



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE TECNOLOGIA
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA, URBANISMO E DESIGN
GRADUAÇÃO EM DESIGN

THAÍS DE CÁSSIA COLARES GUIMARÃES

INCLUSÃO POR MEIO DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DA CAPA DO DISCO
***CAETANO VELOSO* (1968) PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL**

FORTALEZA
2022

THAÍS DE CÁSSIA COLARES GUIMARÃES

**INCLUSÃO POR MEIO DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DA CAPA DO DISCO
*CAETANO VELOSO (1968) PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Camila Bezerra Furtado Barros

FORTALEZA

2022

THAÍS DE CÁSSIA COLARES GUIMARÃES

**INCLUSÃO POR MEIO DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL DA CAPA DO DISCO
*CAETANO VELOSO (1968) PARA PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Design.

Aprovado em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Camila Bezerra Furtado Barros (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dra. Aléxia Carvalho Brasil
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Roberto Cesar Cavalcante Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ma. Neyara Rebeca Barroso Lima
Membro externo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G981i Guimarães, Thaís de Cássia Colares.

Inclusão por meio da experiência sensorial da capa do disco Caetano Veloso (1968) para pessoas com deficiência visual / Thaís de Cássia Colares Guimarães. – 2022.
88 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Tecnologia, Curso de Design, Fortaleza, 2022.

Orientação: Profa. Dra. Camila Bezerra Furtado Barros.

Coorientação: Prof. Dr. Roberto Cesar Cavalcante Vieira.

1. Produção gráfica. 2. Tradução intersemiótica. 3. Disco de vinil. 4. Acessibilidade e inclusão. 5. Tropicália. I. Título.

CDD 658.575

AGRADECIMENTOS

Em todas as necessidades de recomeço que a vida me impôs nos últimos onze anos, encerro esta etapa com alívio, felicidade e muita gratidão por todos os encontros e múltiplas manifestações de "estar presente" por parte das pessoas que me acompanharam até aqui.

Agradeço, em especial, à minha mãe – minha professora favorita –, não somente por todo carinho e cuidado no incentivo aos meus estudos desde as minhas primeiras atividades escolares; mas principalmente por me mostrar a possibilidade de, sempre que for possível, recomeçar e prosseguir, com dedicação ao que se propõe. Agradeço, também, ao meu pai, pela contribuição e disponibilidade ao longo de todos estes anos; e às minhas avós, pela eterna imagem de amor e serenidade.

Ao Joca, meu cachorro, pela incansável companhia e parceria nas inquietudes e nas noites em claro ao longo desta produção. Às amizades fortalecidas até aqui e, em especial, às pessoas que foram cruciais na conclusão desta etapa, por todo carinho e disponibilidade, e que me ajudaram a acreditar cada vez mais neste trabalho: Anne e minha irmã, Maria Fernanda.

Aos dois indiscutíveis presentes que esta graduação me deu, Cleilton e Amanda, por me reerguerem e me estimularem a continuar. Tudo ficou mais leve desde a chegada de vocês. Agradeço pelos sorrisos e até choros compartilhados, mas sempre findados em brindes pelas ruas do Benfica.

À minha orientadora, professora Camila Barros, minha admiração e imensa gratidão pelo apoio, pela compreensão e por tantas manifestações de força ao longo da minha trajetória no curso de Design e, principalmente, neste fechamento de ciclo.

À professora Aléxia Brasil que, desde o início da graduação, é uma grande inspiração para mim. Ao professor Roberto Vieira, pelo incentivo através dos projetos de acessibilidade e inclusão realizados na Universidade. À Rebeca Barroso, por quem desenvolvi um grande carinho e uma grande admiração durante este percurso final, pela disponibilidade, sensibilidade e delicadeza.

Por fim, agradeço à voz que embala a minha vida até aqui, Caetano Veloso, e assim finalizo um grande ciclo para a chegada de outros, com a certeza de que, como diria o próprio, "a vida começa no ponto final".

RESUMO

A realização deste trabalho é consequência do desejo de ampliação da experiência sensorial do movimento artístico Tropicália às pessoas com deficiência visual, em especial ao que se refere à obra gráfico-visual do designer baiano Rogério Duarte para a capa do disco *Caetano Veloso* (1968). Neste propósito, esta pesquisa utiliza-se de uma metodologia híbrida para promover, introdutoriamente, uma aproximação ao contexto histórico e às características que envolvem a Tropicália, ancorada na obra de Chico Homem de Melo (2008); e abordar um estudo acerca da possibilidade de proporcionar uma leitura, por meio da produção gráfica e de códigos táteis, do que foi intencionado por Duarte para o álbum-ícone do movimento. Para isso, aplica direcionamentos de Julio Plaza (2003) sobre tradução intersemiótica e aproxima-se de recursos da produção gráfica através de Ambrose (2009), a fim de traduzir e ampliar a experiência de apreciação para pessoas com deficiência visual com a elaboração de um artefato similar à capa, que seja capaz de congrega as propostas de acessibilidade e inclusão.

Palavras-chave: Produção gráfica; Tradução intersemiótica; Disco de vinil; Acessibilidade; Inclusão; Tropicália; Rogério Duarte; Caetano Veloso.

ABSTRACT

The realization of this project is a consequence of the desire to amplify the sensority experience of the artistic movement Tropicália to people with visual impairment, in particular to what refers to the graphic visual work of the designer from Bahia, Rogério Duarte, to the cover of the disk Caetano Veloso (1968). For this purpose, this research is based on a hybrid methodology to promote, introductory, an approach to the historical context and to the characteristics that involve Tropicália, anchored in the work Chico Homem de Melo (2008)'s work; and approach a study about the possibility of providing a reading, through graphic production and tactile codes, of what was intended by Duarte for the icon album of the movement. For this, the research applies guidances by Julio Plaza (2003) on intersemiotic translation, approaching graphic production resources through Ambrose (2009), to translate and expand the experience of appreciation for people with visual impairments with the elaboration of a possibility similar to the disk cover, which is capable of bringing together the proposals of accessibility and inclusion.

Keywords: Graphic production; Intersemiotic translation; Vinyl disc; Accessibility; Inclusion; Tropicália; Rogerio Duarte; Caetano Veloso.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caetano Veloso, durante apresentação de <i>Alegria, alegria</i> , no III Festival da Música Popular Brasileira (1967)	16
Figura 2 – Gilberto Gil e os Mutantes, durante apresentação de <i>Domingo no parque</i> , no III Festival da Música Popular Brasileira (1967)	17
Figura 3 – Plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira compõem <i>Tropicália</i> , de Hélio Oiticica (1967)	18
Figura 4 – P15 Parangolé Capa 12, <i>Eu Incorporo a Revolta</i> . Usado por Nildo da Mangueira (1967)	19
Figura 5 – O Teatro Oficina na montagem original da peça <i>O Rei da Vela</i> (1967)	21
Figura 6 – Cartum de Ziraldo sobre a ditadura para <i>O Pasquim</i>	26
Figura 7 – Anúncio da Shell (1966)	27
Figura 8 – Anúncio da Shell (1968)	27
Figura 9 – Capa do disco <i>Nara</i> (1964), de Nara Leão, feita por Cesar Villela	28
Figura 10 – Cartaz do filme <i>Terra em transe</i> , de 1964	29
Figura 11 – Cartaz de do filme <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (1964), por Rogério Duarte	30
Figura 12 – Capa do disco <i>Tropicália ou Panis et circencis</i> (1968), por Rubens Gerchman	31
Figura 13 – Capa do disco <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> (1967), dos Beatles	33
Figura 14 – Capa do disco <i>Caetano Veloso</i> (1969)	34
Figura 15 – Capa do disco <i>White Album</i> (1968)	34
Figura 16 – Rogério Duarte, no início dos anos 1960	35
Figura 17 – Cartaz de <i>A Opinião Pública</i> (1966), documentário de Arnaldo Jabor	36
Figura 18 – Capa do disco <i>Gilberto Gil</i> (1968), por Rogério Duarte	39
Figura 19 – Capa do disco <i>Caetano Veloso</i> (1968), por Rogério Duarte	41
Figura 20 – Verso do disco <i>Caetano Veloso</i> (1968), por Rogério Duarte	42
Figura 21 – Cartaz de do filme <i>Meteorango Kid - O Herói Intergalático</i> (1969), por Rogério Duarte	43
Figura 22 – Capa do disco da banda <i>The Velvet Underground</i> (1967), por Andy Warhol	44
Figura 23 – Interação na capa do disco da banda <i>The Velvet Underground</i> (1967)	44
Figura 24 – A atriz e cantora luso-brasileira Carmen Miranda	45
Figura 25 – Exposição <i>Tocar e sentir</i> (2007)	52
Figura 26 – Pintura original <i>A negra</i> (1923), de Tarsila do Amaral.	53
Figura 27 – Artefato exposto e adaptado a partir da pintura <i>A negra</i> (1923), de Tarsila do Amaral.	54
Figura 28 – Exposição <i>Na ponta dos dedos</i> (2021), do projeto Fotografia Tátil	56
Figura 29 – Exposição <i>Na ponta dos dedos</i> (2021), do projeto Fotografia Tátil	56
Figura 30 – Alfabeto e números em braile	57
Figura 31 – Optacon	58

