a interpretar o samba de forma inovadora: "*Por que não existe um samba que a gente possa cantarolar no ouvido da namorada?*"<sup>12</sup>, perguntava ele.

Não demorou muito, Lúcio Alves, tão admirador da música americana como Dick Farney, também ganhou seu fã-clubes no Brasil. Nascido em Cataguases, Minas Gerais, desde cedo ele foi estimulado pela família à carreira artística, tornando-se, ainda criança, uma constante figura nas rádios. Aos 14 anos fundou o grupo Namorados da Lua, com o qual venceu o programa de calouros de Ary Barroso, encontrando assim o sucesso que o acompanharia por alguns anos. Depois de uma temporada em Cuba, onde integrava o grupo Anjos do Inferno, Lúcio preferiu voltar para o Brasil, mesmo depois de ter sido convidado para acompanhar Carmen Miranda pelos Estados Unidos.

Quem mais inovou, contudo, em matéria de composição, foi o romântico Custódio, que compôs cerca de 700 canções, gravadas pelos grandes nomes da época, como Orlando Silva e Sílvio Caldas. Autor de *Mulher, Velho Realejo* e *Saia do Caminho* (seu maior sucesso), Custódio ousava ao tentar misturar os recursos do jazz e da música erudita aos elementos da música brasileira. Morto em 1945, deixou-nos a composição *Noturno*, de bela linha melódica e elaborada harmonia, que era considerada, na época, um verdadeiro teste de interpretação para qualquer cantor ou cantora.

Apesar de consideradas modernas, as composições da época tinham letras que costumavam ser do tipo dor de cotovelo, como a música *Ninguém Me Ama*, do jornalista Antonio Maria. Isso contrastava com o comportamento alegre e irreverente da nova geração, ambientada nas praias de Ipanema e Copacabana. Bem informada quanto à excelente música que se produzia na América, através de discos e programas de rádio – como *Em Tempo de Jazz*, apresentado por Paulo Santos na Rádio JB – a juventude queria novidades, a ponto de ver e ouvir seu estilo de vida, seus sonhos e suas experiências retratados.

É na década de 1950, porém, que o Rio de Janeiro começa a sentir o florescimento artístico mais presente, como poucas vezes se viu na história da cultura nacional. O Brasil passava então por um período de crescimento econômico que acabou se refletindo em todas as áreas. Juscelino Kubitschek torna-se Presidente em 1956 com

---

<sup>12</sup> SHOOF, Kees . *Brazil's Most American Crooner*, Disponível em: <http://musicabrasileira.org/reviewsinterviews/dfpalco.html> , acessado em 24/10/2007.

o slogan desenvolvimentista “50 anos em 5”. No mesmo ano, são lançados dois importantes marcos para história da literatura brasileira, os romances *O Encontro Marcado* de Fernando Sabino e *Grande Sertão Veredas* de João Guimarães Rosa. Paralelamente, surgia na poesia um movimento inspirado no concretismo pictórico, cuja maior característica foi a valorização gráfica da palavra e do qual participaram nomes como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar, entre outros.

O que viria a ser chamado Cinema Novo encontra um de seus primeiros representantes, com a estréia, em 1957, do filme *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. Em 1958, Jorge Amado lançava *Gabriela Cravo e Canela* e Gianfrancesco Guarnieri estreava no Teatro de Arena de São Paulo *Eles Não Usam Blacktie*, um marco na linguagem do teatro brasileiro. Nas artes plásticas, era lançado o movimento neoconcreto em 1959, cujos principais nomes foram Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lúcia Pape.



Cartaz do filme  
*Rio, Zona Norte* (1957)

O clima era de prosperidade e otimismo. A Seleção Brasileira de Futebol conquistava sua primeira Copa do Mundo (1958), levantando os ânimos do povo brasileiro, que passa a cantar "*A copa do mundo é nossa / Com brasileiro não há quem possa*". A nova capital do país, Brasília, era inaugurada por Juscelino Kubitschek em 1960, e recebeu em sua homenagem uma das primeiras canções de Bossa Nova. Composta por Chico Feitosa, a música falava da vida na nova cidade, contrapondo-se ao sambinha de Billy Blanco, *Não Vou, Não Vou Pra Brasília*.

Esse foi o contexto fecundo que propulsou o movimento que revolucionaria a música brasileira, como também a produção musical internacional.

Na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, passou a ser moda entre os jovens o tipo de encontro em que as conversas giravam em torno de música. Cantar e tocar violão, porém, não era bem visto pelas boas famílias da época, consideradas atividades marginais. Os filhos eram desestimulados a qualquer iniciativa nesse sentido, esperava-se seguirem carreiras como direito, engenharia ou arquitetura. As moças, porém, até podiam tocar violão, enquanto aguardavam um marido.

Ao tentar profissionalizar-se como músico, Roberto Menescal, filho de uma tradicional família de arquitetos, recorda que certa vez foi tocar com seu conjunto num

baile em que seus irmãos estavam como convidados. Na hora do jantar, enquanto os convidados se dirigiram às mesas, Menescal e os outros músicos foram para a cozinha, que era o lugar reservado para eles. Segundo ele próprio, isso significou um escândalo na família.



**Roberto Menescal**

Na casa de Nara Leão era diferente. Jairo e Tinoca recebiam os amigos da filha com sucos, refrigerantes e braços abertos. O apartamento deles, na Avenida Atlântica, era o lugar certo para as reuniões musicais em que se trocavam acordes e idéias; ficou marcado na História, como o principal reduto da turma da Bossa Nova. Essa iniciativa da família de Nara acabou por estimular toda a turminha da rua a se interessar por música. Roberto Menescal,



**Nara Leão**

que não tinha o apoio da família nas suas tendências musicais, bisbilhotava as aulas particulares de Nara, que já em 1954, aos 12 anos, aprendia violão em casa.

Juntos, eles escutavam discos que lhes serviam de fonte de inspiração, principalmente de artistas estrangeiros, e assistiam aos musicais da famosa produtora Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Menescal lembra o dia em que foi assistir a *Cantando na Chuva*, com Nara. "*Quando saímos do cinema estava chovendo, e foi a glória. Envolvido pelo clima e pela música do filme, estava em Copacabana me sentindo o próprio Gene Kelly e a Nara, a Debbíe Reynolds*".<sup>13</sup>

O cinema Metro era um dos pontos de encontro mais freqüentados pelos jovens de classe média. Um acontecimento engraçado ocorrido ali envolveu Menescal e um amigo, Gustavo, que tinha acabado de comprar um Studebaker branco com capota conversível automática, numa época em que carros eram um sonho quase impossível para a maioria dos adolescentes. A fim de impressionar as garotas na saída do cinema, os dois combinaram de ficar parados na porta do Metro, e quando a sessão acabasse, ninguém resistiria à cena que encontrariam do lado de fora: enquanto Gustavo se ocupasse de apertar o botão para que a capota abrisse lentamente, Menescal, no banco de trás, começaria a tocar seu violão. De fato, todos pararam para olhar, mas não o espetáculo, e sim a catástrofe: deixado na parte traseira do veículo, o violão foi lentamente esmagado, deixando os dois tremendamente envergonhados.

Menescal era amigo do filho de Breno Ferreira, um compositor veterano, autor de *Andorinha Preta*. Nas reuniões musicais na casa de Breno, Menescal observava e aprendia, mas ainda não era a música que ele buscava. Numa dessas reuniões, já um pouco entediado, Menescal resolveu pegar uma cuba-libre – a chamada bebida da Bossa Nova, uma mistura refrigerante e rum –, e de um outro cômodo ouviu um som diferente, que vinha de fora da casa, e que para ele traduzia seu sonho musical. Quem tocava era o violonista Elton Borges, enquanto o jornalista Ronaldo Bôscoli cantava *Fim de Noite*, uma de suas primeiras composições com Chico Feitosa. Maravilhado, era só disso que Menescal falava no dia seguinte, na casa de Nara. Mas somente um ano depois, Menescal conheceria pessoalmente Bôscoli, seu futuro parceiro.

Abordado na praia por Menescal, Bôscoli prometeu ir à casa de Nara com Chico Feitosa. Na noite combinada, demoraram muito a chegar, o que bastou para Chico ser definitivamente apelidado de Chico Fim de Noite. Dali adiante, as reuniões ocorriam

---

<sup>13</sup> A HISTÓRIA da Bossa Nova, *Revista Caras*, São Paulo: Editora Abril, Edição especial Junho 1996. p 4.

não apenas para debater sobre música, mas também para compor. Logo, Nara e Bôscoli se tornariam namorados e noivos, até ele se apaixonar, mais tarde, pela cantora Maysa.



**Sergio Ricardo, Normando, Tom Jobim, Bôscoli e Nara Leão**

Chico Feitosa e Ronaldo Bôscoli se conheceram em 1954, e logo iniciaram uma parceria que renderia diversas composições. Eles dividiam um apartamento em Copacabana e constantemente recebiam hóspedes, entre eles o pianista Pedrinho Mattar, Luiz Carlos Miéle, e João Gilberto, que costumava chegar ao nascer do dia, acompanhado de seu violão, depois das noites boêmias.

Carlos Lyra, que também morava em Copacabana, conheceu Roberto Menescal e Luiz Carlos Vinhas no colégio Mallet Soares, e com eles formou um trio nada convencional, formado por dois violões e um piano. No colégio, os professores também tocavam violão, e alguns até aceitavam que os alunos matassem aula pra fazer um som, o que era um incentivo para a música. Foi durante as



**Carlos Lyra**

aulas de francês que *Maria Ninguém*, um dos clássicos da Bossa Nova, foi composta. Mas foi aos 19 anos, época em que servia exército, que Lyra, de fato, começou a aprender a tocar, através do método Paraguassu. Imobilizado por quatro meses, devido a

uma perna quebrada, sua mãe logo tratou de dar-lhe um violão, para que o filho tivesse o que fazer. Depois disso, com o interesse mais aguçado pela música, ele passou a ter aulas de violão clássico.

Também em Copacabana, no mesmo prédio onde morava Carlos Lacerda, morava o compositor Lula Freire, cujo pai era um influente político brasileiro. O apartamento era um misto de música e política, freqüentado ao mesmo tempo por pessoas como Baden Powell e Juscelino Kubitschek. Antes do surgimento da Bossa Nova, o local era reduto de adoração ao jazz. A mãe de Lula, Maria Helena, conhecedora de jazz e música clássica, não só permitia os encontros musicais em sua casa, como também participava assiduamente. Até as empregadas da casa curtiam as reuniões, que se estenderam por vários anos.

Nesse mesmo apartamento, anos mais tarde, em pleno regime militar, ocorreu uma situação inusitada. Num desses encontros musicais, o violonista Candinho observou que, do lado de fora da janela, havia um microfone pendurado, vindo de outro apartamento, propositalmente colocado ali para gravar o que ocorria na casa. Chamou então o senador Victorino, pai de Lula, um homem de temperamento explosivo, que logo decidiu dar umas vassouradas no microfone e acabar com os ouvidos do suposto espião do SNI.<sup>14</sup> Felizmente foi impedido por Lula, que esclareceu que se tratava do filho mais moço de um vizinho amigo, um apaixonado por Bossa Nova, que resolvera gravar o som que saía pela janela do apartamento.

Quando Lula mudou-se para Ipanema, a efervescência musical continuou. Sérgio Porto, freqüentador assíduo do apartamento, dizia que ali era o último bar aberto do Rio. Vinicius de Moraes, um notívago irrecuperável, costumava aparecer no apartamento em plena madrugada, enquanto todos já estavam dormindo. A empregada abria a porta e ele entrava, sentava, tomava uma cerveja especialmente deixada para ele, comia o que encontrava na geladeira e ia embora.

Mas a turma não só freqüentava a casa de amigos como Nara Leão e Lula Freire, mas também os bares e boates, onde se apresentavam nomes como Dick Farney, Johnny Alf, Tito Madi e Dolores Duran. Tom Jobim era o pianista efetivo num pequeno barzinho, onde não deixavam de aparecer figuras conhecidas da noite do Rio. Foi lá que Rubem Braga fez a célebre apresentação do futuro casal Vinicius de Moraes e Lila

---

<sup>14</sup> *Serviço Nacional de Informações (SNI)*, criado pela lei nº 4.341 em 13 de junho de 1964 com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informações e contra-informações no Brasil e exterior.

Bôscoli, com a famosa introdução: "*Vinicius de Moraes, apresento-lhe Lila Bôscoli. Lila Bôscoli, apresento-lhe Vinicius de Moraes. E seja o que Deus quiser*".<sup>15</sup>

Em Ipanema, o Clube Tatuís, além das atividades esportivas, também tinha sua programação musical, e o violonista Candinho sempre tocava ali. Nas tardes de domingo, um grupo de músicos, entre eles Gusmão, Freddy Falcão, Durval Ferreira, Maurício Einhorn e Pecegueiro tocavam música moderna no Hotel América, na Rua das Laranjeiras. Outro local de encontro entre diversos músicos, que viriam a ser importantes nomes da Bossa Nova, era o Clube Leblon, onde os fins de semana tinham Eumir Deodato, Pecegueiro, Jayme Peres, Waldemar Dumbo e Ed Lincoln.

Mas era a boate do Hotel Plaza, em Copacabana, um dos locais mais disputados da noite carioca, em 1954. Lá se apresentava o pianista Johnny Alf, e a noite era longa e cheia de "canjas". Tom Jobim, Baden Powell, Dolores Duran e Sylvinha Telles eram os freqüentadores mais assíduos. O pianista Luizinho Eça, recém



**Johnny Alf**

chegado de Viena, onde fora estudar piano clássico, começou a tocar profissionalmente no bar do Plaza, assegurado por um delegado que adorava música, porque era menor de idade na época. Em troca, o músico devia acompanhá-lo ao piano enquanto cantava uns sambas-canções. Luizinho, espertamente, não só atendia ao pedido como ensinava ao delegado novas canções, "mais recomendadas para sua voz".

Certa noite, Lula Freire e uns colegas, todos menores de idade, resolveram assistir o amigo Luizinho no bar do Plaza, mas foram barrados pelo segurança, que alegava a presença do tal delegado. Um dos garotos prontamente apresentou-se como sobrinho do delegado, que ao saber da notícia, não só ficou feliz com a presença de mais clientes na casa para "ouvi-lo cantar", recebendo-os com sorrisos e abraços, como ainda pagou três inocentes cuba-libres para os meninos.

Enquanto isso, cada vez mais parcerias musicais iam se formando. Ronaldo Bôscoli compunha ora com Chico Feitosa, ora com Carlos Lyra. Os irmãos Castro

---

<sup>15</sup> FARIA JR, Miguel. *Vinicius*, Paramount Pictures SDP-655, 2006.

Neves – Mário (piano), Oscar (violão), Léo (bateria) e Iko (contrabaixo) – formavam um conjunto, o American Jazz Combo. *Não Faz Assim*, uma das primeiras canções da Bossa Nova, foi composta por Oscar Castro Neves juntamente com Ronaldo Bôscoli.

Em certo dia de 1957, Roberto Menescal estava em casa comemorando as bodas de prata de seus pais, quando um sujeito estranho entrou no apartamento procurando por ele, e pedindo um violão pra tocar. O rapaz era João Gilberto, que tinha acabado de voltar da Bahia, e quem Menescal conhecia de nome. Atendendo-lhe o pedido, Menescal ouviu João tocar *Ô-ba-la-lá*, de composição própria, deixando-o maravilhado com a batida inovadora.



**Astrud e João Gilberto em Copacabana**

De imediato, os dois partiram para o apartamento de Bôscoli e Chico Feitosa, onde além de *Ô-ba-la-lá*, João mostrou *Bim-Bom* e outros sambas. De lá foram de caravana para a casa de Nara mostrar a novidade para outros amigos, e João continuou encantando a todos com seu jeito descontraído de tocar violão, que libertava a todos do samba quadrado que até então era o que de melhor se produzia na música brasileira. A partir de então, João Gilberto passou a ser não só um membro da turma, mas também o líder espiritual do movimento, pois todos queriam aprender com ele. Sua presença era requisitada tanto nas reuniões musicais, quanto nos bares e boates, onde os músicos recebiam somente doses gratuitas de bebidas para tocar.

Antônio Carlos Jobim, que morava em Ipanema desde criança, era, nos anos 40, um típico adolescente da zona sul do Rio, acostumado a pegar onda no mar limpo de Ipanema e nadar na Lagoa Rodrigo de Freitas. Estudava piano com o impecável professor alemão Hans Joachim Koelireutter, e desde cedo, entre o colégio e a praia, já formava grupinhos musicais com o amigo de infância Newton Mendonça, seu futuro parceiro em composições históricas da Bossa Nova, como *Samba de Uma Nota Só e Desafinado*. Tom Jobim tinha um gosto musical que ia desde os populares Dorival Caymmi, Noel Rosa, Pixinguinha, Ary Barroso e Lamartine Babo aos eruditos Vila-Lobos, Chopin, Bach e Beethoven, passando pelas grandes orquestras americanas.

O talento e o gosto pela música fizeram-no desistir da Faculdade de Arquitetura, a qual não cursou nem um ano, para dedicar-se definitivamente à carreira artística. Em 1949, já casado com Teresa, sua primeira mulher, Tom ganhava a vida tocando em casas noturnas, até conseguir, em 1952, um emprego de arranjador na gravadora Continental, como assistente do maestro Radamós Gnatalli. Apesar do salário baixo, tocar nas noites passou a ser menos uma obrigação, e mais um prazer.

Sua estréia como compositor, porém, aconteceu pela gravadora Sinter, em 1953, quando foram lançados dois discos com composições suas. Um trazia o samba canção *Incerteza*, feito em parceria com Newton Mendonça e interpretado por Maurici Moura. No outro, Ernani Filho cantava *Pensando em Você* e *Faz Uma Semana*. Tempos depois, Tom se transferiu para a gravadora Odeon, que mais tarde seria a responsável pelo lançamento do histórico LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto.

O encontro de Tom Jobim e João Gilberto foi sugestão do fotógrafo Chico Pereira, que aconselhou João a procurar o maestro. Tom, assim como todos os outros que haviam escutado *Bim-Bom* e *O-ba-la-lá*, ficou impressionado com a batida de violão, e em contrapartida, mostrou a João algumas de suas composições, entre elas *Chega de Saudade*, em parceria com Vinicius de Moraes – música que estava sendo preparada para o disco de Elizete Cardoso, *Canção do Amor Demais*. Interpretadas pela “Divina”, *Canção do Amor Demais*, lançado em 1958, foi considerado o disco que inaugurou a Bossa Nova, e tinha composições inéditas de Tom e Vinicius. A faixa *Outra Vez* trazia pela primeira vez a batida inovadora de João Gilberto.



**Sylvia Koscina, João Gilberto, Tom Jobim e Mylene Demongeot**

Meses depois, João Gilberto começava a gravar o LP *Chega de Saudade*, deixando os técnicos e demais músicos enlouquecidos com seu temperamento. Além de fazer exigências, como microfones separados para voz e violão (coisa inédita na época), João sempre interrompia as gravações, para reclamar dos músicos, ou do som que não estava bom. Com muito custo, o disco saiu, com arranjos de Tom Jobim, que também tocava piano.

Um dos maiores marcos da história da Bossa Nova foi o retorno do já consagrado poeta Vinicius de Moraes no Rio em 1956, após uma temporada em Paris, onde ocupava o cargo de vice-cônsul na embaixada do Brasil. Ele trazia o rascunho do libreto de Orfeu da Conceição, uma tragédia de inspiração grega, toda em versos, que ele ambientara ao carnaval carioca e pretendia montar no Rio de Janeiro. Por isso, tratou de procurar um parceiro para as canções da peça.



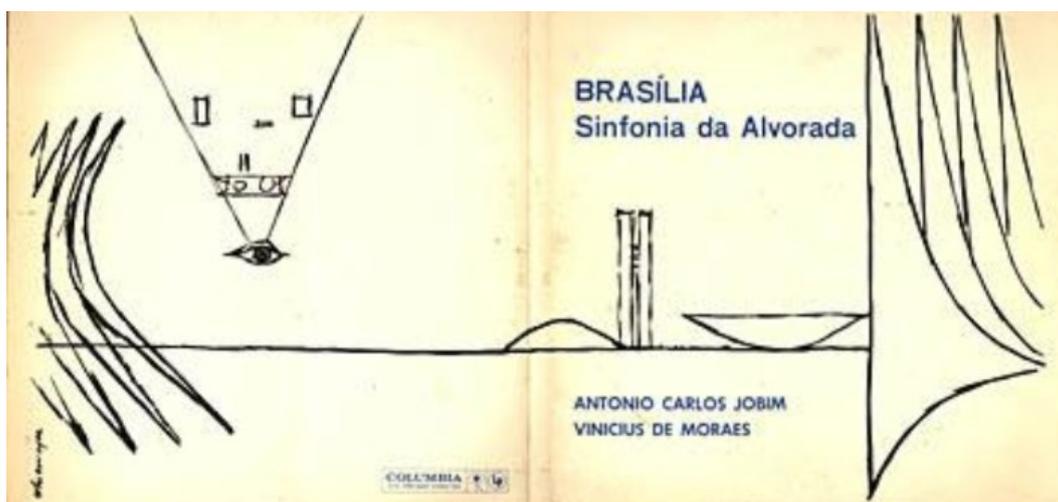
**Oscar Niemeyer, Tom Jobim, Vinicius e Lila Bôscoli  
Estréia de Orfeu no Teatro Municipal (1956)**

Vinicius já conhecia Tom, e desde que o ouviu pela primeira vez, ficou maravilhado com o talento do jovem pianista. Ronaldo Bôscoli, irmão da esposa de Vinicius, sugeriu que ele convidasse Tom para fazer as músicas. No dia seguinte, o jornalista Lúcio Rangel apresentou formalmente o poeta ao compositor, que seria um de seus grandes parceiros.

Segundo Antônio Cândido<sup>16</sup>, Vinicius era um homem apegado à métrica, à rima e às formas poéticas tradicionais – soneto, ode, etc. Um poeta imerso na tradição. Entretanto, exatamente por causa de seus grandes recursos formais, ele se aproximava do que os modernistas mais queriam, que era a vida cotidiana, a destruição do tema poético nobre, a frase coloquial. Sendo assim, chegou mais perto da vida mundana, do prosaico, permanecendo, contudo, dentro da continuidade da perfeição formal. E Orfeu da Conceição é o encontro do popular e o erudito, assim como vai ser a Bossa Nova.

Em 1958, a pedido do Presidente Juscelino Kubitschek, Tom Jobim e Vinicius de Moraes compuseram *Sinfonia da Alvorada*. De forma poética e exacerbada, a Sinfonia exalta em seus cinco atos a história da construção da nova capital Brasília. Foi um momento marcante de interseção entre os ícones modernos da ocasião: música, arquitetura e política, ou seja, Bossa Nova, Brasília e Juscelino, a modernidade personificada. E esse era o marketing do governo. Na capa do Long Play, criada por Oscar Niemeyer, Vinicius escreveu um texto onde fala de sua satisfação em fazer parte de algo tão grandioso como a construção da nova capital, da sua amizade com o presidente Juscelino e com o arquiteto Niemeyer. Vinicius também revelou uma demonstração clara de apoio e confiança do qual estavam contagiados os brasileiros. No final do texto, em sinal de agradecimento, em seu nome e no de Tom, ele escreve:

(...) sem embargo de uma constante vigilância crítica, nos foi sempre do maior estímulo nesse empreendimento em que esses dois sentimentos são determinantes: amor pela obra e confiança no futuro de Brasília e do Brasil.



Capa de Oscar Niemeyer para o disco *Sinfonia da Alvorada* (1961)

<sup>16</sup> FARIA JR, Miguel. *Vinicius*, Paramount Pictures SDP-655, 2006.

O primeiro ato da *Sinfonia da Alvorada*, intitulado *O Planalto Deserto*, narra um cenário vazio, um lugar inóspito, de vegetação sem cor que abrigaria a nova capital e tornar-se-ia um lugar de grandes possibilidades, resgatando o momento épico dos bandeirantes que em busca de ouro desbravaram o território nacional.

No princípio era o ermo // Eram antigas solidões sem mágoa. // O altiplano, o infinito descampado.// No princípio era o agreste: O céu azul, a terra vermelho-pungente// E o verde triste do cerrado. // Eram antigas solidões banhadas // De mansos rios inocentes // Por entre as matas recortadas. // Não havia ninguém. // A solidão parecia um povo inexistente dizendo coisas sobre nada. (...) O sem-termo, o infinito descampado // Onde, nos campos gerais do fim do dia // Se ouvia o grito da perdiz // A que respondia nos estirões de mata à beira dos rios // o pio melancólico do jaó. // E vinha a noite. // Nas campinas celestes rebrilhavam mais próximas as estrelas // E o cruzeiro do Sul resplandecente // parecia destinado a ser plantado em terra brasileira: // A grande Cruz alçada // sobre a noturna mata do cerrado // Para abençoar o novo bandeirante // o desbravador ousado // o ser de conquista // o homem!.

*O Homem* é o título do segundo ato. Uma analogia ao próprio presidente Juscelino, um homem de visão que transformaria aquele deserto em uma grande cidade. Quem faria nascer no planalto central do país uma cidade moderna pelo planejamento e pela arquitetura.

Sim, era o homem. // Era finalmente e definitivamente, o homem. // Viera para ficar. // Tinha nos olhos a força de um propósito: permanecer, vencer as solidões // E nos horizontes, desbravar e criar, fundar e erguer. // Suas mãos já não traziam outras armas que as do trabalho em paz. /Sim, era finalmente o Homem: o Fundador. // Trazia no rosto a antiga determinação dos bandeirantes, //mas já não eram o ouro e os diamantes o objeto de sua cobiça. (...) Seus pés plantaram-se na terra vermelha do altiplano. Seu olhar descortinou as grandes extensões sem mágoa/no círculo infinito do horizonte. // Seu peito encheu-se do ar puro do cerrado. // Sim ele plantaria no deserto uma cidade muito branca e muito pura...

Vinicius evoca no terceiro ato, intitulado *A chegada dos candangos*, a vinda dos trabalhadores, que partiram de todas as partes do Brasil, tomados pela esperança na busca do sonho de erguer ali a cidade da alvorada, deixando para trás, muitas vezes, famílias em virtude de um futuro melhor:

Tratava-se agora de construir: e construir em ritmo novo. // Para tanto era necessário convocar todas as forças vivas da Nação // todos os homens

que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo (...) foram chegando em sua mudez cheia de esperança, // muitas vezes deixando para trás mulher e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias // foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos/dentro dos antigos ritmos da imensa pátria.

*O trabalho e a construção*, quarto ato da sinfonia, descreve o emergir de Brasília, desde os trabalhadores até os materiais que foram utilizados. Uma cidade de ferro ao mesmo tempo leve em sua composição arquitetônica:

Ah, as empenas brancas! // Como penas brancas... // Ah, as grandes estruturas! // Tão leves, tão puras... // Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, // em meio a música inflexível // à música lancinante/a música matemática do trabalho humano em progressão... // O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível.

Em seu quinto ato, *Coral*, uma anunciação de que o sonho de transformar um deserto em capital do país estava, enfim, concretizada:

(...)Brasília Brasília Brasília  
BRASIL! BRASIL! BRASIL!

A composição de *Sinfonia da Alvorada*, que mais tarde ficou sendo conhecida como *Sinfonia de Brasília*, foi adiada por causa de protestos contra a construção da cidade, originados principalmente nas áreas de oposição ao governo, e por isso não foi tocada na inauguração de Brasília, dia 21 de abril de 1960. Uma nova data foi marcada, 07 de setembro de 1960, e estava planejado um espetáculo de som e luz para o evento, que também não aconteceu, devido aos altos custos apresentados pela empresa francesa que proveria o equipamento e a tecnologia para o evento.

Só em 1966, na TV Excelsior de São Paulo, a *Sinfonia da Alvorada* teve sua primeira audição. Uma segunda apresentação deu-se na Praça dos Três Poderes em Brasília em 1986, com regência de Alceu Bocchino e Radamés Gnattali ao piano. O texto de Vinicius foi falado por sua filha Susana de Moraes, e por Tom Jobim.

Mesmo com tantos problemas ao longo do percurso, a sinfonia foi um culto ao projeto político de JK, representando os sentimentos de confiança de uma grande parte

da população sobre o desenvolvimento e progresso da nova capital e do país. Tornou possível pensar a relação entre música e política, e, por assim dizer, a Bossa Nova, envolvidas pelo ideal de modernidade e desenvolvimentismo. Tom Jobim e Vinicius de Moraes não eram apenas representantes de um estilo ou movimento musical, eram intelectuais da época, ocupando funções que justificavam as suas posições de alinhamento junto ao projeto político vigente.

Vinicius de Moraes era funcionário público, servia ao Itamaraty, onde prestou serviços diplomáticos durante 26 anos, e no início dos anos de 1950 prestou serviços burocráticos na sede do Ministério das Relações Exteriores. Conciliou o cargo público e a produção artística,



Alex Viany, Orson Welles e Vinicius de Moraes (1948)

que no seu caso perpassava não só a música, mas a literatura, o cinema e o teatro. Tom Jobim, no entanto, desde o início dos anos de 1950 viveu da música.

Viver da música não era mais um elemento de marginalização. A intensificação da industrialização tornou a música e o músico produtos altamente comercializáveis. A Bossa Nova foi um marco na internacionalização da música brasileira, e as gravadoras perceberam uma nova fonte de lucros, e os músicos também. Neste sentido é possível entender que a indústria musical era uma das grandes beneficiárias do projeto desenvolvimentista de JK o que justifica mais ainda a postura de alinhamento entre a política e a música.<sup>17</sup>

A construção de Brasília proporcionou o encontro entre o movimento musical e o projeto político de JK, onde em busca do desenvolvimento se via uma nova leitura da urbanidade e da modernidade. A arquitetura da nova capital, elaborada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, tinha a intenção de surpreender pela leveza e criatividade, traduzindo, através de suas formas, os interesses e perspectivas da classe média, que buscava uma nova concepção de vida.

---

<sup>17</sup> BORGES, Adriana Evaristo. República Bossa Nova: O encontro entre a música e a política (1956-1960). *Revista Espaço Acadêmico* Nº 76 Setembro de 2007.

A princípio, pelo menos, a música bossa nova não tinha a intenção de transformar-se em objeto político, mas essa aproximação aconteceu em função de uma concordância de intenções dos produtores da bossa nova e o projeto político de JK, onde o urbano servia como referencial de modernidade. E, nesse aspecto, naquela conjuntura música e política parecem ter cumprido seu papel.<sup>18</sup>

Entretanto, a *Sinfonia da Alvorada* não foi um marco para a Bossa Nova, pelo menos no quesito musical propriamente dito, que envolve ritmo, melodia e harmonia. Como já colocado, duas músicas disputam a incumbência de ser o marco inicial da Bossa Nova.

O radialista Walter Silva, que em 1958 apresentava um programa de rádio líder de audiência em São Paulo, o Pick-Up do Pica-Pau, acha que *Canção do Amor Demais* reuniu pela primeira vez as principais características da Bossa Nova, visto também que é a primeira vez que João Gilberto aparece tocando violão. Roberto Menescal aponta o disco como o estopim da Bossa Nova, pois relata que quando ouviu pela primeira vez, a batida de João enlouqueceu a cabeça dele e de outros músicos:

Na época todos nós tínhamos uma forma de tocar essa nova música, mas eu tinha uma batida, o Carlinhos Lyra tinha outra, o Oscar Castro Neves tinha outra. Então cada um tinha uma maneira de tocar, mas a gente mesmo não tinha uma coisa que fechava na cabeça da gente. E quando todos nós ouvimos a batida do João, a gente adotou aquela como uma batida oficial da gente.<sup>19</sup>



Capa do disco *Canção do Amor Demais* (1958)

<sup>18</sup> BORGES, Adriana Evaristo. República Bossa Nova: O encontro entre a música e a política (1956-1960). *Revista Espaço Acadêmico* Nº 76 Setembro de 2007.

<sup>19</sup> Roberto Menescal em entrevista concedida BBC Brasil. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/bossa.htm>, acessado em 17/11/2007.

Já Carlos Lyra discorda da importância dada à batida de João Gilberto:

Eu acho que a batida do João Gilberto é totalmente secundária, entende? Isso é que é a verdade. Porque o importante da Bossa é o espírito dela, porque ela resume o ritmo, a melodia, a harmonia, a letra, a interpretação. Eu acho que no caso do João Gilberto é mais importante a interpretação dele do realmente a batida. Porque, você veja bem: a música brasileira, ela não é só sambinha, entende? Se fosse isso, seria muito medíocre. Mas a música brasileira tem valsas, tem baiões, tem xaxados, tem toadas, tem uma porção de coisa. Então, você vê que o sambinha é uma coisa que não é...é apenas como João Gilberto só sabe tocar sambinha. Porque se ele tocar outra coisa ele não vende. Isso é que é a verdade. Ele é mais dedicado com o sambinha. Com todo o talento e todo o respeito que eu tenho por ele. Mas, aí a gente tem que dizer a verdade. Dentro do samba, a batida do João Gilberto é fundamental para modificar a batida de samba. Mas como a bossa nova não é só samba, e Tom Jobim concordava com isso, a Bossa Nova é tudo quanto é ritmo que se tem no Brasil. A Bossa Nova é uma cultura, uma maneira nova de tocar todos os ritmos, de interpretar todos os ritmos, de fazer uma letra coloquial para todas as canções e ter uma interpretação “cuca”, aquela interpretação do João Gilberto cantando que não tem nada haver com aquelas interpretações antigas de Orlando Silva, Nelson Gonçalves, e aquela quase imitação de Bel canto.<sup>20</sup>

E completa, dizendo que *Canção do Amor Demais* não pode nunca ser considerado o marco da Bossa Nova:

Veja bem, ali tem três defeitos: 1 – É um disco cantado pela Elizete que não é uma cantora de Bossa Nova, ela é uma cantora tradicional, do tipo da Rádio Nacional. 2 – Só existe uma dupla de compositores ali que é o mais importante do disco, que é o Tom Jobim e o Vinicius. 3 – E o João Gilberto não canta ali, ele só aparece tocando violão no fundo, mas não canta. Então, para mim, a verdadeira apresentação da Bossa Nova é 1959, a partir do disco do João Gilberto *Chega de Saudade*, ali tem tudo.<sup>21</sup>

Segundo Edu Lobo, no filme *Vinicius*, tudo é novo em *Chega de Saudade*. Há uma mudança na letra da música que só é importante porque insere a poética popular da música brasileira, formando uma estrutura simples de forma requintada. Edu Lobo ainda afirma que a Bossa Nova é revolução harmônica, melódica, poética e vocal.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Carlos Lyra em entrevista concedida BBC Brasil. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/bossa.htm>, acessado em 17/11/2007.