Figura 32 – Embalagem de medicamento com inscrição em braile	59
Figura 33 – Página do livro <i>Na Ponta dos Dedos: Na Floresta</i> , da editora <i>Todolivro</i>	62
Figura 34 – Frente de carta do baralho UNO	63
Figura 35 – Verso de carta do baralho UNO	64
Figura 36 – Corrimão com braile, no Castelo de Nápoles	65
Figura 37 – Capa e contracapa originais de <i>Caetano Veloso</i> (1968)	72
Figura 38 – Sinalização de intervenção na capa de <i>Caetano Veloso</i> (1968)	74
Figura 39 – Sinalização de intervenção no verso da capa de <i>Caetano Veloso</i> (1968)	74
Figura 40 – Projeto digital de artefato a partir da capa e da contracapa de <i>Caetano Veloso</i> (1968)	75
Figura 41 – Protótipo da capa de <i>Caetano Veloso</i> (1968), adaptada para PcDV com baixa-visão	76
Figura 42 – Protótipo do verso de <i>Caetano Veloso</i> (1968), adaptado para PcDV com baixa-visão	77
Figura 43 – Detalhe de elevação em EVA na parte superior do protótipo da capa	78
Figura 44 – Textura da pele da figura feminina	79
Figura 45 – Textura na banana e no corpo da serpente	81
Figura 46 – Fotografia de Irene durante o manuseio do protótipo	81
Figura 47 – Manuseio do protótipo durante teste	83

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Metodologia de projeto Bruno Munari	67
Gráfico 2 – Metodologia de projeto Bruno Munari adaptada	68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 JUSTIFICATIVA	13
3 CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTADO DA ARTE	15
4 PERGUNTA DE PESQUISA	22
5 OBJETIVOS	22
5.1 Geral	22
5.2 Específicos	22
6 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	23
6.1 O Brasil dos anos 1960	23
6.1.1 Aqui é o fim do mundo: a política	23
6.1.2 Por entre fotos e nomes, os olhos cheios de cores: o design	24
6.1.3 Eu quis cantar minha canção iluminada de sol: a música	29
6.2 O design e a Tropicália: Rogério Duarte	34
6.2.1 O Caos e as capas	37
6.3 Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval: análise da capa do disco Caetano Veloso (1968)	41
6.4 A ponte entre o possível e o realizável: a inclusão através da expansão da experiência de leitura tátil	48
7 METODOLOGIA	66
8 CRONOGRAMA	69
9 DIRETRIZES PROJETOVAIS	70
10 MEMORIAL DESCRITIVO	71
11 DISCUSSÃO DE RESULTADOS	81
12 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
13 REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

A realização deste trabalho é consequência do desejo de ampliação da experiência sensorial do movimento artístico Tropicália às pessoas com deficiência visual, em especial ao que se refere à obra gráfico-visual do designer baiano Rogério Duarte para a capa do disco *Caetano Veloso* (1968). Neste propósito, o seguinte trabalho aborda um estudo acerca da possibilidade de proporcionar uma leitura, através da produção gráfica e de códigos táteis, do que foi intencionado por Rogério Duarte em seu projeto gráfico-visual para o álbum-ícone da Tropicália, a fim de traduzir esta perspectiva e, assim, ampliar a experiência de apreciação para pessoas com deficiência visual.

Para efetivação do propósito, primeiramente, é realizado um breve panorama do contexto histórico no qual está inserido o design gráfico brasileiro nos anos 1960 - época correspondente ao movimento tropicalista, que dialoga com a publicação de Chico Homem de Melo (2008). Em seguida, este trabalho introduz a trajetória de Rogério Duarte, norteadas por produções como o documentário de José Walter Lima (2016), com o intuito de entender como suas propostas de ruptura foram incorporadas às suas criações até desembocarem em sua contribuição tão marcante para a Tropicália enquanto designer e ativista. Assim, é possível enfatizar um olhar analítico para o movimento tropicalista, especialmente em sua abordagem na música. A grande temática como um movimento de maior enfoque musical é justificada pela relação que se estabelece com os textos gráficos e visuais das capas dos discos, que “como cultura material, possibilitam pensar que linguagens, como o design gráfico, dialoguem com o contexto, assim como os modos de leitura, interpretação e criação” (OLIVEIRA, 2013).

Após contribuir para a contextualização do tema, este trabalho integra uma análise da capa-ícone da Tropicália, o disco *Caetano Veloso* (1968), cuja autoria é de Rogério Duarte. Além disso, apresenta conceitos de acessibilidade e inclusão a exemplos de expansão de experiências a pessoas com deficiência e os incorpora a possibilidade de aplicação através da produção gráfica. Para que seja entendido como prosseguir para a tradução dos signos presentes nesta composição, atribui-se primeiramente uma menção à acessibilidade ao incorporar conceitos de design universal de David Benyon. Em seguida, recorre-se a estudos de Julio Plaza para propor uma tradução intersemiótica da composição, com papel ferramental para adaptá-la para outro signo a fim de ampliar a possibilidade de interpretação por pessoas com deficiência visual.

A partir da realização destas discussões, foram discorridas considerações sobre o estudo para que, sob uma perspectiva metodológica híbrida, fossem elaboradas as diretrizes projetuais. Estas foram guias importantes para elaboração e teste de um artefato, capaz de congrega as propostas de integralização e ampliar a experiência de uma pessoa com baixa-visão com a capa do disco *Caetano Veloso* (1968).

2 JUSTIFICATIVA

O presente trabalho é um resgate. Lembro do meu primeiro contato consciente com a obra de Rogério Duarte: a visualização do pôster do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), em uma das primeiras experiências que traçaram a minha trajetória no Design. Desde então, nunca mais deixei de lembrar o nome de Rogério Duarte. Era impressionante, instigante e curioso, desvendar seu processo para criar aquela composição em meados dos anos 1960.

Enquanto isso, Caetano Veloso sempre foi um nome presente. O meu imenso apreço à sua obra desencadeou inquietações pessoais para entender o contexto nos quais suas canções estavam inseridas. Assim, encontrei a Tropicália e, nela, uma identificação natural para além da música. Na verdade, ao entender a Tropicália, encontrei a convergência de meus interesses nas referências de outros movimentos artísticos que a influenciaram, no recorte histórico e político das manifestações dos anos 1960, nos artistas musicais que despertaram à época, nas artes plásticas, no design e, por consequência, na obra de Rogério Duarte.

Este percurso desemboca, também, no interesse em discos de vinil, que configuram um elo mais próximo da produção musical e visual da Tropicália. Entendo que a experiência completa de apreciação do objeto não acolhe o público não-vidente e compreendo que isso também seja um fator que impeça o aprofundamento da percepção de algumas manifestações artísticas. Além disso, acredito que a proposta de uma postura participativa, exploratória e sensorial do observador é capaz de alterar e potencializar a relação com a obra. Este diálogo é bastante característico das intervenções do artista plástico Hélio Oiticica – um dos mentores da Tropicália – que, em *Nova objetividade brasileira* (1966), por exemplo, exibiu obras que, literalmente, vestiam o “participador”.

A partir deste argumento, a pesquisa justifica-se, no âmbito social, como uma contribuição para a inclusão de pessoas com deficiência visual – enquanto estudantes ou apreciadores da Tropicália ou de discos de vinil – às produções gráfico-visuais. A intenção não é explicitar um debate ou solucionar a inclusão, dado que é uma questão naturalmente complexa e cautelosa, mas acolher e possibilitar que pessoas com esta limitação usufruam não só da experiência conjunta de ouvir o disco e apreciar a capa, mas do exercício de análise e percepção sensorial da produção visual da época – neste caso, da Tropicália – aplicada a um objeto cultural capaz de congrega características inerentes ao movimento artístico.

No âmbito acadêmico, o presente trabalho justifica-se na busca de subsídios através da produção gráfica e do estudo da tradução intersemiótica para captar a essência visual de uma produção, *a priori* da capa do disco *Caetano Veloso* (1968), a fim reproduzi-la de forma acessível a pessoas com deficiência visual e com as menores perdas interpretativas possíveis. Conseqüentemente, de modo implícito, provoca-se uma reflexão: como a falta de possibilidades de acesso a obras gráfico-visuais torna-se um fator limitante no aprendizado sobre movimentos artísticos e culturais? Nota-se uma gama importante de autores como Chico Homem de Melo (2008), Jorge Caê Rodrigues (2007) e Celso Favaretto (2000) que, dentro do recorte do design dos anos 1960 e da Tropicália, mais especificamente, fornecem um rico material para análise textual do contexto, que dialogam diretamente com a presente pesquisa. Porém, também percebe-se como ainda há brechas no desenvolvimento de projetos do ponto de vista cultural e inclusivo e, assim, é reforçado o caráter original deste trabalho e seu potencial de ampliação dentro de um campo com poucas referências de pesquisas na mesma temática. Assim, justifica-se a intenção futura de extensão desta pesquisa a outras capas de discos e a outros movimentos, como complemento de uma colaboração no processo de repensar as formações educacionais inclusivas a partir da amplificação do envolvimento de pessoas deficientes visuais com produções gráfico-visuais referenciais.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTADO DA ARTE

*A alegria é a prova dos nove*¹

Em outubro de 1967, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo, Caetano Veloso e Gilberto Gil subiram ao palco para o que seria um marco introdutório na disseminação de uma nova exuberância de letras e arranjos. Na verdade, o que foi visto e escutado nas apresentações de *Alegria, alegria*², na voz de Caetano em companhia dos *Beat Boys* (Figura 1), e de *Domingo no parque*³, de Gil com a jovem banda *Os Mutantes*⁴ (Figura 2), seria uma expressão musical do que se desenvolveria, também, em outras esferas artísticas entre os anos de 1967 e 1969. O Festival foi o ponto de partida para tornar popular o conceito de um artista tropicalista e, assim, inaugurou-se, também, o movimento tropicalista.

Figura 1⁵ – Caetano Veloso, durante apresentação de *Alegria, alegria*, no III Festival da Música Popular Brasileira (1967)



Fonte: Artigo sobre a música *Alegria, alegria*⁶

¹ Referência a um trecho do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade.

² A apresentação de Caetano Veloso rendeu o quarto lugar na terceira edição do Festival da Música Popular Brasileira. A música é uma das faixas do primeiro disco solo de Caetano Veloso, lançado em janeiro de 1968. No mesmo álbum, destaca-se a faixa *Tropicália*, cujo título foi uma sugestão do cineasta Luís Carlos Barreto a partir da obra homônima da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, de Hélio Oiticica.

³ *Domingo no parque* ficou em segundo lugar no III Festival da Música Popular Brasileira. A canção de Gilberto Gil está presente em um dos álbuns mais marcantes da Tropicália, o *Gilberto Gil* (1968).

⁴ A participação dos Mutantes em *Domingo no parque* foi um convite de Gilberto Gil e foi a primeira apresentação da história do grupo.

⁵ Audiodescrição de Figura 1: Fotografia em preto e branco do Festival, em 1967, durante a apresentação de “Alegria, alegria”, em que Caetano Veloso aparece ao centro da imagem, jovem, com cabelos curtos, blazer e calça quadriculada, com uma camisa lisa por baixo. Caetano está no palco e aparece de braços abertos, enquanto aparenta cantar uma parte da canção.

⁶ Artigo sobre a música *Alegria, alegria* do Blog Minuto Cultural: <http://minutocultural.com.br/musica-alegria-alegria-de-caetano-veloso/>

Figura 2⁷ – Gilberto Gil e *Os Mutantes*, durante apresentação de *Domingo no parque*, no III Festival da Música Popular Brasileira (1967)



Fonte: Artigo sobre a música *Domingo no parque*⁸

De acordo com o pesquisador Celso Favaretto (2000), em *Alegoria, alegria*, a canção *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, decorre numa linguagem caleidoscópica de uma vida aberta, leve, que exalava uma sensibilidade à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens em um contexto social e político fragmentado pelos meios de comunicação da época. Assim, a composição de Caetano “é uma das marcas que iriam definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos”.

⁷ Audiodescrição de Figura 2: Fotografia em preto e branco do Festival, em 1967, durante a apresentação de “Domingo no parque”, em que Gilberto Gil aparece ao lado esquerdo da imagem, jovem, com cabelos curtos e barbicha, *blazer* e calça lisa, com uma camisa lisa por baixo. Gil está no palco e aparece tocando violão, enquanto o apoia sobre sua perna direita. Na foto, também aparecem ao fundo, Arnaldo Baptista tocando baixo e Rita Lee tocando pratos.

⁸Artigo sobre a música *Domingo no parque* do Blog Eternas Músicas: <http://eternas-musicas.blogspot.com/2015/04/domingo-no-parque.html>

Figura 3⁹ – Plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira compõem *Tropicália*, de Hélio Oiticica (1967)



Fonte: Reprodução fotográfica César Oiticica Filho¹⁰

A expressão “tropicalista” deriva de *Tropicália*, título criado pelo artista plástico Hélio Oiticica em meados de 1966 para denominar uma das obras de sua exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Figura 3), há alguns meses daquela edição do Festival (1967). Hélio explica, no texto *Tropicália*, publicado em 1968, que a conceituação veio diretamente de uma necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro.

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formulação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos - a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc. Parangolé foi o início, a semente, se bem que ainda num plano de idéias universalistas da conceituação de Nova Objetividade e da *Tropicália* (OITICICA, 1968).

⁹ Audiodescrição de Figura 3: A fotografia é colorida e mostra o ambiente da intervenção *Tropicália*, onde é possível reparar um chão feito de pedregulhos, plantas em jarros de barro à esquerda da imagem e, ao fundo, “paredes” formadas por tecidos lisos e estampados para separar alguns locais da visita. Alguns deles, apresentam quadros pendurados em paredes brancas e mais plantas, também em jarros de barro.

¹⁰ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>

Figura 4¹¹ – P15 Parangolé Capa 12, *Eu Incorporo a Revolta* (1967), usado por Nildo da Mangueira



Fonte: Reprodução fotográfica Claudio Oiticica¹²

Assim como nos Parangolés¹³, na intervenção *Tropicália*, Hélio Oiticica propunha uma experiência de identificação, onde o espectador era um elemento participante da obra: na primeira (Figura 4), era possível vestir a intervenção e, na segunda (Figura 3), era percorrido uma espécie de labirinto com explorações táteis-sensoriais repletas de referências a vivências brasileiras. Nela, a intenção era fazer com que o “participador” criasse um sentido imagético através do percurso, que desembocava em uma peça reflexiva – no caso, um receptor de TV. Segundo Hélio (1968), “é a imagem que devora então o participador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial. Aliás, este penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado”. Oiticica ainda ressaltava a disparidade na sensibilidade da experiência em alguns públicos:

Não esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, pois quem fala em tropicalismo apanha a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem - sua cultura

¹¹ Audiodescrição da Figura 4: Fotografia colorida de um homem em pé com corpo levemente inclinado para trás. Ele está de calça preta e tênis em tons azuis. Na parte de cima de seu corpo, está uma intervenção de Hélio Oiticica, que o veste e é composta por uma espécie de almofada vermelha com a frase “incorporo a revolta” escrita em letra preta; e um tecido semelhante a um saco de juta.

¹² Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66335/tropicalia>

¹³ Considerado por Hélio Oiticica a "totalidade-obra", é o ponto culminante de toda a experiência que se realiza com a cor e o espaço. Os Parangolés são um conjunto de obras que nasceram de “uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão”. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>

ainda é universalista, à procura desesperadamente de um folclore, ou a maioria das vezes nem isso (OITICICA, 1968).

Ainda no texto *Tropicália*, de 1968, Hélio sugere que esta foi a obra mais antropofágica da arte brasileira. A antropofagia e o sentido de devorar, como citado anteriormente, foi trazida no *Manifesto Antropófago* (1928). Através dele, Oswald de Andrade questionava enrijecimentos por influência estrangeira a favor da redescoberta do Brasil, para que houvesse uma independência cultural e caracterização nacional. Segundo ele, isso ocorreria por meio da incorporação, da “devoração”, da “deglutição” e da mistura com o brasileiro, a fim de criar um produto novo.

O movimento Tropicália – e seus tropicalistas – promoveu um “projeto cultural coletivo” (BASUALDO, 2007, p. 19) que, apesar de ter tido uma curta duração e de ter sido envolvido por uma década conturbada devido ao regime militar, formulou uma das fases mais férteis da produção brasileira para manifestações artísticas de ruptura aos dogmas racionalistas. Com um caráter transdisciplinar, incorporou novos valores e linguagens e, assim, empreendeu mudanças importantes em várias áreas da cultura no Brasil. Para Jorge Caê Rodrigues, autor de *Anos fatais: design, música e Tropicalismo* (2007), “num contexto de autoritarismo militar, censura e opressão ditatorial, transformou os critérios sonoros e visuais da época e modificou os padrões vigentes de comportamento”. A Tropicália foi um período em que se buscou estabelecer um fenômeno cultural que fosse dotado de sentido político, social e ético. Segundo Favaretto (2000), “a própria noção de fratura, que define a Tropicália dos anos 1960, já supõe passagem brusca de um estado a outro, como se os acontecimentos se precipitassem num excesso de aceleração”. Em diálogo com esta reflexão, Oiticica comenta sobre a relação do nome com o que foi proposto no movimento.

Quando inventei, no verão de 1966-67 (verão brasileiro), o conceito de Tropicália (a palavra-conceito), não podia imaginar toda a sua extensão, embora quisesse dizer com ele, implicitamente, o que afinal ele acabou sendo: a definição de um novo tipo de sentimento no panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural específica, de diferentes campos de formas artísticas em sua manifestação, interrelacionados em suas metas específicas: o teatro, a música popular, o cinema, além das artes plásticas e todas as suas experiências de vanguarda no Brasil (principalmente Rio e S. Paulo), de repente encontraram no conceito de Tropicália uma identificação de seus escopos (OITICICA, 2006, p. 310).