<sup>21</sup> Carlos Lyra em entrevista concedida BBC Brasil. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/bossa.htm>, acessado em 17/11/2007.

<sup>22</sup> FARIA JR, Miguel. *Vinicius*, Paramount Pictures SDP-655, 2006.



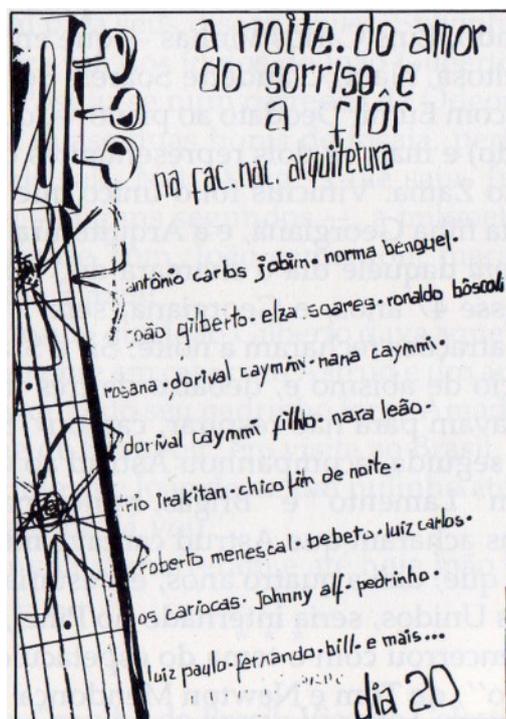
Capa do disco *Chega de Saudade* (1959)

O Sucesso de *Chega de Saudade* deixou muita gente de orelha em pé; um grupo de jovens músicos começou a seguir a mesma trilha aberta pelo João Gilberto, mas faltava um rótulo para designar a música feita por essas pessoas.

Existem várias versões que explicam o surgimento do termo Bossa Nova, a mais plausível é que um jornalista do Rio, Moisés Fuks, usou a expressão para divulgar um dos primeiros shows de Bossa Nova na cidade, ainda em 1958, no grupo universitário Hebraico. O termo usado genericamente para designar um jeito novo de alguma coisa, passou a representar um tipo de música.



Foto do Festival de Bossa Nova, *A Noite do Amor, do Sorriso e a Flôr* (1960)



Cartaz do Festival (1960)

O primeiro Festival da Bossa Nova foi em maio de 1960. Entretanto, aconteceram dois ao mesmo tempo: *A noite do amor, do sorriso e a flor*, na Faculdade de Arquitetura da Praia Vermelha, contava com a turma de Bôscoli, Vinicius de Moraes e a esperada presença de João Gilberto, pela primeira vez num show de Bossa Nova. Já na PUC da Gávea, acontecia a *Noite do Sambalço*, com a turma de Carlos Lyra, e a discutível apresentação de Juca Chaves<sup>23</sup>. Segundo Ruy Castro, “era nitidamente o show da Odeon contra a Philips, mas nem todos os seus participantes sabiam disto. Quanto ao público, nem desconfiava.”<sup>24</sup> As duas gravadoras providenciaram os equipamentos para os shows. Ronaldo Bôscoli então anunciou ao microfone: “Esta é *A noite do amor, do sorriso e a flor*. É o primeiro festival de Bossa Nova – mas de Bossa Nova mesmo.”<sup>25</sup> “O show da Arquitetura, como era previsível, foi muito melhor, e os que preferiram o da PUC arrependem-se no dia seguinte.”<sup>26</sup>

Os artistas bossanovistas estavam então nas duas principais gravadoras do país, a Odeon e a Philips, mas não por muito tempo. Após o boom da Bossa Nova em 1959 e

<sup>23</sup> Juca Chaves estava em voga na época com suas baladas e modinhas. Segundo Ruy Castro, “todas mais para Avalon do que para Arpoador”(1990: p.263)

<sup>24</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade – A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p 264.

<sup>25</sup> *Ibidem*. p 264.

<sup>26</sup> *Ibidem*. p 264.

1960, as gravadoras começaram a ver que os artistas não vendiam como antes e começaram a dispensá-los. A partir daí surge aquele que será o grande selo desse movimento, a Elenco.

## 1.2 – A gravadora Elenco

O selo Elenco surgiu em 1963, fundado por Aloysio de Oliveira, que conhecia todos os principais personagens da Bossa Nova e já havia trabalhado nas gravadoras Odeon e Philips. O conceito gráfico das capas, desenvolvido pelo designer Cesar Villela com o fotógrafo Chico Pereira, foi algo totalmente inovador para a época e gerou inúmeros imitadores, além de ter configurado uma estética que ficou profundamente ligada à Bossa Nova. Os vinis originais da Elenco são raríssimos e caríssimos. Alguns discos foram relançados em CD com a capa original, mas já estão fora de catálogo, enquanto outros foram esquecidos.

Aloysio deixara o emprego de produtor da EMI-Odeon, pois não concordava com a dispensa de todo um grupo de intérpretes promissores como Roberto Menescal, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Sylvia Telles, em favor de João Gilberto. Isso porque a gravadora sabia que, uma hora ou outra, as pessoas se cansariam de ouvir aqueles cantores de voz pequena e de arranjos exóticos, sem alguma tradição musical frente ao público. Ele próprio estava certo disso, embora não pensasse que o movimento deflagrado por João Gilberto fosse apenas um modismo passageiro, e acreditava ser possível trabalhar com toda essa gente, dentro de um conceito completamente novo. Assim nasceu a gravadora Elenco, selo que se tornaria símbolo da Bossa Nova e de bom gosto musical, e primava por lançamentos originais e de alta qualidade artística.

Entre as décadas de 30 e 50, Aloysio foi integrante da banda Bando da Lua, que acompanhava Carmen Miranda. Em 1962, ele já tinha experiência suficiente para manter a sua própria gravadora. Sabendo das dificuldades de divulgação e distribuição de discos, sua idéia inicial era a de fundar a Elenco como subsidiária de alguma grande gravadora, interessada em trabalhar com um selo temático, como as norte-americanas *Prestige* e *Verve*, que eram especializadas em jazz. Não poderia contar nem com a Odeon, nem com a Philips, das quais havia se demitido justamente por dispensarem a Bossa Nova de seu catálogo. Procurou a CBS, porém não obteve sucesso.

Resolveu então criar sua própria gravadora e fazer tudo sozinho. Chamou para a empreitada o seu amigo e produtor musical, Flávio Ramos, mas que tempos depois largou a parceria, deixando Aloysio apenas com o seu idealismo e uma turma de artistas promissores. Investiu todas as suas forças na concepção musical dos discos; para isso, convidou Cesar Villela para a direção de arte e Chico Pereira para as fotografias. Foi graças ao trio o surgimento da proposta, que até hoje muitos julgam como revolucionária para a época, de criar um fetiche gráfico nas capas dos álbuns com as fotografias em alto contraste, três cores (preto, branco e vermelho), espaços brancos para o *lay-out* “respirar”, letras com formatos e tamanhos comuns, de capa para capa, e um logotipo onde o “N” da palavra “Elenco” era um *spotlight* (holofote). Este “fetiche visual” das capas da Elenco, marcaria época e provocou uma legião de imitadores. O estilo também servia como uma espécie de *gestalt* para os consumidores, que podiam reconhecer um disco da Elenco de longe. O maior fenômeno, porém, foi o êxito da publicidade involuntária, sendo a Elenco a única gravadora brasileira cujos discos eram procurados nas lojas pelo selo e não só pelo artista. Chegava ao ponto de o consumidor perguntar, na loja, se havia alguma coisa nova da Elenco, criando um estereótipo de tudo que o selo lançava era bom e de qualidade, com isso veio o slogan: “O Disco que Você Merece”.

Durante a sua fase áurea, de 1963 e 1966, o selo editou cerca de sessenta títulos, a maioria deles dentro da proposta de gravar e divulgar autores e intérpretes de Bossa Nova e congêneres. Entre os nomes que desfilavam na Elenco estão Tom Jobim, Nara Leão, Roberto Menescal, Ugo Marotta, o coreógrafo do “Beco das Garrafas”<sup>27</sup>, Lennie Dale, Eumir Deodato, Mário Reis, Cyro Monteiro, Edu Lobo, Baden Powell, Sylvia Telles, Lúcio Alves, MPB 4, Dick Farney, Norma Bengell e outros, através de representação de discos americanos, como o *début* de Tom Jobim (que ganharia o Grammy de 1963) e de Astrud Gilberto (que virara sumidade nos Estados Unidos cantando “The Girl From Ipanema”) em vinil. No início, foi difícil arranjar dinheiro, mas, em uma questão de meses, a Elenco já estava dando um relativo lucro ao seu idealizador. Porém, o verdadeiro crédito de Aloysio era artístico: “não havia contratos”,

---

<sup>27</sup> O Beco das Garrafas é uma travessa sem saída de Copacabana (Rio de Janeiro) onde “surgiu” a Bossa Nova. Em comparação ao Sinatra-Farney (Casa noturna criada por aficionados em Dick Farney e Frank Sinatra), o Beco das Garrafas esteve para a Bossa Nova assim como o Minton’s Playhouse, em Nova York, esteve para o *bebop*. CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 285,286 e 287.

confidenciou ele, em depoimento ao jornalista do Jornal do Brasil, Tárík de Souza, em 1990.<sup>28</sup>

O disco *Vinicius e Odete Lara* foi o primeiro lançamento do selo, cujas composições eram todas assinadas por Vinicius de Moraes e Baden Powell, que seria seu mais novo parceiro musical. Havia algo de diferente naquele disco, conduzido pelo maestro Moacyr Santos (“tu que não és um, és tantos”, como a ele se referiria Vinicius, no “Samba da Bênção”). A bossa da Elenco esboçava mais preciosismos típicos da boemia bem vestida de Copacabana e uma música que parecia ser feita para ouvir sentado, diferente dos norte-americanos que tentavam inventar um jeito de dançar Bossa Nova. Odete Lara, também atriz, deu um ar de *garçonnière* com uma debilitada interpretação de *Só por Amor*, algo que lembrava Julie London<sup>29</sup>, contrastando com a voz pequena e quase recitada de Vinicius cantando *Berimbau*, cujo sucesso estaria no show *Vinicius e Caymmi no Zum-Zum*, que viraria um dos campeões de venda do selo carioca.



Capa do disco  
Vinicius & Odete Lara (1963)



Odete Lara na capa da  
Revista O Cruzeiro (1963)

Após um breve ostracismo como cantor de Bossa Nova, Lúcio Alves retornaria com *Balançamba*, disco que continha os originais de Roberto Menescal e Ronaldo

<sup>28</sup> XAVIER, Marcelo, *O Disco que Você Merece*, Disponível em: <http://www.rabisco.com.br/16/elenco.htm>, acessado em 02/02/2007.

<sup>29</sup> Cantora e atriz americana que atingiu seu auge na década de 50.

Bôscoli. A primeira gravação de *Rio* foi dele, além de *Ah, se eu Pudesse*, caindo como uma luva para sua voz, desfrutando do grande sucesso com o *revival*.

Já Roberto Menescal havia formado um conjunto com Ugo Marotta e Eumir Deodato, lançando *A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu Conjunto*, onde interpreta vários sucessos como *Batida Diferente*, *Nós e o Mar*, *Você e Eu* e *Só danço Samba*, entre outros. Emplacaria outro, incluindo *Samba de Verão*, *Aruanda* e a mítica *A Morte de um Deus de Sal*, característica de Luiz Eça. Sylvia Telles<sup>30</sup> apareceu com o disco *Bossa, Balanço, Balada*, com arranjos do maestro Gaya.

Baden Powell havia estreado na Elenco em dupla com Jimmy Pratt, e lançou, em 1964, *À Vontade*, onde registrou a sua *Berimbau*, um dos melhores momentos do violonista. Também neste disco, Baden fez a sua versão para *Samba do Avião* e *Samba Triste*, seu primeiro sucesso, em parceria com Billy Blanco, que apareceria em disco em 1960, na voz de Lúcio Alves. O compositor Billy Blanco também ganhou um disco próprio intitulado *Músicas de Billy Blanco Cantadas por Ele Próprio*, de 1966. Sérgio Ricardo registrou pela Elenco *Um Sr. Talento*, com canções antológicas como *Esse Mundo é Meu*, sucesso com Elis Regina, *Barravento* e a *A Fábrica*, um samba tão diferente que ficava na cabeça das pessoas. *Maysa* foi o maior destaque de 1963 pela gravadora, num registro ao vivo em sua voz de veludo e com seus olhos expressivos realçados à lápis no desenho da capa. O disco tem o melhor da cantora, interpretando *Fim de Noite* de Chico Feitosa e *I've Got You Under My Skin* de Cole Porter, além de uma parceria de Carlinhos Lyra e Geraldo Vandré, *Quem Quiser Encontrar o Amor*. Entretanto, o grande destaque de 1963 foi Nara Leão.

*Nara* é um amálgama do samba de protesto com o de morro; o primeiro, praticamente não existia ainda, e o segundo, estava há muito esquecido. O resultado traz Rui Guerra e Edu Lobo (“Canção da Terra”) Cartola e Elton Medeiros (“O Sol Nascerá”), Vinicius e Baden (“Consolação”), Carlos Lyra e Vinicius (“Maria Moita”, a primeira canção feminista, conforme seus autores), Guarnieri e Lyra (“Feio não é Bonito”), e muitos outros.<sup>31</sup>

Relançar Dick Farney e Norma Bengell, que havia lançado um disco no final da década de 50, foi idéia de Aloysio para 1964. *Dick & Norma*, seria o primeiro cantor “moderno” brasileiro cantando a última moda no ritmo que ele ajudou a introduzir no Brasil. Farney canta sozinho *Inútil Paisagem* e *Fotografia*, ambas de Tom Jobim, e com

---

<sup>30</sup> Na época, esposa de Aloysio de Oliveira.

<sup>31</sup> XAVIER, Marcelo, *O Disco que Você Merece*. Disponível em: <http://www.rabisco.com.br/16/elenco.htm>, acessado em 02/02/2007.

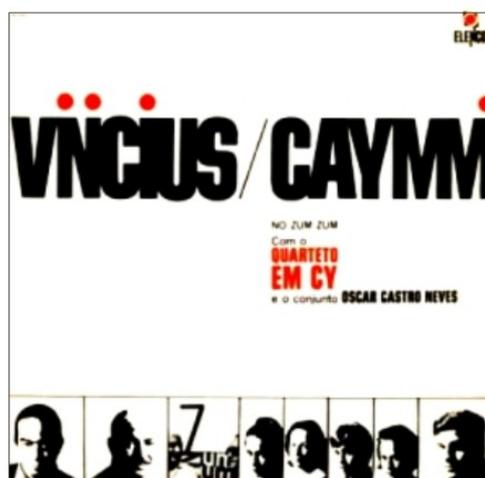
Norma, ele faz *Você*, de Menescal e Bôscoli, num dueto que se tornaria célebre. A violonista Rosinha de Valença era instrumentista e acompanhou vários intérpretes, como Sylvinha Telles e Maria Bethânia, e ganhou um disco só seu, na única gravadora que lhe permitiria tal oportunidade. A partir de um encontro, é lançado *Caymmi Visita Tom* com participações da família de Caymmi, com Nana, Danilo e Dori juntos. O que acabou lançando novamente Dorival, agora mundialmente, com *...Das Rosas*, uma linda valsa servindo de passaporte para que Caymmi fosse parar no *Andy Williams Show*. Edu Lobo, garoto-prodígio depois do sucesso de *Arrastão*,



Oh! Norma (1959)  
Capa de Cesar Villela

estrearia seus dotes musicais também pela Elenco, *Edu Lobo por Edu Lobo*. Um trabalho de bom gosto, com música engajada e de qualidade musical, assinada por ele e pelo Tamba Trio. O disco impressiona pela temática nortista das letras, como *Borandá* e *Chegança*, e pelos temas de protesto, frutos da parceria com o cineasta Rui Guerra<sup>32</sup>, além da dupla com Vinicius em *Canção do Amanhecer*.

Já com menos títulos, o maior sucesso da Elenco foi a versão do show de *Vinicius e Caymmi no Zum-Zum*, que, na época, chegou quase na marca das 8 mil cópias, algo só acontecido com o disco de Dick Farney pela gravadora. A apresentação foi gravada em 1964, arranjada pelo maestro Oscar Castro Neves, revelação da turnê brasileira no Carnegie Hall, em 1962. O disco também lançou as meninas do Quarteto em Cy, deu a oportunidade para Caymmi cantar *História de Pescadores* e



Vinicius e Caymmi no Zum Zum (1965)  
Capa de Eddie Moyna e  
Fotos de Chico Pereira e Paulo Lorgus

Vinicius declamar *Carta ao Tom*, além de *História da Criação* e *Formosa*. Esta última, por sinal, ele fez com Baden Powell especialmente para Cyro Monteiro gravar, batendo

<sup>32</sup> Diretor do filme *Os Cafajestes* de 1962.

em sua caixinha de fósforos, num disco intitulado *De Vinicius e Baden especialmente para Cyro Monteiro*, também lançado pela Elenco.

No último ano com Aloysio, a Elenco regravou parte de seus artistas e registrou a estréia do MPB 4 e de Chico Buarque de Hollanda, que era a sensação do momento, após o empate no II Festival da Canção com Geraldo Vandré. O Quarteto em Cy também debutou em 1966. Além destes, há o Baden Powell, *Ao Vivo no Teatro Santa Rosa*, que hoje é uma raridade de colecionador, *Tom Jobim Apresenta...*, e Sylvia Telles com *It Might As Well Be Spring*, o qual seria o seu último disco. Aloysio teve a idéia de gravar Aracy de Almeida, que havia desaparecido do mundo da música desde sua gravação de Noel Rosa pela Sinter, no começo da década de 50, e parecia estar longe de fazer o mesmo sucesso que teve, na década de 30. Assim nasceu o *Samba é Aracy de Almeida*.

Em 1967 seria editado o segundo disco de Edu Lobo (com Maria Bethânia), do MPB 4 e do Quarteto em Cy, além de um “encontro” com Mário Reis, Billy Blanco, Aracy de Almeida e Cyro Monteiro, *O Melhor do Samba*, além do primeiro solo de Odete Lara, *Contrastes*.

Os artistas confiavam em Aloysio de Oliveira e no projeto, todos os músicos recebiam *royalties*, que seria bom se os discos tivessem prensagens estratosféricas e vendas idem, o que jamais aconteceu. Havia dois grandes problemas: a Elenco, sem ajuda de distribuidora, só tinha capacidade de distribuir pequenas tiragens de, no máximo, 2 mil cópias<sup>33</sup>. Se tivessem que prensar mais de 10 mil discos, não haveria como distribuir os discos fora do Rio de Janeiro. O que aconteceu foi lamentável, já que o destino da gravadora foi selado em seu nascedouro. Com certeza ela teria durado muito mais tempo e chegado a mares nunca dantes navegados se houvesse distribuição garantida em São Paulo e em mais algumas capitais. Mas não foi o que aconteceu; a Elenco surgiu para viver apenas no Rio. Alguns álbuns seriam relançados posteriormente, quando o selo foi adquirido pela Companhia Brasileira de Discos, a partir de 1967. A própria Bossa Nova havia passado por um processo de mutação, com o advento dos festivais, a debandada de muitos artistas para os Estados Unidos, a mudança da preferência do público, que apreciava um outro tipo de música, mais engajada, sem contar com a Jovem Guarda, que arrastou boa parte do público adolescente para outros palcos.

---

<sup>33</sup> Hoje este número é quase que insignificante.

A maioria dos remanescentes da Bossa Nova começou a migrar para a Philips, que, com o tempo, seria a gravadora a divulgar a maior parte dos intérpretes de MPB a partir de então, inclusive Jorge Ben, o qual confundira e pusera em xeque o gosto de crítica e público com o antológico *Samba Esquema Novo*. O tiro de misericórdia foi quando a Philips também tira de Aloysio o seu maior sucesso, Nara Leão. Por sua vez, a Bossa paulista estava toda na RGE, como Alaíde Costa ou Edson Machado. A Elenco, que não tinha divulgação, não tinha mais nem elenco. O verdadeiro mercado promissor, que consumia aquele tipo de música, agora era a Europa e a América. Com o passar do tempo, a marca “Elenco” foi adquirida pela BMG Ariola, que chegou a lançar discos com o selo, embora não houvesse nenhuma relação com a Elenco original, enquanto os fonogramas<sup>34</sup> estavam na Philips. Em 1991, a Polygram, novo nome da Philips, relançou os álbuns, agora em CDs, mais importantes do selo, com som remasterizado. Em 1996, o projeto ganhou nova edição, dessa vez com capas novas, fato que desagradou muita gente. Infelizmente esses discos estão novamente fora de catálogo.

Hoje raros e caros, os discos da Elenco representavam toda aquela geração do surgimento da Bossa Nova na Zona Sul do Rio, como vimos durante o capítulo. Uma geração de personagens importantes para história cultural do Brasil, como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Nara Leão e João Gilberto. Desde suas influências musicais originando um ritmo híbrido, novo, em *Chega de Saudade* de João Gilberto – o qual considero o legítimo início da Bossa Nova -, os encontros dos músicos na casa dos pais de Nara criaram um ambiente oportuno a novas experimentações e trocas musicais, além de suas histórias pessoais, propiciando o ciclo de amizades do qual eles pertenciam, como o de Vinicius e Tom com o arquiteto Oscar Niemeyer e com o presidente Juscelino Kubitschek. Os festivais organizados nas faculdades que protagonizavam, marcaram não só início oficial da Bossa, mas, também, uma disputa entre as duas principais gravadoras da época, Philips e Odeon. Depois, a queda nas vendas dos LPs e o surgimento da gravadora Elenco para salvar os artistas bossanovistas que começavam a ser dispensados das gravadoras, deram origem à uma identidade, não só às capas dos discos da Bossa Nova, como, também, às músicas contidas no vinil: modernas, limpas, econômicas e objetivas.

---

<sup>34</sup> Suporte (disco ou fita magnética) em que o som está registrado.

## **CAPÍTULO 2:**

### **AS CAPAS DA BOSSA NOVA E AS PRÁTICAS VISUAIS**

Modernas, limpas, econômicas e objetivas: palavras que podem ser perfeitamente empregadas para descrever determinada obra de arte ou o design de algum produto. E é por isso que nesta segunda fase da pesquisa falaremos exatamente das Artes Plásticas e do Design. Como conseguiríamos mostrar distintas características visuais de determinado período se não compreendêssemos os estilos artísticos nele contidos? Pretende-se aqui compreender o momento em que se vive a partir das práticas visuais da época e começar a entender essa trama poético-visual que envolve as capas dos discos da Bossa Nova. Para abordar as configurações visuais em torno desses anos, a pesquisa aponta os principais pontos-chaves para a solução, chegando às Artes Plásticas como modelo para uma linguagem visual, assim como ao design.

#### **2.1 – As artes plásticas**

É no intuito de mais uma vez dar respaldo à minha conclusão sobre os estudos das capas dos discos da Bossa Nova que utilizo aqui da minha formação acadêmica em Artes para traçar intermédios entre as Artes Plásticas e as capas. Não se trata de mera coincidência a escolha de determinadas manifestações estilísticas para representar a época em questão. Pois é a partir desses movimentos artísticos que se fundamenta minha teoria. Sendo assim, considero de suma importância entender que no mesmo período em que havia o florescer da Bossa Nova, também essas manifestações ocorriam. No caso, falamos em Concretismo e Neoconcretismo, com o seu jogo de formas, cheios e vazios; em Fotografia, que protagonizará uma ligação entre o abstrato e o figurativo; e em Pop Art, onde a figuração volta a ser representada no mundo das Artes, após um longo período de ostracismo onde reinava o expressionismo abstrato.

Tentaremos dispor nas páginas seguintes como ocorreram tais movimentos e como eles se entrelaçam e se encaixam na história, para adiante entendermos as capas dos discos.

## CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO

Entusiasmados com a pretensa modernização do Brasil, nos anos 50, uma boa parcela de artistas brasileiros desejava criar novas formas de expressão, através do uso da tecnologia já utilizada pelos meios de comunicação de massa. O país via-se tomar pelo espírito industrial-desenvolvimentista proposto pelo governo de Juscelino Kubitschek.

Surge então o concretismo, um movimento vanguardista, tendo passagem pela música, poesia e artes plásticas. Esse movimento vem em contraponto ao Expressionismo, defendendo a racionalidade, sem haver um intimismo ou preocupação com o tema. O intuito era acabar com a distinção entre forma e conteúdo e criar uma nova linguagem.<sup>35</sup> Em reação ao Concretismo, surge no Rio de Janeiro no final dos anos de 1950, o Neoconcretismo<sup>36</sup>, com o discurso de que a arte não é apenas mais um objeto, mas contém sensibilidade, expressividade, subjetividade, indo muito além de um geometrismo puro, na tentativa de assim eliminar a tendência técnico-científica presente no concretismo.<sup>37</sup>

Segundo Ronaldo Brito, as ideologias na arte brasileira estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina neste período<sup>38</sup>. Ele aponta o Concretismo e o Neoconcretismo, mas diz não podermos considerar os movimentos artísticos como “reacionários” somente porque o Concretismo tinha “uma crença ingênua e afinal capitalista na tecnologia em si, e tendia até para uma visão tecnocrata de cultura, e se o Neoconcretismo era opaco politicamente e operava nos limites estabelecidos para a prática da arte na sociedade sem uma visão crítica de sua inserção social”. Para o autor, os movimentos serviram como reformadores e aceleradores da

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://www.faac.unesp.br/pesquisa/artgeo/cr.htm> , acessado em: 22/10/2008.

Disponível em:

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_ve rbete=370](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve rbete=370), acessado em:22/10/2008.

<sup>36</sup> O movimento Neoconcreto nunca conseguiu se firmar fora do Rio de Janeiro, sendo largamente criticado pelos concretistas ortodoxos paulistas, partidários da autonomia da forma em detrimento da expressão e implicações simbólicas ou sentimentais.

BRITO, Ronaldo, Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. pp. 9-13.

<sup>37</sup> GULLAR, Ferreira et al. *Manifesto Neoconcreto. Jornal do Brasil, Suplemento Dominical* . Rio de Janeiro: 1959. Disponível em:

[http://portalliteral.terra.com.br/ferreira\\_gullar/porelemesmo/manifesto\\_neoconcreto.shtml?porelemesmo](http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo), acessado em: 22/02/2008.

<sup>38</sup> BRITO, Ronaldo, "As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro", In: *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro. pp 35-46 (reproduzido em: Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Rio de Janeiro/São Paulo: MAC/RJ e Pinacoteca/SP, 1977. pp 303-310).

libertação nacional diante do domínio da cultura européia, “planejando o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizadora”<sup>39</sup>.

Era um combate anti-colonizador, que não funcionou devido à precariedade do processo de industrialização. Os artistas utilizaram técnicas meio artesanais e meio industriais. O Neoconcretismo acrescentou a sofisticação da tradição construtiva, a crítica e a consciência da possibilidade da vigência desses elementos como projeto da vanguarda cultural brasileira<sup>40</sup>. Brito ainda conclui, “o Concretismo seria a fase dogmática, e o Neoconcretismo a fase de ruptura, o Concretismo a fase de implantação e o Neoconcretismo os choques da adaptação local.”

Já o artista plástico Luiz Sacilotto, considerado um dos principais expoentes da arte concreta brasileira, não vê grande diferença entre as artes concreta e neoconcreta. Quando questionado, o artista responde que a diferença é apenas a terminologia e acrescenta:

A arte neoconcreta não existe, ela é uma invenção do Ferreira Gullar. Pintávamos com as cores primárias, o branco e o preto. Gullar disse que éramos frios, que não éramos como os cariocas, que eram diferentes... Eu não vejo diferença nenhuma. O manifesto neoconcretista é uma palhaçada. Obra exclusiva do Gullar. Perceberam que Lígia Clark era muito boa, ela fazia uma série de quadros em preto e branco. Ela teve um período concreto comportado, assim como Hélio Oiticica. Mas Lígia começou a fazer arte sensorial, depois surgiram os bichos e ela começou a usar psicologia.<sup>41</sup>

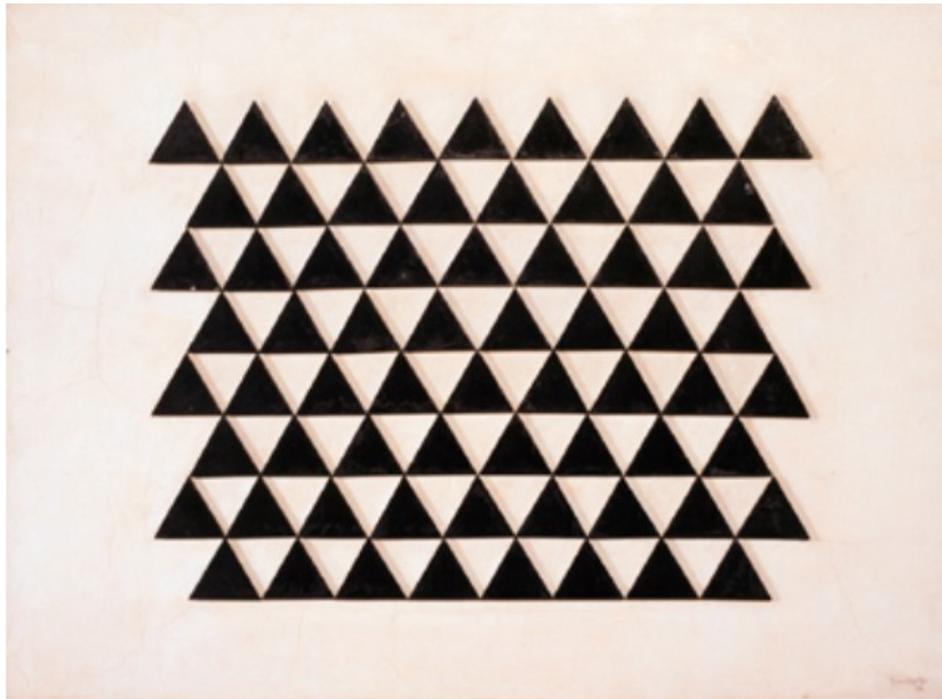
---

<sup>39</sup> BRITO, Ronaldo, "As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro", In: *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro. 1985 (reproduzido em: Projeto Construtivo Brasileiro na Arte. Rio de Janeiro/São Paulo: MAC/RJ e Pinacoteca/SP, 1977. p 303).

<sup>40</sup> Ibidem. p 304

<sup>41</sup> Disponível em:

[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=126&Artigo\\_ID=1589&IDCategoria=1672&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=126&Artigo_ID=1589&IDCategoria=1672&reftype=2), acessado em 06/11/2007.



**Luiz Sacilotto, Concreção 5629, 1956**  
Óleo sobre tela  
60 x 80 cm

Luiz Sacilotto ainda fala da utilização do preto e branco, utilizado constantemente nas obras concretas<sup>42</sup>:

Nos anos de 1950, por causa da arte concreta, houve o predomínio do branco e do preto. Essas cores, casadas com as formas geométricas, representaram um choque dentro do que vinha sendo feito pelos modernistas. É uma contraposição muito forte. Não tenho nada a ver com o que os outros fizeram, muito menos com o que já existia ou não. Para mim, o branco e o preto são cores. Os quadros que eu fiz em branco e preto poderiam ter sido feitos em azul. Só não fiz porque determinadas obras pediam um impacto maior, e o preto e o branco dão esse impacto. Para alguns serve, para outros não. Depende da forma<sup>43</sup>

Entre 4 e 8 de dezembro de 1956 acontecia a I Exposição Nacional de Arte Concreta pelo MAM, localizado na época à rua 7 de Abril, no Centro de São Paulo, com vistas ainda para 1957, nas salas do MAM-RJ. A exposição contava com as várias vertentes com as quais os concretistas estavam envolvidos, do design gráfico ao design de produtos, estabelecendo diálogo com a arquitetura. Foram destaques os projetos de

---

<sup>42</sup> É interessante lembrar que também nas capas dos LPs da Bossa Nova temos a utilização do preto e branco.

<sup>43</sup> Disponível em:

[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=126&Artigo\\_ID=1589&IDCategoria=1672&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=126&Artigo_ID=1589&IDCategoria=1672&reftype=2) , acessado em 06/11/2007.

identidade visual, com ênfase na produção de Alexandre Wollner e Ruben Martins, assim como nas capas de discos de autoria de Lygia Clark. É interessante ver também o mobiliário da empresa paulista Unilabor e do designer alemão, radicado no Brasil, Karl Heinz Bergmiller. O diálogo da arquitetura fica por conta dos murais de Antonio Maluf (em São Paulo) e de Athos Bulcão (em Brasília). Segundo André Stolarski<sup>44</sup>, os artistas concretos foram os responsáveis pela fundação de um novo modo de fazer e pensar o design no Brasil, conforme a racionalidade, a sistematização e a ordem. Basta dizer que é a partir deles que os projetos gráficos, seja de revista ou jornal, entre outros, romperam totalmente com o que havia se feito antes. Lembramos, como referência, a reformulação gráfica do *Jornal do Brasil*, no qual o artista plástico mineiro, Amílcar de Castro, introduziu muitas inovações, eliminando os fios, implantando a diagramação vertical e valorizando os espaços brancos das páginas. Em junho de 1959, pela primeira vez, a página inicial do jornal saiu com os classificados em L, concretizando a sua nova realidade.