Este momento é muito bem representado notadamente nas experiências musicais dos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, além das marcantes aparições de Rita Lee e dos irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista, na banda *Os Mutantes*; no teatro de José Celso

Martinez Corrêa, *O Rei da Vela* (Figura 5), de Oswald de Andrade; no cinema de Glauber Rocha, com *Terra em Transe* (1967); e nos projetos gráficos de Rogério Duarte. Quando questionado sobre o que foi a Tropicália, Rogério Duarte disse: “Foi um modo de ser da produção brasileira; é um sotaque nosso, brasileiro de fazer as coisas, que se estende até os dias de hoje” (MELO, 2008).

Figura 5¹⁴ – O Teatro Oficina na montagem original da peça *O Rei da Vela* (1967)



Fonte: Reportagem disponível no site Folha de S. Paulo¹⁵

Como veremos mais adiante neste trabalho, Rogério é um dos expoentes do design gráfico brasileiro. Duarte contornou toda a tendência moderna do design gráfico brasileiro e iniciou o esboço de uma produção pós-moderna no país, com o seu trabalho experimental, tecnicista e ousado para os padrões daquela época. A ruptura estética proposta por Duarte à época foi, e ainda é, referência para as produções gráfico-visuais. Sobre esta postura, Rafael Cardoso (2008, p.200) comenta que nos trabalhos de Rogério Duarte “há uma profunda contestação e ‘rebelião’ em relação ao design predominante da época. Como alternativa ao estilo modernista, o Tropicalismo cria e consolida uma nova estética, realizando uma ‘antropofagia visual’”.

¹⁴ Audiodescrição da Figura 5: Fotografia em preto e branco da apresentação da peça *O Rei da Vela* (1967), em que é mostrada uma vista de frente do cenário, feito com recortes de palhas de bananeira e bananas penduradas em um arco superior; e, ao fundo, a Baía de Guanabara e o Cristo Redentor ilustrado. À frente, estão nove atores se apresentando.

¹⁵ Reportagem sobre *O rei da vela*:

<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reencena-o-rei-da-vela.shtml>

Assim, entendemos que o “ser tropical” ultrapassa o estereótipo de araras e bananeiras porque o movimento tropicalista assumiu uma postura que não se conformava nem se condicionava às estruturas estabelecidas. À época, isso foi revolucionário. A Tropicália causou uma inquietação necessária para que as artes se manifestassem de uma nova forma, e a representação desse comportamento é vista de forma clara em Rogério Duarte, com suas criações alegóricas, observadas principalmente no que produziu no final daquela década. Isso reforça o norte trazido em uma passagem do *Manifesto Antropófago* (1928), citado anteriormente, de que “a alegria é a prova dos nove”. A alegria em forma de descobertas, comentários, versos musicais ou até mesmo capas de disco. Por isso, a proposta desta pesquisa, de estender em um artefato a sensação causada por um movimento completamente integrativo por meio de uma das maiores expressões da Tropicália – a capa de disco, é, na verdade, a possibilidade de experimentar as referências históricas, as sensações proporcionadas pela Tropicália e a sua revolução.

4 PERGUNTA DE PESQUISA

Como ampliar a experiência do movimento artístico Tropicália às pessoas com deficiência visual e traduzir, por meio da produção gráfica e de códigos táteis, a composição gráfico-visual do disco *Caetano Veloso* (1968), projetado por Rogério Duarte?

5 OBJETIVOS

5.1 Geral

Ampliar, através da produção gráfica, as possibilidades de leitura e, assim, promover uma maior aproximação entre pessoas com deficiência visual e a produção gráfico-visual do movimento tropicalista, a fim de propor um artefato que retrate a capa do disco *Caetano Veloso* (1968), ícone da Tropicália e de autoria do designer Rogério Duarte.

5.2 Específicos

1. Introduzir a Tropicália, como um movimento que surgiu através de uma perspectiva popular e que ganhou uma amplitude em outras esferas artísticas.
2. Explicar, de modo geral, o contexto histórico brasileiro dos anos 1960, com enfoque nos aspectos político, musical e relativo ao design, para compreender o cenário no qual o movimento tropicalista estava inserido, especificamente sua abordagem na música, como uma oportunidade, também, de introduzir a figura de Rogério Duarte.
3. Discorrer sobre a figura de Rogério Duarte para entender como a sua conduta enquanto ativista e designer colaboraram no surgimento da Tropicália; e delinear sua contribuição para a vertente musical do movimento na elaboração de capas de disco do período.
4. Analisar sintática e semanticamente a criação da capa do disco *Caetano Veloso* (1968) com base nas diretrizes dos trabalhos de Rogério Duarte.
5. Entender os conceitos acerca da acessibilidade, do design universal e das elaborações de Julio Plaza sobre tradução intersemiótica para consolidar a proposta de um artefato adaptado a pessoas com deficiência visual, para que elas tenham acesso à produção visual do disco e uma experiência que transcenda a auditiva, que permita que o movimento artístico seja apreciado de uma forma menos restrita.

6 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

6.1 O Brasil dos anos 1960

Para entender a relevância do movimento tropicalista é preciso compreender o contexto histórico da época, que colaborou para que várias nuances artísticas consolidassem o que viria a ser um dos mais importantes marcos culturais da história do país. Para isso, a seguir, serão analisados três cenários - o político, o musical e o relativo ao design - para facilitar a compreensão do que ocorreu a nível nacional durante a década de 1960 e, assim, conhecer nomes relevantes para o movimento, observar as influências e, especialmente no caso da Tropicália, reconhecer a proveniência das rupturas, que marcam suas manifestações.

6.1.1 *Aqui é o fim do mundo*¹⁶: a política

A turbulenta década de 1960 é uma reserva de acontecimentos de dimensões históricas, sociais, culturais e psicológicas. A renúncia do até então presidente Jânio Quadros, em 1961, culminou na posse de seu vice, João Goulart. A tensão sócio-política da época foi atenuada pelas medidas do governo de Goulart que, por um lado, mobilizaram a UNE¹⁷ em movimentos de força ao presidente, em apoio à reforma estudantil e às Ligas Camponesas; e, por outro, incentivaram a ala conservadora a pedir uma intervenção militar contra Jango¹⁸. Infelizmente, o fortalecimento político dos conservadores corroborou no Golpe Militar, em 1964, onde os militares tomaram o poder e iniciaram um regime autoritário, que oprimiu inclusive as manifestações populares, organizadas por sindicatos e estudantes, em oposição ao governo.

Já no início do regime militar, a crise econômica, a desigualdade social e cultural tinham um cenário agravado por causa da abertura para a entrada de empresas estrangeiras no Brasil. Prejudicados ainda pela censura, que procurava agressivamente filtrar as possíveis manifestações a fim de maquiagem o verdadeiro contexto da época, os artistas procuravam brechas num ativismo experimental em suas obras. A intensa produção ia das peças do *Teatro Oficina* aos grupos *Opinião e Arena*; das canções de protesto às músicas da Jovem Guarda, passando pelos filmes do Cinema Novo e pelas artes plásticas. Foi justamente nesse período conturbado pelo autoritarismo que surgiram os movimentos com “uma linguagem e um

¹⁶ Referência ao verso da música *Marginália II*, composta por Torquato Neto e Gilberto Gil, presente no disco *Gilberto Gil*, de 1968.

¹⁷ Sigla para União Nacional dos Estudantes.

¹⁸ Apelido pelo qual o presidente João Goulart era chamado.

contexto para a circulação de atitudes e práticas contraculturais” – como menciona Christopher Dunn (2007, p. 71) –, entre eles, a Tropicália.

“Revolução” é a palavra-síntese dos anos 60. As rupturas foram de toda ordem: políticas, sociais, artísticas, científicas, comportamentais. O contexto político e o desejo de uma sociedade pacífica e igualitária mobilizou a juventude brasileira no desejo de mudanças que impulsionaram transformações em múltiplas esferas, entre elas, o design, como veremos a seguir.

6.1.2 *Por entre fotos e nomes, os olhos cheios de cores*¹⁹: o design

Misturar política e cultura foi a marca da época, e a arte foi amplamente adotada como instrumento de militância social, mesmo com o cerceamento da liberdade de expressão. A produção de cartazes para as manifestações estudantis ferveceu o cenário do design gráfico. O setor jornalístico também foi bastante atingido pelas intercorrências da censura e, apesar disso, neste contexto, é notória a importância do jornal *O Pasquim*²⁰ tanto para o jornalismo como para o projeto gráfico. Segundo Vitor Paiva (2019), em artigo para o site *Hypeness*, o teor de seus cartazes e cartuns – feitos por Fortuna e Ziraldo (figura 6), por exemplo – era envolto por humor indireto, metafórico e inteligente para conectar-se com o público e driblar tudo o que precisava falar.

¹⁹ Referência ao verso da música *Alegria, alegria*, presente no disco *Caetano Veloso*, de 1968.

²⁰ Fundado pelo jornalista Tarso de Castro, em 1969, no Rio de Janeiro.