Em 2006, o MAM-SP remontou essa exposição em comemoração aos 50 anos da mesma. Segundo a curadoria, ela seria de grande importância porque: (1) faz o diagnóstico do “DNA” da arte, da poesia e do design brasileiros, o que será elucidativo para as novas gerações; (2) lança nova reflexão sobre um importante momento histórico da arte; (3) reconstitui o ano de intensa modernização do país (a instalação da primeira indústria automobilística, com a Volkswagen, o lançamento do projeto urbanístico de Brasília, início do governo de Juscelino Kubitschek).<sup>45</sup> Durante a exposição, foi lançado um catálogo, com design de Alexandre Wollner, nome importante para a compreensão do concretismo e do design no país.<sup>46</sup>

Como exemplos dessas vertentes concretistas, selecionamos o cartaz de Mary Vieira para a Pan Air do Brasil, a pintura de Ivan Serpa, a poesia *Tensão* de Augusto de Campos e uma capa desenvolvida por Lygia Clark.

---

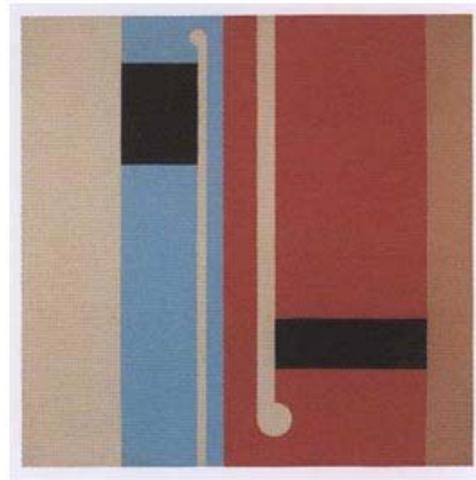
<sup>44</sup> STOLARSKI, André. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

<sup>45</sup> MAM reconstrói a primeira exposição de arte concreta. Disponível em: [http://www.mam.org.br/imprensa/releases/imprensa\\_mam\\_57.pdf](http://www.mam.org.br/imprensa/releases/imprensa_mam_57.pdf), acessado em 12/02/2007.

<sup>46</sup> O catálogo *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil* contém as marcas produzidas pelo designer até 2005 e foi lançado pela editora Cosac & Naify.



Mary Vieira, Cartaz



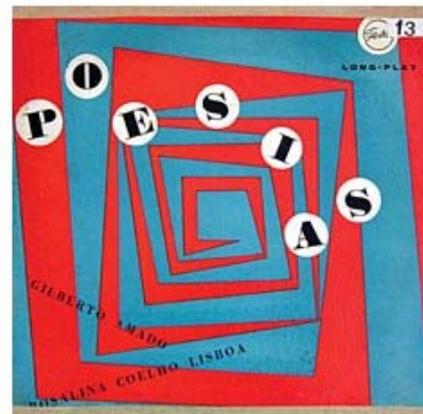
Ivan Serpa, Sem Título, 1956

**com**            **can**  
**som**            **tem**

**con**            **ten**            **tam**  
**tem**            **são**            **bem**

**tom**            **sem**  
                  **bem**            **som**

Augusto de Campos, Tensão, 1956



Lygia Clark, Capa de disco

A partir da década de 1950, um fervilhar de acontecimentos agita São Paulo, criando o ambiente propício para o desabrochar do Concretismo, que passa a disseminar suas sementes nos campos da música, da literatura, da pintura e da escultura. Os sinais da modernidade aparecem relacionados ao sucesso das bienais, à abertura dos museus e ao crescente reconhecimento acadêmico da Universidade de São Paulo.

Nessa mesma época, Décio Pignatari, poeta brasileiro membro do grupo “Noigrandes”<sup>47</sup> (criado em 1952) viajava pela Europa com o objetivo de estabelecer um intercâmbio entre artistas, músicos e poetas experimentais. Na visão de Philippe Buschinger<sup>48</sup>, foi do encontro de Pignatari com um poeta suíço-boliviano, Eugen Gomringer, que nasce a proposta concretista, criando as bases de um movimento literário que se disseminaria pelo mundo e gera polêmicas até os dias de hoje. Para Philippe Buschinger, não apenas o movimento em si - que foi oficialmente fundado em 1956 - mas o seu próprio ato de fundação, carrega consigo uma alta carga histórica: fundado numa Alemanha em lenta reconstrução, após sua devastação pela Segunda Guerra Mundial, insere-se numa tentativa mais complexa de ‘desnazificação poética’, e surge, posteriormente, na Escola Superior de Estética Industrial (Hochschule für Gestaltung), instituição símbolo de integridade moral e engajamento construtivo na Alemanha do pós-guerra.

Nascido num contexto conturbado historicamente, talvez a importância do movimento tenha sido superada pela relevância de alguns protagonistas, em especial os poetas concretos, responsáveis não apenas pela divulgação internacional da crítica e da poesia brasileira, como também pela articulação entre as artes, criando os alicerces para a utilização da arte multimídia. Nesse sentido, o papel histórico do Concretismo, para Augusto Massi<sup>49</sup>, principalmente no campo literário, deve ser encarado como relativo, pois se, de um lado, representou ao mesmo tempo uma continuidade do modernismo e uma ruptura com a Geração 45<sup>50</sup>, por outro, seria incompatível se comparado com as obras-primas de 1922, e com a antilira de João Cabral de Melo Neto. Silviano Santiago<sup>51</sup>, dono de semelhante opinião, salienta que o movimento, apesar de trazer

---

<sup>47</sup> Grupo fundado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari que emergiria, entre 1953 e 1956, o movimento de poesia concreta.

<sup>48</sup> Estudioso germanista, autor da tese *A poesia concreta nos países de língua alemã -Elementos de uma definição*, defendida no programa de pós-graduação da Sorbone/França.

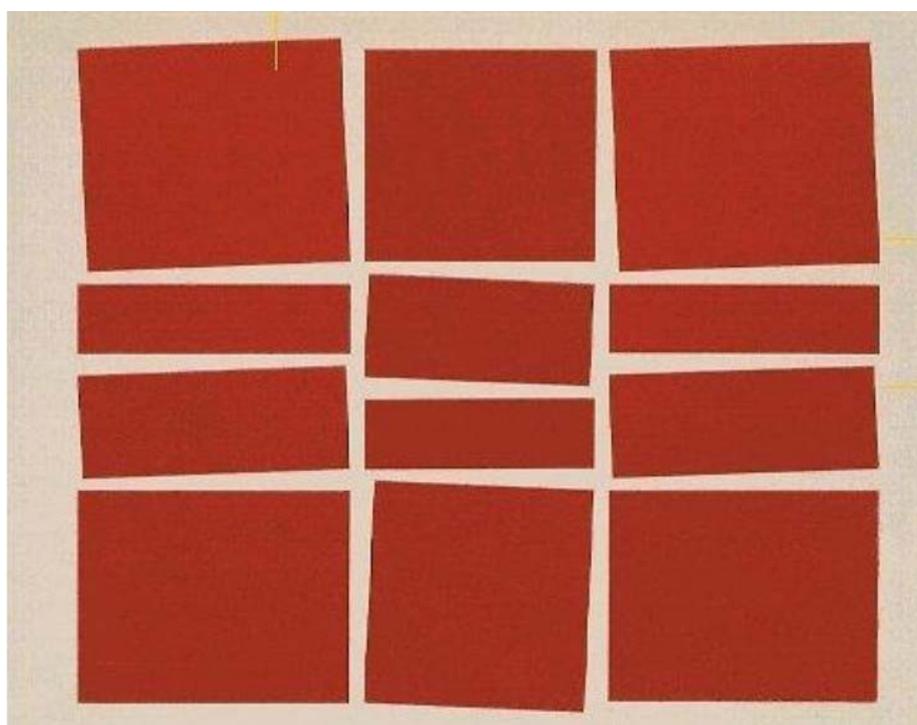
<sup>49</sup> Poeta, professor universitário e editor brasileiro, Massi nasceu em São Paulo em 1959. Defendeu sua dissertação de mestrado *Espacio: inventário e invenção* em 1992, e sua tese de doutorado, *Militante bissexto: o crítico Prudente de Moraes Neto*, em 2004.

<sup>50</sup> A Geração 45 surgiu entre dois grandes movimentos: o Modernista (1922) e o Concretista (1956). Existem muitas controvérsias a respeito de sua contribuição na esfera literária. Parte significativa da crítica a tem considerado “reacionária” (José Guilherme Merquior) ou “antimodernista” (Afrânio Coutinho), argumentando que a mesma representou um recuo na esfera da literatura brasileira. Para maiores informações consultar as obras: *Razão do Poema*, de José Guilherme MERQUIOR, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965 e *A literatura no Brasil*, de Afrânio COUTINHO, Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1970.

<sup>51</sup> Silviano Santiago é professor de Literatura Brasileira na UFF e, no presente momento, está cedido à UFRJ para co-coordenar o Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Recentemente foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), tendo organizado eventos em torno do conceito de “limites” (literatura e outros campos do conhecimento), literatura e mulher, literaturas

uma renovada de experimentalismo para as obsoletas formas canônicas dos anos 30, acabou por tornar-se um projeto “provinciano”<sup>52</sup>.

Nas artes plásticas, observamos uma produção artística “condizente” com a situação industrial emergente no país, já esboçando ares de design, com características funcionais, objetivas e sem rodeios, com a criação de objetos únicos, matrizes para produção em série. Observamos a recusa às formas nitidamente definidas na tentativa de se projetar uma arte objetiva e geométrica, escapando à mera intervenção casual, como na obra de *Metaesquema* (1958). Igual proximidade das artes plásticas ao movimento pode ser vista nas obras de Hélio Oiticica e de Geraldo de Barros.



**Hélio Oiticica, Metaesquema, 1958**

guache sobre cartão

42 x 48,5 cm

O caráter de ruptura atribuía certo radicalismo ao projeto concretista, dando ao artista ou poeta a autonomia necessária para ele próprio propor um estatuto alternativo, capaz de permitir o refazer de seu repertório formal. No campo da literatura, essa característica traduziu-se no destaque aos variados recursos gráficos dos vocábulos,

---

africanas de língua portuguesa. Disponível em:

[http://www.pacc.ufrj.br/ciec/pesquisadores/p\\_silvianosantiago.html](http://www.pacc.ufrj.br/ciec/pesquisadores/p_silvianosantiago.html) , acessado em 02/02/2008.

<sup>52</sup> Cf. MASSI, Augusto, “Continuidade e ruptura”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 08.12.1996, p 6.

permitindo uma comunicação mais voltada à visualização do que à verbalização, num nítido desprezo pelo discurso tradicional da linguagem.

São exatamente as características dispostas anteriormente que fazem do Concretismo e do Neoconcretismo referências relevantes para a pesquisa. Isso se deve, principalmente, ao surgimento de obras com composição gráfica objetiva, jogos de massas – cheio e vazio - e da forma de utilização da tipografia, muitas das vezes com uma invenção gráfica, tornando-a mais visual do que verbal.

Os elementos formais vistos aqui – ponto, linha, plano, ritmo, etc. –, foram utilizados não só pelos movimentos concretistas e neoconcretistas, mas também pela fotografia<sup>53</sup>.

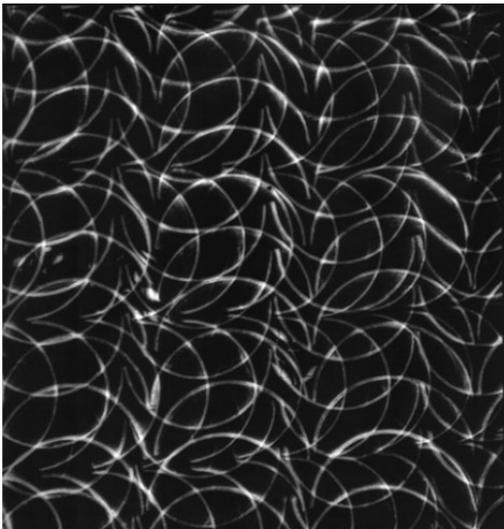
## FOTOGRAFIA

É interessante notar que na fotografia, com nomes como Geraldo de Barros, German Lorca e José Yalenti, ocorreram modificações ainda na década de 40, livrando-se da forte tendência documental marcada na sua trajetória e levando em 1951 à primeira exposição de Fotografia Abstrata no país. Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues, em *A Fotografia Moderna no Brasil*, "A descoberta das linhas, planos e ritmos dos objetos levou a fotografia brasileira a um novo patamar existencial. Não se tratava, contudo, de um simples exercício formalista, pois se baseava primordialmente na aceitação generosa e indiscriminada da vida em seus aspectos cotidianos".<sup>54</sup> German Lorca vivência exatamente este momento, descobrindo estas novas possibilidades a partir do fim dos anos 40 e principalmente na década de 50, quando a geometria do concretismo assume um caráter definitivo na sua obra, também por forte influência do amigo Geraldo de Barros, um dos precursores do movimento em São Paulo e membro do Grupo Ruptura, ao lado de Luís Sacilotto e Lothar Charoux, entre outros.

---

<sup>53</sup> Entenda a fotografia não como um movimento ou estilo artístico como o Concretismo e a Pop Art, mas um suporte ou técnica utilizada em torno desses movimentos para traçarmos a ligação entre os mesmos.

<sup>54</sup> BITTENCOURT, Elaine. "Fotógrafo German Lorca exercita seu olhar surrealista do cotidiano". *Gazeta Mercantil*, 19 de julho de 2002.



**German Lorca, 1955**  
Fotografia



**German Lorca, Jardim da Glória, 1960**  
Fotografia

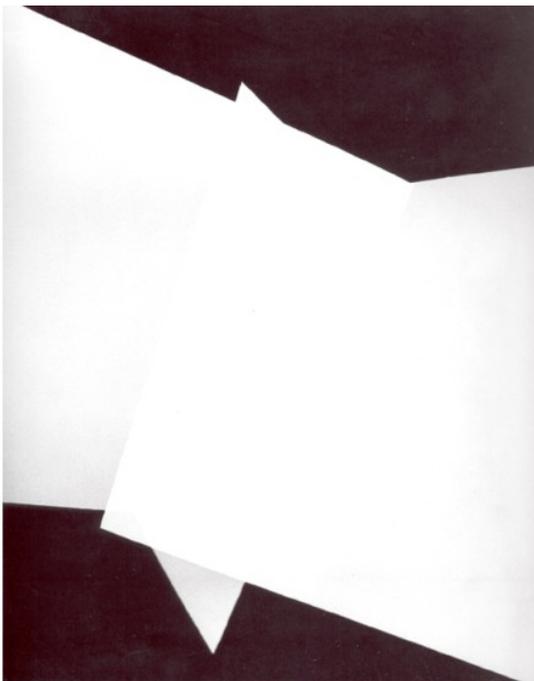
Segundo Geraldo de Barros, a fotografia:

É um processo de gravura. Defendi esse pensamento quando tentei introduzi-la como categoria artística, na 2ª Bienal de São Paulo. Acredito também que é no erro, na exploração e domínio do acaso, que reside a criação fotográfica. Me preocupei em conhecer a técnica apenas o suficiente para me expressar, sem me deixar levar por excessivos virtuosismos. Sempre trabalhei com uma câmera Rolleiflex, de 1939, que me possibilita duplas ou mais exposições do filme, o que me permite compor quando fotografo. Acredito que a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica.

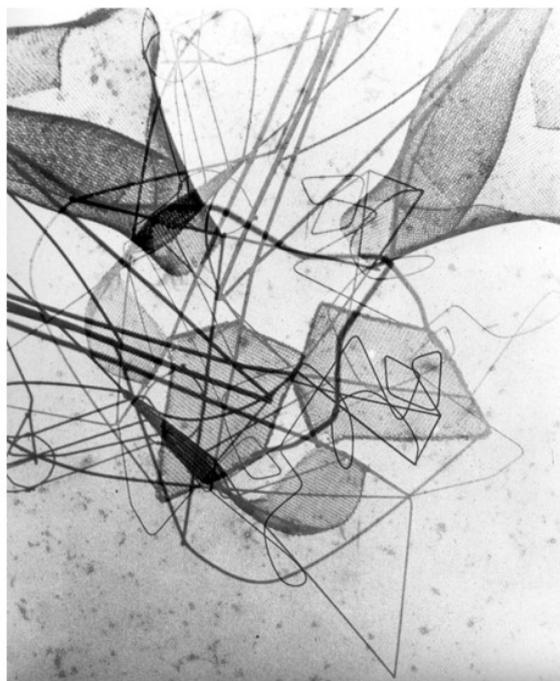
O lado técnico não faz senão duplicar nossas possibilidades de descoberta. Não sou pintor senão no momento de bater a fotografia, de escolher meu ângulo, meu plano. Em seguida, durante todo o tempo em que a objetiva funciona, eu faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, no qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais.<sup>55</sup>

---

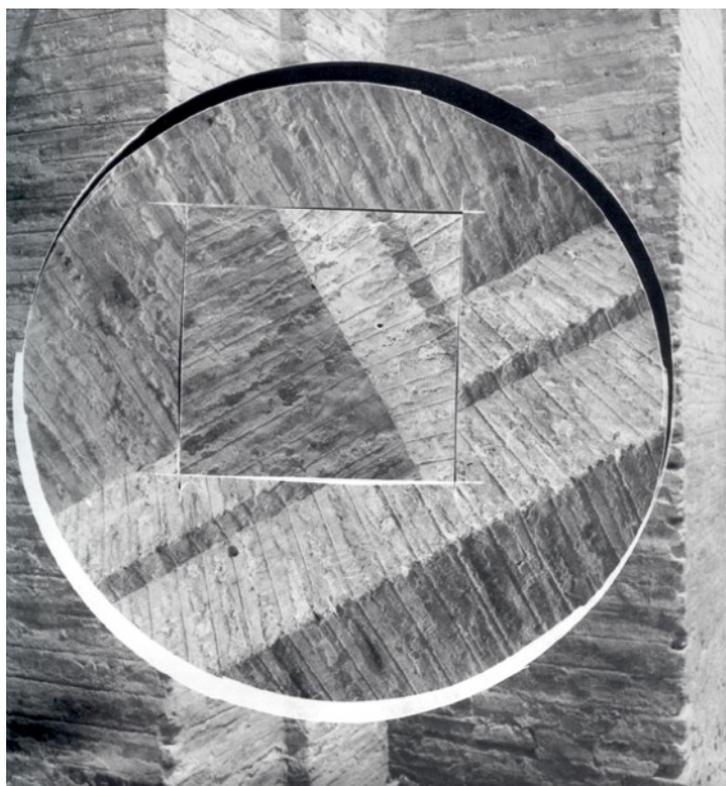
<sup>55</sup> BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura, Raízes, 1994, São Paulo.



**Geraldo de Barros, Fotoforma, 1950**  
Fotografia



**Geraldo de Barros, Sem título, 1951**  
Fotografia



**Geraldo de Barros, movimento Giratório, 1952**  
Fotografia

As fotografias de Geraldo de Barros se tornam um novo referencial, uma nova percepção estética na década de 50.

A fotografia moderna atingiu e transformou os conceitos de sujeito e objeto que a perspectiva renascentista nos havia legado. Efetivamente não se tratava de negar esses conceitos, o que não seria possível, uma vez que se utilizava ainda da perspectiva. Procurava-se relativizá-los e, conseqüentemente, adaptar a fotografia às transformações sociais e tecnológicas da modernidade.<sup>56</sup>

A fotografia é parte fundamental para entender as capas de disco da Bossa Nova, já que é utilizada em todas as capas. Ou seja, mesmo naquelas capas onde havia o desenho, este era apenas um complemento composicional, era a fotografia que representava o artista. Além disso, se analisarmos a composição como um todo nas fotografias desse período, o concretismo está presente, trazendo muitas daquelas características, entre elas o jogo de massas e o equilíbrio. Entretanto, nas capas da Bossa os artistas são representados de forma figurativa e não abstrata, e mais uma vez, a fotografia, agora na Pop Art, nós ajudara a compreender esse processo.

## POP ART

Nos anos 60, o intercâmbio entre o trabalho de fotógrafos e artistas plásticos se desenvolveu bastante. De um lado, fotógrafos e uma utilização de técnicas manuais de manipulação de imagens, como retoques, pinturas de negativos e de cópias. De outro, os artistas imitavam a visão fotográfica (figurativa) e introduziam fotos em suas obras, seja por meio de colagem ou reprodução em silkscreen, como ocorre na Pop Art.

Com a Pop Art, que representava os componentes mais ostensivos da cultura de massa, retoma-se a arte figurativa. Esta volta era em oposição ao expressionismo abstrato que dominava a cena estética desde o final da segunda grande guerra.

O próprio Geraldo de Barros, no início do anos 60, abandona o concretismo e, influenciado pelo novo movimento, adere à figuração.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> COSTA, Heloise & RODRIGUES Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE - IPHAN, UFRJ, 1995. p.99.

<sup>57</sup> No início dos anos 80, depois de ter participado do Rex Time, ao lado de Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, e feito incursões pela Pop Art, volta ao construtivismo geométrico com uma série de quadros realizados em laminado de plástico (fórmica) sobre madeira. Realiza nesse formato uma variedade de novos projetos, além de alguns criados nos anos 50. Com essa série, Geraldo participou da Bienal de Veneza (1986) e, novamente, da Bienal de São Paulo (1991). JUNIOR, Rubens Fernando (org.). *Geraldo de Barros: Sobras + Fotoformas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.



**Geraldo de Barros, 1964**

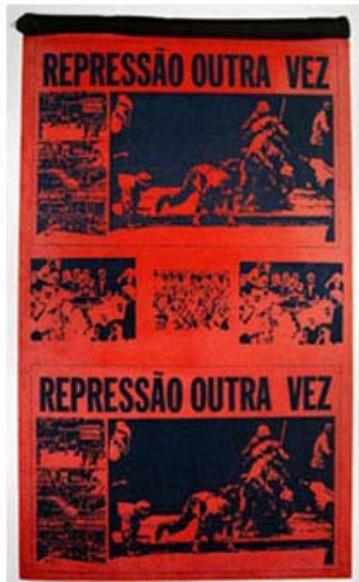
**Pintura**  
**78 x 114 cm**

Com raízes no dadaísmo de Marcel Duchamp, a Pop Art<sup>58</sup> começou a se consolidar no final da década de 1950, quando alguns artistas nos Estados Unidos, inspirados pelos estudos sobre os símbolos e produtos do mundo da propaganda, começaram a transformá-los em tema de suas obras. Movimento principalmente americano e britânico, teve no Brasil forte expressão, destacando-se artistas como Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, Marcelo Nitsche, entre outros.

A denominação Pop Art foi empregada pela primeira vez em 1954, pelo crítico inglês Lawrence Alloway, para designar os produtos da cultura de massa, sobretudo os provenientes dos Estados Unidos, considerados elementos ostensivos que exerciam poderosa influência na vida cotidiana na segunda metade do século XX. Representava o retorno de uma arte figurativa, cujos ícones eram a televisão, a fotografia, os quadrinhos, o cinema e a publicidade.

---

<sup>58</sup> Estilo de Arte que tinha como objetivo a crítica irônica do bombardeamento de objetos de consumo na sociedade, ela operava com signos estéticos massificados da publicidade e do consumo, usando como materiais principais, tinta acrílica, poliéster, látex, produtos com cores intensas, brilhantes e vibrantes, reproduzindo objetos do cotidiano em tamanho consideravelmente grande, transformando o real em hiper-real. MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.



Antônio Manuel, Repressão outra vez, 1968



Roy Lichtenstein, Maybe, 1963



Antônio Dias, 1967



Rubens Gerchman, As professorinhas, 1966



Andy Warhol, Jackie, 1964

A Pop Art, com o objetivo de crítica à sociedade consumista, necessitava dos objetos de consumo nos quais se apoiava e se inspirava. Algumas vezes, acabava provocando o aumento do consumo, como ocorreu com as Sopas Campbell, utilizadas na obra de Andy Warhol. Nesse sentido, a Pop Art causou grandes transformações ligadas ao consumo: o que era considerado kitsch, virou moda. O que era vulgar tornou-se refinado. Desmistificou a arte, proporcionando sua aproximação das massas, baseando-se no fato de que ao gosto e à arte sempre é atribuído um determinado valor e significado, conforme o contexto histórico em que se realiza.

Se a Pop Art transformou o consumo em moda, seja através de uma lata de sopa ou de uma pessoa famosa como Marilyn Monroe, podemos fazer um paralelo com a Bossa Nova, que também virou moda<sup>59</sup>. Comparamos as obras da Pop Art onde eram representadas celebridades como os Rolling Stones, Jackeline Kennedy e Liz Taylor, reafirmando a sua fama e ao mesmo tempo os tornando ícones. Já as capas da Bossa Nova, podemos entender que servem de suporte, assim como uma tela para imortalizar aqueles artistas que ali estavam representados, utilizando de um meio de consumo em massa – os discos – como forma de transformação de ícones. Entendemos que as capas seguiam um padrão, como uma forma de assinatura do artista – no caso Cesar Villela - e os músicos eram modelos aos quais são atribuíam-se valores e significados. Além disso, percebemos nas capas da Bossa a utilização da técnica de fotografia em alto contraste, constantemente encontrada nas obras Pop, principalmente nas do artista plástico Andy Warhol.

Devemos apontar que o processo de elaboração de uma capa de disco se desenvolve também através do design e que os artistas Pop estão extremamente ligados a essa produção.

## **2.2 O design gráfico**

Para uma melhor compreensão da importância do design para a produção das capas de disco, iremos esquematizar como ele influenciou, como foi utilizado e por que. Para isso mostraremos exemplos de períodos variados para verificar a sua atuação em determinados objetos, a sua evolução e suas formas de leituras.

Se analisarmos os projetos gráficos da época, veremos que, em grande parte, eram feitos por artistas plásticos ou arquitetos; comparando-se com a atualidade isso não mudou muito. Porém, o status de um designer ou ilustrador, como era chamado, caminhava para uma mudança. Anteriormente, o trabalho de ilustrador não era muito reconhecido, o que não significa a ausência de excelentes trabalhos. Citamos, como exemplo, o artista plástico Di Cavalcanti, que já na década de 1930, criava capas para livros e, posteriormente, capas de discos, mas, relegado a segundo plano, seu trabalho como ilustrador passou quase despercebido.

---

<sup>59</sup> Mais a frente, mostraremos como o termo Bossa Nova é empregado em vários nichos representando a modernidade.

A série *Fantoches da Meia Noite* é, sem dúvida, a obra mais significativa do período em que Di Cavalcanti atuou como artista gráfico. Publicado por Monteiro Lobato, em 1921, esta narrativa feita de imagens teve pouca circulação. Sua publicação significou uma mudança no seu estilo de produzir ilustrações e, ainda, antecipou o discurso expressionista ferozmente repudiado pela tradição acadêmica, durante a Semana de 22.



**Fantoches da Meia-noite (1921)**  
Capa e ilustrações de Di Cavalcanti

Ela é uma obra repleta de incertezas, ainda não se sabe ao certo a técnica utilizada pelo artista, se existiu outra versão, ou, ainda, se o exemplar que se encontra no Museu Biográfico Casa Guilherme de Almeida<sup>60</sup> é realmente um original.<sup>61</sup>

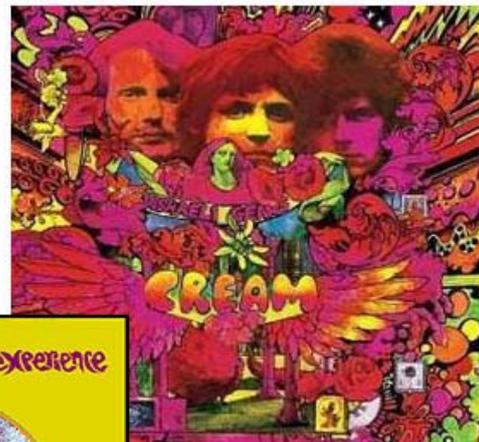
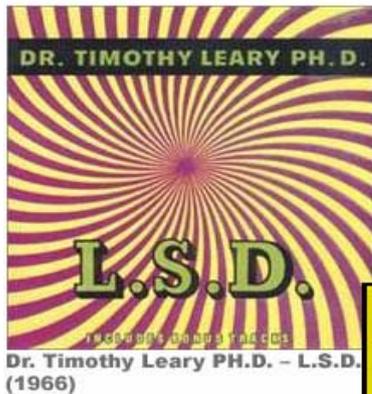
Quando nos referimos à tática das práticas visuais é impossível se desassociar do modo como o objeto é construído e para que fim. Usando a expressão de Rafael Cardoso, quando compara o design ao fetiche, o design codifica significados intrínsecos aos objetos. São esses significados que farão, por vezes, o consumidor se sentir atraído por determinado objeto.

A origem do design pode não influenciar na escolha do produto, mas, sim, no seu significado para determinado grupo, criando, por sua vez, uma identidade visual.

<sup>60</sup> O Museu Biográfico Casa Guilherme de Almeida, ou Casa da Colina, é mantido pela Secretaria Estadual da Cultura de São Paulo.

<sup>61</sup> Existe um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Entretanto, a série dos Fantoches é em tons pastéis, diferente dos desenhos encontrados na Casa Guilherme de Almeida, que trazem tons mais vibrantes como o vermelho.

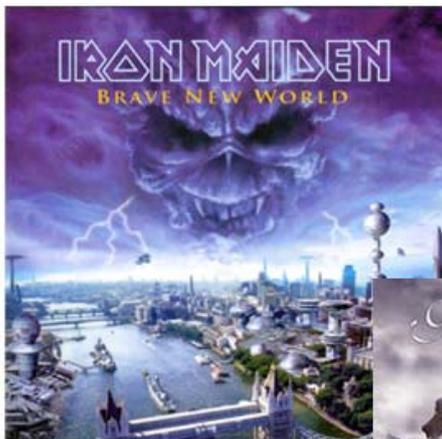
Partindo de uma amostragem de capas de disco, podemos distinguir, facilmente, a superposição de imagens e textos altamente coloridos e contrastantes das bandas de rock (período psicodélico), em meados dos anos 60, do tom mórbido das capas dos discos de heavy-metal; ou as capas da bossa nova, com a valorização do espaço em branco e suas fotos em alto-contraste. As próprias capas ou ilustrações podem trazer a historicidade do conteúdo do objeto.



Cream - Disraeli Gears (1967),  
capa de Martin Sharp



The Jimi Hendrix Experience - Are You Experienced (1967),  
capa de Ed Thrasher



Iron Maiden - Brave New World  
(2000)



Black Sabbath - Reunion (1998)



Nightwish - End of a Era (2005)



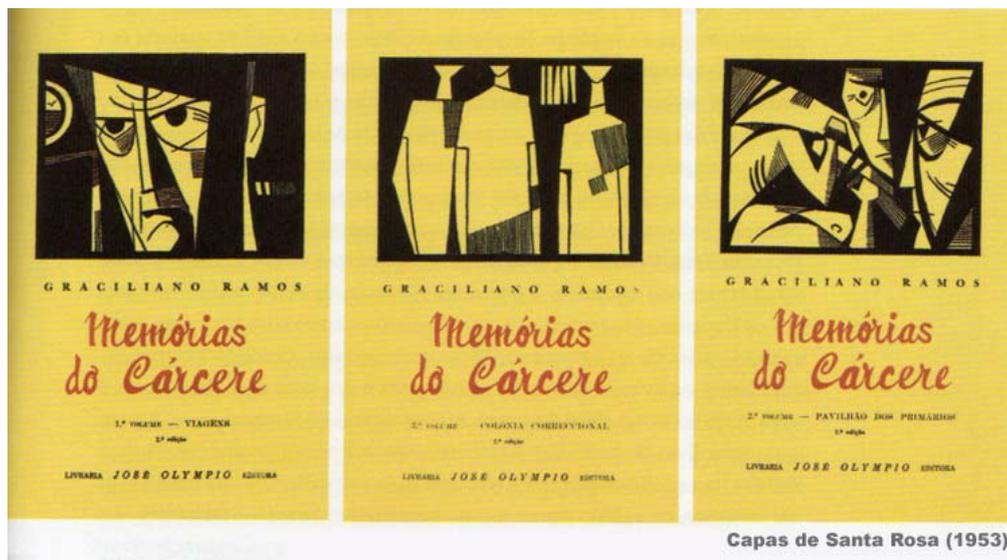
Pesquisando mais a fundo, mesmo sendo no final da década de 50 e meados da 60 que a problematização do design começa a ser discutida, há tempos, os ilustradores se preocupavam com a relação do teor do objeto com a imagem ilustrada. Santa Rosa, criador de um sistema de identidades visuais para livros, ícone de uma época, resalta essa relação entre texto e imagem:

É, pois, de um tema dado que o ilustrador terá que realizar a sua obra, fixando com a força da sua personalidade os elementos sugeridos. Nesse trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmonia como notas de contraponto. Tarefa difícil essa de captar, no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder ao mesmo tempo sentimento, às vezes mesmo esclarecer certos mistérios das palavras.

[...] o que conta para o ilustrador não é o descritivo do poema, do conto, do romance, mas a atmosfera espiritual em que se movem os ritmos, os sentimentos, os personagens, o clima que evoca suas situações íntimas. Tomamos várias atitudes, portando-nos como cineastas quando procuramos o ângulo justo em que o assunto mais avulta, mais se define, mais se precisa. Ora, espionamos os personagens de um romance, cercamo-los, esmiuçamos sua vidas, seus hábitos mais íntimos, suas manias, seu andar, as rugas da face, só com o fim de transpor com a mais densa verdade, o seu caráter e sua força.

[...] Sem poder valer-se de uma mais ampla visão das coisas, sem ter esclarecidos os olhos do espírito, como poderá o artista transmitir, com

sensível equilíbrio, a graça e a força, o mistério, e a profundidade dos sentimentos da grande poesia ou dos grandes pensadores?<sup>62</sup>



Refletindo sobre a valorização insuficiente da ilustração, como já foi dito antes com o caso de Di Cavalcanti, Santa Rosa avalia:

Muito temos a lamentar que o gosto pelo livro ilustrado, quase inexistente entre nós, ou pelo menos pouco difundido, ainda não foi fixado nos hábitos editoriais, [o que vem] entervando o desenvolvimento de uma arte de ilustração mais fina, mais rica de qualidade, que melhor valorize o próprio livro.<sup>63</sup>

Percebemos que a fala de Santa Rosa ainda é atual, levando em conta devidas proporções. A criação de identidades visuais é considerada, hoje, de suma importância; desde um ambiente arquitetônico como numa empresa, supermercado, shopping, até os mais variados produtos, de capas de disco a vestuário. E, infelizmente, a pouca valorização do trabalho do design ainda persiste, mesmo tendo melhorado muito. Não existe sequer uma classe denominada designer<sup>64</sup>.

Voltando ao cenário da pesquisa, a linguagem visual já havia dado traços de sua modificação a partir de meados da década de 50, mas sofreu transformações mais profundas na década de 60, modificando-se todos os conceitos precedentes em termos

<sup>62</sup> SANTA ROSA, Tomás. *Roteiros de Arte – Os cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde, 1952. pp 25-28.

<sup>63</sup> SANTA ROSA, Tomás. *Roteiros de Arte – Os cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde, 1952. p 28.

<sup>64</sup> A profissão de designer ainda não é regulamentada no país.

visuais. Através da evolução científico-tecnológica, fomos do macro para o micro. A difusão de imagens fotográficas expandiu-se e afetou de forma considerável as práticas visuais. O mundo estava em acelerada transformação, e a conquista do espaço era coisa real. “A Terra é azul”, exclama o cosmonauta Yuri Gagarin, em 1961, e, no final da década, os astronautas chegam à lua. Com a foto da pegada impressa nas areias lunares imortalizam o feito, junto da célebre frase de Armstrong: “Um pequeno passo para um homem, um grande passo para a humanidade”.<sup>65</sup>

Sabemos que o Brasil passou por um processo de internacionalização no período JK, seja nos bens de consumo, empresas e costumes. Sabemos que essa internacionalização mudou drasticamente os conceitos visuais das pessoas, e não é a toa que os anos 60 são chamados de “os anos que mudaram o mundo”<sup>66</sup>. Entretanto, como teria sido a recepção da população em meio a uma “nova” identidade nacional?

Segundo Renato Ortiz, não existe uma identidade nacional autêntica, e sim uma pluralidade delas, pois estarão sempre ligadas à interpretação dos grupos sociais e ao Estado que se constrói, em diferentes momentos históricos. Entretanto, Ortiz afirma que “os meios de comunicação de massa pertencem ao domínio da quantidade, eles massificam e uniformizam a diversidade do ideal brasileiro”.<sup>67</sup>

Em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Ortiz chega à relação entre identidade e indústria cultural. O autor defende a força dos meios de comunicação na construção do discurso da identidade nacional, assim como sua contribuição para essa idéia de integração. Segundo Ortiz, nos anos de 1960 começa-se a sentir a presença dos “meios de comunicação de massa, que hoje tendem a integrar a nação como um todo”<sup>68</sup>, representando o campo e as formas de dominação da cultura. A partir do golpe militar de 1964, o país apresenta uma nova configuração, com a modernização e o desenvolvimento do capitalismo. Através dos meios de comunicação, o mercado de bens simbólicos passa a ser estimulado pelo consumo cultural, que, por sua vez, constrói a imagem de um Brasil mestiço, livre e democrático como fator de integração

---

<sup>65</sup> 20 de julho de 1969, quando o módulo lunar Eagle, da nave Apollo 11, pousou no solo e o primeiro homem a pisar na Lua, Neil Armstrong deu fim à corrida espacial. A famosa fala do astronauta tornou-se célebre na História do século XX. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/espaco/esp09.htm>, acessado em 07/02/2008.

<sup>66</sup> Com extrema riqueza cultural e política, os anos 60, especialmente após sua segunda metade, mudaria a sociedade mundial como um todo e, no Brasil, não foi diferente. Disponível em: <http://www.americanas.com.br/cgi-bin/WebObjects/Catalogo.woa/wa/materia?mat=2797>, acessado em 07/02/2008.

<sup>67</sup> Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*, Ed. Brasiliense, 1985. p 105.

<sup>68</sup> Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*, Ed. Brasiliense, 1985. p 77.

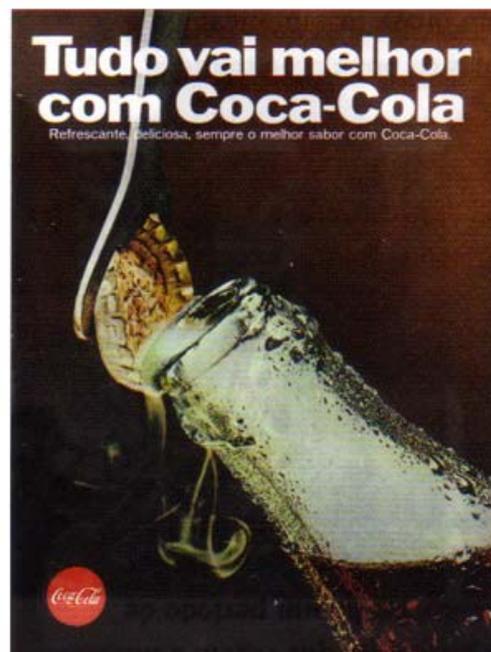
nacional. Para Ortiz, apesar de consistir numa operação simbólica, as práticas visuais recuperam uma identidade nacional harmonicamente fixada no imaginário de seu público.

Esta imagem construída referente a um país estimulado pelo consumo cultural faz com que novas experimentações gráficas da década de 1960 surjam e consigam, de alguma forma, se interligar ao imaginário da população, modificando as leis que regiam o design na época.

As inovações visuais dos anos 60 criaram uma linguagem atemporal, que rege a linguagem visual contemporânea. Há um salto em termos de visualidade, em uma década, que não tivemos similar nas quatro posteriores. Obviamente, foi um fato que não se manifestou de forma holística, mas podemos afirmar que a maioria aderiu à nova linguagem visual. Como exemplo, nos deparamos com duas propagandas da Coca-Cola.



1957



1969

A primeira, de 1957, está ligada e perdida no tempo passado. A foto já determina o período em que se vive, focado não somente pelas vestimentas dos modelos e objetos de uma época, mas pela forma compositiva datada. Um layout de forma rígida, dura, sem movimentação, onde o destaque é para a foto e prevalece o excesso de informação escrita.

Quando nos deparamos com a segunda imagem, de 1969, ela já apresenta uma linguagem mais contemporânea. Seria difícil datar esta imagem, pois, sob certos aspectos, as mudanças visuais que ocorreram nesta década foram maiores do que nas

quatro décadas seguintes. Comparando com a primeira imagem, reparamos na forma e na utilização da fotografia. Na segunda, uma fotografia sangrando, sem margem. Ela não apresenta nenhum tipo de objeto que nos remeta a uma época em especial. Se vimos, na imagem de 57, um culto a boa forma e uma sensualidade por parte dos modelos, na de 69, a própria garrafa do refrigerante apresenta-se como um objeto fálico, com um apelo sexual muito maior, mesmo que seja nas entrelinhas.<sup>69</sup> Nota-se a redução de elementos escritos, agora, apenas um título (o slogan) e um subtítulo. Parece que o conceito modernista de “menos é mais” está presente aqui também. Para finalizar, a logo em vermelho da Coca-cola aparece sozinha no canto inferior esquerdo, dando mais destaque à marca; o que não ocorre com a primeira imagem, onde a logo aparece com outras duas garrafas do refrigerante, poluindo com o excesso de elementos, atrapalhando a leitura.



Marcas desenvolvidas nos anos 1960

O diálogo entre linguagem visual e linguagem social é muito importante. O design está ligado também à atribuição de significados e não apenas a preceitos estéticos. É mais fácil percebermos quando os tipos script, manuscrito, são explorados com frequência em produtos domésticos e em lojas de departamento (como nas marcas Mesbla, Walita, Mappin, todas da década de 60), estabelecendo um vínculo direto com a vida do consumidor. Segundo André Stolarski, podemos dizer que, nesta década, “houve um rápido aprofundamento das questões ligadas ao planejamento [gráfico], que desaguou em uma produção de aparência radicalmente diferente de tudo o que havia precedido: por um lado, signos de identificação com “alta densidade de informação no mínimo espaço”<sup>70</sup>, aliando concisão, simplicidade e um grau de elaboração estética que transcendeu o mero pioneirismo; por outro, sistemas de programação visual atentos à

---

<sup>69</sup> Temos que fazer um paralelo com o período em que se vive nos anos 60, principalmente com o ano de 1969. Ano este da liberação sexual, onde, mesmo que em doses homeopáticas, tudo girava em torno desse novo ambiente que a sociedade vivia.

CARDOSO, Irene. *The 60's generation: the weight of an inheritance*. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 17, n. 2, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200005&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em: 28/12/2007.

<sup>70</sup> MELO, Chico Homem de. “Marcas do Brasil”. In: *Os desafios do designer*. São Paulo: Rosari, 2003. p 11.

eficácia do comportamento global dessas mesmas identidades. Como pano de fundo, o salto da industrialização e urbanização do país, que se prepararia para entrar no cenário da competição internacional.”<sup>71</sup>

Os principais responsáveis pela mudança nos designs, principalmente corporativos, foram Alexandre Wollner, Ruben Martins, João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, em São Paulo, e Aloísio Magalhães, no Rio de Janeiro. “Eles também foram os pioneiros no estabelecimento de uma atitude profissional inédita – crítica, científica, abrangente, independente -, desde o início identificada ao que seria o “verdadeiro” design. Ocupando o centro de seus interesses e de sua produção, suas marcas foram “a face mais visível da nova profissão que surgia”<sup>72</sup>.

As bases estéticas para essa empreitada haviam sido lançadas no início do século XX pela arte construtiva, que começou a ganhar força no Brasil durante os anos 50, em meio a um grupo de artistas paulistas. De fato, a maioria dos designers aqui mencionados iniciou sua carreira nas artes visuais; um bom número deles tinha contato próximo ou direto com o movimento concreto; alguns, finalmente, mantiveram-se nas artes plásticas, atuando eventualmente como designers. Foi o caso de Mauricio Nogueira Lima, Willys de Castro, Hércules Barsotti, Antônio Maluf e Lygia Pape.”<sup>73</sup>

De um modo amplo podemos afirmar que os projetos gráficos, entendam como projetos gráficos o “design” da época, estavam de alguma maneira em interface com as Artes Plásticas. Podemos dizer que essa ligação parte também dos movimentos apresentados anteriormente como influência para as capas dos discos da Bossa e a forma de entender as experimentações gráficas nelas utilizadas.

É ainda a partir desses movimentos artísticos que se elabora e concretiza uma escola superior de design no Brasil, na qual se consolidam novas regras e teorias do design.

---

<sup>71</sup> STORLARSKI, André. “A identidade Visual toma corpo”. In: MELO, Chico Homen de - *O Design Gráfico Brasileiro : Anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p 217.

<sup>72</sup> MELO, Chico Homem de. “Marcas do Brasil”. In: *Os desafios do designer*. São Paulo: Rosari, 2003. p 11.

<sup>73</sup> STORLARSKI, André. “A identidade Visual toma corpo”. In: MELO, Chico Homen de - *O Design Gráfico Brasileiro : Anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p 217-218.

## AS VICISSITUDES DA FORMAÇÃO DO DESIGN NO BRASIL

Segundo Rafael Cardoso<sup>74</sup>, o design é fruto de três grandes processos históricos interligados: 1) Industrialização (Reorganização da escala de produção e distribuição de bens); 2) Urbanização (Ampliação e adequação das concentrações de população); e 3) Globalização (integração de redes de comércio, transportes, comunicação).

O florescimento cultural e político na década de 1960 ligava-se a uma série de condições materiais comuns a diversas sociedades em todo o mundo - aumento quantitativo das classes médias, acesso crescente ao ensino superior, peso significativo dos jovens na composição etária da população. O cenário era de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos: era cada vez maior o acesso a um modo de vida que incorporava ao dia-a-dia o uso de eletrodomésticos, especialmente a televisão.

É esse florescimento cultural que “constrói” o espectador, ou seja, é a partir da percepção da modernidade que há as mudanças de hábitos. Integração e complexidade exigem planejamento para ajustar interfaces entre fabricantes e fornecedores, distribuidores e usuários, reguladores e projetistas. O repertório cultural é muito importante para o desenvolvimento visual, pois a partir dele será possível um diálogo entre linguagem social e linguagem visual.

Partimos do pressuposto que existiam dois tipos de espectadores: um, sem embasamento de prática visual, que escolhe pela beleza do produto ou apenas levado pelo significado atribuído ao objeto. Um espectador que é atraído pela indústria cultural inconscientemente. O segundo espectador tem um repertório cultural mais amplo, ele vê e compreende a plasticidade utilizada na linguagem visual do objeto. Mas a “construção” de um espectador especializado só viria a partir de estudos em cursos na área.

Nos anos 50, os industriais brasileiros sequer sabiam direito o que era design. Nessa época, um segmento da elite ilustrada paulista vislumbrou a necessidade de formar profissionais com a qualificação adequada para suprir a demanda de projetos de produto e de comunicação visual que

---

<sup>74</sup> No curso "*História do design no Brasil: processo e construção*" ministrado por ele no Maria Antônia (USP) no período de 16 à 18 de janeiro de 2007.

adviriam da atividade econômica crescente e da indústria nacional nascente.<sup>75</sup>

Passou a ser cada vez mais evidente a necessidade de se ter um profissional capaz de criar uma linguagem original, a partir de elementos visuais específicos, com raízes na nossa cultura, mas que, ao mesmo tempo, possuísse signos passíveis de leitura universal. Motivos políticos também não faltaram para incentivar a formação de novos profissionais, através da criação de uma instituição específica. O design foi usado por Carlos Lacerda, então governador do Estado da Guanabara, em direção à conquista do seu ideal político, a Presidência da República. Ele, segundo Niemeyer<sup>76</sup>, conhecia bem o papel do design no processo de desenvolvimento, por se tratar de uma ferramenta útil na transmissão da idéia de modernidade na cultura material industrializada.

Até então, as indústrias no Brasil, embora fabricando quase todos os utensílios domésticos, utilizavam-se de desenhos importados para a execução de ferramentas, eletrodomésticos e automóveis. A perspectiva era a de instituir escolas capazes de formar profissionais que pudessem, pelo país afora, criar novos desenhos para objetos de uso comum, deixando de lado os modelos fornecidos por outros países e tornando-os mais agradáveis ao gosto brasileiro, o que seria extremamente importante para o desenvolvimento da indústria nacional. Mais além, a produção nacional de desenhos evitaria o pagamento de 'royalties', referentes a patentes estrangeiras. Isso explica as questões políticas e financeiras, além de intelectuais, que estimularam as atividades educacionais em design.

Inaugurado em 1951, por iniciativa de Pietro Maria Bardi e sob orientação de Lina Bo Bardi, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP), foi alavanca para o ensino superior em Design no Brasil. Apesar de sua curta duração por falta de recursos – 3 anos, em convênio com a prefeitura –, a instituição, pioneira no ensino formal do design, deu um importante passo ao estabelecer contato com correntes de pensamento que prevaleciam no âmbito cultural da época.

Já em 1962, de acordo com Niemeyer, houve a inclusão do Design na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, como resultado de um processo evolutivo e de renovação:

---

<sup>75</sup> NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro. 2AB, 1998. p 62.

<sup>76</sup> NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro. 2AB, 1998. p 61.

A proposta da FAU-SP, defendendo que caberia aos arquitetos a solução de problemas de design, não foi seguida pelas demais escolas de arquitetura do país, consolidando-se como experiência ímpar. O corporativismo e a supremacia numérica dos arquitetos não permitiu que aqueles efetivamente ligados ao design chegassem à direção da instituição e fosse dada maior ênfase à Sequência Desenho Industrial. O número de horas/aulas destinadas ao design (4 por semana) manteve-se reduzido, insuficiente para uma formação profissional em design, constituindo somente um núcleo de disciplinas informativas.<sup>77</sup>

Empresários e membros da alta burguesia do Rio de Janeiro compartilhavam do pensamento que a criação de uma escola técnica do MAM representava uma expressão formal compatível com a modernidade latente, deixando para trás a estrutura econômica e agrícola pastoril, em busca da nova etapa industrial.

A idéia de se ampliar as atividades do MAM fervilhava, principalmente por seu papel ativo e inovador na organização de um curso inédito na América Latina. O curso do MAM (Escola Técnica de Criação - ETC)<sup>78</sup> oferecia um curso fundamental e três habilitações, que estariam direcionadas à indústria brasileira: Desenho Industrial, Comunicação Visual e Informação. O “ambiente positivista”<sup>79</sup> do Rio de Janeiro parecia ser o ideal para a possível criação de uma escola nos moldes da Escola de Ulm<sup>80</sup>.

Contudo, tratava-se de um curso que, apesar de ter como objetivo atender as demandas de desenvolvimento do país, fundamentava-se fora de uma realidade concreta. Não considerava a problemática social, já que seus mentores estavam à parte do perfil do estudante e das possibilidades de inserção de seus alunos no mercado de trabalho.

Questões financeiras ameaçavam os inícios dos trabalhos para o curso. Apesar de possuir uma boa parte da estrutura construída, o MAM não tinha os recursos para a

---

<sup>77</sup> NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro. 2AB, 1998. p 67.

<sup>78</sup> A ETC teve sua estrutura curricular elaborada a partir do modelo da *Escola de Ulm*. O curso seria destinado a jovens entre 18 e 28 anos, com aptidão artística mas sem necessidade de conhecimentos específicos. Os princípios do Arts&Crafts também seriam adotados pelo curso, que trazia 2 habilitações: *Desenho Industrial e Comunicação Visual*. O projeto era considerado inovador e grandioso, mas não haviam recursos financeiros suficientes para a implantação do curso. Disponível em: [http://www.aulad.com.br/historia/arquivos/a14\\_esdi\\_wollner.pdf](http://www.aulad.com.br/historia/arquivos/a14_esdi_wollner.pdf), acessado em: 22/12/2007.

<sup>79</sup> Expressão utilizada por Lucy Niemeyer em seu livro *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro. 2AB, 1998.

<sup>80</sup> A *Hochschule für Gestaltung Ulm* (Escola Superior da Forma de Ulm) foi fundada em 1953 por Inge Scholl, Otl Aicher, Max Bill, entre outros, durante até 1968. É considerada a mais significativa tentativa de se reestabelecer uma ligação com a tradição do design alemão. Foi sucessora da Bauhaus por seus métodos de ensino, disciplinas lecionadas, ideais políticos e por também acreditar que o design tinha um importante papel social a desempenhar. Disponível em: <http://www.tipografos.net/bauhaus/hfg.html>, acessado em 22/12/2007.

aquisição de equipamentos e principalmente para a folha de pagamento. A saída, para evitar o abandono forçado do projeto do Curso no MAM, era estabelecer parcerias que pudessem financiá-lo, para o que o Governo do Estado da Guanabara seria uma boa alternativa.

Como visto anteriormente, as intenções políticas exerceram grande influência na criação de cursos de Design no Brasil. Inicialmente, o interesse do Governo de Carlos Lacerda mostrou-se como a solução para a falta de recursos do MAM. Por isso, seguindo essa linha de raciocínio, é possível apontar aqui a idéia do curso de Design do IBA – Instituto de Belas Artes, pois, para burlar os entraves burocráticos usou-se o artifício de que o curso de Design seria no IBA.

Quanto à questão do currículo, o que foi apresentado inicialmente pelo GT1 pouco se distingue daquele proposto para ser implantado na ETC do MAM. É compreensível a similaridade das propostas, pois a corrente de ensino do design que havia prevalecido em ambas tinha suas raízes na Escola de Ulm e, em última análise, na Bauhaus.<sup>81</sup>

Para um país em desenvolvimento, onde faltava atendimento às necessidades básicas da população, a idéia da criação de um curso de design voltado para a indústria poderia parecer prematura e desajustada à realidade. Deixando os receios de lado, o Governador Carlos Lacerda seguiu em frente e assinou, em 5 de Dezembro de 1962, o decreto da criação da ESDI- Escola Superior de Desenho Industrial<sup>82</sup>, em meio às comemorações do seu segundo ano de mandato. A escola ocupava o antigo prédio da Secretaria da Educação e Cultura, na rua Evaristo Veiga nº95, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Tão promissor empreendimento, a ESDI, após 5 anos de existência, começou a dar os primeiros sinais da crise. O curso não era reconhecido oficialmente, além da profissão não ser ainda regulamentada. Influenciada pelos movimentos estudantis, paralelamente a uma atitude de autocrítica, discentes e docentes suspenderam as aulas, a fim de estabelecer um novo currículo, adaptado às novas demandas e reais condições tecnológicas e financeiras da indústria brasileira. O meio industrial já não absorvia mão de obra formada pela escola, deixando de fora muitas pessoas aptas a exercerem a profissão.

---

<sup>81</sup> NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro. 2AB, 1998. p 81.

<sup>82</sup> Hoje parte da UERJ. Ainda segue os padrões de quando instalada, ensinando no seu curso tanto a parte gráfica como industrial.

Em meio à confusão instaurada, na tentativa de oficialização do ensino do design, este perseverou no campo visual, abrindo caminho para sobrepor-se aos debates que insistiam em permanecer no cotidiano e questionavam o caráter contraditório dos conceitos de modernização do Brasil, em face ao contexto sócio-econômico do país. A abordagem desse panorama histórico-cultural do período em questão traz à tona informações relevantes para o entendimento do tratamento recebido pelas capas de discos. Mesmo que as escolas de design não tenham afetado diretamente a elaboração das capas de disco da Bossa Nova, os artistas que participaram de alguma forma dessas escolas, como Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães, apresentam em seus trabalhos características como limpeza, simetria e composição - fundamentais na execução das capas.

## **O DESIGN GRÁFICO E AS CAPAS DE DISCO**

O design gráfico apresentava-se no Brasil sem unidade e nem critérios formais; o que ocorria muitas das vezes era uma bagunça gráfica e um exagero na quantidade de elementos utilizados, sem hierarquia de informações e, tampouco, preocupação estética. Entretanto, existem pensamentos como o de Monteiro Lobato, que, ainda nos anos 20, foi um dos primeiros editores a colorir capas de livros, além de ilustrá-los, tornando-as atraentes. Em uma época em que a qualidade gráfica dos livros era considerada fator irrelevante para os editores brasileiros, Monteiro Lobato intuiu ser a aparência do produto indispensável para atrair a atenção dos leitores. Contrata artistas plásticos para modernizar as capas e ilustrar os textos, assim imprimindo uma feição artística na materialidade do livro.



Livro de Monteiro Lobato,  
A Menina do Narizinho Arrebitado (1920)  
Capa de Voltolino

Já no final da década de 50, as influências modernistas ocorridas na arquitetura, nas artes plásticas, na música e no teatro chegam às artes gráficas. Alguns grandes jornais e revistas da época começam a fazer reestruturações em sua apresentação, como o Jornal do Brasil, a revista Senhor e as capas de livros da Civilização Brasileira. Seguindo essa tendência, as capas dos LP's, como eram chamados os vinis, também tiveram sua participação nessa modernização.

Em 1959, ano em que a Nasa<sup>83</sup> é criada e é lançado o disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto<sup>84</sup>, acontecem fatos importantíssimos para a História do Design no Brasil e, conseqüentemente, é necessário traçar um paralelo com as capas da bossa.

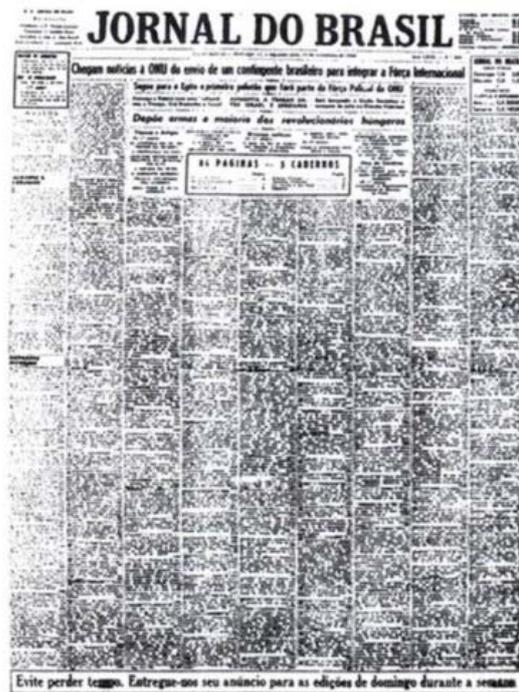
Como primeiro ponto, destacamos a reformulação gráfica do Jornal do Brasil. Jânio de Freitas promove uma radical transformação na primeira página do Jornal, que passa a ser ocupada por notícias, mantendo apenas uma faixa de anúncios em forma de

---

<sup>83</sup> A **NASA** (*National Aeronautics and Space Administration*) cuja tradução seria *Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço*, é simplesmente conhecida mundialmente como a Agência Aero-Espacial estadunidense. É uma agência do Governo dos EUA, responsável pela pesquisa e desenvolvimento de tecnologias e programas de exploração espacial. Disponível em: <http://www.nasa.gov>, acessado em 22/12/2007.

<sup>84</sup> O disco *Chega de Saudade* é considerado o início da Bossa Nova.

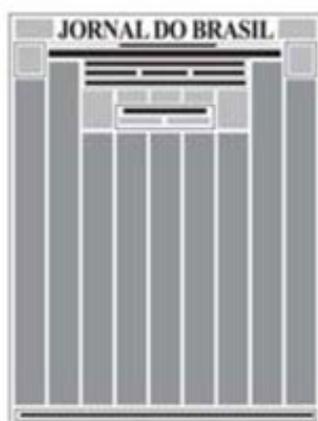
“L”. Essas modificações gráficas são comandadas pelo escultor construtivista Amílcar de Castro e permitem a definitiva incorporação da linguagem fotojornalística ao jornal. Essa reformulação deixou o jornal mais limpo, mais atraente e de fácil leitura. Pode-se notar, na construção feita por Amílcar de Castro, a concretização de conceitos norteados pelo pensamento minimalista sintetizado na frase “Menos é mais” de Mies van der Rohe<sup>85</sup>.



1956



1959



1956



1959



Fotografia de Marcel Giró (1956)

<sup>85</sup> Arquiteto alemão considerado um dos principais nomes da arquitetura do século XX, sendo geralmente colocado no mesmo nível de Le Corbusier ou de Frank Lloyd Wright. Foi professor da Bauhaus e um dos formadores do que ficou conhecido por International style, onde deixou a marca de uma arquitetura que prima pela clareza e aparente simplicidade. Disponível em: <http://www.designboom.com/portrait/mies/bg.html>, acessado em 23/12/2007.

É interessante aqui inserir uma comparação entre as fotos que Marcel Giró<sup>86</sup> já fazia em 1956 com as fotos utilizadas em 1959 nas capas do JB, principalmente com a chegada do fotógrafo Erno Schneider, valorizando a utilização delas como chamariz para o jornal.

Na época o *Jornal do Brasil* era covardia em matéria de fotografia. Sempre trazia uma foto diferente dos outros. [...] **Apostavam na foto diferente.** [...] Publicavam a fotografia na primeira página. O JB na época era o máximo do jornalismo fotográfico. [...] Tinha um prêmio toda semana para quem fazia a primeira página. No fim do mês quem tinha feito mais primeiras páginas ganhava o prêmio (em dinheiro).<sup>87</sup>

Já que falamos em Mies van der Rohe, outro importante ponto é a arquitetura, para entender o que se passava e capturar características que encontraremos nas capas da Bossa, principalmente da Elenco. A arquitetura de Oscar Niemeyer é caracterizada por uma limpeza dos traços e linhas sinuosas que resultam num formalismo plástico único. Enquanto a economia de elementos visuais pode também ser encontrada nas capas de Cesar Villela, as curvas sensuais de suas obras, segundo o próprio Niemeyer, inspiradas no corpo da mulher carioca, vêm de encontro com a aura de natureza exuberante do Rio de Janeiro, presente também nas letras da Bossa Nova:

Olha que coisa mais linda  
Mais cheia de graça  
É ela menina, que vem e que passa  
Num doce balanço a caminho do mar  
Moça do corpo dourado  
Do sol de Ipanema  
O seu balançado é mais que um poema  
É a coisa mais linda que já vi passar [...] <sup>88</sup>

A Catedral de Brasília de Niemeyer, que começa a ser construída em 1959 é finalizada em 1970.

---

<sup>86</sup> Marcel Giro foi expoente da fotografia concreta no Brasil.

<sup>87</sup> SCHNEIDER, Erno. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 08/05/2003. Depositada no Laboratório de História Oral do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

<sup>88</sup> Trecho da música *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Na Catedral, por exemplo, evitei as soluções usuais das velhas catedrais escuras, lembrando pecado. E ao contrário, fiz escura a galeria de acesso à nave e esta, toda iluminada, colorida, voltada com seus belos vitrais transparentes para os espaços infinitos.<sup>89</sup>



**Catedral de Brasília, 1959**  
Projeto de Oscar Niemeyer

Eu quando fiz a catedral eu não queria fazer uma Catedral como as outras, belíssimas, escuras lembrando pecado. Eu queria fazer uma catedral diferente, eu fiz a galeria em sombra e a nave toda aberta para o espaço. E a Catedral ficou bonita. Era à procura da terra com os espaços infinitos.<sup>90</sup>

Um dos pioneiros na mudança no design de identidade<sup>91</sup> é Alexandre Wollner, que, desde 1957, quando ainda estava em Ulm<sup>92</sup>, já experimentava novos conceitos do design influenciado pelo construtivismo. Wollner utilizava-se, na maioria das vezes, de signos ambíguos, fato próprio das ilusões de ótica, que se tornariam um tema de psicologia da Gestalt<sup>93</sup> e da Optical Art<sup>94</sup>, algo novo que aparecia para ficar no horizonte visual das marcas brasileiras. “Despojados de adereços visuais, esses sinais acumulavam tensões semânticas. O gosto pelo jogo de síntese, por sua vez, aliava-se a

<sup>89</sup> Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/OscarNiemeyer/arquitetura.htm>, acessado dia 07/01/2007.

<sup>90</sup> Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/OscarNiemeyer/arquitetura.htm>, acessado dia 07/01/2007.

<sup>91</sup> Conjunto de elementos gráficos que representam visualmente, e de forma sistematizada, um nome, idéia, produto, empresa, instituição ou serviço. Esse conjunto de elementos costuma ter como base o logotipo, um símbolo gráfico e conjunto de cores.

<sup>92</sup> A *Hochschule für Gestaltung Ulm* (Escola Superior da Forma de Ulm) foi fundada em 1953 por Inge Scholl, Otl Aicher, Max Bill, entre outros, durando até 1968. É considerada a mais significativa tentativa de se reestabelecer uma ligação com a tradição do design alemão. Foi sucessora da Bauhaus por seus métodos de ensino, disciplinas lecionadas, ideais políticos e por também acreditar que o design tinha um importante papel social a desempenhar.

<sup>93</sup> *Gestalt* é um termo vindo do alemão, utilizado para abarcar a teoria da percepção visual baseada na psicologia da forma.

<sup>94</sup> *Optical Art* ou *Op Art* é a expressão inglesa que designa um movimento artístico iniciado na Europa e logo propagado aos Estados Unidos no início da década de 1960. Esta movimento opõe-se à harmonia estática da arte contemporânea tradicional, pretendendo de forma inversa atingir um certo dinamismo que depende, muitas vezes, de estímulos visuais.

uma estratégia de redenção visual: o vaivém de configurações e significados tende a aprisionar o olhar.”<sup>95</sup>



**Logotipo do Museu de Arte Contemporânea e símbolo da Metal Livre, de Alexandre Wollner.**

Analisando os três exemplos que apresentamos referentes ao Brasil - reformulação do JB por Amílcar de Castro, a Catedral de Brasília de Niemeyer e o design de identidade de Wollner - conseguimos traçar uma série de características que aparecerão nas capas da bossa, como a limpeza (utilização de poucos elementos), o abandono do escuro para o claro (o branco e os espaços como parte da obra), simetria e composição, o jogo de significados e o direcionamento do olhar. Todo esse conjunto de acontecimentos fazia parte de um movimento oriundo de influências vindas além das fronteiras nacionais, cujas características se tornavam cada vez mais familiares à sociedade brasileira. Quando o Moderno chegou às capas de disco, logo se associou a elas o seu conteúdo, ou seja, a música, afirmando assim a expressão Bossa Nova como sinônimo de modernidade.