Figura 6²¹ – Cartum de Ziraldo sobre a ditadura para *O Pasquim*



Fonte: Artigo disponível no site Hypheness²²

No design, várias frentes novas foram abertas, iniciando a ruptura com os dogmas racionalistas. Segundo Chico Homem de Melo (2008), “houve uma mixagem visual da produção estrangeira com elementos mais próximos de nossa realidade, tingindo de cores fortes e contrastantes a ironia de se viver nos cinzentos anos de chumbo da ditadura militar”. Emergiu uma geração de artistas que adotou a arte pop como referência. O psicodelismo também foi trazido às produções por traduzir a demanda por complexidade que surgiu com grande força na cultura e influenciou tanto o design gráfico como a publicidade nos anos 60. O sucesso explosivo dos cartazes psicodélicos era envolvido por produções alegóricas que costumavam preencher todo o espaço da peça, comprovando que a máxima modernista de “menos é mais” nem sempre é a melhor solução. Nas imagens abaixo, vemos a variação entre dois anúncios da Shell, separados temporalmente por apenas dois anos, mas distantes conceitualmente. A distribuição das imagens no segundo (Figura 8) explicita as mudanças ocorridas com a psicodelia.

²¹ Audiodescrição da Figura 6: Desenho em preto e branco, com um elefante ao fundo e duas cobras caminhando em paralelo a ele, uma à frente da outra. O cartum apresenta uma conversa entre os três animais. A primeira cobra diz: “Te cuida que a barra tá pesando para as cobras”. O elefante rebate: “Mas.. eu não sou cobra”. A terceira cobra retruca: “Prova para eles”.

²² Artigo sobre o jornal *O Pasquim*:

<https://www.hypheness.com.br/2019/12/o-pasquim-a-incrivel-historia-do-jornal-de-humor-que-desafiou-a-ditadura-e-ganha-exposicao-em-sp-ao-completar-50-anos/>

normas formais do modernismo. As capas que o tornaram célebre seguem sempre um mesmo esquema compositivo, com formas rígidas, foto do artista em alto contraste e repetição de uma pequena lista de elementos, como é observado no disco *Nara* (1964), na Figura 9.

Figura 9²³ – Capa do disco *Nara* (1964), de Nara Leão, feita por Cesar Villela

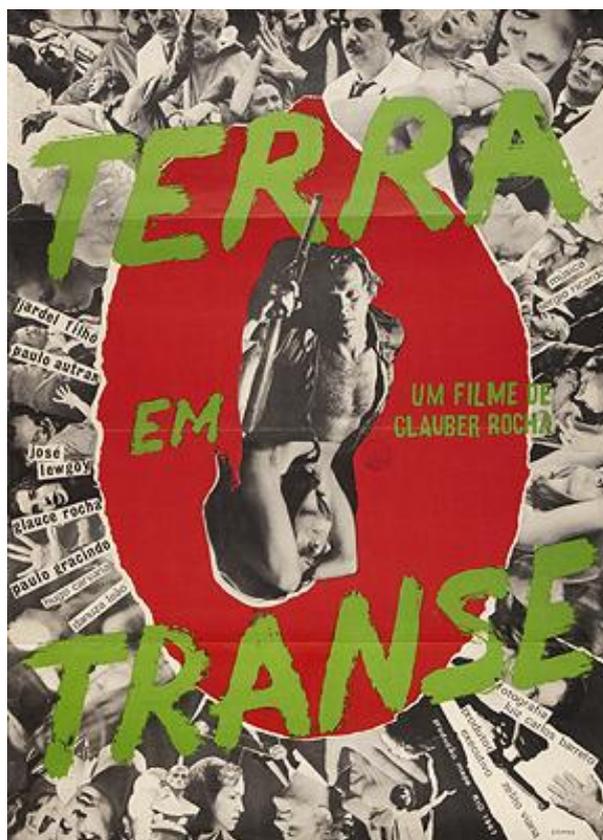


Fonte: <http://www.naraleao.com.br/>

Para a MPB, o design aplicado às capas ainda contava com uma aproximação modernista, enquanto a Tropicália caminhava em outra direção destoante esteticamente, com a incorporação do psicodelismo e da arte pop. Rogério Duarte, um dos grandes expoentes do design gráfico brasileiro, despontou nesta década principalmente ao trazer essa inovação significativa de incluir elementos desses dois movimentos às suas produções. Rogério depositou sua personalidade criativa, polêmica e brilhante em projetos marcantes, como o primeiro disco solo de Caetano Veloso, de 1968, que é uma referência importante tanto para o design como para a música e é exemplo claro da influência e da aplicação da psicodelia e da arte pop numa produção gráfico-visual. Analisaremos esta obra de forma isolada posteriormente.

²³ Audiodescrição da Figura 9: Capa em três cores, com branco no plano de fundo, elementos principais em preto e pontos vermelhos espalhados na composição. No canto superior esquerdo, está escrito “Nara”, onde as letras A se transformam em setas para cima e para baixo; na porção inferior esquerda, está uma foto em alto-contraste da cantora Nara Leão, em que ela aparece em um recorte do colo para cima, levemente inclinada. Nara é jovem, apresenta cabelo curto, acima dos ombros, e franja.

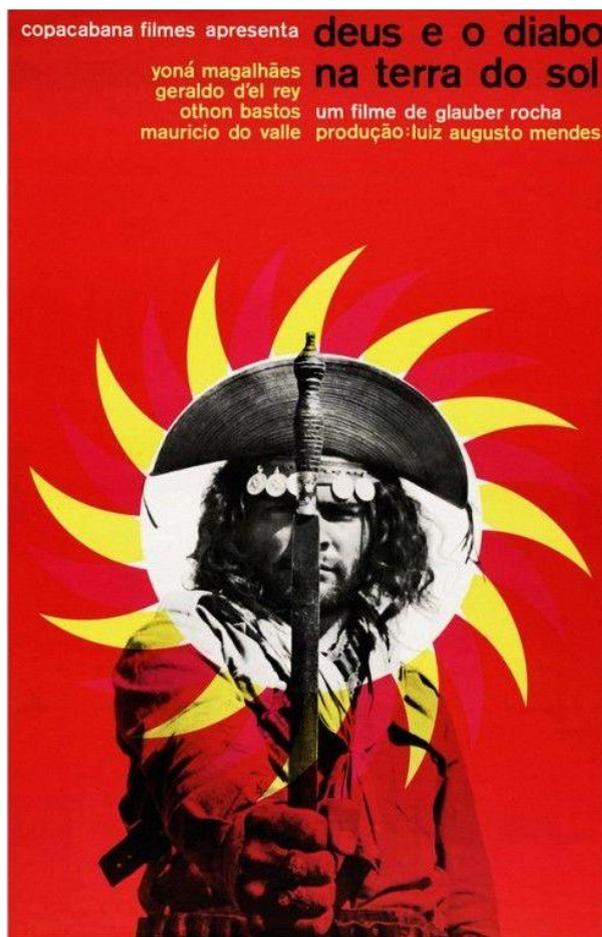
Figura 10 – Cartaz do filme *Terra em transe*, de 1964



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Em seu livro *Verdade Tropical* (1999), Caetano afirma que entendeu sua missão tropicalista ao assistir um dos expoentes do cineasta baiano Glauber Rocha: o filme *Terra em Transe* (1967). Este recorte nos mostra como o cinema também foi palco de muitas revoluções. Porém, esta relevância não se restringe às capturas audiovisuais do próprio filme, mas resplandece, também, na arte dos cartazes produzidos para divulgá-los. No cartaz de *Terra em transe* (Figura 10), Rogério Duarte já apresenta uma mudança estética a partir da exploração do espaço da peça com colagens fotográficas somadas a um caráter manual na tipografia. Ali, já notamos um perfil que alcançaria maturidade na referência mais importante de Duarte neste segmento, para o cartaz de outro filme de Glauber Rocha, chamado *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), que pode ser visto a seguir na Figura 11.

Figura 11²⁴ – Cartaz de do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), por Rogério Duarte



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

Como citado anteriormente, as obras de Rogério se expandem para diversos segmentos, desde produções em cartazes ativistas para os movimentos estudantis a produções para o audiovisual. A postura transgressora de suas obras visuais foi reverberada ainda por outras gerações de capistas, por exemplo, e trouxe uma série de questões para o design gráfico. Estudaremos o design tropicalista de Rogério Duarte mais adiante.

²⁴ Audiodescrição da Figura 11: O pôster é predominantemente vermelho, com uma foto de um cangaceiro no centro. Este aponta um punhal em posição vertical para o observador, que serve de referência para dividir as outras informações da composição. Seu rosto é a única porção em preto e branco e está destacado por uma forma circular. Esta forma é o centro de um sol, que está irradiado em cores magenta e amarela ao redor do rosto. Na parte superior, temos o título do filme à direita e os créditos à esquerda.

6.1.3 *Eu quis cantar minha canção iluminada de sol*²⁵: a música

O ano de 1967 foi marcado pelo posicionamento de artistas que não só se manifestavam contra o autoritarismo e a desigualdade social, mas que, no mesmo contexto, propunham a internacionalização da cultura e uma nova expressão estética, não restrita ao discurso político. A influência externa que adentrava ao Brasil como consequência das decisões governamentais era deglutida e incorporada aos traços nacionais. Para eles, os chamados tropicalistas, entender a cultura de massas era tão importante quanto entender as massas revolucionárias.