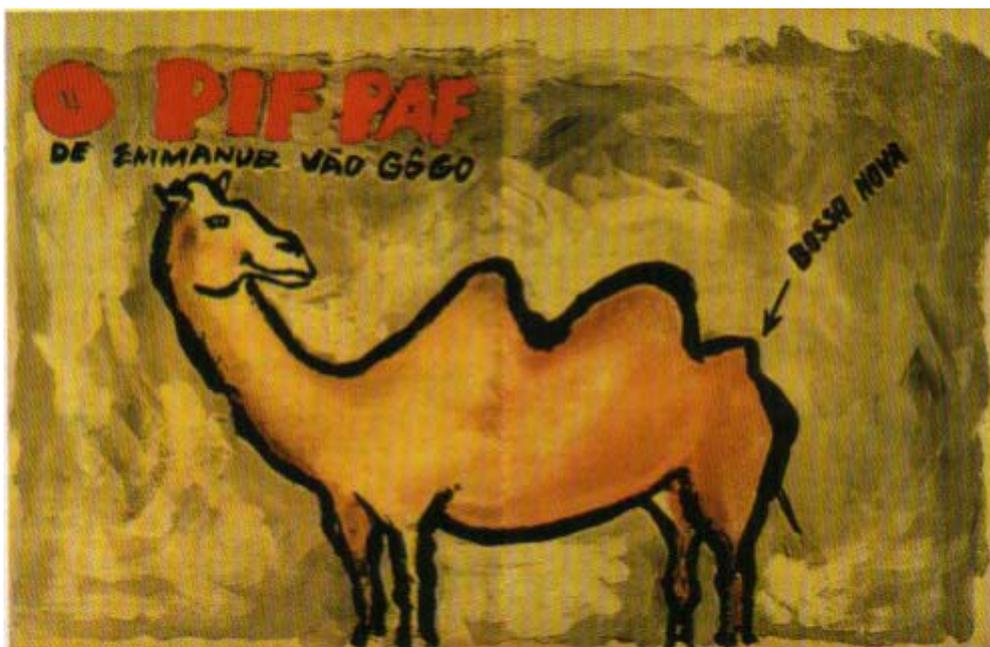
Tudo virou Bossa nova, do presidente à geladeira, do sapato à enceradeira, a expressão ficou muito maior do a música que originara. Amplificada pela publicidade, caiu na boca do povo para designar tudo que era (ou queria ser) novidade: eventos e promoções, comidas e bebidas, roupas, veículos, imóveis, serviços e pessoas que nada tinham a ver com música e muito menos com a música de João Gilberto e Tom Jobim.<sup>96</sup>

A Bossa Nova estava em todos os lugares; observemos alguns exemplos dessa “invasão” bossanovista, como estes retirados da revista *O Cruzeiro*, de 11 de junho de 1960, com o camelo Bossa Nova, de Millôr Fernandes, e de 14 de janeiro de 1967, com *O Amigo da Onça*, de Carlos Estevão.

---

<sup>95</sup> STORLARSKI, André. “A identidade Visual toma corpo”. In: MELO, Chico Homen de - *O Design Gráfico Brasileiro : Anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p 224-225.

<sup>96</sup> MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (p. 35)



**Camelo Bossa Nova  
de Millôr Fernandes**



**O Amigo da Onça  
de Carlos Estevão**

Como Nelson Motta já havia falado: “tudo virou Bossa Nova”. E se o presidente Juscelino Kubitschek se tornaria o presidente Bossa Nova, por que não uma geladeira? E foi o que a Brastemp fez. Lançou, assim, a geladeira Bossa Nova, que trazia uma sofisticação e uma modernidade em seu design. É interessante mostrar que, ainda hoje, conseguimos ver resquícios daquela época como no caso do fogão da C&S.



**Geladeira Bossa Nova  
da marca Brastemp  
(Década de 60)**



**Fogão Bossa Nova  
da marca Consul  
(Atual)**

As capas de discos da bossa surgiram predestinadas para afirmar ainda mais o conceito de novo e moderno na época. Não era só a música a novidade, mas também a linguagem visual a ela empregada. Com roupagens de Bossa Nova, o momento de modernidade marca a história, trazendo consigo as capas, importantes como resposta temporal e como mediadoras no diálogo multidisciplinar.

Durante o capítulo, vimos as Artes Plásticas e seu diálogo com as capas da Bossa Nova, além das características apontadas dos estilos influenciadores para entendê-las visualmente. Da clareza dos movimentos Concretos e o Neoconcretos à figuração da Pop Art, passando pela fotografia em alto contraste como intermediadora dessa relação, podemos entender as capas da bossa como resultado de uma síntese de fatores contextuais.

Entendemos também que o design seguia paralelamente os padrões visuais e conceituais das Artes Plásticas, não podendo ser desassociado da análise. Havia ainda a preocupação por parte dos artistas/designers em se criar uma estrutura e conceitos formais, o que originaria a ESDI. Lembramos que grandes nomes das Artes também eram os grandes nomes do Design, como Amílcar de Castro – com a reforma visual do Jornal do Brasil – e Alexandre Wollner – com as criações de logomarcas -, ou ainda, as

obras do arquiteto amigo de Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer, todos sustentando pontos de convergência em seus trabalhos, presentes também nas capas da Bossa, e a associação do movimento Bossa Nova à modernidade que ambientava a época.

## CAPÍTULO 3:

### A INDÚSTRIA DOS DISCOS E SUAS CAPAS

As capas de discos podem ser consideradas uma forma híbrida de criação e originalidade: transformam nosso universo visual literário em suporte para novas concepções estilísticas; incorporam assim o papel de uma rica enciclopédia de gêneros e estilos.<sup>97</sup>

Nesta terceira parte da pesquisa falaremos sobre a indústria dos discos e suas capas e sua postura ao longo dos anos. Mostraremos o início das capas, como eram, quem as fazia, e propiciaremos enxergar mais facilmente o papel do artista e do design para uma transformação visual nas capas discos. Este capítulo também mostrará o despertar para a importância da capa com o início de críticas em torno de sua composição visual, e do surgimento de um salão contemplando as consideradas melhores. Será tratado ainda o diálogo das capas com o seu tempo, apresentando principalmente a forte ligação dos artistas pop e suas elaborações visuais, transformando-as em obras visualmente atrativas para o espectador.

A primeira capa de disco – da forma ilustrada que conhecemos – surgiu em 1937, quando o jovem diretor da recém-estruturada Columbia Records<sup>98</sup> teve uma idéia criativa e inovadora, sugerindo acrescentar desenhos, a fim de tornar os discos mais atrativos ao público. Alex Steinweiss, então com 23 anos, convenceu os executivos da gravadora, inspirando-se no estilo dos cartazes franceses e alemães que conhecera. Rompia-se assim com o padrão de embalagem dos discos, que até então vinham embrulhados em envelopes pardos, com um desenho apenas indicando a gravadora.<sup>99</sup>

A partir daí, os álbuns 78 da Columbia começaram a sair com capas ilustradas, em papéis impressos colados aos cartões das capas. Mais tarde, em 1948, no lançamento do long-play (LP) nos Estados Unidos, um novo projeto de Steinweiss tornar-se-ia definitivamente o modelo da capa de LP: uma folha de cartão impressa aberta, e depois dobrada ao meio.

---

<sup>97</sup> Vide exemplos de capas que mostram essa hibridação de gêneros e estilos (musicais ou artísticos) nas páginas 51 e 52 do Capítulo 2.

<sup>98</sup> A Columbia Records tem como país de origem os Estados Unidos e foi a primeira gravadora no mundo, datando sua primeira gravação em 1888.

<sup>99</sup> LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael - *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p 309.

No Brasil, instala-se, através da Sociedade Interamericana de Representações (Sinter), fundada em 1945, a primeira fábrica de LPs, situada no bairro carioca do Alto da Boa Vista, em sede projetada por Oscar Niemeyer. Representante da Capitol no Brasil, a Sinter passaria mais tarde a ser conhecida como Companhia Brasileira de Discos/ Philips, posteriormente Polygram e, hoje, Universal.<sup>100</sup>

Nesse momento, dá-se continuação ao trabalho de design em capas de discos iniciado no exterior, com o lançamento do primeiro LP lançado no Brasil<sup>101</sup>, em janeiro de 1951, que trazia uma ilustração criada por Paulo Brèves<sup>102</sup> para uma compilação de sucessos de carnaval com o título Capitol – *Carnaval em Long playing*. Desenhos de jovens foliões fantasiados ilustravam a capa, inaugurando uma série de capas características desse início do design de discos no Brasil, em que até o título era desenhado à mão. Cabia aos ilustradores, profissionais vindos da publicidade e do mercado editorial, a tarefa de realizar o trabalho gráfico para as gravadoras. Somente mais tarde, no final dos anos 50, e, principalmente, a partir da criação da Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, em 1963<sup>103</sup>, a profissão “design gráfico” passaria a adquirir reconhecimento.

---

<sup>100</sup> LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael - *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p 313.

<sup>101</sup> O Brasil seria o terceiro país (para alguns, o quarto) a adotar o LP e conseqüentemente sua capa. O que foi chamado de revolução fonográfica, na verdade era a soma de três inovações tecnológicas: o disco de vinil (PVC) substituindo os pesados e facilmente quebráveis 78RPM; a gravação em microsulco (*microgrooves*) e a reprodução em 33 e 1/3 rotações por minuto. O resultado configurou o objeto que iria transformar o universo da produção da música popular (e erudita) em todo o mundo: o *long-playing* (longa duração), de denominação comercial abreviada rapidamente para LP.

O diâmetro continuaria o mesmo do 78 rotações, ou seja, 10 polegadas, ou mais ou menos 25cm. Embora a velocidade de 33 rpm não proporcionasse a qualidade sonora dos 45 rpm (lançados na mesma época), os LPs permitiam um estoque maior de peças musicais - passando de duas músicas para oito em cada disco! É importante destacar, no entanto, que o impacto da novidade no Brasil não foi muito grande naquele momento. Vários fatores concorreram para isso. O principal deles deve ter sido o preço. Mas a falta de toca-discos que rodassem a 33 rpm, e mesmo a pequena quantidade de títulos (aliada a tiragens ainda reduzidas) fez com que o LP levasse alguns anos para se disseminar, só se tornando popular cerca de cinco anos depois. Mesmo porque a Odeon, a maior gravadora da época, só lançou seu primeiro LP em 1954. No início esse formato iria se prestar admiravelmente para recolocar no Mercado, através de coletâneas, músicas já lançadas em 78RPM e que poderiam ser agrupadas por cantor, conjunto ou mesmo "tematicamente".

CASTRO, Ruy. A Música que surge do nada”. *Digestivo Cultural*, 23/07/2007. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=218> , acessado em 22/12/2007.

<sup>102</sup> Desenhista e, mais tarde, professor do Liceu de Artes e Ofícios, continuou desenhando as capas da Sinter, quando Alberto Pittigliani compra a companhia em 1954, transformando-a em Cia. Brasileira de Discos (CBD).

<sup>103</sup> O Governador na época Carlos Lacerda assinou o decreto de criação da ESDI em 05 de dezembro de 1962, mas a escola só funcionaria em 1963.

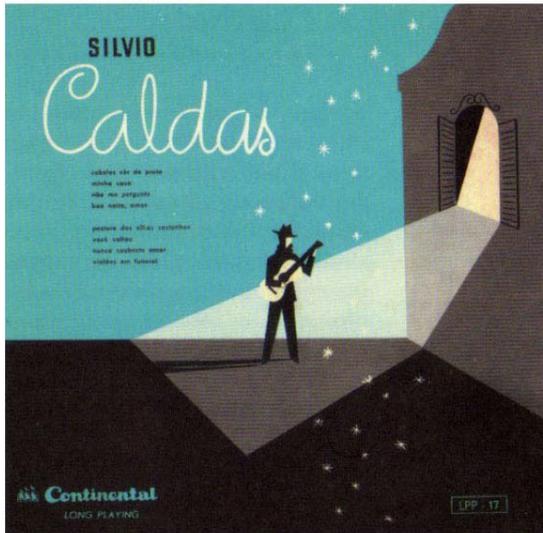


**Carnaval em Longplaying (1951),  
capa de Paulo Brèves**

Cada gravadora mantinha um ilustrador, ou *layout-man*, e um fotógrafo, em regime de *free-lance*, responsáveis por praticamente toda a sua produção. O fotógrafo Mafra e o ilustrador baiano Joselito formavam uma dupla cuja parceria tornou-se famosa. Mafra era dono de um dos estúdios mais badalados da época.

Dos ilustradores que trabalhavam para a Sinter, sobressaiu o trabalho do italiano Lanfranco Rossini, mais conhecido como Lan, responsável pela capa antológica da *Velha guarda de Pixinguinha*, de 1954, onde ele retrata todo o grupo, incluindo Donga, João da Bahiana e Almirante. Destacou-se também o argentino Paez Torres, grande ilustrador de capas, que produziu o design gráfico de todos os primeiros LPs da Gravadora Continental. Torres trabalhava num estilo mais clean, utilizando-se de grandes áreas chapadas em cores básicas, em que se destacavam figuras solitárias dançando ou tocando algum instrumento.

Todos os designers permaneceram na ativa por mais de uma década - Joselito ainda fazia capas na década de 1980.

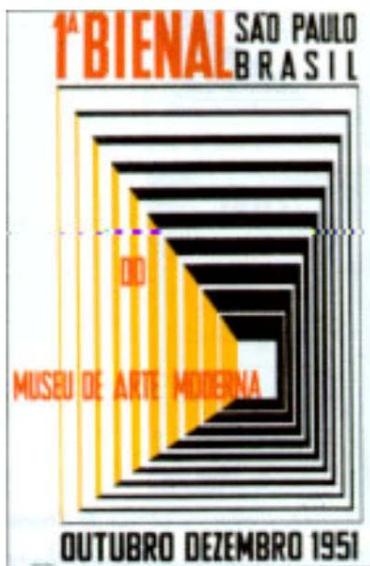


Silvio Caldas (década de 50),  
capa de Páez Torres

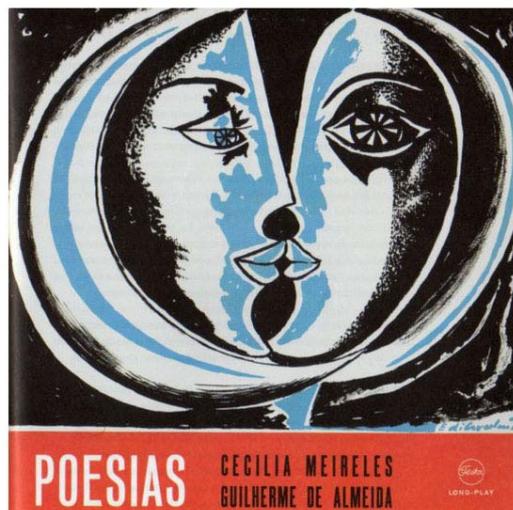


Pixinguinha - A Velha Guarda (1954),  
capa de Lan

O trabalho de design gráfico no Brasil começava timidamente. Naquele momento, a única referência para as artes gráficas era o trabalho de “layout publicitário” presente nas capas de livros, além dos exemplos dos discos importados. Com exceção de alguns poucos trabalhos<sup>104</sup>, pode-se dizer que, nesses primeiros anos, não houve nenhuma interação significativa entre as artes visuais (denominadas “plásticas”) e o design gráfico no Brasil, apesar de alguns ilustradores transitarem pela pintura - como foi o caso de Di Cavalcanti, Darcy Penteado e Athos Bulcão.



1ª Bienal de São Paulo (1951)  
Cartaz de Antônio Maluf



Disco da gravadora Festa  
com capa de Di Cavalcanti

<sup>104</sup> Trabalhos esses que podem ser inseridos no movimento concretista, como o cartaz de Antonio Maluf para a Bienal de 1951 e poucos exemplos do selo Festa Discos.

As contracapas, sempre em preto e branco, dificilmente continham informações completas sobre o disco, como o nome do designer, ficha técnica ou mesmo os artistas participantes. Faltavam dados que permitissem reconhecer o trabalho das pessoas responsáveis por aquele disco. A contracapa de *Carnaval em long playing*, por exemplo, trazia somente a relação de 22 lançamentos em 78RPM para o carnaval daquele ano, e, num cantinho, o nome do parque gráfico responsável pela impressão das capas: Gráficos Bloch S.A. – Rio.

A Sinter lança, em 1956, talvez o primeiro LP em que aparecia impresso o preço final de venda do disco. Para comemorar o 6º aniversário do lançamento do *long-play* nacional, foi lançado um LP de Neuz Maria, considerada “a melhor cantora de 1956”, com fotos em duotone e as inscrições “Cr\$ 99,00 – preço único em todo o Brasil”.



Capa do disco Neuz Maria (1956)

Em 1955 todas as gravadoras já tinham adotado o LP "10 polegadas" e os toca-discos, em sua grande maioria, já rodavam nas três velocidades oferecidas: 33 1/3, 45 e 78 rotações. No entanto, embora gravadoras como a Sinter, a Odeon e a RCA-Victor fossem grandes companhias, o lançamento no formato LP ainda não fazia frente ao 78RPM (que só desapareceria das fábricas em 1964). Além de mais barato, o 78 RPM podia ser colocado e repostado no mercado a qualquer momento.

Acredita-se que tenham sido lançados, em títulos nacionais, em torno de 800 a 1000 LPs '10 polegadas' no período de sua existência, que vai de 1951 a 1958, mesmo

contando com a gravadora Rádio (sediada em Petrópolis e criada a partir de uma agência de jingles publicitários), que produzia somente LPs. Estes números mostram algo entre 100 e 120 artistas nacionais por ano, talvez pouco mais de dez lançamentos por mês, somando-se todas as gravadoras. Reflete, portanto, um pequeno e ainda pouco concorrido espaço para os designers gráficos e para o crescimento do próprio design gráfico brasileiro na capa de discos. Para se ter uma idéia do desenvolvimento do mercado de discos que o Brasil viria a ter, somente a Polygram, na década de 80, lançaria, além dos 12 títulos nacionais mensais, 24 internacionais.

### 3.1 - A capa de disco em debate

Ao longo da década de 1950, os artistas produzem discos específicos para o formato LP, que se torna cada vez mais popular, enquanto as fotografias começam a aparecer mais freqüentemente nas capas. Finalmente o LP passa a ser considerado um formato nobre, e o trabalho gráfico recebe um tratamento mais cuidadoso. A indústria cultural começa a enxergar a música com outros olhos.

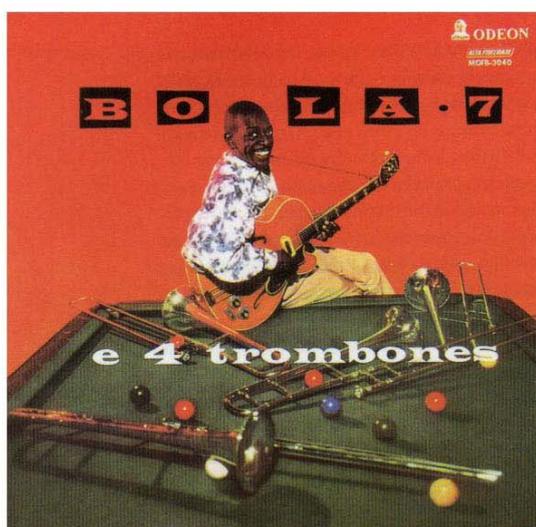
Em 1958, é realizado, numa parceria entre o jornal *O Globo* e a revista *Radiolândia*, o primeiro Salão Nacional de Capas de Long Playing – Uma Homenagem ao Progresso da Indústria Fonográfica Nacional. A exposição, que permaneceu por 15 dias nos salões da Associação Brasileira de Imprensa, comemorava o início de uma mudança positiva no mercado fonográfico brasileiro, já sinalizada através de alguns avanços, como, por exemplo, a padronização do diâmetro dos discos em 12 polegadas (31cm). Tal formato, previamente utilizado apenas para música erudita, permitia o aumento do espaço para 12 músicas (ou mais de 30 minutos), e a chegada do som estereofônico (com emissões sonoras separadas e diferentes divididas em duas caixas), o que faz a própria música começar a mudar.<sup>105</sup>

O evento foi ainda uma forma de divulgação das próprias gravadoras, que ali lançavam seus produtos. Como nos salões de artes plásticas, as capas de discos eram expostas em grandes painéis para apreciação. A ocasião inaugurou também a entrega do Disco de Ouro, iniciativa do jornalista Silvio Túlio Cardoso.

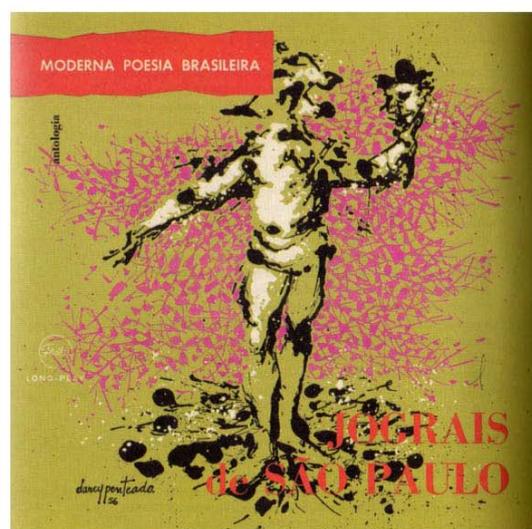
---

<sup>105</sup> LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael - *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p 320.

Na premiação, levou o título de melhor trabalho fotográfico o LP *Bola Sete e Quatro Trombones*, do guitarrista Bola Sete. Lançado pela Odeon, o disco trazia na capa a fotografia do músico sentado, com sua guitarra, numa mesa de sinuca, sobre a qual ainda estavam dispostos os quatro trombones e bolas de bilhar. Para contrastar com o pano verde da mesa, um fundo vermelho completava o cenário, produzido num salão de bilhar da Cinelândia carioca. Com direção de arte de Cesar Villela e fotografia de Chico Pereira, já se podia notar uma unidade conceitual na composição gráfica do projeto. A contracapa apresentava um desenho de Villela, que, misturando as linhas dos trombones com as bolas, dava destaque à bola nº 7. Darcy Penteadado levou o prêmio de melhor ilustração pelo disco *Moderna poesia brasileira* (em dez polegadas), dos Jograis de São Paulo, pelo selo Festa<sup>106</sup>.



**Bola 7 e 4 trombones (1958),  
capa de Cesar Villela  
e foto de Chico Pereira**



**Moderna Poesia Brasileira (1958),  
ilustração de Darcy Penteadado**

O Primeiro Salão, que ocorreu no aniversário de dez anos do lançamento internacional do LP, teve grande sucesso, sendo mencionado em várias revistas da época, inclusive na literária *Leitura*. Jornalistas, radialistas e artistas da música compareceram ao evento de enorme repercussão. O jornal *O Globo*, em sua edição de 29 de Outubro, vinha especialmente com um encarte de 24 páginas dedicado à indústria fonográfica brasileira, trazendo textos sobre a cronologia da história do disco, a história do LP no Brasil, e artigos de pessoas importantes dentro do mercado de produção de discos.

<sup>106</sup> Festa era um pequeno selo, dirigido pelo jornalista e intelectual Irineu Garcia, que hoje poderia ser chamado de 'selo independente'. Sua produção começou por volta de 1955, mantendo a qualidade dos lançamentos e o cuidado gráfico das capas.

Um artigo do jornalista Max Gold, em 1958, parecia ser um ensaio de análise crítica das capas, pois comparava o teor gráfico de dois discos nacionais com dois produzidos nos Estados- Unidos. Publicado no primeiro número da revista *Grafas*, que tratava de “artes gráficas, propaganda, indústria e economia”, o artigo tecia duras críticas, chamando de primária a arte da capa de disco de Ângela Maria, por utilizar-se de fotografia de baixa qualidade, e de infantil o modo como foi construída a letra ‘J’ no disco *Festival de Jazz*, da Sinter; elogia um dos discos importados, por trazer a relação de músicas na própria capa, e finaliza falando do último:

Deveria haver mais esclarecimento na capa e não só na contracapa, ou será que somente os 3 casais deitados no que parece ser areia da praia, quase não se distinguem quem é homem e quem é mulher, com as roupas jogadas dentro de uma grande cesta de lixo, ajudarão a vender o disco?<sup>107</sup>



**Capa do disco de Ângela Maria (1957)**

*Grafas* era uma revista criada por um grande estúdio de fotogravura, e foi uma das primeiras publicações cariocas a se preocupar com as relações entre design, arte e indústria. O conceito de “senso tipográfico” foi tema de um artigo, “O moderno nas artes gráficas”:

---

<sup>107</sup> GOLD, Max, *Revista Grafas nº1*, Rio de Janeiro, 1958.

O senso tipográfico é um sentimento subconsciente que é lançado num arrançamento espacial por todos aqueles que possuem uma afinidade natural pelas coisas tipográficas. Ele pode ser sentido na escolha de um tipo compatível de imprensa, no colorido dos pesos alternados, no espacejamento, na orientação, na proporcionalidade dos tamanhos, na colocação de um fio e na sustentação desses elementos e sua relação para com o espaço que ocupam. [...] Esse senso aplica-se definitivamente à pintura moderna quando ele produz uma bem planejada página tipográfica.<sup>108</sup>

O artigo entra no mérito da arte moderna, falando de Picasso, da introdução da colagem na pintura, das contribuições dadaístas e principalmente de Mondrian:

No último trabalho de Mondrian, que foi identificado como não-objetivista, há um genuíno desenho tipográfico. Ele controla a estrutura espacial como o tirocínio de um engenheiro e reduz a natureza às suas mais simples formas com traços verticais e horizontais, retângulos e quadrados. O leiaute tipográfico moderno é direta e progressivamente influenciado pela composição de Mondrian.<sup>109</sup>

Paralelo ao processo de discussão visual-teórico dos conceitos artísticos que se propagavam nas publicações, o processo de industrialização do Brasil levava a indústria fonográfica a se preparar para tomar mais impulso:

O crescimento do PIB pulou de 3,2% em 1955, quando Juscelino Kubitschek foi eleito, para 7,3% em 1959. A indústria gráfica, com permissão governamental de se reequiparar no exterior, teve um crescimento sem precedentes, da ordem de 143%, entre 1950 e 1960. Para se ter uma idéia, a gravadora Radio, um pequeno selo sediado em Petrópolis, produzia em 1957 cerca de 25 mil LPs por mês. A editora Bloch, criadora da revista *Manchete* em 1952, imprimia grande parte da produção das capas de disco.<sup>110</sup>

Mesmo com todo o fervilhar do mercado de LPs, e com todo o desenvolvimento dos recursos gráficos, as contracapas continuavam esquecidas, sem projeto, sempre em preto e branco, tornando as capas meros suportes de cartazes. Novamente, a revista *Grafas*, em seu segundo número, traz à tona esse tópico, no artigo intitulado “Contracapa e venda de Long-Playing”:

---

<sup>108</sup> O Moderno nas Artes Gráficas, *Revista Grafas nº1*, Rio de Janeiro, 1958.

<sup>109</sup> O Moderno nas Artes Gráficas, *Revista Grafas nº1*, Rio de Janeiro, 1958.

<sup>110</sup> LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael - *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p.321.

Entre nossas gravadoras está se difundindo, felizmente, o hábito de caprichar nas capas dos discos LPs. As fotografias são bem feitas, o layout é limpo, claro e moderno, enfim, o conjunto apresentado é agradável. Mas, existe um fator que tem sido descuidado: a contracapa. Em geral, as nossas gravadoras, com honrosas exceções, é claro, utilizam apenas a contracapa para catálogo de seus discos já lançados ou ainda por lançar. Outras gravadoras, sem saber o que fazer para preencher o espaço da contracapa, entregam esta para ser feita por cronistas de outros setores ou outra espécie de curioso.<sup>111</sup>

O projeto gráfico da capa do LP intitulado *A vitoriosa escola de samba da Portela*, da Sinter, foi tema de outro artigo, sem assinatura, no mesmo número da revista *Grafas*, em sua coluna especializada:

A contracapa é ótima, com completas informações dadas por Sérgio Porto, um estudioso do assunto. A capa também estaria ótima se deixassem o desenhista Lan resolver o assunto sozinho. Mas, depois do ótimo desenho de Lan reproduzindo tipos de uma escola de samba, deixaram que Ronald fizesse suas “barbeiragens” tornando a capa totalmente errada. Em seu “primarismo” Ronald não entende “escola de samba” sem morro, sapecou um morro cheio de barracos e com luz elétrica. Ao lado não resistiu em colocar um arranha-céu, com algumas antenas de televisão e pronto, lá se foi o belo trabalho de Lan para o “beleléu”.<sup>112</sup>

Ao mesmo tempo, estava surgindo o chamado “cronista de disco”, um crítico musical fonográfico, que, segundo a revista, aparece em duas espécies: os “cronistas de discos” e os “cronistas para discos”, aqueles que reproduzem fielmente o que lhes é devido.

Quanto à composição tipográfica, o Brasil ainda usaria a linotipia<sup>113</sup> por mais uma década após o fim de sua fabricação pela Linotype nos Estados Unidos. Somente no final da década de 1960, a fotocomposição seria utilizada em maior escala, e, mesmo assim, sem a exigência de provas experimentais, fazendo com que o resultado final fosse visualizado na sua forma real somente quando o disco chegava às gravadoras.

Por volta de 1958, mesmo ano que põe fim ao LP ‘dez polegadas’, surge alguém que marca o começo de uma nova era do design gráfico no Brasil. Cesar G. Villela revolucionou, com suas capas para a bossa nova, do selo Elenco, de Aloysio de Oliveira.

Suas capas traziam uma simplicidade e uma limpeza nunca antes utilizada. Partindo de um novo conceito e uma preocupação sem precedentes, o trabalho de

---

<sup>111</sup> Contracapa e venda de Long-Playing, *Revista Grafas* n°2, Rio de Janeiro, Fevereiro de 1958

<sup>112</sup> A vitoriosa escola de samba da Portela, *Revista Grafas* n°2, Rio de Janeiro, Fevereiro de 1958

<sup>113</sup> Sistema de matrizes que, após agrupadas, servem para fundir uma linha de chumbo contendo todos os caracteres que foram previamente registrados.

Villela influenciaria o de outras gravadoras também nos anos seguintes, formando-se assim uma identidade e um diálogo entre as capas. A modernidade delas, encontrada igualmente nas músicas contidas nos LPs, mostra a economia de elementos e as composições visuais do artista gráfico. "A bossa nova era a simplicidade, a leveza de som e a clarividência musical de seus criadores"<sup>114</sup>, diz Cesar. E as capas da Elenco eram exatamente isso: Modernas, limpas, econômicas, objetivas - como a bossa nova.



**Vinicius & Odette Lara (1963),  
capa de Cesar Villela  
e foto de Chico Pereira**

Ele propunha um visual novo e arrojado para época, como era a bossa nova, e inovava também na concepção da contracapa, numa preocupação com o equilíbrio e composição dos textos. Estabelecia novos padrões para o design de capas de discos. Utilizando-se de fotos em preto-e-branco em alto contraste, fundo branco, e detalhe em vermelho, Villela conseguia produzir uma capa verdadeiramente “clean”, juntamente com Chico Pereira, o fotógrafo e companheiro de trabalho, que trouxe para as capas as soluções técnicas da fotografia. Ainda hoje podemos observar que os conceitos gráficos da atualidade incluem elementos e técnicas inauguradas pela dupla.

---

<sup>114</sup> CASTRO, Ruy. “O homem que modernizou as capas dos LPs”, *O Estado de São Paulo*, 8 de abril de 2000.

### 3.2 – As capas e o seu tempo

Devemos nos questionar se as capas constituem suporte para obras de arte ou se também se aproximam do status de documento histórico. O artista pop Richard Hamilton sugeria que não só o reino dos meios de comunicação de massa era digno de inclusão nas categorias mais elevadas da cultura ocidental, mas, também, que as distinções culturais tradicionais – entre elevado e inferior, elitista e democrático, único e múltiplo – poderiam ser um resquício de uma sensibilidade estética antiga, agora, obsoleta<sup>115</sup>. Se encararmos que uma obra deve ser única e as capas por serem cópias não teriam um valor histórico contido nelas, o *status* das gravuras como Arte cai por terra, pois têm um número determinado de cópias, como as capas de discos, e ainda assim são consideradas Arte.

Se, no início, os ilustradores, na sua maioria artistas plásticos, deixavam passar seus nomes despercebidos - a exemplo de Di Cavalcanti, como já citamos no capítulo anterior - a partir de 1960 eles<sup>116</sup> fazem questão de mostrar o seu nome nas capas. Talvez, com os anos 60, as novas gerações deixaram para trás os duros anos de depressão – segunda grande guerra – e a amarga recordação da pobreza era compensada com o consumismo, que oferecia a nova e atraente sociedade um culto ao bem-estar e ao hedonismo que vemos na Pop Art.

É fato, a maior parte dos artistas que faziam as capas estavam ligados de alguma forma a Pop Art. A capa de Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band (1967), dos Beatles, é uma das mais misteriosas capas de todos os tempos, com sua técnica de recorte e colagem. Vencedora do Grammy de melhor capa de disco, foi desenvolvida por Robert Fraser como diretor de arte, Peter Blake – artista Pop inglês – como designer, e Michael Cooper como fotógrafo.

---

<sup>115</sup> MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 7.

<sup>116</sup> Alguns artistas que fizeram capas ou tiveram suas obras nelas: Hermann Nitsch, Robert Longo, Josef Albers, Jean-Michel Basquiat, Raymond Pettibon e David Wojnarowicz.



Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band (1967)  
Capa de Peter Blake

Na época, esse tipo de design foi inovador; hoje em dia vemos muitas coisas com recorte e colagem, o que é quase uma tendência no design, pois você consegue colocar várias idéias num mesmo layout e ainda assim deixar um aspecto bonito, envolvente e moderno.