Uma vez que é necessária uma análise temporal acerca da Tropicália, foram extraídos e priorizados assuntos-chaves que nortearam o percurso do movimento a partir da congruência entre as produções de autores, como Chico Homem de Melo (2008) e Celso Favaretto (2000), em diálogo com o acervo digital da Tropicália, cujo projeto é da escritora Ana de Oliveira, autora do livro *Tropicalia ou Panis et circencis* (2010). De acordo com a cronologia exposta no projeto *on-line Tropicália*²⁶, de Ana Oliveira, compreende-se que, neste eixo entre os anos de 1967 e 1968, houve uma importante produção para a cena musical nacional, incentivada, também, pela realização dos Festivais da Música Brasileira, onde eram apresentadas novas canções, lançados novos artistas e as vertentes da música da época – Bossa Nova, Tropicália e Jovem Guarda – estavam sob júri do público. Alguns nomes, como Caetano Veloso e *Os Mutantes*, ganharam notoriedade a partir de suas participações emblemáticas nestes eventos. Era através da música que os artistas enxergavam uma forma de se colocar e se posicionar para o público diante de uma regime tão opressivo que os impedia de serem claros e diretos em suas exaltações nas canções.

²⁵Referência ao verso da música *Panis et circencis*, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil e gravada pela banda *Os Mutantes*, presente no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*, de 1968.

²⁶ Disponível em <http://tropicalia.com.br/>

Figura 12 – Capa do disco *Tropicália ou Panis et circencis* (1968), por Rubens Gerchman



Fonte: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia/>

Na Tropicália, destaca-se a tríade revolucionária: os álbuns *Caetano Veloso* (1968), *Gilberto Gil* (1968) e o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circenses* (1968) lançado pelo coletivo tropicalista (Figura 12). A capa deste último é fruto do design de Rubens Gerchman, enquanto as outras duas foram elaboradas por Rogério Duarte. Em seu livro *Alegoria, alegria* (2000), Celso Favaretto comenta *Tropicália ou Panis et circenses* e discursa sobre a sensibilidade de análise do elo entre a capa e o conteúdo musical do disco:

Compondo um objeto-disco, a capa e as músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica, enunciada como a fala de um sujeito que se figura no próprio enunciado. O disco, com efeito, realiza uma encenação das “reliquias do Brasil” (culturais, políticas, artísticas), ritualizando, ao desdobrar-se, o próprio ato de fazer música, também exposto à devoração. Este caráter “artificial”, distanciado, aparece em cada detalhe de capa, na construção de letras, ritmos, arranjo e interpretação. Oferece-se à fruição sob a forma de festa e farsa; sua audição suscita o riso ao mesmo tempo alegre e cínico - efeito da carnavalização. Dialogam várias vozes, ideologias e linguagens, relativizadas/devoradas por uma produção que usa de paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagens surrealistas, corroendo a fruição-divertimento. Exige e excita a interpretação do ouvinte. Disco para se ouvir e “ler” como se fosse uma alucinação, propõe ao ouvinte-crítico a participação de “um sonho de onipotência criadora”. (FAVARETTO, 2000, p.79)

Segundo o professor Chico Homem de Melo (2008), “uma vez que o ideário tropicalista pregava uma atenção especial à cena internacional, não é por acaso que a capa do disco-manifesto (Figura 12) estabeleça laços estreitos com a capa de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (Figura 13), dos *Beatles*. Esta, por sua vez, pelo filtro da arte pop, ecoa as

colagens dadaístas”. O álbum dos Beatles também possui canções com caráter experimental, com o uso de novos instrumentos incorporados a partir de viagens de imersão realizadas pela banda à época. Além disso, as capas de discos da banda nortearam alguns trabalhos de Rogério Duarte, como veremos mais adiante.

Figura 13 – Capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles



Fonte: Reportagem disponível em na revista *on-line GQ*²⁷

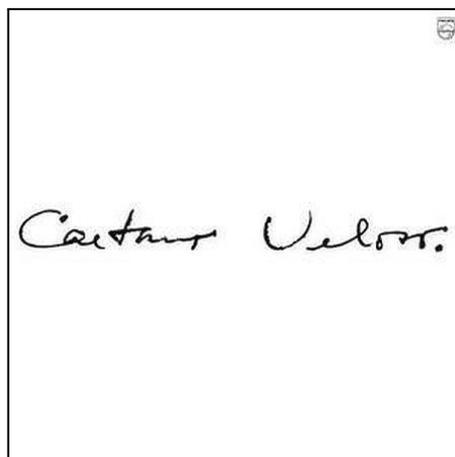
Em 1968, o assassinato do estudante Edson Luís por um policial militar, no Rio de Janeiro, provoca uma onda de mobilizações estudantis, entre elas a *Passeata dos Cem Mil*²⁸. Em depoimento para o documentário de José Walter Lima (2016)²⁹, Rogério Duarte comenta que, ao sair da missa de Edson, o designer – à época, envolvido com produções gráfico-visuais da Tropicália, mas com um repertório ativista atuante desde o início daquela década – foi preso e torturado pela ditadura militar. Assim como ele, naquele mesmo ano, artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil também foram perseguidos, presos e, posteriormente, exilados do país.

²⁷ Reportagem sobre o disco *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. Disponível em <https://gq.globo.com/Cultura/Musica/noticia/2016/06/o-aniversario-de-um-classico-10-curiosidades-de-sgt-peppers-dos-beatles.html>

²⁸ Ocorrida em junho de 1968, no Rio de Janeiro, em protesto à morte do estudante Edson Luís, e marcou o ápice da reação da sociedade contra o regime militar, a censura, a violência e a repressão.

²⁹ Documentário *Rogério Duarte: o Tropikaoslista* (2016), de José Walter Lima.

Figura 14³⁰ – Capa do disco *Caetano Veloso* (1969)



Fonte: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia/>

Figura 15³¹ – Capa do disco *White Album* (1968)



Fonte: Matéria da revista *Rolling Stone*³²

Estes acontecimentos afetaram as produções musicais e capas dos artistas. O último álbum (Figura 14) antes do exílio de Caetano Veloso, lançado em 1969 e desenhado por Rogério Duarte, é um retrato claro da incorporação novamente do design capista internacional, com referência direta ao *White Album* (1968), dos *Beatles* (Figura 15). A imagem de Caetano, à época perseguida por causa da ditadura e iminente ao exílio para a

³⁰ Audiodescrição da Figura 14: A capa do disco possui plano de fundo branco, sem detalhes, e a única intervenção é o nome Caetano Veloso, escrito pelo próprio cantor, em letra cursiva, em cor preta, localizada centralizada vertical e horizontalmente.

³¹ Audiodescrição da Figura 15: A capa do disco possui plano de fundo branco, sem detalhes, e a única intervenção é o nome The BEATLES, em cor cinza, localizada centralizada horizontalmente, porém deslocada levemente para a direita.

³² Matéria da revista *Rolling Stone* sobre os 50 anos do *White Album*. Disponível em <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/polemico-disco-duplo-dos-beatles-white-album-completa-50-anos/>

Inglaterra, foi poupada da capa e representada apenas por sua assinatura. Junto às composições de despedida, intrínsecas, saudosas - algumas já introduziam o novo idioma, o inglês -, essa manifestação visual do disco através do nome de Caetano escrito à mão por ele mesmo, pode nos despertar uma sensação de finalização, de despedida, similar ao desfecho de uma carta, reforçada pela necessidade de encerrar um ciclo no Brasil naquele momento. Assim, é possível observar e aprimorar a percepção sobre como a capa e o teor das canções estavam intimamente conectados em algumas produções musicais, em especial nas que receberam complemento visual do designer Rogério Duarte nas capas de disco.

6.2 O design e a Tropicália: Rogério Duarte

Rogério Duarte é, de fato, um grande nome do design gráfico brasileiro. A inquietude artística do baiano de Ubaíra é perceptível em seus posicionamentos políticos e artísticos, principalmente ao longo da turbulenta década de 1960. O regime militar fazia do país um campo propício para manifestações de ruptura. Em diálogo com as menções feitas por Chico Homem de Melo (2008) sobre a trajetória de Duarte, observa-se pelos comentários de “Caos”³³ no documentário *Rogério Duarte: o Tropikaoslista* (2016), que a sua postura questionadora, intensificada desde a sua chegada ao Rio de Janeiro através do contato acadêmico e profissional, respectivamente, com Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães, detém um repertório crítico favorável para projetar seus posicionamentos na produção de cartazes enquanto membro da UNE; nas suas criações para a revista *Movimento* e para os shows da Bossa Nova; e, principalmente, em produções artísticas durante o Cinema Novo e a Tropicália, os principais movimentos artísticos da década.

³³ Segundo Rogério Duarte, no documentário *Rogério Duarte: O Tropikaoslista* (2016), “Caos” foi um apelido dado por Vianinha, dramaturgo dos anos 1960.

Figura 16 – Rogério Duarte, no início dos anos 1960



Fonte: Artigo da revista digital *Arte!Brasileiros* sobre Rogério Duarte³⁴

Os primeiros anos de Rogério (Figura 16) no Rio de Janeiro foram de grande valia pelo convívio e absorção das influências de concretistas e neoconcretistas. Nesse processo de aprendizado, Duarte estabeleceu a criticidade sugestiva de um novo olhar sobre o design gráfico brasileiro. Apesar de discutir suas apreensões com as influências ulmianas³⁵ e, à época, com a nova escola de design, a ESDI³⁶, seu posicionamento parecia enraizar o que seria um dos pilares para o movimento tropicalista. Segundo ele, “seremos capazes de assimilar e transformar as influências, como na nossa antropofagia” (Duarte, 1965:246).

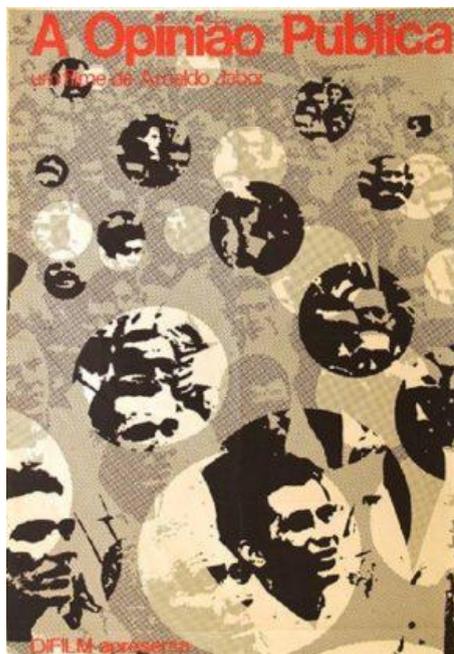
De acordo com os estudos do professor Chico Homem de Melo (2008), Rogério Duarte fez questão de manter o rigor técnico e funcional advindos do racionalismo da Bauhaus e da Escola de Ulm. Para ele, Ulm trouxe uma nova linguagem ao design, “um repertório próprio, ao usar a foto, a retícula, elementos gráficos ao invés da reprodução da pintura e do desenho”. Porém, entendia que era necessário acrescentar à técnica o caráter transgressor, que estava na valorização do olhar interno, para os elementos da cultura brasileira presentes nas tipografias populares e nas celebrações regionais. O cartaz *A opinião pública* (Figura 17) é um exemplo desta constatação.

³⁴ Disponível em <https://artebrasileiros.com.br/cultura/tropicalia-em-regua-e-compasso/>

³⁵ Relativo à escola alemã de design, a Escola de Ulm.

³⁶ Escola Superior de Design Industrial, fundada no final do ano de 1962.

Figura 17 – Cartaz de *A Opinião Pública* (1966), documentário de Arnaldo Jabor



Fonte: <https://www.imdb.com/>

A amizade com o cineasta Glauber Rocha, na verdade, era uma colisão fértil de dois dos principais mentores intelectuais da contracultura brasileira. Esta relação foi a ponte para a criação da considerada obra-prima da carreira de Rogério Duarte: o emblemático cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964 (Figura 11), que já mencionamos anteriormente no tópico *Por entre fotos e nomes, os olhos cheios de cores: o design*.

Duarte contornou a tendência moderna do design gráfico e, com seu trabalho experimental, deu os primeiros e importantes passos de uma produção pós-moderna. Chico Homem de Melo, em *O design gráfico brasileiro: anos 60* (2008), faz uma breve análise sobre a proposta intrínseca ao cartaz:

Trata-se de uma crítica modernista feita por quem o conhece por dentro. A discussão colocada pelo cartaz é a da complexidade. Note-se que o diagrama é quase clássico: alinhamento pelo eixo vertical, definido pelo centro empunhado pelo protagonista; dois blocos de texto no alto, o da esquerda alinhado à direita, o da direita alinhado à esquerda, reforçando ainda mais o eixo vertical; no centro, um círculo em torno da cabeça do protagonista, que se torna um sol graças aos raios acrescidos em seu perímetro. A complexidade é criada a partir da superposição de planos nesse centro irradiador e dinâmico: o centro num plano, o rosto em outro, o círculo em outro, o sol em outro; e, ao mesmo tempo, todos os planos entrelaçados uns nos outros. A simplicidade diagramática era necessária para permitir essa complexidade de planos sobrepostos. (MELO, 2008, p.51)

Assim como o filme, o cartaz nos transfere a perspectiva árida e violenta do sertão. As cores realçam o sol formado a partir do chapéu do cangaceiro, que nos encara com um olhar firme e desafiador através do punhal. No documentário *Rogério Duarte: o Tropikaoslista* (2016), o designer comenta que a revolução do cartaz está neste objeto que redireciona a construção conservadora deste tipo de peça. Posicionado no centro do cartaz, parece partir a peça ao meio, e cria a referência de orientação da tipografia, sem serifa e em caixa-baixa, em sugestão de equivalência.

No ano seguinte ao lançamento deste filme e do emblemático cartaz, em 1965, Rogério conheceu Caetano Veloso. Essa aproximação implicou em um ambiente favorável para pôr em prática as manifestações de ruptura já sugeridas anteriormente por Duarte e, a partir deste elo, contribui de forma intensa na formação elementar da Tropicália. Para Rogério Duarte, a Tropicália é a porta-voz visual da utilização dos conceitos de Oswald de Andrade sobre antropofagia, pela possibilidade de assimilar, transformar as influências e, assim, criar um modo de ser da produção brasileira.

Na Tropicália, suas contribuições estão aparentes na música e no design das capas de disco. Rogério é autor da capa do álbum *Gilberto Gil* (1968) e do primeiro disco solo da carreira de Caetano, no qual aparece também como parceiro na canção *Anunciação*. Estas duas produções gráfico-visuais serão apresentadas posteriormente neste trabalho. Para ele, o design, assim como a música popular, possibilita uma comunicação com um grande público. No documentário de 2016, pontua: “o design não é um trabalho aleatório, é um trabalho de comunicação”.

6.2.1 O *Caos*³⁷ e as capas

Na década de 1960, a indústria fonográfica de maior interesse para o design estava concentrada em três movimentos: a Bossa Nova, a Tropicália e a Jovem Guarda. O professor Chico Homem de Melo, em seu livro *O design gráfico brasileiro: anos 60* (2008), ressalta que, enquanto as capas de disco da Bossa Nova, sobretudo as concebidas por Cesar Villela, seguiam um modelo simples, a Tropicália revolucionava e recorria a uma grandiosidade alegórica nada econômica. Em complemento, Melo (2008) ainda sugere que as ideias de

³⁷ Segundo Rogério Duarte, no documentário *Rogério Duarte: O Tropikaoslista* (2016), “Caos” foi um apelido dado por Vianinha, dramaturgo dos anos 1960.

Caetano e Gil, profundamente enriquecidas pelas formulações teóricas, políticas e estéticas do próprio Rogério Duarte foram projetadas visualmente nas capas de seus discos.

Se considerarmos a música como sendo a mais forte expressão da cultura brasileira, e sendo o disco um produto consumido pelos mais diversos segmentos da população, o exame de suas capas cumpre papel privilegiado como fonte de reflexão sobre a produção e o consumo da linguagem visual (MELO, 2008, p. 40).

Conforme comentado anteriormente nesta pesquisa, a Tropicália foi contemplada com três discos emblemáticos: *Caetano Veloso* (1968), *Gilberto Gil* (1968) e *Tropicália ou Panis et circenses* (1968), o disco-manifesto. Neste trabalho, analisaremos de forma mais aprofundada o primeiro deles, por ser nosso objeto de estudo. Ainda que Rogério seja o designer oficial do movimento, a capa do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circenses*, por exemplo, é de autoria do designer carioca Rubens Gerchman; mas mesmo assim, é possível extrair os traços presentes também nas criações para Gil e Caetano, e esboçar as características do que Rogério é e implantou no design a partir dali.

Figura 18³⁸ – Capa do disco *Gilberto Gil* (1968), por Rogério Duarte



Fonte: <https://gilbertogil.com.br/producoes/discografia/>

³⁸ Audiodescrição da Figura 18: A capa do disco é composta predominantemente por cores preta, vermelha, amarela e verde. Abaixo, está escrito Gilberto Gil, com letras em caixa alta. No centro, existem três fotos de Gilberto: a principal está em tamanho maior e localizada ao centro, em que ele aparece vestido como uma farda semelhante à utilizada por membros da Academia Brasileira de Letras; ao lado direito, uma foto menor, onde aparece vestido de motorista; e, à esquerda, aparece vestido de militar, com uma espada na mão. Na porção superior, existe um formato semelhante a nuvens, acompanhada de linhas em verde e amarelo, que simulam uma irradiação que parte do centro da composição.

O disco de Gilberto Gil (Figura 18) provém da parceria de Rogério Duarte com o artista plástico Antônio Dias e o fotógrafo David Drew Zingg. Chico Homem de Melo (2008) ainda constata que a solução para a capa era uma crítica ao Estado, à cultura e à nação em tom de deboche. O Brasil estava prestes a viver um dos momentos mais terríveis da ditadura militar – o AI-5³⁹ – e, neste contexto fervilhante, Rogério se utiliza de disfarces para se manifestar sob a censura.