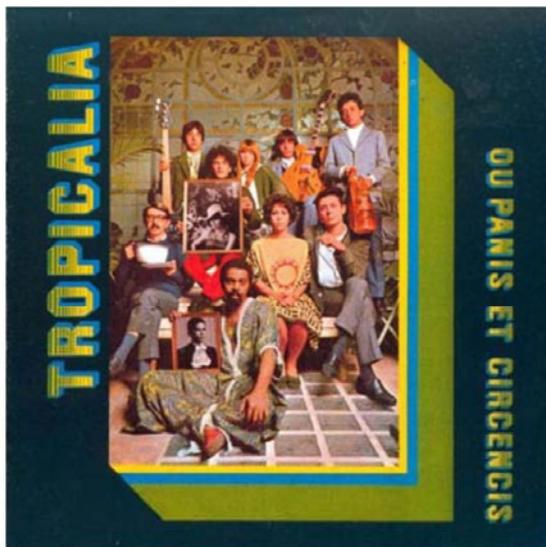
Nessa capa, várias celebridades têm seu espaço, como Marlene Dietrich, W.C. Fields, Diana Dors, Bob Dylan, Sigmund Freud, Aleister Crowley, Edgar Allan Poe, Karl Marx, Oscar Wilde, Marlon Brando, Stan Laurel, Oliver Hardy e gurus indianos à pedido de George Harrison. Além dessas celebridades, há também os primeiros integrantes dos Beatles, Pete Best e Stuart Stuchiffé, nós levando hoje a uma leitura de imagem como memória, refletindo de alguma forma os pensamentos dos autores dela na época.

Em conceito de design, esse disco mais uma vez inovou e fez tendência, muita gente usou e usa esse disco como referência, vide o caso de *Tropicália ou Panis Et Circencis*, capa de Rubens Gerchman<sup>117</sup>. Peter Blake ainda trabalha como artista

---

<sup>117</sup> Artista plástico brasileiro nascido no Rio de Janeiro ligado a tendências vanguardistas como a pop art e o happening. Passou a se destacar como um dos principais representantes da vanguarda carioca, quando participou de Opinião 65 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1965)

plástico e faz trabalhos até hoje, como a capa de disco da banda Oasis, *Don't Stop The Clocks*.

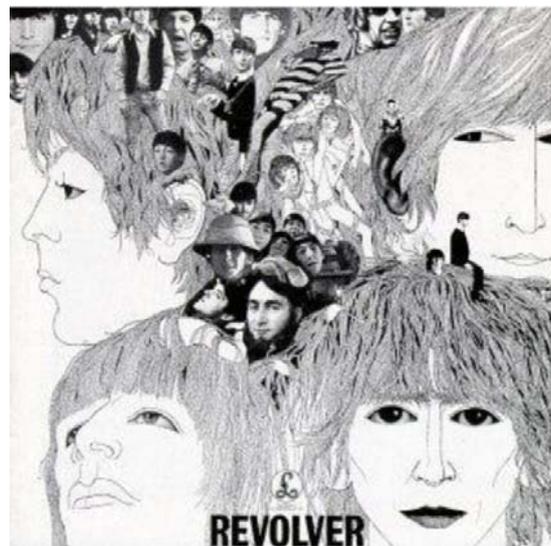


Tropicália ou Panis Et Circencis (1968),  
capa de Rubens Gerchman



Oasis - Don't Stop the Clocks (2006),  
capa de Peter Blake

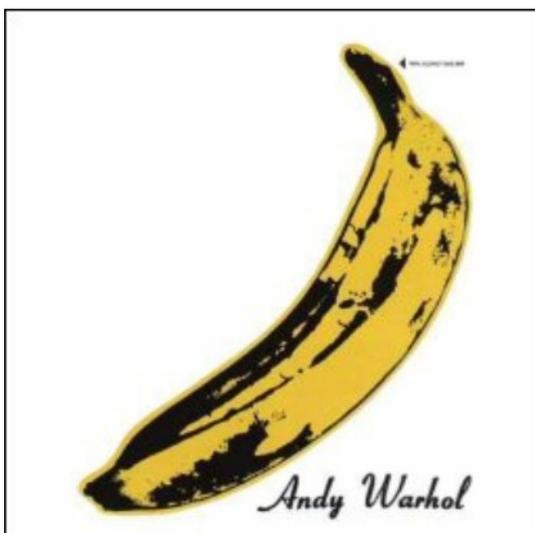
Outra capa dos Beatles que podemos ter como referência é a do disco *Revolver*, produzida um ano antes, em 1966, por Klaus Voormann, artista plástico amigo do grupo. Podemos perceber a mistura de fotografia recortada e desenho, que propiciava uma história em quadrinhos, típico da Pop Art, como complemento da capa.



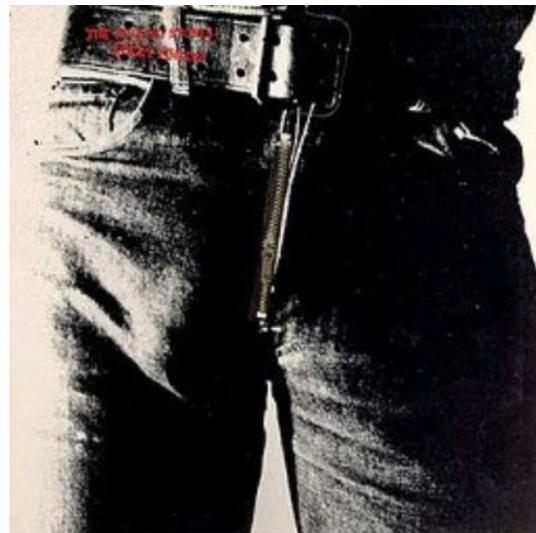
Beatles - Revolver (1966)  
Capa de Klaus Voormann

Em 1967, o Velvet Underground lançou o seu primeiro álbum, intitulado *Heroin*, ostentando na capa uma banana madura e, por baixo, a assinatura do seu

criador, Andy Warhol, um sinal inequívoco de que a Arte tinha chegado às capas dos discos. A Capa foi censurada, sendo alegado que, depois de descascada, a banana de cor rosada se assemelhava a um pênis. É interessante nos atentarmos que, pela primeira vez, o espectador interage com a capa despindo a banana. Foi Warhol também que sugeriu a capa de *Sticky Fingers*, dos Rolling Stones, onde era necessário abrir um fecho *eclair* para retirar o disco. Essa interação da capa de disco com o espectador refletia as exposições de arte que aconteciam no momento, e todo o seu embasamento conceitual e cultural, elevando assim o seu status como arte, feito por um artista com um conceito sobre um suporte, na expectativa de um feedback do espectador.



Velvet Underground - Heroin (1967)  
Capa de Andy Warhol



The Rolling Stones - Stick Fingers (1971)  
Capa de Andy Warhol

A partir desses exemplos, fica mais fácil entender que Villela procurava encontrar uma prática original nas capas de discos, capaz de provocar novas rupturas criadoras do design brasileiro. Segundo Bourdieu, promover uma nova ruptura é uma forma de distinguir-se diante dos outros agentes do campo e manter-se no presente dos valores consagrados, evitando o *envelhecimento* de seus empreendimentos culturais.<sup>118</sup>

Em meio a uma confusão de cores e elementos “Os discos da Elenco podiam ser conhecidos à distancia pelas capas: sempre brancas (houve apenas duas ou três exceções), com fotos de Chico Pereira em preto-e-branco processadas em alto-contraste pelo diretor de arte Cesar Villela. Para os teóricos, esse estilo de capas – econômico,

---

<sup>118</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p.181-182.

direto, sem alardes, como a própria música contida na bolacha – era uma proposta revolucionária.”<sup>119</sup>

Pode-se dizer que os diferentes estilos, características e elementos utilizados nas capas dos discos desempenhavam um papel de diferenciação diante do corredor artístico cultural, se destacando como marca distinta da Bossa Nova e sua modernidade. Segundo Pierre Bourdieu, em *As regras da arte*:

Compreende-se o lugar que, nessa luta pela vida, pela sobrevivência, cabe às marcas distintivas que, no melhor dos casos, visam delimitar as mais superficiais e mais visíveis das propriedades ligadas a um conjunto de obras ou produtores. As palavras, nomes de escolas ou de grupos, nomes próprios, têm tanta importância apenas porque constituem as coisas: sinais distintivos, produzem a existência em um universo onde existir é diferir, “fazer um nome”, um nome próprio ou um nome comum (o de um grupo).<sup>120</sup>

A “revolução”<sup>121</sup> das capas da Bossa, a partir dos sinais distintos em seu design, constitui as bases para a fundação de um campo identitário, no complexo campo cultural brasileiro do início dos anos 60. Quando se fala em campo, é o conceito definido por Bourdieu que utilizamos: campo como espaço estruturado de posições, que se caracteriza pelas constantes lutas entre dominantes e dominados, pela defesa ou subversão do monopólio do seu poder simbólico específico. A idéia de que Cesar Villela e Chico Pereira - ambos criadores deste que seria o novo design dos LPs, fomentando um conceito e uma estrutura nova às capas – agiram para uma concretização de suas obras como um campo identitário e independente, procura acentuar exatamente as especificidades que a produção gráfica (design) assumiu neste momento no Brasil. Essa idéia representou um momento em que as capas da Bossa se tornaram um campo regido por regras e valores específicos, as quais as distinguem de outros estilos.

Entendemos que a intenção desse novo modelo de design, dialogando com a modernidade e refletida na sociedade da época, é uma tentativa ou uma procura de reconhecimento social das capas da Bossa, como representante legítimo da cultura nacional, como já havia ocorrido com as artes plásticas e com a literatura. Entretanto, no campo de produções simbólicas, as capas utilizam um novo meio de expressão cultural

---

<sup>119</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade – A História e as histórias da Bossa Nova*, 1990, p.340-341.

<sup>120</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, 1996, p.181-182.

<sup>121</sup> A idéia e o termo utilizado, *Revolução*, estão nas fontes, como Ruy Castro, Nelson Motta e Egeu Laus, por isso seu emprego aqui.

e artística para a sua legitimação. A idéia de legitimidade foi trabalhada na sociologia por Max Webber, que fala sobre a existência de uma ordem legítima como elemento fundamental na orientação da ação. Legitimidade esta, que pode ser atribuída à tradição, a uma crença efetiva ou uma crença racional.<sup>122</sup>

Lembramos que a sociedade brasileira da época era pressionada pela influência direta da cultura estrangeira, sendo inclusive muito receptiva, como na criação do MAM<sup>123</sup>. Isso nos faz refletir sobre a influência do universo artístico e das capas de discos da gravadora Blue Note – símbolos de modernidade - nas capas da Bossa.<sup>124</sup>. Os conceitos adotados por Villela, que pretendia utilizar a capa do disco uma fonte publicidade própria, são resumidos em artigo publicado na revista *Propaganda* em dezembro de 1962:

Não se pretende que alguém “entenda” uma capa de LP mas sim que 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. A capa deve “soar” graficamente, numa mensagem convincente e fácil de ser gravada. Não devemos nos orientar pelo critério beleza: principalmente no nosso caso é por demais relativo. (Já dizia Voltaire: “a beleza para o sapo é a sapa”). Em ótica, no entanto, somos todos iguais. O truque visual – permitido pela razão gráfica – é a forma mais rápida, direta e rentável de comunicação entre a capa e o indivíduo. Chamo “razão gráfica” a solução-simbólica visual de alguma coisa. (As placas de trânsito são exemplos clássicos). Além do mais, esse tipo de capa, nos permite, justamente por sua simplicidade, disfarçar a deficiência de impressão. Certas companhias primam pela capa confusa, cheia de detalhes, com dizeres ilegíveis e excesso de cores. É um despropósito. Ao contrário, ao decidirmos por uma “simplicidade de bom gosto” estaremos muito mais perto de obter embalagens ideais para os produtos em questão...<sup>125</sup>

O argumento de Cesar Villela de que as capas da Elenco deveriam ser baratas - por isso possuíam no seu display fotos em preto e branco em alto contraste e detalhes em vermelho, círculos que remetiam a marca do selo - perde o sentido, segundo Egeu Laus,

---

<sup>122</sup> DIAS, E. F. *Para uma introdução à reflexão weberiana*. Campinas, Textos Didáticos, IFCH/Unicamp, no. 1, abril de 1993.

<sup>123</sup> O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teve sua fundação em 1948, mas apenas em 1958 concluiu-se a construção do Bloco Escola, que passa a ser sua sede. O prédio modernista representa um marco na arquitetura brasileira, resultado das linhas retas do arquiteto Affonso Eduardo Reidy e do projeto paisagístico de Roberto Burle Marx. Sua mostra inaugural foi de escultores ingleses contemporâneos da época. Disponível em: <http://www.mamrio.org.br>, acessado dia 01/06/2008.

<sup>124</sup> Está influência não é assumida por Cesar Villela e nem por Chico Pereira que na época afirmavam que a não utilização de cores era falta de dinheiro.

<sup>125</sup> Citado por Cesar Villela em LAUS, Egeu. “Capas de discos: os primeiros anos”. In: CARDOSO, Rafael *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. p. 333.

quando sabemos que o processo de alto contraste produzido por Chico Pereira era mais caro e trabalhoso do que as fotos tradicionais utilizadas pelas outras gravadoras.<sup>126</sup>

A contribuição do conceito webberiano de legitimidade é marcante na obra de Pierre Bourdieu. Analisando a influência da globalização na sociedade e a teoria de Bourdieu, podemos dizer que o argumento evasivo de Villela constitui, definitivamente, uma importante estratégia “em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural, ou melhor, do monopólio da produção, da reprodução e da manipulação legítima dos bens simbólicos e do poder correlato de violência simbólica legítima”<sup>127</sup>.

As evidências de características apropriadas de outras formas de manifestação cultural contradizem a tentativa de Villela de tomar para si todo o mérito dos fundamentos de sua criação. Podemos assim perceber que houve uma constante renovação artística até a chegar a ponto de chamarmos de revolução visual.

Para Bourdieu, este modelo de constante revolução e renovação artística impõe aos agentes dos campos uma acirrada e controversa disputa entre aqueles que lutam pela preservação e conservação de *marcas de distinção* simbólicas já conquistadas e legitimadas (os ortodoxos); e aqueles que se empenham na subversão deste estabelecido mecanismo de distinção (os heterodoxos) interessados em estabelecer novas formas de reconhecimento e consagração. Os vencedores desta batalha *marcam sua época* no campo, ou sejam, se destacam, se consagram, se diferem. Os que perdem são relegados ao passado, são ultrapassados, e, conseqüentemente, envelhecem. O envelhecimento no campo simbólico corresponde muito mais ao desgaste das posições anteriormente obtidas na estrutura de poder de um campo específico, do que a um processo “natural” de passagem dos anos, isto porque, para o sociólogo francês, “é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza”. Assim “*marcar época* é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na *dianteira* dessas posições, na *vanguarda*, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo”.<sup>128</sup>

E o que fizeram as capas da Bossa? *Marcaram época*.

Recordando o capítulo, podemos entender como foi essa transformação visual e o papel que desempenha uma capa de disco. Falamos da primeira capa feita no Brasil,

---

<sup>126</sup> LAUS, Egeu. “Capas de discos: os primeiros anos”. In: CARDOSO, Rafael *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify. 2006. p. 333.

<sup>127</sup> MICELI, S. ( org.) BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 3ª. edição, 1992, p. 169.

<sup>128</sup> BOURDIEU, P. *As regras da arte*, op. cit, p. 181. Grifos do autor.

*Carnaval em Longplaying*, e sobre os ilustradores, agentes criadores das capas com um trabalho ligado ao “layout publicitário”. Quando chegamos à década de 1950 com o formato de LP, os discos se tornam mais acessíveis e começam a aparecer nas capas, as fotografias, de alto custo na época. No final desta mesma década, surge um despertar para a importância das capas dos discos com as críticas – mesmo que poucas – publicadas na revista *Grafas*, e o I Salão Nacional de Capas de Longplaying, sinalizando avanços na composição gráfica. Dos ganhadores vale lembrar de Cesar Villela e Chico Pereira, com a capa do LP *Bola Sete e Quatro Trambones*, autores também das capas da Bossa Nova, nosso objeto de pesquisa. É a partir dos anos 60, com essas capas da Bossa, que começa uma nova era no design de capas no Brasil, e a gravadora Elenco passa a trazer nas suas capas um layout limpo, com novas soluções técnicas de fotografia e uma preocupação com a contracapa, não existente anteriormente.

Relacionamos as capas de disco ao seu tempo, questionamos o valor delas e a forte atuação dos artistas pop nas suas produções, principalmente internacionais. Constituiu-se uma relação entre as características das Artes Plásticas e do Design com a produção de um produto, no caso o disco. Finalmente, podemos afirmar que as capas da Bossa aqui tratadas marcaram época através da busca de originalidade, identidade e curiosidade a fim de atrair o público consumidor.

## CAPÍTULO 4:

### ANÁLISE GRÁFICA DAS CAPAS DA BOSSA NOVA

Neste último capítulo analisaremos a parte gráfica das capas dos discos da Bossa mais tecnicamente, e partiremos para o entendimento de como são construídas, seus diálogos com as diferentes linguagens visuais e suas influências. A princípio falamos sobre a primeira fase das capas da Bossa, com capas ligadas ao design das capas de Jazz produzidas no exterior, principalmente as da Blue Note e Verve. Para iniciarmos a abordagem da segunda fase, nosso objeto de estudo, faremos uma pequena comparação entre as capas de Reid Miles, ícone do design nos E.U.A. junto do ainda ilustrador Andy Warhol, com as da Bossa Nova, pela utilização de poucos elementos e pela composição visual formada por desenhos em preto e branco com um detalhe em cor na capa. Após essa colocação histórica, falaremos sobre Cesar Villela e Chico Pereira e como foi a construção visual das capas, a partir do triângulo que se formava através de suas influências. Nesta parte mostraremos também como foi inserida nas capas a utilização de novas técnicas da fotografia e como virariam ícone de um design inovador a partir de 1963 nas capas da Elenco.

Através da decomposição do layout as capas, analisaremos seus elementos com base nas linguagens nelas encontradas, as quais durante todo o trabalho foram apresentadas ao leitor, para que a partir daí consigamos entender o processo que compreende a composição visual delas.

Em filmes e documentários como *Coisa Mais Linda*<sup>129</sup>, apresentado por Carlos Lyra e Roberto Menescal - onde se tenta retratar, de certa maneira, a vida dos bossanovistas no prelúdio da Bossa Nova, período em que João Gilberto tocava em seu violão *Chega de Saudade* - nota-se que havia certo incômodo por parte de alguns músicos quando se fazia referência à Bossa Nova como um Jazz abrasileirado. Isso também percebemos em *Vinicius*<sup>130</sup>, onde há uma retomada identitária sob a forma de defesa das tradições locais como o samba. Abrem-se duas vertentes: Os que dizem fazer samba e não Bossa Nova, e os que não se importam com o rótulo de Brazilian Jazz.

---

<sup>129</sup> THIAGO, Paulo. *Coisa Mais Linda – Histórias e casos da Bossa Nova*, Sony Pictures, 2005.

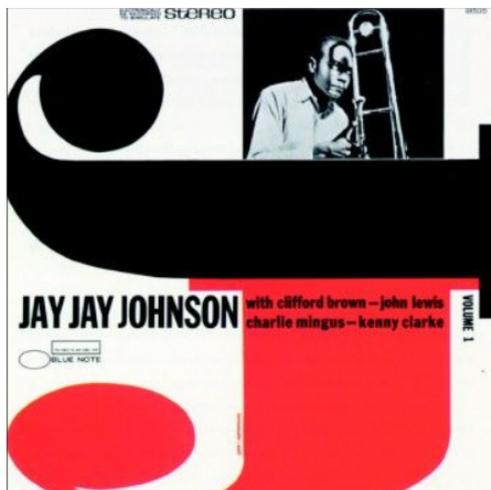
<sup>130</sup> FARIA JR, Miguel. *Vinicius*, Paramount Pictures SDP-655, 2006.

É evidente a influência dos discos de Jazz nas capas da Bossa, mais claramente percebida no que se refere aos selos Blue Note<sup>131</sup> e Verve<sup>132</sup>, que numa primeira fase utilizam retângulos contendo fotos coloridas em duotones<sup>133</sup> e grandes *letterings*<sup>134</sup> em tipos sem serifas<sup>135</sup>.

Comparando-se a capa de Jay Jay Jonson (Blue Note) com a de Caymmi (Odeon), vemos logo um diálogo entre elas: as fotos em preto e branco dos artistas - como um pequeno detalhe da mesma; o uso de duas cores - o vermelho e preto na de Johnson e o magenta e o preto na de Caymmi; a posição do “J” na capa direcionando nosso olhar para o nome e as músicas, acontecendo também na capa de Caymmi, a partir da seta que corta o nome do artista; o uso do espaçamento e utilização do branco.



Capa do disco de Dorival Caymmi (Odeon)



Capa do disco de Jay Jay Johnson (Blue Note)

Numa segunda análise sobre a primeira fase da Bossa e suas capas, fazemos uma comparação entre o disco *Chega de Saudade*<sup>136</sup> de João Gilberto e o de Dinah

<sup>131</sup> A Blue Note é um selo de Jazz fundado em 1939, por Alfred Lion, Francis Wolff e Max Margulis. Este nome vem da expressão “blue note” - nota fora – que caracteriza as notas utilizadas no Jazz e no Blues. Hoje em dia, este selo faz parte da EMI Jazz. Disponível em: <http://www.bluenote.com>, acessado em 10/02/2008.

<sup>132</sup> A Verve foi fundada por Norman Granz, em 1956 adquirindo o catalogo de outras gravadoras fundadas anteriormente como a Norgran Records e a Clef Records. Hoje faz parte do grupo da Universal Music e é considerada o maior selo de Jazz do mundo. Disponível em: <http://www.vervemusicgroup.com/label/?lid=1>, acessado dia 10/02/2008.

<sup>133</sup> Duas cores ou dois tons.

<sup>134</sup> Letreiros que formam o nome do artista, produto e etc.

<sup>135</sup> Na tipografia, as serifas são os pequenos traços e prolongamentos que ocorrem no fim das hastes das letras. As famílias tipográficas sem serifas são conhecidas como sans-serif (do francês "sem serifa"), também chamadas grotescas (de francês grotesque ou do alemão grotesk). A classificação dos tipos em serifados e não-serifados é considerado o principal sistema de diferenciação de letras.

<sup>136</sup> Este disco, lançado em 1959, é considerado o primeiro disco da Bossa Nova. Em uma outra análise, agora apenas do disco, vemos uma sombra como se fosse uma espécie de machadinha. Esta sombra na

Washington, *Jazz Masters*, e notamos uma tipografia sem serifa, muito utilizada nas capas de disco da Bossa, talvez no intuito de remeter o estilo musical brasileiro a uma comparação com o Jazz norte-americano. Nestas capas, em especial, podemos identificar não só a tipografia semelhante, mas também a forma composicional da capa. A utilização da cor magenta no título; o nome do artista e título do disco à esquerda de quem vê; uma palavra por linha; fotografia produzida com os personagens posando e encarando a câmera; a foto mais para o lado direito de quem vê; e um fundo neutro presente em todas as outras capas.



Capa do disco de João Gilberto (Odeon)



Capa do disco de Dinah Washington (EMI)

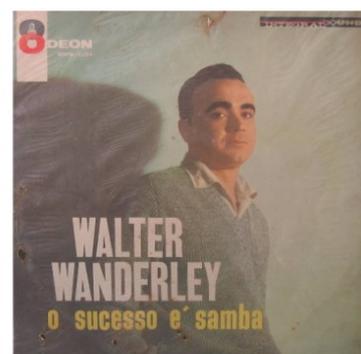
A seguir, outros exemplos deste formato visual:



Capa do disco de Elza Soares (Odeon)



Capa do disco de João Gilberto (Odeon)



Capa do disco de Walter Wanderley (Odeon)

É incorreto dizer que a produção das capas – as da Odeon nesse momento – era apenas uma representação gráfica em resposta as capas da Blue Note. Se analisarmos melhor, elas faziam parte também de um conjunto social, daquele período, do qual artes

---

verdade é de um spot de luz, Chico Pereira, fotógrafo da capa, só a viu depois da revelação, quando já estava tudo pronto, e, em conversa com André Midani, responsável pelas capas, aprovaram uma delas assim mesmo.

as gráficas pertenciam. Um exemplo são capas de revistas que já utilizavam a tipografia sem serifa. Esse tipo de fonte tende a passar um caráter moderno, representando a fase de modernidade que a sociedade da época vivia.



Já numa segunda fase, devemos considerar uma verdadeira mudança visual das capas dos discos da Bossa Nova, partindo de um novo conceito e uma preocupação que não havia antes, influenciando o trabalho das gravadoras também nos anos seguintes. Paradoxalmente, a riqueza das capas advinha de sua simplicidade. Com isso formou-se uma identidade e um diálogo entre as capas. E nesse quesito, os discos da gravadora Elenco se destacavam.

O jornalista Ruy Castro, um dos maiores pesquisadores sobre Bossa Nova no Brasil, conta em seu livro *Chega de Saudade – A história e as histórias da Bossa Nova*:

Os discos da Elenco podiam ser conhecidos à distância pelas capas: sempre brancas (houve apenas duas ou três exceções), com fotos de Chico Pereira em preto-e-branco processadas em alto-contraste pelo diretor de arte Cesar Villela. Para os teóricos, esse estilo de capas – econômico, direto, sem alardes, como a própria música contida na bolacha – era uma proposta revolucionária. Chico atribuiu essa economia à pura e simples falta de dinheiro. Numa das capas mais engraçadas da Elenco, Surf board, os músicos de Menescal apareceram vestidos de aqualoucos. Mas não havia dinheiro para comprar as fantasias e eles foram fotografados apenas de cuecas – e Cesar Villela desenhou-lhes as roupas a nanquim, vestindo-os de aqualoucos. Segundo Chico Pereira, as capas da Elenco teriam mais cores do que as da Odeon, se houvesse recursos. Mas, gostasse ele ou não, as fotos em

alto-contraste acabaram se tornando uma trade-mark da Bossa Nova e as outras gravadoras logo começaram a adotá-las. (A Philips foi a primeira, nos discos do Tamba Trio, seguida pela RCA e a RGE).<sup>137</sup>



Conjunto Roberto Menescal - Surf Board  
(Elenco)



Tamba Trio  
(Philips)

Mas, até que ponto, há uma internacionalização cultural nas capas da Bossa, especificamente nas capas da Elenco? Em algum momento as capas da Bossa criam uma identidade híbrida o bastante, que não se reconhece nela fatores externos? É necessário constatar se o que foi historicamente experimentado coloca-se como algo indissociável de suas representações simbólicas sociais, num processo de influência mútua, e se estas representações possuem vínculos com a realidade que este abriga. As capas (assim como a música e outras formas artísticas), como uma linguagem específica, guardam elementos do imaginário dos indivíduos em sociedade, revelando-se como o espaço de liberdades, não podendo assim, ser encaradas como uma mera representação do real e nem limitadas por regras pré-estabelecidas.

Pesquisando mais a fundo a Blue Note, esta que seria a principal fonte de influência da Elenco, no que se refere as capas, notamos a presença de Andy Warhol, artista plástico Pop, em início de carreira, que desenhava as capas em meados da década de 50. À primeira vista, o tomaríamos como o grande influenciador nesta segunda fase, já que os traços de Villela nas capas da Elenco, em muito se encaixam no trabalho do

<sup>137</sup> CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade – A História e as histórias da Bossa Nova*, 1990, p.340-341.

artista norte-americano. Não seria esse um movimento “antropofágico”, buscando uma reidentificação nas artes das capas de discos no Brasil?

Cesar Villela e Chico Pereira não assumem essa “antropofagia” e defendem a necessidade de baixo custo como razão única para o que consideramos uma inovação no campo visual. Não era, porém, tão desprezioso, ainda que neste período as formas de produção e consumo musical - rádio, vendagem de discos, estrutura das apresentações musicais ou shows - não tivessem se consolidado no campo da indústria cultural. "Na época, não havia toda essa promoção em torno de um disco que há hoje. Então, a capa do LP era seu display, precisava vendê-lo", conta Cesar Villela, diretor de arte da gravadora Elenco, que também trabalhou nos EUA e calcula ter desenhado cerca de mil capas.

Todavia, quando nos deparamos com Reid Miles, principal designer da Blue Note nas décadas de 50 e 60, contribuindo com mais de 500 capas durante os 15 anos que trabalhou no selo (e mesmo nos dias de hoje é um nome de peso na arte das capas de discos), coloca-se a questão: não serão as suas obras (capas) que influenciaram a primeira fase das capas da Bossa como diz Egeu Laus, mas também a segunda e revolucionária fase? A pergunta vem no momento em que situamos a arte das capas num espaço temporal paralelo à Arte Pop produzida não só por Andy Warhol - mas principalmente por ele quanto à questão de representação da imagem. Concomitantemente, constatamos a possibilidade de uma influência, certamente mútua, entre Warhol como ilustrador e Miles como designer, quando trabalhavam juntos na Blue Note.

Reid Miles's inventive use of type, moody photography and a minimalist colour palette helped Blue Note establish itself as the hippest of all jazz labels.

Under Reid Miles, the label's sleeves formed a cornerstone of the graphic design canon. [...].<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> “Reid Miles e sua inventiva utilização de tipo (letra), fotografia taciturna e uma paleta de cor de minimalista, ajudaram a Blue Note se estabelecer como o mais sofisticado de todos selos de jazz. Sob Reid Miles, os encartes deste selo se transformaram em um cânone de design gráfico [...]”.  
[http://www.computerarts.co.uk/in\\_depth/features/design\\_icon\\_blue\\_note](http://www.computerarts.co.uk/in_depth/features/design_icon_blue_note), acessado em 07/07/2006.



Jay Jay Johnson, Kai Winding,  
Bennie Green  
**Trombone by Three**  
Ano: 1949  
Ilustração: Andy Warhol



Kenny Burrell  
**Volume 2**  
Ano: 1956  
Design: Reid Miles  
Ilustração: Andy Warhol



Johnny Griffin  
**The Congregation**  
Ano: 1957  
Design: Reid Miles  
Ilustração: Andy Warhol



Kenny Burrell  
**Blue Lights**  
Ano: 1958  
Design: Reid Miles  
Ilustração: Andy Warhol

Se esse cânone do design gráfico, formado por Reid Miles, cruzou com as capas da Bossa, terá sido em que condições e em que circunstâncias? Com que força?

Mais uma vez, lembramos que os argumentos de Villela sobre o custo das capas não tinham fundamentos, pois o processo utilizado era mais caro e trabalhoso. Se, por um lado, no nosso universo visual, de observadores comuns, temos uma nítida impressão de semelhança entre trabalhos distintos, por outro, devemos procurar embasamento mais concreto ao longo da história, alinhavando os processos que deram margem a essas e outras suposições.

Convencido de que não se deve confundir a história com uma perícia superficial das coisas contemporâneas e do passado imediato, e atento a um período que mantém relações particulares como o mundo contemporâneo, o estudo das capas da Bossa, e todo o complexo sistema cultural de que fizeram parte, exige um penetrar no contexto temporal. Atribui-se aqui uma historicidade às capas da Bossa através da relação entre produção e consumo, e os choques identitários que puseram em conflito a defesa de um caráter tradicional (como o samba) e o não reconhecimento de um multiculturalismo - não só na música, mas também nas capas. Estampada no movimento musical e na produção visual, a internacionalização da indústria cultural - principalmente a partir de 1962, quando a Bossa Nova se internacionaliza definitivamente em um concerto no

Carnegie Hall de Nova York - deu uma significação histórica para o estilo musical, ao ter como um dos objetivos a incorporação dessa linguagem nas capas.

#### 4.1 - Cesar Villela e Chico Pereira: A formulação de um pensamento

Ilustrador autodidata, Cesar Villela inicia sua vida profissional em 1950. Antes ainda, quando estudava no Instituto Lafayette, já ilustrava duas revistas de professores: *Humanidades* e *Gente Nova*. Além das revistas, ilustrava também um jornal colegial chamado *Nosso Jornal*, que contava com desenhos de Alexandre Rappoport, hoje renomado pintor. Foi também no Instituto Lafayette que conheceu o compositor João Donato e o cineasta Paulo Cesar Sarraceni.

Em 1954, passou a trabalhar na Rio Gráfica Editora, hoje Editora Globo, onde conviveu com grandes profissionais como Gutemberg (atualmente trabalhando em Nova York, no Hanna-Barbera), Lutz, Getúlio Delphim, Flávio Colin, José Luiz Benício, além de Mario Salles, que utilizava em seu trabalho as teorias de Mondrian<sup>139</sup>, e viria ser muito importante para Villela.

Roberto Marinho o leva para o jornal *O Globo*, onde ilustrava as crônicas de Elsie Lessa, Pongetti, Ouvinte Desconhecido (Djalma Sampaio) e outros. Foi no *O Globo* que Cesar Villela conheceu Théo: “Théo [era] o Chico Caruso da época, quem se encarregava da parte política. Dono de uma caricatura simplificada e de um traço forte. Ao seu lado percebi que teria que melhorar muito o meu desenho – hoje chamado de Cartum. Só fui conseguir isso trabalhando nos Estados Unidos em desenho animado”. (VILLELA, 2003, p.11).

Ao sair de *O Globo* e da Rio Gráfica, Villela ingressa na Standard Propaganda, onde acaba não se adequando e é demitido. Entretanto, ele conta que aprendeu muito com os profissionais que lá trabalhavam, em especial Milton Luz, pela forma como marcava seus layouts e distribuía as matérias, alinhando e dando ao anúncio uma facilidade de leitura.

---

<sup>139</sup> **Pieter Cornelis Mondriaan**, geralmente conhecido por **Piet Mondrian** (Amersfoort, 7 de Março de 1872 - Nova Iorque, 1 de Fevereiro de 1944) foi um pintor Holandês modernista. Participou do movimento artístico Neoplasticismo e colaborou com a revista *De Stijl*. Os seus trabalhos mais conhecidos são as composições no estilo a que Mondrian chamou *neoplasticismo*: os familiares quadrados coloridos, os blocos segmentados de linhas retas e cores primárias, consideradas originais e difíceis de reproduzir para obter o mesmo efeito que ele alcançou. O seu estilo reducionista, muitas vezes copiado, continua a inspirar a arte, a moda e a publicidade. Embora Mondrian não tenha sido um artista comercial, é considerado o pai do design de publicidade devido ao disseminado e contínuo uso do seu estilo em grelha como estrutura básica no design gráfico.

Imagine você ter que colocar em um papel em branco, no formato de uma página de jornal: título, subtítulo, foto, ilustração, vinheta, texto, cupom, logotipo, etc...

Como arrumar estes itens todos sem ficar visualmente confuso?

Seria o mesmo que você nesse espaço branco ir espalhando as notas musicais: colcheia, semi-breve, breve, fusa, clave de sol, etc. Nenhum músico saberá o que você quer dizer, mas, se ao contrário, você as colocar nas pautas, naquelas cinco linhas, eles entenderão.<sup>140</sup>

Ainda na Standard, Villela conheceu Orlando Loponte, responsável pela redação e estratégia de campanha publicitária. Foi Loponte quem apresentou literariamente o canadense Marshall McLuhan, considerado o papa da comunicação. Mesmo Villela afirmando não ter sido um grande leitor desse autor, confessa que numa só frase ele transformou profissionalmente suas idéias em definitivo: “O excesso de detalhes numa composição chama-se ruídos visuais”.

Um triângulo havia se formado, diz Cesar Villela: Mondrian, Milton Luz com sua proporção áurea e McLuhan.

Embora seus trabalhos não abordassem o cenário musical, é na gravadora Odeon onde Villela consegue um emprego como free-lancer, tendo, contudo, carta branca para criar. Com o afastamento do fotógrafo da Odeon, Otto Stupakof, que resolveu voltar para os Estados Unidos, Cesar Villela procura Francisco Pereira, também fotógrafo com quem havia trabalhado na Standard Propaganda. Com o decorrer do tempo, a aplicação daquele triângulo – Mondrian, Proporções Áureas e “Ruídos Visuais” - foi tomando forma e aparecendo nas suas capas de discos, que se destacavam em meio a um carnaval de cores.

Cesar Villela nos conta que foi em uma visita à Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF), onde Chico Pereira ministrava aulas, e através do contato com trabalhos excepcionais de fotógrafos amadores, suas idéias vieram à tona. Havia fotos solarizadas<sup>141</sup>, fotos em alto-contraste, entre outras, e Chico propôs usar essas técnicas. O primeiro trabalho nesse formato foi a capa do disco *O Amor, o sorriso e a flor*, de João Gilberto, com a foto solarizada. Villela nos conta ainda que:

---

<sup>140</sup> VILLELA, Cesar G. *A História Visual da Bossa Nova*, 2003, p.13.

<sup>141</sup> Método que consiste em re-exposição da foto à luz durante o processo de revelação, que da como resultado uma troca total o parcial dos tons brancos e pretos, exagerando as silhuetas dos contornos.

O Departamento Comercial andava chiando com as capas mais simplificadas como as de Noel Rosa, Elza Soares, Mário Reis, Banda de Lá, por exemplo. A dele [João Gilberto], fora a única reclamada por um artista.<sup>142</sup>



**João Gilberto - O Amor, o sorriso e a flôr (1960)**

O presidente da Odeon não era a favor de gravar os jovens bossanovistas, e também desejava afastar os artistas que não estavam bons de venda, entre eles, Sílvia Telles, Dick Farney, Lúcio Alves e João Gilberto. Contrariado, Aloysio de Oliveira, diretor artístico da Odeon, desliga-se da gravadora e lança a Elenco. Os artistas e os músicos, além de Cesar Villela e Chico Pereira, acreditam no projeto e se integram à nova gravadora.

Utilizando mais profundamente dos conceitos e teorias daquele triângulo e de fotos em alto-contraste, as capas da Elenco se tornam ícones de uma geração e do design brasileiro. Homem de Melo diz: “Sem contar com educação formal na área de design, Cesar pode ser considerado um modernista livre das normas do modernismo.”<sup>143</sup>

Inicia-se, em 1963, uma nova etapa das capas de discos da Bossa Nova, com características revolucionárias no campo visual. Produzidas por Cesar Villela na Elenco, as capas começam a seguir um padrão: o fundo branco, com fotos em alto-contraste preto, quatro bolinhas vermelhas - sendo uma delas parte da logo da gravadora - e uma

<sup>142</sup> VILLELA, Cesar G. *A História Visual da Bossa Nova*, 2003, p 25.

<sup>143</sup> MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*, 2006, p.40.

invenção gráfica, seja no título ou em algum outro elemento em particular. Nada antes havia sido feito dessa forma, o que bastou para marcar significativamente o design no período em questão.

Três capas de disco de 1963 foram escolhidas para mostrar essa construção padronizada produzida por Cesar Villela, para melhor visualização dos pontos característicos que determinam essa unidade entre elas, ao mesmo tempo em que cada uma preserva suas características individuais. As três capas a seguir são, respectivamente, dos discos de Baden Powell, Tom Jobim e Sergio Ricardo.



Baden Powell - Swings with Jimmy Pratt  
(Elenco 1963)



Antônio Carlos Jobim  
(Elenco 1963)



Sergio Ricardo - Um Sr. Talento  
(Elenco 1963)

Percebemos nas três capas o constante uso do cheio e vazio<sup>144</sup>, representado pelo fundo branco sobreposto por uma composição de massas pretas que formam os personagens e os outros elementos do disco. O fundo branco serve de suporte para a forma que se destaca, pois o objetivo disso é criar um impacto visual.

A utilização de elementos específicos, como as partituras e as invenções na tipografia, criam uma atmosfera particular a cada capa, e fazem referência direta ao artista do disco. Na capa do LP de Baden Powell, a invenção gráfica no título, escrito com uma fonte script (manuscrito), passa uma sensação intimista e remete a um comportamento próprio dos bossanovistas, que escreviam muitas vezes em guardanapos nas mesas dos bares à beira-mar.



Baden Powell  
Swing  
with  
Jarmy Pratt

Já na de Tom Jobim, o nome do artista é escrito com uma tipografia sem curvas, pesada e concisa, trazendo uma seriedade e demonstrando um nome forte. E a invenção neste caso ocorre com a inserção das imagens de partituras das músicas no lado inferior direito do disco, de forma a enaltecer o caráter de maestro do artista.

**ANTONIO CARLOS JOBIM**

---

<sup>144</sup> Fazemos uma comparação bem singela, mas que pode abrir novos estudos no futuro em relação à música contida no disco. Já foi colocado anteriormente essa possível relação. O cheio e vazio das capas estariam ligados à própria música da Bossa Nova que trabalha com o silêncio. Ou seja, o silêncio como o vazio da capa. E até mesmo, a utilização do preto e branco, e seu o contraste, com as notas dissonantes utilizadas pelos músicos.



A capa de Sergio Ricardo traz uma invenção muito interessante ao misturar o nome do artista com o título do álbum. Repare que as letras SR estão em letras maiores formando a abreviatura da palavra “senhor” – Um Sr. talento –, ao mesmo tempo é utilizado para escrever *Sergio Ricardo*. Até o ponto constante em SR, forma o pingo do *i* em *Ricardo*. E para destacar o título do nome do artista, Cesar Villela utiliza tipografias diferentes, uma cheia para representar o título e uma vazia, apenas com o contorno da fonte.



Outro elemento sempre presente nas capas é a logomarca da Elenco, também desenvolvida por Cesar. A logo com nome da gravadora tem na letra “N” uma invenção tipográfica, tornando-se parte de um spotlight (holofote) formado por uma das bolinhas vermelhas.



Logomarca desenvolvida por Cesar Villela  
para a gravadora Elenco

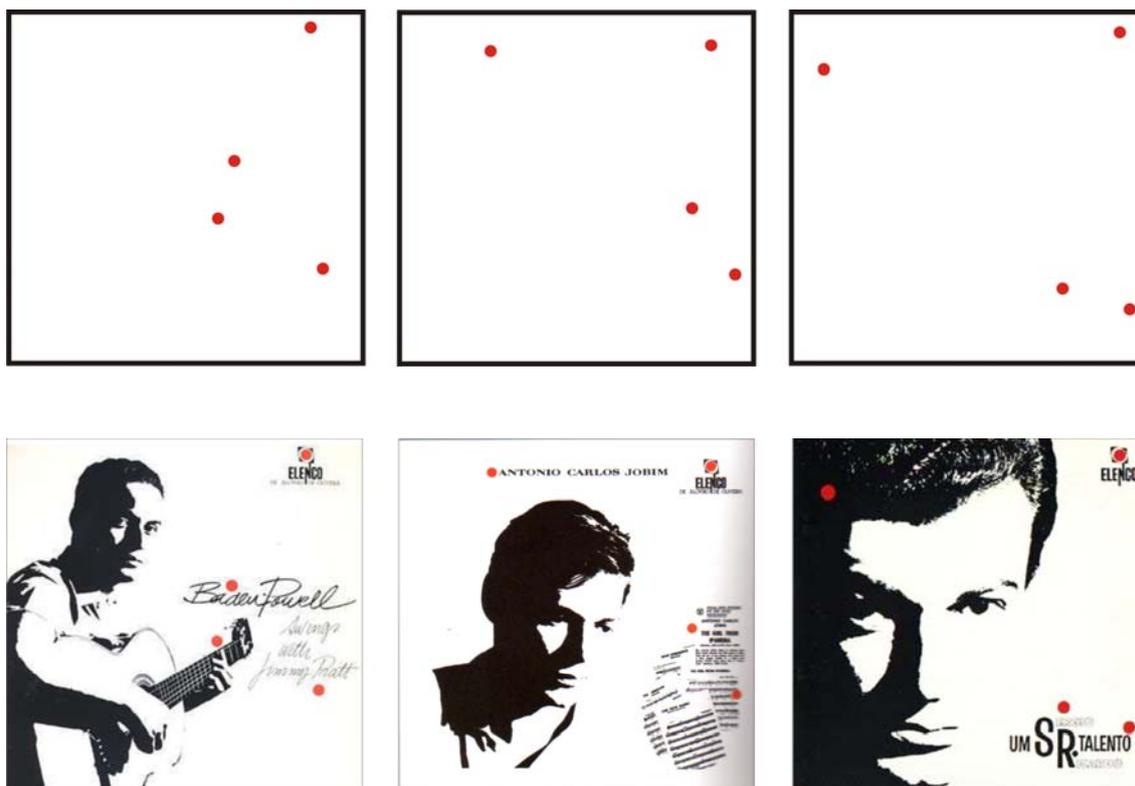
Cesar Villela nos explica o porquê do uso das bolinhas vermelhas:

Com a bolinha vermelha quis passar a idéia de que [o spotlight] estivesse aceso. Eu andava lendo umas bobagens esotéricas, a cabala, e li que o número quatro simbolizava harmonia. Incorporei as quatro bolinhas vermelhas.<sup>145</sup>

A utilização de quatro bolinhas vermelhas é constante, elas constituem pontos de direcionamento do nosso olhar, dispostas em locais estratégicos, a fim de chamar a atenção do visualizador. Por isso mesmo são os únicos elementos de cor presentes na capa (além, logicamente, do preto e do branco). A composição que elas formam não é meramente ao acaso, elas estão ali em dispostas de maneira equilibrada juntamente com os outros elementos, com o propósito de pontuar e destacar os dados importantes de cada capa.

---

<sup>145</sup> VILLELA, Cesar G. *A história visual da bossa nova*. Rio de Janeiro : ADG-Brasil e UniverCidade, 2003. p. 31.



Essas características aparecem até mesmo nas capas onde o desenho é parte do layout do disco. Dois exemplos são os discos *A Bossa nova* (1963), de Roberto Menescal e o *À vontade* (1964), de Baden Powell – o primeiro disco onde a bolinha vermelha dá lugar a outras formas geométricas vermelhas e o artista é representado por um desenho e não por uma foto em alto-contraste.



Disco de Roberto Menescal  
(Elenco 1963)



Disco de Baden Powell  
(Elenco 1964)

Mesmo sem dois elementos utilizados em todos os layouts do ano anterior (foto e bolinhas), a utilização do cheio e vazio ainda está presente, assim como as cores (preto, branco e vermelho), possibilitando um diálogo ainda muito forte com as outras capas. Podemos constatar uma grande similaridade com a capa do disco de Kenny Burrell, criada por Reid Miles e Andy Warhol, lançada pela Blue Note, em 1954. Capa que utiliza do cheio e vazio e de um desenho sem preenchimento, apenas com o contorno em preto de um guitarrista.



Disco de Kenny Burrell (Blue Note 1954),  
Capa de Reid Miles e Andy Warhol

Outro elemento marcante é a fotografia em alto-contraste, presente em todas as capas da Elenco em seu primeiro ano de vida. Essas fotos, reveladas em alto-contraste, tornaram-se parte desse ícone que foram as capas Elenco.



**Foto em Preto e Branco**



**Foto em Alto-contraste**

O trabalho gráfico traz ligações fortíssimas com a Pop Art, como a figuração – vale lembrar que a arte figurativa tinha acabado de voltar à cena – e o tratamento utilizado na foto, o alto-contraste, bastante usado pelos artistas desse movimento, principalmente por Andy Warhol. Devemos colocar que a ligação com a Pop Art não se dá apenas pelo fato de as fotos serem em alto-contraste, mas sim por retratar, em alto-contraste, ícones da cultura massificados pela publicidade e pelo consumo. Se a imagem retratasse uma bela paisagem, por exemplo, essa conexão não faria sentido.

Como muitos outros artistas da Pop Art, Andy Warhol criou obras em cima de mitos. Mas ele foi muito além disso, criando ele próprio os mitos. Talvez tenha contribuído mais para o mito de Marilyn Monroe do que Hollywood e as revistas populares juntos. Transformar seu elenco de artistas em mitos da Bossa Nova, através da massiva reprodução mecânica, era o mote perfeito para as capas de Cesar Villela.



Andy Warhol, Jackie, 1964

Esta é a obra *Jackie* de 1964 de Andy Warhol. O artista trabalhava com o silk-screen e com isso conseguia um variado número de imagens nas quais testava diferentes cores e composições. Nessa especificamente, podemos perceber o alto-contraste em preto e uma camada chapada de tinta azul. A mesma técnica empregada em capas de discos, como de Nara Leão, fornece elementos visuais próximos, além da captação da foto através do olhar do fotógrafo.



Nara (Elenco 1963)

Esse diálogo com a Pop Art aparece também em capas de outros artistas, como por exemplo no LP de Nina Simone, *Nina at the Village Gate* (1962), originalmente lançado pelo selo Roulette, hoje pertencente a Blue Note. Infelizmente o crédito pela capa é desconhecido, mas o que não nos prejudica com a análise visual da capa.



Nina at the VillageGate (Roulette 1962)

A obra *Jackie* e a capa de Nina têm como uma das suas características afins a presença cores. A capa de Nara, no entanto, não apresenta apenas o contraste do preto e branco, e trabalha com massas, cheios e vazios, já vistos como características presentes em todas as capas da Elenco analisadas. Apesar disso, é evidente o ponto comum entre elas: a foto em alto-contraste, como signo de uniformização mercantil do mundo, um fenômeno típico do século XX.

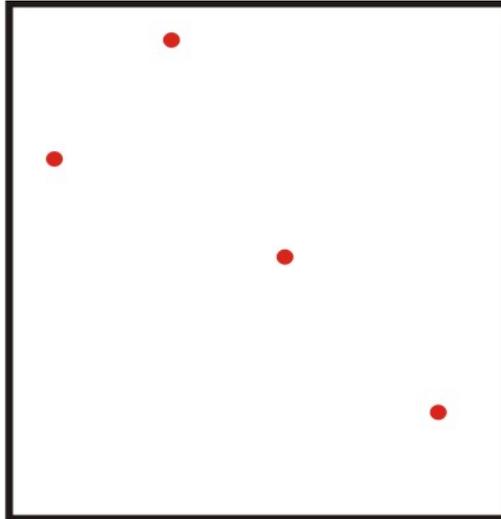


Como já mostrado no segundo capítulo, a nova linguagem visual resultou num design onde os adjetivos “modernas, limpas, econômicas e objetivas” eram as palavras de ordem dentro dos inovadores conceitos das Artes Plásticas, e dialogava perfeitamente com a música, que seguia também esse padrão.

Podemos afirmar que essa característica do jogo de massas, do contraste entre preto e branco, é encontrada em outros movimentos antecessores à Pop Art: O Concretismo e Neoconcretismo<sup>146</sup>. As propriedades concretistas e neoconcretistas estão tão fortemente marcadas na capa de Nara – podemos dizer da Elenco –, como a do movimento artístico colocado anteriormente. Desde o equilíbrio composicional, como a presença de formas geométricas (bolinhas vermelhas), os anagramas e as invenções tipográficas.

---

<sup>146</sup> Ver capítulo 2, pp. 36-43.

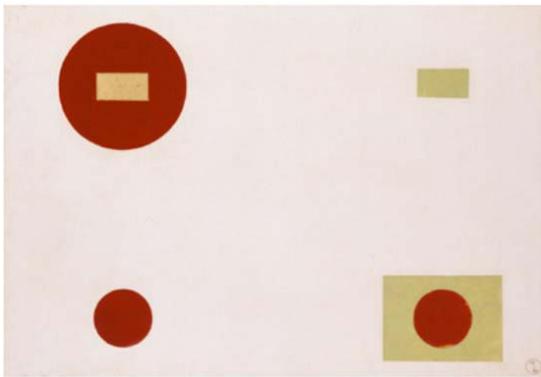


Essa é a capa de Nara decomposta. Observando-se as quatro bolinhas isoladamente sobre a capa, apesar de sua disposição não fazer muito sentido, o uso de um fundo chapado sobre o qual figuras geométricas se distribuem, configura uma linguagem racional já percebida no movimento concretista. Juntamente com os outros elementos da capa, podemos perceber que, além de dar certo equilíbrio à composição, elas criam pontos de fuga, acentuando os dados aos quais se quer denotar relevância, como o nome do artista, o título do disco, a invenção gráfica, a foto do cantor e claro, a logomarca da gravadora Elenco.

Mais uma vez a invenção tipográfica aparece, e também podemos relacioná-la aos movimentos concretistas e neoconcretistas.



Através de uma linguagem geométrica e visual, as capas da bossa iam de encontro aos movimentos de vanguarda, em que a arte não é vista como um mero objeto e vai muito além do geometrismo puro. Busca a expressividade e a subjetividade de modo sensível, ao mesmo tempo defendendo a racionalidade e rejeitando o acaso, a abstração lírica e aleatória. Seu intuito é acabar com a distinção entre forma e conteúdo e criar uma nova linguagem; uma linguagem temática onde é permitido brincar com as formas, cores, decomposição e montagem das palavras.



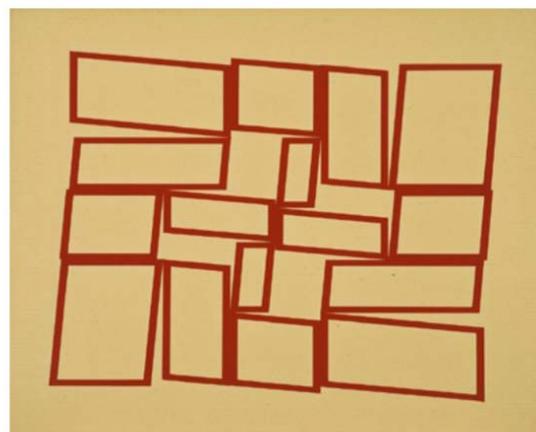
**Geraldo de Barros,**  
**Vermelho e verde em formas contrarias,**  
**1952**



**Manuel Bandeira, 1958**

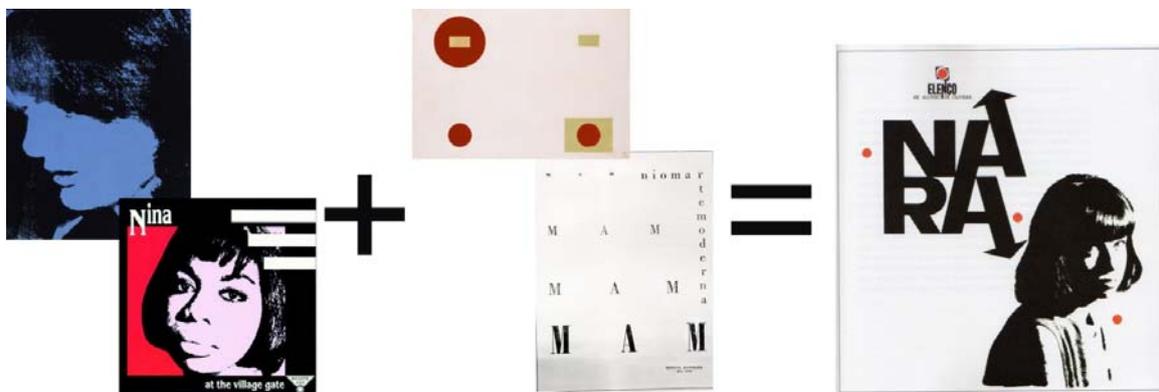


**Decio Pignatari, Organismo, 1960**

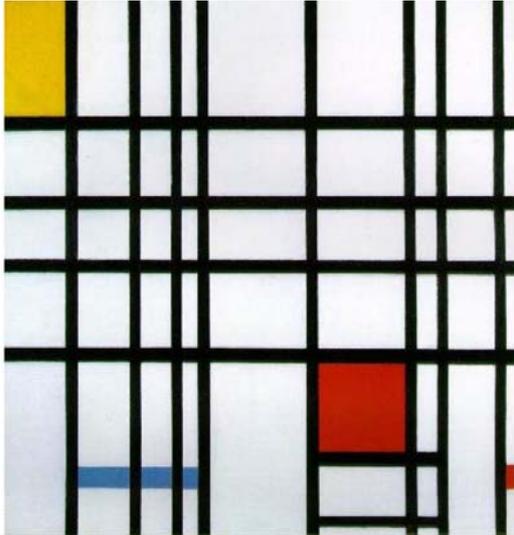


**Hélio Oiticica, Metaesquema 1, 1958**

O resultado obtido por Cesar Villela nas capas da Bossa, portanto, não é mera coincidência. As capas em questão não encerravam em si um design visual vazio, mas carregam a influência de conteúdos experimentais de movimentos de vanguarda, articulados com as situações contextuais da época e elementos oportunamente favoráveis do ponto de vista comercial. Do resgate de um conjunto de fatos, situações, conceitos e imagens, emergiu a possibilidade de desvendar a forma composicional das capas. Todas as especulações no campo visual passam a fazer sentido no momento em que esmiuçamos analiticamente as características gráficas. É possível, com isso, criar uma fórmula para entender as capas da Elenco:



É interessante lembrar que o grande nome do design das capas da Bossa, Cesar Villela, via em Mondrian uma das suas principais referências gráficas. Entretanto, quando colocamos uma obra de Mondrian junto de uma capa de Cesar Villela, não vemos diálogo algum, talvez apenas na teoria de equilíbrio composicional, como podemos reparar entre essas duas imagens.



Piet Mondrian,  
Composition with Yellow, Blue, and Red, 1921



César Villela,  
Vinicius & Odette Lara, 1963

Podemos concluir que a partir de um encontro de linguagens visuais, nasce uma forma híbrida, de características próprias, tornando-se ícone em termos visuais para a Bossa nova e influenciando capas seguintes.

## CONCLUSÃO

As capas da Elenco de 1963, objetos da presente pesquisa, não podem ser confundidas com capas quaisquer, visto que elas abarcam heranças de uma época. E por isso, seu entendimento só foi possível através do levantamento da história da Bossa Nova, de como atuavam seus personagens e como eles se relacionavam com o seu entorno, analisando concomitantemente os principais movimentos artísticos da época. Retomemos então alguns aspectos apontados no decorrer deste trabalho.

O surgimento da Bossa Nova na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, com os artistas que seriam ícones de uma geração, e suas influências, originaram um ritmo híbrido, apresentado no disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, lançado em 1959. O grupo de amizades desses jovens e os encontros na casa de Nara Leão propiciaram as trocas e as novas experimentações musicais. Tudo era Bossa Nova, chegando até o planalto central, quando o então presidente da república, Juscelino Kubitschek, convida Vinícius de Moraes e Tom Jobim para compor uma música em homenagem à Brasília, a nova capital do país, ato representativo da modernidade que o país respirava em todos os campos. A *Sinfonia da Alvorada* foi lançada em disco com capa de autoria de Oscar Niemeyer, amigo dos músicos e arquiteto responsável pela concepção da nova capital.

A Bossa Nova passou a se difundir principalmente entre os jovens, assíduos espectadores de festivais, como os organizados na Faculdade de Arquitetura da Praia Vermelha e na PUC da Gávea, reveladores de uma nítida disputa entre Philips e Odeon, as grandes gravadoras da época.

Mas o reinado dos artistas da Bossa, recém consagrados nas grandes gravadoras, não duraria muito tempo. Pouco a pouco, por não conseguirem mais obter sucesso na venda de seus discos, passaram a ser dispensados e posteriormente acolhidos na Elenco, a nova gravadora dos artistas da Bossa, criada por Aloysio de Oliveira.

Fundadora de um ícone gráfico com suas capas, produzidas por Cesar Villela e Chico Pereira, a Elenco foi capaz de criar uma identidade visual para a Bossa Nova, levando seus artistas para vãos mais altos. Todo o contexto histórico nos faz entender em que base foi criada essa gravadora, cujas capas instauraram uma identidade entre os conteúdos visual e musical dos discos – como foi colocado no primeiro capítulo – com capas e músicas “modernas, limpas, econômicas e objetivas.”.

A partir da historicidade da Bossa Nova, começamos a entender como esses adjetivos estão ligados a alguns estilos artísticos, que vigoraram basicamente na mesma época. Através do entendimento do Concretismo e do Neoconcretismo, e como sua composição visual se apresentava, conseguimos traçar um paralelo com as capas, através da utilização do preto e branco, do jogo de massas – cheio e vazio – do equilíbrio composicional e do modo de utilização da tipografia, muitas vezes com uma invenção gráfica, tornando-a mais visual do que verbal. A fotografia foi parte fundamental das capas analisadas, visto que todas elas apresentavam esse recurso, além de ser um dos fatores do processo de representação do abstrato para o figurativo, como visto na Pop Art. A partir deste último estilo, vimos a transformação do consumo em moda e pessoas famosas tornarem-se ícones. Foi quando entendemos que as capas dos discos da Bossa Nova também poderiam se utilizar deste mesmo conceito para criar seus ícones, sendo atribuídos valores e significados em meio ao contexto da época. Visualmente, conseguimos associar a Pop Art com as capas pela retomada da figuração e pela técnica de fotografia em alto contraste, sempre presente nas capas de 1963 da Elenco e em obras pop, principalmente as de Andy Warhol. Além disso, devemos lembrar que os artistas pop estão totalmente ligados ao design e conseqüentemente à produção de capas de discos.

O design também foi apontado como um forte fator para o entendimento visual das capas da Bossa, e o vimos seguindo paralelamente os padrões visuais e conceituais das Artes Plásticas. Havia uma preocupação em se criar uma estrutura e conceitos formais para o design, originando a ESDI e outras escolas de design posteriores. Vale lembrar que os nomes do design eram os mesmos das Artes Plásticas, como exemplificamos com Amílcar de Castro e sua reformulação gráfica do Jornal do Brasil, e Alexandre Wollner e suas criações de logomarcas, indo mais além com Oscar Niemeyer e suas obras arquitetônicas. Podemos encontrar em seus trabalhos pontos de convergência presentes também nas capas da Bossa, associando o movimento Bossa Nova à modernidade.

Ao abordar a indústria dos discos e suas capas, o objetivo foi mostrar a transformação visual e o papel que desempenha uma capa de disco. Para um melhor entendimento, começamos falando da primeira capa feita no Brasil, *Carnaval em Longplaying* de 1951, além do papel dos ilustradores, o começo do formato LP – tornando os discos bem mais acessíveis – e as capas com fotografia. Ainda no final da década de 50, as críticas trouxeram à tona a importância das capas de discos,

culminando no I Salão Nacional de Capas de Longplaying, tendo como ganhadores Cesar Villela e Chico Pereira, os grandes autores das capas da Bossa Nova com as quais trabalhamos. Uma nova era no design de capas de disco estava sendo assimilada, já nos anos 60, com as capas da gravadora Elenco, que apresentavam limpeza gráfica, novas técnicas fotográficas e preocupação com a contracapa, o que não ocorria anteriormente.

Relacionamos as capas de disco ao seu tempo, questionamos seus valores e a forte atuação dos artistas pop sobre elas. Conseguimos enxergar características das obras de Arte e do Design nas capas de disco, marcando época na sua busca de originalidade e identidade, de forma que conseguisse atrair o espectador.

Após o levantamento e identificação dos possíveis fatores relacionados às capas, fez-se necessário analisá-las como objeto propriamente dito, a fim de compreender sua forma de construção e seus diálogos com diferentes linguagens visuais. Foi possível identificar uma ligação entre a primeira fase das capas de disco da Bossa Nova e as capas de Jazz dos selos Blue Note e Verve, para depois fazer a mostra da segunda fase - as capas da nossa pesquisa. A comparação apontava uma semelhança composicional com as capas de Jazz produzidas por Reid Miles e Andy Warhol, utilizando poucos elementos e uma composição visual formada basicamente por desenhos em preto e branco e um detalhe em cor na capa, muito semelhante à capa de *Banden Powell à vontade*, de 1964.

A partir das influências descritas por Villela, originou-se um pensamento em relação à forma de elaboração das capas formado por um triângulo de idéias: Mondrian e seu equilíbrio composicional, Milton Luz e sua proporção áurea e McLuhan e sua explicação sobre ruídos visuais. Além do triângulo, havia ainda a inserção de novas técnicas fotográficas nas capas de disco, que viriam a ser signos de um design inovador.

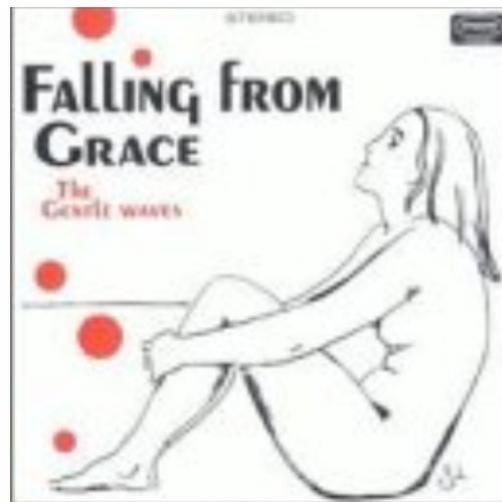
A partir da decomposição das capas e análise de cada um de seus elementos separadamente, foi possível mostrar a inter-relação que há entre elas, possibilitando a identificação de um padrão na composição de todas as capas de 1963 da Elenco, sempre com os mesmos dados, tornando-se uma assinatura da gravadora. E a partir da análise mais profunda da capa de Nara, traçamos as características que vínhamos mostrando no decorrer do trabalho e mostramos onde conseguíamos encontrar, nas capas, pontos de convergências entre o Concretismo, Neoconcretismo, a linguagem fotográfica e a Pop Art. Esse encontro de linguagens visuais o qual apontamos, e reafirmamos não existir nenhuma referência bibliográfica que faça tal relação com as capas, ressalta a importância do presente trabalho. O resultado apresenta-se na forma de capas

elaboradas por uma composição híbrida e com características próprias, tornando-se ícones visuais da Bossa Nova e do design, influenciando capas posteriores.

Ainda hoje encontramos representações gráficas que nos remetem a essas capas, como no disco *Aloysio de Oliveira Apresenta Lúcio Alves, o Cantor de Todas as Bossas* (EMI, 1996) ou em discos de bandas estrangeiras, como no caso do disco *Falling from Grace* (Jeepster, 2000) da banda escocesa Gentle Waves. Este fato nos leva a concluir a significância das capas que nos deixaram uma herança simbólica, ao marcar um tempo associado à modernidade, ao consumo, ao bem-estar e à boa música.



Lucio Alves (EMI, 1996)



Gentle Waves (Jeepster, 2000)

Podemos dizer que o pioneirismo das capas da Bossa Nova, representadas aqui, mais significativamente pelas produzidas pela gravadora Elenco no ano de 1963, contém historicidade. Atuaram fortemente no imaginário coletivo desde o momento de sua criação, tornando-se referência no design e consolidando um mito – a Bossa Nova.

## BIBLIOGRAFIA E FONTES

### BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- AZEVEDO, Wilton. *O que é Design*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991. [Coleção Primeiros Passos].
- BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura, Raízes, 1994, São Paulo.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRITTO, J.M. *Do modernismo à bossa nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, Rafael. *Putting the magic back into design: from object fetishism to product semantics and beyond*. Art on the line, 2004.
- COSTA, Heloise & RODRIGUES Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE - IPHAN, UFRJ, 1995.
- DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- DIAS, E. F. *Para uma introdução à reflexão weberiana*. Campinas, Textos Didáticos, IFCH/ Unicamp, no. 1, abril de 1993.
- GAVIN, Charles e RODRIGUES, Caetano. *Bossa Nova e Outras Bossas: A arte e o design das capas dos LPs*. Petrobrás, 2005
- GOLD, Max, *Revista Grafas nº1*, Rio de Janeiro, 1958.
- JUNIOR, Rubens Fernando (org.). *Geraldo de Barros: Sobras + Fotoformas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael - *O Design Brasileiro antes do Design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MELO, Chico Homem de. “*Marcas do Brasil*”. In: Os desafios do designer. São Paulo: Rosari, 2003.
- MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- MENESCAL, Roberto. “*A renovação estética da Bossa Nova*”. In: DUARTE, Paulo Sérgio & NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2003.
- MICELI, S. ( org.) BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 3ª edição, 1992.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro. 2AB, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: Design, música e Tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB / Teresópolis: Novas Idéias, 2007.
- SANTA ROSA, Tomás. *Roteiros de Arte – Os cadernos de Cultura*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- SANTOS, Fabio Saito dos. *As funções da Harmonia e da melodia na Bossa Nova e no Jazz*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para Estuda da Música Popular. 2004.
- STOLARSKI, André. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- STORLARSKI, André. “A identidade Visual toma corpo”. In: MELO, Chico Homen de - *O Design Gráfico Brasileiro : Anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006
- VILLELA, Cesar G. *A história visual da bossa nova*. Rio de Janeiro : ADG-Brasil e UniverCidade, 2003.

## PERIÓDICOS

- A CORRIDA espacial e as conquistas do século XX. Disponível: Site *Com Ciência* URL: <<http://www.comciencia.br/reportagens/espaco/espc09.htm>>, acessado em 07/02/2008.
- A HISTÓRIA da Bossa Nova, *Revista Caras*, São Paulo: Editora Abril, Edição especial Junho 1996.
- A VITORIOSA escola de samba da Portela, *Revista Grafas*, Rio de Janeiro, número 2, Fevereiro de 1958.
- BITTENCOURT, Elaine. “Fotógrafo German Lorca exercita seu olhar surrealista do cotidiano”. *Gazeta Mercantil*, 19 de julho de 2002.
- BLUE NOTE. Disponível: Site *Blue Note* URL: <<http://www.bluenote.com>>, acessado em 10/02/2008.
- BORGES, Adriana Evaristo. “República Bossa Nova: O encontro entre a música e a política (1956-1960)”. *Revista Espaço Acadêmico*, Nº 76, Setembro de 2007.
- CARDOSO, Irene. “The 60's generation: the weight of an inheritance”. *Tempo soc.* , São Paulo, v. 17, n. 2, 2005. Disponível: *SCIELO* URL: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200005&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em: 28/12 /2007.
- CASTRO, Ruy. “A Música que surge do nada”. *Digestivo Cultural*, 23 de julho de 2007. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=218>> , acessado em 22/12/2007.
- CASTRO, Ruy. *O Estado de São Paulo*, 17 de Outubro de 1998.
- CASTRO, Ruy. *O Estado de São Paulo*, 7 de Junho de 1999.
- CASTRO, Ruy. “O homem que modernizou as capas dos LPs”, *O Estado de São Paulo*, 8 de abril de 2000.
- CONCRETISMO. Disponível: Site *Universidade do Estado de São Paulo* URL: <<http://www.faac.unesp.br/pesquisa/artgeo/cr.htm>> , acessado em 22/10/2008.

- CONCRETISMO. Disponível: Site *Itaú Cultural* URL:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=temos\\_texto&cd\\_verbete=370](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=temos_texto&cd_verbete=370)>, acessado em 22/10/2008.
- CONTRACAPA e venda de Long-Playing, *Revista Grafas*, Rio de Janeiro, número 2, Fevereiro de 1958
- DESIGN icon. Disponível: Site *Computer Arts*. URL:  
<[http://www.computerarts.co.uk/in\\_depth/features/design\\_icon\\_blue\\_note](http://www.computerarts.co.uk/in_depth/features/design_icon_blue_note)>, acessado em 07/07/2006.
- GOLD, Max. *Revista Grafas*, Rio de Janeiro, número 01, 1958.
- GULLAR, Ferreira et al. “Manifesto Neoconcreto”. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro: 1959. Disponível: Portal *Terra* URL:  
<[http://portalliteral.terra.com.br/ferreira\\_gullar/porelemesmo/manifesto\\_neoconcreto.shtml?porelemesmo](http://portalliteral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo)>, acessado em 22/02/2008.
- HOCHSCHULE für Gestaltung Ulm. Disponível: Site *Tipógrafos* URL:  
<<http://www.tipografos.net/bauhaus/hfg.html>>, acessado em 22/12/2007.
- MASSI, Augusto. “Continuidade e ruptura”. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 08.12.1996.
- MAM reconstrói a primeira exposição de arte concreta. Disponível: Site *MAM* URL:  
<[http://www.mam.org.br/imprensa/releases/imprensa\\_mam\\_57.pdf](http://www.mam.org.br/imprensa/releases/imprensa_mam_57.pdf)>, acessado em 12/02/2007.
- MILES, Reid. Disponível: Site *Computer Arts* URL:  
<[http://www.computerarts.co.uk/in\\_depth/features/design\\_icon\\_blue\\_note](http://www.computerarts.co.uk/in_depth/features/design_icon_blue_note)>, acessado em 07/07/2006.
- NASA. Disponível: Site da *NASA* URL: <<http://www.nasa.gov>>, acessado em 22/12/2007.
- NIEMEYER. Disponível: Site *Niemeyer*. URL:  
<<http://www.niemeyer.org.br/OscarNiemeyer/arquitetura.htm>>, acessado dia 07/01/2007
- O MODERNO nas Artes Gráficas, *Revista Grafas*, Rio de Janeiro, número 01,1958.
- O CRUZEIRO. Disponível: Site *Memória Viva*. URL:  
<<http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/>>, acessado em 18/08/2006.
- REBELDES e revolucionários, os anos 60 mudaram a vida da sociedade global. Disponível: Site *Americanas* URL: <<http://www.americanas.com.br/cgi-bin/WebObjects/Catalogo.woa/wa/materia?mat=2797>>, acessado em 07/02/2008.
- ROHE, Mies van der. Disponível: Site *Design Boom* URL:  
<<http://www.designboom.com/portrait/mies/bg.html>>, acessado em 23/12/2007.
- ROUANET, Paulo Sérgio. “Nacionalismo, populismo e historicismo”, *Folha de S. Paulo*, em 12/03/1988.
- SACILOTTO, Luiz. Disponível: Site *SESC-SP* URL:  
<[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=126&Artigo\\_ID=1589&IDCategoria=1672&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=126&Artigo_ID=1589&IDCategoria=1672&reftype=2)>, acessado em 06/11/2007.
- SANTIAGO, Silviano. Disponível: Site *Universidade Federal do Rio de Janeiro* URL:  
<[http://www.pacc.ufrj.br/ciec/pesquisadores/p\\_silvianosantiago.html](http://www.pacc.ufrj.br/ciec/pesquisadores/p_silvianosantiago.html)>, acessado em 02/02/2008.
- SHOOF, Kees . “Brazil’s Most American Crooner”, Disponível: Site *Musica Brasileira* URL: <<http://musicabrasileira.org/reviewsinterviews/dfpalco.html>>, acessado em 24/10/2007.
- VERVE. Disponível: Site *Verve* URL:  
<<http://www.vervemusicgroup.com/label/?lid=1>>, acessado dia 10/02/2008.

XAVIER, Marcelo. "O Disco que Você Merece". Disponível: Site *Rabisco*. URL: <<http://www.rabisco.com.br/16/elenco.htm>>, acessado em 02/02/2007.

### ENTREVISTAS

MENESCAL, Roberto. Disponível: Site *BBC*. URL:

<<http://www.bbc.co.uk/portuguese/bossa.htm>> , acessado em 17/11/2007.

LYRA, Carlos. Disponível: Site *BBC*. URL:

<<http://www.bbc.co.uk/portuguese/bossa.htm>> , acessado em 17/11/2007.

SCHNEIDER, Erno. Entrevista concedida a Ana Maria Mauad e Silvana Louzada em 08/05/2003. Depositada no Laboratório de História Oral do Departamento de História da *Universidade Federal Fluminense*.

### FILMOGRAFIA

FARIA JR, Miguel. *Vinicius*, Paramount Pictures SDP-655, 2006.

STOLARSKI, André. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil*. Tecnopop, 2005.

THIAGO, Paulo. *Coisa Mais Linda – Histórias e casos da Bossa Nova*, Sony Pictures, 2005.

### DISCOGRAFIA

ALMEIDA, Aracy de. *Samba é Aracy de Almeida*, Elenco ME-35, 1966.

ALVES, Lúcio. *Interpreta Dolores Duran*, EMI-Odeon 10072, 1977 (grav. 1959).

ALVES, Lúcio. *A Bossa é nossa*, Philips 630410, 1960.

ALVES, Lúcio. *Tio Sam-ba*, Philips 630471, 1961.

ALVES, Lúcio. *Balançamba*, Elenco ME-02, 1963.

ALVES, Lúcio. *A voz de Lúcio Alves*, Fontana 6488113, 1981 (grav. 1960).

BEATLES, the. *Revolver*, Parlophone 46441, 1966

BEATLES, the. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone 46442, 1967.

BEM, Jorge. *Samba esquema novo*, Philips 632161, 1963.

BENGELL, Norma. *Oh! Norma*, Odeon 3112, 1959.

BLANCO, Billy. *Músicas de Billy Blanco na Voz do Próprio*, Elenco ME-29, 1966.

BOLA 7. *Bola 7 e os 4 trombones*, Odeon 3040, 1958.

BURRELL, Kenny. *Volume 2*, Blue Note, 1956.

BURRELL, Kenny. *Blue lights*, Blue Note, 1958.

CALDAS, Silvio. *Silvio Caldas*, Continental LPP-17, 1950.

CARDOSO, Elizete. *Canção do amor demais*, Festa 6002, 1958.

CARNAVAL em Long playing, Capitol, 1951

CAYMMI, Dorival. *Caymmi*, Odeon 3150, 1961.

CAYMMI, Nana. *Nana*, Elenco ME-25, 1965.

- CONNOR, Chris. *Chris Connor at the Village Gate*, Elenco MEV-01, 1964.
- COSTA, Alayde. *Alayde canta suavemente*, RCA 1030, 1960.
- COSTA, Alayde. *Afinal*, Áudio-Fidelity 1999, 1963.
- COSTA, Alayde. *Alayde Costa*, RGE 3206024, 1989 (grav. 1964).
- CREAM. *Disraeli Gears*, Polydor, 1967.
- DALE, Lennie. *Um show de Bossa*, Elenco ME-12, 1964.
- DALE, Lennie. *Lennie Dale e Sambalanço Trio Gravado no Zum Zum*, Elenco ME-21, 1965.
- EÇA, Luiz. *Uma noite no Plaza*. Rádio 0020, 1955.
- FARNEY, Dick. *Meia-noite em Copacabana*, Polydor 4004, 1958.
- FARNEY, Dick. *Dick Farney*, Elenco ME-15, 1964.
- FARNEY, Dick. *Dick Farney: Piano Orquestra Gaia*, Elenco ME-27, 1966.
- FEITOSA, Chico. *Chico Fim-de-noite apresenta Chico Feitosa*, Forma FM-7, 1966.
- GAROTOS DA LUA. *Garotos da Lua*, Victor 5835041, 1960.
- GILBERTO, Astrud. *The Astrud Gilberto Album with antonio carlos jobim*, Elenco MEV-04, 1965.
- GILBERTO, João. *Chega de saudade*, Odeon 3073, 1959.
- GILBERTO, João. *O amor, o sorriso e flor*, Odeon 3151, 1960.
- GILBERTO, João. *João Gilberto*, Odeon 3202, 1961.
- GILBERTO, João e GETZ, Stan. *Getz/Gilberto*, Verve/Polygram 23040071, 1963.
- GILBERTO, João e GETZ, Stan. *Getz/Gilberto 2*, Verve/Continental 14069, 1964.
- GILLESPIE, Dizzy e FULLER, Gil. *Jazz Series*, Elenco MEV-07, 1965.
- GRIFFIN, Johnny. *The congregation*, Blue Note, 1957.
- HENDRIX, Jimmy. *Are you experienced?*, MCA, 1967.
- JOBIM, Antonio Carlos e BLANCO, Billy. *Sinfonia do Rio de Janeiro* (com D. Farney, L. Alves, Os Cariocas, N. Ney e outros), Continental 1000, 1956.
- JOBIM, Antonio Carlos e MORAES, Vinicius. *Orfeu da Conceição*, Odeon 3056, 1956.
- JOBIM, Antonio Carlos e MORAES, Vinicius. *Sinfonia da Alvorada*. CBS Especial 620041, 1983 (grav. 1961).
- JOBIM, Antonio Carlos. *Antonio Carlos Jobim*, Elenco ME-09, 1963.
- JOBIM, Antonio Carlos e CAYMMI, Dorival. *Caymmi visita Tom*, Elenco ME-17, 1964.
- JOBIM, Antonio Carlos. *Antonio Carlos Jobim com Nelson Riddle e Sua Orquestra*, Elenco MEV-06, 1965.
- JOHNSON, Jay Jay. *The Eminent Jay Jay Johnson*, Vol. 1, Blue Note, 1953.
- JOHNSON, Jay Jay, WINDING, Kay e GREEN, Bennie. *Trombone by three*, Blue Note, 1949.
- LEÃO, Nara. *Nara*, Elenco ME-10, 1964.
- LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*, Philips 632732, 1964.
- LEÃO, Nara. *O canto livre de Nara*. Philips 632748, 1965.
- LEÃO, Nara. *Nara pede passagem*. Philips 632787, 1966.
- LEARY, Dr. Timothy. *L.S.D.*, Pixie CA1069, 1966.
- LOBO, Edu. *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*. ME-19, 1964.
- MACHADO, Edison. *Edison Machado é samba novo*, CBS 37337, 1965.
- MAIDEN, Iron. *Brave New World*, EMI 26605, 2000.
- MARIA, Angela. *Quando os maestros se encontram com Angela Maria*, BOM, 1957.
- MARIA, Neuza. *Neuza Maria*, Sinter, 1956.
- MAYSA. *Maysa*, Elenco ME-08, 1963.
- MPB4. *MPB4*, Elenco ME-32, 1966.
- MENDES, Sergio. *Bossa Nova York*, Elenco MEV-02, 1964.

- MENESCAL, Roberto. *Bossa Nova*. Imperial 30060, 1962.
- MENESCAL, Roberto. *A Bossa Nova de Roberto Menescal*. Elenco ME-3, 1963.
- MENESCAL, Roberto. *A nova Bossa Nova de Roberto Menescal*. Elenco ME-14, 1964.
- MENESCAL, Roberto. *Surf Board*, Elenco MEV-9, 1964.
- MONTEIRO, Ciro. *De Vinicius e Banden especialmente para Ciro Monteiro*, Elenco ME-23, 1965.
- MORAES, Vinicius de e LARA, Odette. *Vinicius e Odette Lara*. Elenco ME-01, 1963.
- MORAES, Vinicius de e CAYMMI, Dorival. *Vinicius e Caymmi no Zum Zum*, Elenco ME-23, 1965.
- MORAES, Vinicius de e POWELL, Baden. *Os afro-sambas*, Forma FM-16, 1966.
- OASIS. *Don't stop the clocks*, Sony 700754, 2006.
- PIXINGUINHA. *A Velha Guarda*, Sinter, 1954.
- PORTO, Sergio, ALMEIDA, Aracy de e BLANCO, Billy. *Sergio Porto, Aracy de Almeida, Billy Blanco*, Elenco ME-34, 1966.
- POWELL, Baden. *Baden Powell swings with Jimmy Pratt*, Elenco ME-04, 1963.
- POWELL, Baden. *Baden Powell à vontade*, Elenco ME-11, 1964.
- POWELL, Baden. *Baden Powell ao Vivo no Teatro Santa Rosa*, Elenco ME-30, 1966.
- QUARTETO EM CY. *Quarteto em Cy*, Elenco ME-33, 1966.
- REGINA, Elis. *Samba eu canto assim*, Philips 632742, 1965.
- REGINA, Elis. *Elis*, Philips 765001, 1966.
- REIS, Mario. *Ao meu Rio*, Elenco ME-22, 1965.
- RICARDO, Sergio. *Um sr. talento*, Elenco ME-07, 1963.
- ROLLING STONES, the. *Stick Fingers*, Virgin 39525, 1971.
- SABBATH, Black. *Reunion*, Sony 69115, 1998.
- SAMBALAÇO TRIO. *Sambalanço Trio*, Audio Fidelity 6010, 1964.
- SANTOS, Agostinho. *Agostinho dos Santos*, Elenco ME-26, 1966.
- SHANK, Bud, DONATO, João e VALENÇA, Rosinha de. *Bud Shank, Donato, Rosinha de Valença*, Elenco MEV-08, 1965.
- SIMONI, Nina. *Nina at the Village Gate*, Blue Note, 1962.
- SOARES, Elza. *Se Acaso Você Chegasse A Bossa Nova*, Odeon 3166, 1960.
- TAMBA TRIO. *Tamba Trio*, Philips 632129, 1962.
- TAMBA TRIO. *Avanço*, Philips 632154, 1963.
- TAMBA TRIO. *Tempo*, Philips 632716, 1964.
- TAMBA TRIO. *Tamba Trio*, Philips 765041, 1968.
- TELLES, Sylvia. *Carícia*, Odeon 3076, 1956.
- TELLES, Sylvia. *Sylvia*, Odeon 3034, 1958.
- TELLES, Sylvia. *Amor de gente moça*, Odeon 3084, 1959.
- TELLES, Sylvia. *O amor em Hi-Fi*, Philips 630419, 1960.
- TELLES, Sylvia. *U.S.A.*, Philips 630453, 1961.
- TELLES, Sylvia. *Bossa, Balanço, Balada*, Elenco ME-5, 1963.
- TELLES, Sylvia, ALVES, Lucio e MENESCAL, Roberto. *Bossa Session*, Elenco ME-13, 1964.
- TELLES, Sylvia. *The music of mr. Jobim*, Elenco MEV-5, 1965.
- TELLES, Sylvia, LOBO, Edu, TAMBA TRIO e QUINTETO VILLA-LOBOS. *Reencontro*, Elenco ME-31, 1966.
- TELLES, Sylvia. *It might as well be spring*, Elenco MEV-11, 1966.
- TROPICALIA. *Tropicalia ou Panis et Circences*, Universal 512089, 1968.
- VALENÇA, Rosinha. *Apresentando Rosinha Valença*, Elenco ME-16, 1964.
- VELVET UNDERGROUND. *Heroin*, Polydor 589588, 1967.
- WANDERLEY, Walter. *O sucesso é samba*, Odeon 3204, 1961.

## ILUSTRAÇÕES

- p. 10** Foto da Av. Atlântica, 1950. Disponível em:  
<[http://www.copacabanadetoledo.blogspot.com.br/2007\\_04\\_01\\_archive.html](http://www.copacabanadetoledo.blogspot.com.br/2007_04_01_archive.html)>  
Acessado em: 10/11/2007.
- p. 10** Dick Farney. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br/mpb.htm>>.  
Acessado em: 10/11/2007.
- p. 12** Cartaz do filme Rio, Zona Norte, 1957. Disponível em:  
<[http://www.uff.br/centroarte/v\\_arariboia.html](http://www.uff.br/centroarte/v_arariboia.html)>. Acessado em: 20/11/2007.
- p. 13** Roberto Menescal. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br/mpb.htm>>.  
Acessado em: 10/11/2007.
- p. 13** Nara Leão. Disponível em:  
<[http://www.tvebrasil.com.br/paranaodizer/txt\\_bio\\_naraleao.htm](http://www.tvebrasil.com.br/paranaodizer/txt_bio_naraleao.htm)> . Acessado em:  
12/11/2007.
- p. 15** Sergio Ricardo, Normando, Tom Jobim, Bôscoli e Nara Leão. Disponível em:  
<<http://normando.free.fr/fotos.htm>> . Acessado em: 10/11/2007.
- p. 15** Carlos Lyra. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br/mpb.htm>>.  
Acessado em: 10/11/2007.
- p. 17** Johnny Alf. Disponível em:  
<<http://www.ejazz.com.br/detalhes-artistas.asp?cd=284>>. Acessado em:  
13/11/2007.
- p. 18** Astrud e João Gilberto, 1959. Foto de Carlos Kerr, Revista Manchete. Disponível em:  
<[http://www.copacabanadetoledo.blogspot.com.br/2007\\_04\\_01\\_archive.html](http://www.copacabanadetoledo.blogspot.com.br/2007_04_01_archive.html)>  
Acessado em: 10/11/2007.
- p. 19** Sylvia Koscina, João Gilberto, Tom Jobim e Mylene Demongeot. Disponível em:  
<<http://cifrantiga2.blogspot.com/search/label/bossa%20nova>>. Acessado em:  
12/11/2007.
- p. 20** Oscar Niemeyer, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e sua mulher Lila Bôscoli nos bastidores da estréia de Orfeu da Conceição, 1956. Foto de José Medeiros. Disponível em: <[http://acervos.ims.uol.com.br/fotografia/thumbnail/028-jose\\_medeiros%5C04\\_banco\\_de\\_imagens%5C000/028JMOR021.jpg](http://acervos.ims.uol.com.br/fotografia/thumbnail/028-jose_medeiros%5C04_banco_de_imagens%5C000/028JMOR021.jpg)>. Acessado em: 22/11/2007.
- p. 21** Capa de Oscar Niemeyer para o disco *Sinfonia da Alvorada*, 1961. Disponível em:  
<<http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/sinfalv.html>>. Acessado em:  
19/11/2007.
- p. 24** Alex Viany, Orson Welles e Vinicius de Moraes, 1948. Disponível em:  
<<http://www.tropicalmagazine.net/articles/vinicusMoraes/viniciusArtigo.html>>.  
Acessado em 22/11/2007.
- p. 26** Capa do disco *Canção do Amor Demais*, 1958. Acervo Walter Silva.
- p. 27** Capa do disco *Chega de Saudade*, 1959. Acervo Instituto Tom Jobim.
- p. 28** Foto do Festival da Bossa Nova, 1960. Acervo João Luiz de Albuquerque.
- p. 29** Cartaz do Festival, 1960. Acervo Roberto Menescal.
- p. 32** Capa do disco *Vinicius e Odette Lara*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 32** Capa de *O Cruzeiro*, 16 de novembro de 1963. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- p. 34** Capa do disco *Oh! Norma*, 1959. Acervo Odeon (EMI).
- p. 34** Capa do disco *Vinicius e Caymmi no Zum Zum*, 1965. Acervo pessoal.
- p. 40** Obra de Luiz Sacilotto, *Concreção 5629*, 1956. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP).

- p. 42 Cartaz de Mary Vieira, 1956. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
- p. 42 Obra de Ivan Serpa, *Sem Título*, 1956. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
- p. 42 Poesia de Augusto de Campos, *Tensão*, 1956. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
- p. 42 Capa de Lygia Clark. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
- p. 44 Obra de Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1958. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP).
- p. 46 Fotografia de German Lorca, 1955. Acervo Imã Foto Galeria.
- p. 46 Fotografia de German Lorca, *Jardim da Glória*, 1960. Acervo Imã Foto Galeria.
- p. 47 Fotografia de Geraldo de Barros, *Fotoforma*, 1950. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP).
- p. 47 Fotografia de Geraldo de Barros, *Sem título*, 1951. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP).
- p. 47 Fotografia de Geraldo de Barros, *Movimento Giratório*, 1952. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP).
- p. 49 Obra de Geraldo de Barros, 1964. Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).
- p. 50 Obra de Antônio Manuel, *Repressão outra vez*, 1968. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).
- p. 50 Obra de Rubens Gerchman, *As professorinhas*, 1966. Disponível em: <<http://fotolog.terra.com.br/popbrasil60:40>>. Acessado em: 16/12/2006.
- p. 50 Obra de Roy Lichtenstein, *Maybe*, 1963. Acervo Museum Ludwig.
- p. 50 Obra de Antônio Dias, 1967. Disponível em: <<http://fotolog.terra.com.br/popbrasil60:51>>. Acessado em: 16/12/2006.
- p. 50 Obra de Andy Warhol, *Jackie*, 1964. Acervo The Andy Warhol Museum.
- p. 52 Fantoches da Meia-noite, 1921. Acervo Museu Biográfico Casa Guilherme de Almeida.
- p. 53 Capa do disco de Timothy Leary *Ph.D., LSD*, 1966. Disponível em: <[http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/ednacunhalima/2006\\_1\\_2/clarissa/Anos%2060.htm](http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/ednacunhalima/2006_1_2/clarissa/Anos%2060.htm)>. Acessado em: 03/03/2007.
- p. 53 Capa do disco de Jimmy Hendrix, *Are you experienced*, 1967. Disponível em: <[http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/ednacunhalima/2006\\_1\\_2/clarissa/Anos%2060.htm](http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/ednacunhalima/2006_1_2/clarissa/Anos%2060.htm)>. Acessado em: 03/03/2007.
- p. 53 Capa do disco de Cream, *Disraeli Gears*, 1967. Disponível em: <[http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/ednacunhalima/2006\\_1\\_2/clarissa/Anos%2060.htm](http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/ednacunhalima/2006_1_2/clarissa/Anos%2060.htm)>. Acessado em: 03/03/2007.
- p. 53 Capa do disco de Iron Maiden, *Brave New World*, 2000. Acervo pessoal.
- p. 53 Capa do DVD de Nightwish, *End of a Era*, 2005. Acervo pessoal.
- p. 53 Capa do disco de Black Sabbath, *Reunion*, 1998. Acervo pessoal.
- p. 53 Capa do disco *Vinicius e Odette Lara*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 53 Capa do disco *Nara*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 53 Capa do disco *Tamba Trio* 1963. Acervo Philips (Universal).
- p. 55 Capas de livros de Graciliano Ramos com arte de Santa Rosa, 1953. CARDOSO, Rafael - **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p.215.

- p. 57 Propaganda da Coca-Cola, 1957. MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 28.
- p. 57 Propaganda da Coca-Cola, 1969. MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 29.
- p. 58 Marcas desenvolvidas nos anos 1960. MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 39.
- p. 65 Livro de Monteiro Lobato, *A Menina do Narizinho Arrebitado*, 1920. Disponível em: <[http://www.crmariocovas.sp.gov.br/obj\\_a.php?t=infantil02](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/obj_a.php?t=infantil02)>. Acessado em: 22/10/2007.
- p. 66 Jornal do Brasil de 1956 e 1959. LESSA, Washington Dias. *Amílcar de Castro e a Reforma Gráfica do Jornal do Brasil* in: **Dois Estudos de Comunicação Visual**, Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 1995.
- p. 66 Fotografia de Macel Giro, 1956. Disponível em: <<http://girafamania.com.br/montagem/fotografia-brasil-bandeirante.html>>. Acessado em: 11/12/2006.
- p. 68 Catedral de Brasília, 1959. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/OscarNiemeyer/arquitetura.htm>>. Acessado em: 11/12/2006.
- p. 69 Logos de Alexandre Wollner. MELO, Chico Homem de (org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 9.
- p. 70 Ilustração de Millôr Fernandes em *O Cruzeiro*, 11 de junho de 1960. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- p. 70 Ilustração de Carlos Estevão em *O Cruzeiro*, 14 de janeiro de 1967. Acervo Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- p. 71 Geladeira Brastemp, *Bossa Nova*, dec. 60. CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Anexo.
- p. 71 Fogão Cônsul, *Bossa Nova*. Acervo pessoal.
- p. 75 Capa do disco *Carnaval em Longplaying*, 1951. Acervo Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ)
- p. 76 Capa do disco *Silvio Caldas*, dec. 1950. CARDOSO, Rafael - **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p.319.
- p. 76 Capa do disco de Pixinguinha, *A velha guarda*, 1954. CARDOSO, Rafael - **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p.331.
- p. 76 Capa do disco *Poesias*. CARDOSO, Rafael - **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p.323.
- p. 76 Cartaz da 1ª Bienal de São Paulo, 1951. Disponível em: <[www.arcoweb.com.br/design/fotos/87/bienal.jpg](http://www.arcoweb.com.br/design/fotos/87/bienal.jpg)>. Acessado em: 02/02/2007.
- p. 77 Capa do disco *Neuza Maria*, 1956. CARDOSO, Rafael - **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p.326.
- p. 79 Capa do disco *Bola 7*, 1958. CARDOSO, Rafael - **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p.330.
- p. 79 Capa do disco *moderna Poesia Brasileira*, 1958. CARDOSO, Rafael - **O Design Brasileiro antes do Design**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p.322.
- p. 80 Capa do disco *Ângela Maria*, 1957. Disponível em: <<http://loronix.blogspot.com/2006/07/angela-maria-quando-os-maestros-se.html>>. Acessado em: 21/02/2007.
- p. 83 Capa do disco *Vinicius e Odette Lara*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 85 Capa do disco dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967. Acervo pessoal.

- p. 86 Capa do disco *Tropicalia*, 1968. Acervo pessoal.
- p. 86 Capa do disco do Oasis, *Don't stop the clocks*, 2006. Acervo pessoal.
- p. 86 Capa do disco dos Beatles, *Revolver*, 1966. Acervo pessoal.
- p. 87 Capa do disco de Velvet Underground, *Heroin*, 1967. Disponível em: <http://exquisitelyboredinnacogdoches.blogspot.com/2007/10/sunday-morning.html>. Acessado em: 22/02/2007.
- p. 87 Capa do disco dos Rolling Stones, *Stick Fingers*, 1971. Disponível em: <http://www.yupressings.com/images/7681.jpg>. Acessado em: 22/02/2007.
- p. 93 Capa do disco de Dorival Caymmi. Acervo Sabadabada. Disponível em: [http://www.sabadabada.com/new\\_page\\_10.htm](http://www.sabadabada.com/new_page_10.htm). Acessado em: 03/07/2006.
- p. 93 Capa do disco de Jay Jay Johnson. Acervo Blue Note (EMI).
- p. 94 Capa do disco de João Gilberto, *Chega de Saudade*. Acervo Sabadabada. Disponível em: [http://www.sabadabada.com/new\\_page\\_10.htm](http://www.sabadabada.com/new_page_10.htm). Acessado em: 03/07/2006.
- p. 93 Capa do disco de Jay Jay Johnson. Acervo EMI Jazz (EMI).
- p. 94 Capa do disco de Elza Soares. Acervo Sabadabada. Disponível em: [http://www.sabadabada.com/new\\_page\\_10.htm](http://www.sabadabada.com/new_page_10.htm). Acessado em: 03/07/2006.
- p. 94 Capa do disco de João Gilberto. Acervo Sabadabada. Disponível em: [http://www.sabadabada.com/new\\_page\\_10.htm](http://www.sabadabada.com/new_page_10.htm). Acessado em: 03/07/2006.
- p. 94 Capa do disco de Walter Wanderley. Acervo Sabadabada. Disponível em: [http://www.sabadabada.com/new\\_page\\_10.htm](http://www.sabadabada.com/new_page_10.htm). Acessado em: 03/07/2006.
- p. 95 Revistas do Globo, 1958 e 1959. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- p. 95 Revista Aconteceu, 1959. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- p. 96 Capa do disco de Roberto Menscal, *Surf Board*, 1966. Acervo Elenco (Universal).
- p. 96 Capa do disco *Tamba Trio*, 1966. Acervo Philips (Universal).
- p. 98 Capas de discos da Blue Note. Acervo Blue Note (EMI).
- p. 101 Capa do disco de João Gilberto, *O amor, o sorriso e a flôr*, 1960. Acervo Odeon (EMI)
- p. 102 Capa do disco de Baden Powell, *Swings with Jimmy Pratt*, 1963. Acervo Elenco (Universal)
- p. 103 Capa do disco *Antônio Carlos Jobim*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 103 Capa do disco de Sergio Ricardo, *Um sr. talento*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 104 Recorte da capa do disco de Baden Powell, *Swings with Jimmy Pratt*, 1963. Acervo Elenco (Universal)
- p. 105 Recorte da capa do disco *Antônio Carlos Jobim*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 105 Recorte da capa do disco de Sergio Ricardo, *Um sr. talento*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 106 Logomarca da gravadora Elenco. Acervo Elenco (Universal)
- p. 107 Análise gráfica desenvolvida pelo autor.
- P 107 Capa do disco *A Bossa Nova de Roberto Menescal*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 107 Capa do disco *Baden Powell à vontade*, 1964. Acervo Elenco (Universal).
- p. 108 Capa do disco *Kenny Burrell*, 1954. Acervo Blue Note (EMI).
- p. 109 Análise gráfica desenvolvida pelo autor.
- p. 110 Obra de Andy Warhol, *Dezesseis Jackies*, 1964. Acervo Walker Art Center, Minneapolis.
- p. 110 Capa do disco *Nara*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 111 Capa do disco *Nina at the Village Gate*, 1962. Disponível em: <http://musique.fluctuat.net/nina-simone/at-the-village-gate-alb4953.html>. Acessado em 06/06/2006.
- p. 112 Reunião das capas dos últimos três discos acima citados.

- p. 113** Análise gráfica desenvolvida pelo autor.
- p. 113** Recorte da capa do disco *Nara*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 114** Obra de Geraldo de Barros, *Vermelho e verde em formas contrarias*, 1952. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP).
- p. 114** Poesia de Decio Pignatari, *Organismo*, 1960. Disponível em: <http://www.escaner.cl/acorreio.html>. Acessado em: 28/11/2006.
- p. 114** Poesia de Manuel Bandeira, 1958. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)
- p. 114** Obra de Hélio Oiticica, *Metaesquema 1*, 1958. Acervo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP).
- p. 115** Análise gráfica desenvolvida pelo autor.
- p. 116** Obra de Piet Mondrian, *Composition with yellow, blue and red*. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/>. Acessado em 20/06/2006.
- p. 116** Capa do disco *Vinicius e Odette Lara*, 1963. Acervo Elenco (Universal).
- p. 120** Capa do disco *Lúcio Alves*, 1996. Acervo EMI.
- p. 120** Capa do disco da Gentle Waves, *Falling from Grace*, 2000. Disponível em: <http://www.jeepster.co.uk/site/>. Acessado em 20/06/2006.