As fotografias da capa mostram Gil em três atuações diferentes que adicionam elementos contraditórios para trazer um efeito crítico ao conjunto. Em uma delas, a semelhança com as fardas usadas pelos *Beatles* no recém-lançado *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1968), já exposto na Figura 13, não é por acaso. Nesse momento, observamos Rogério utilizar-se de um conteúdo internacional para recriá-lo adaptado à realidade do Brasil. Este é um dos cerne de toda a sua trajetória e um dos pilares da Tropicália, da qual explica-se a influência direta para a consolidação do movimento.

A importância de Rogério Duarte para a Tropicália e para a história do design está estampada nas inúmeras capas de livros, nos cartazes e nas capas de discos que ele projetou. Em *Rogério Duarte: o Tropikaolista* (2016), o designer cita que nomes como Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Aldo Luiz e Kélio Rodrigues, por exemplo, foram responsáveis por propagar a sua estética em capas de discos marcantes nos anos 1970. A figura de *Caos* tem bastante relevância para este trabalho devido a sua postura reformulação de padrões de concepção. Suas contribuições da época ecoaram, e ainda ecoam, em outras produções que seguem a sua percepção sobre um “novo-fazer” pós-moderno.

O design das capas de disco ganhou um novo sentido a partir das contribuições de Rogério Duarte para as produções musicais da Tropicália. O amadurecimento do objeto-disco como um elo da criação gráfico-visual com seu respectivo conteúdo musical e como um meio de continuação dos conceitos estéticos do movimento artístico, teve destaque com o trabalho de Rogério, especialmente para o primeiro disco solo da carreira de Caetano Veloso, nosso objeto para estudo nesta pesquisa, que será analisado a seguir.

³⁹ De acordo com o artigo do site *Brasil Escola*, o AI-5 foi o decreto emitido pela Ditadura Militar durante o governo de Costa e Silva, em dezembro de 1968, que inaugurou o período mais sombrio e autoritário do regime.

6.3 *Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval*⁴⁰: análise da capa do disco *Caetano Veloso* (1968)

A seguir, é explícita a análise sobre a produção de Rogério Duarte para o disco de Caetano Veloso (1968). O processo ocorre sintática e semanticamente e é desenvolvido a partir de uma perspectiva particular da autora, que parte de um repertório pessoal acerca da Tropicália. É válido ressaltar que este desenvolvimento não é rígido, não é único e não esgota outros estudos sobre o mesmo objeto.

Para esta pesquisa, consideramos a variação LP - *Long Play*, sob sua especificação morfológica padrão, em formato quadrado com lateral de trinta e um centímetros. *Caetano Veloso* (1968) possui um total de doze faixas, divididas igualmente entre os lados A e B, com vocal do artista homônimo, parceria e composições com o próprio autor da capa - Rogério Duarte, e arranjos de Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen.

Em *Caetano Veloso* (1968), a faixa *Tropicália* não só abre o disco, mas torna-se uma brecha introdutória para sentir as nuances do movimento. No capítulo homônimo a esta canção, do livro *Verdade Tropical* (1999), Caetano relata sua empolgação ao compor *Tropicália* que, segundo ele, valia “por um retrato em movimento do Brasil de então” e colocava “lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro”. Os primeiros acordes já estrondosos, a sobreposição de elementos imagéticos em versos musicados e bradados pelos tons de voz de Caetano trazem à tona, em parceria com a capa, a estética tropicalista, antropofágica, de ruptura com a previsibilidade. A capa e a música são entrelaçadas pelas referências, assim como é a própria Tropicália.

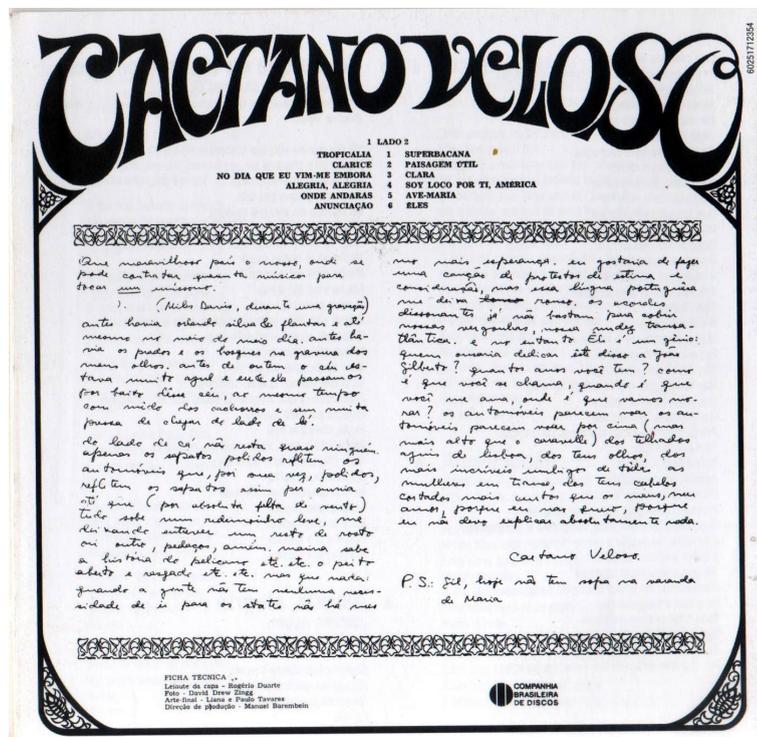
⁴⁰ Referência ao verso da música *Tropicália*, composta por Caetano Veloso, presente no álbum *Tropicália*, de 1968.

Figura 19 – Capa do disco *Caetano Veloso* (1968), por Rogério Duarte



Fonte: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia/>

Figura 20 – Verso do disco *Caetano Veloso* (1968), por Rogério Duarte

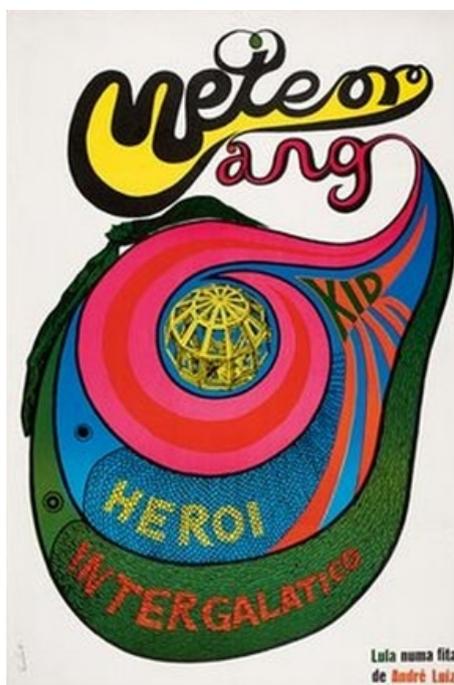


Fonte: Artigo sobre o disco *Caetano Veloso* (1968) no blog Caetano Completo⁴¹

⁴¹ Disponível em <http://caetanocompleto.blogspot.com/2012/07/1968-caetano-veloso-tropicalia.html>

No topo do disco (Figura 19), o nome de Caetano Veloso é colocado em um lettering, com letras desenhadas à mão em estilo psicodélico, em um arco cuja curvatura delimita a disposição dos elementos que estão logo abaixo. A estética psicodélica da tipografia da capa é uma das manifestações pós-modernas que Rogério também utilizou no cartaz de *Meteorango Kid - O Herói Intergalático* (Figura 21), em 1969. As palavras parecem acompanhar as formas fluidas e as letras não se repetem, pois são construídas com novas particularidades, encaixes ou dimensões.

Figura 21 – Cartaz de do filme *Meteorango Kid - O Herói Intergalático* (1969), por Rogério Duarte



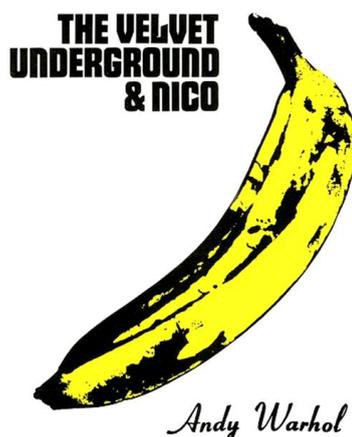
Fonte: <https://www.acidadeprecisa.org/batatalab>

A foto de um Caetano com olhar misterioso é emoldurada por um corte oval que está envolto pelos braços de uma figura feminina. A aplicação da máscara de recorte no retrato é, também, uma expressão inovadora graças à relação entre foto e ilustração, que compõem um visual com formas aglomeradas, muito característico de Rogério Duarte. Ao redor, imagens animais de um dragão e de uma serpente são acompanhadas por um cacho de bananas e por outros elementos de uma flora diversa. A maneira que Duarte utiliza a capa para esbanjar elementos aparenta ter um teor irônico e questionador - inerente a seus trabalhos, como

observamos até o momento - sobre a perspectiva estereotipada de um país paradisíaco, farto com desfrutes carnavais e nativos.

Os elementos ilustrados são apresentados com um contorno que auxilia o destaque do plano de fundo. Sobre a extensão e a distribuição da ilustração no espaço da capa, Rogério afirma: “Dei uma ‘feição arte pop’, uma espécie de *ready-made*. Eliminei o meio-tom, usei cores mais fortes, pus linhas” (Duarte, apud Borges, 2000). Assim como as retículas super ampliadas em alguns pontos de sombra - na serpente, nas bananas e no cabelo da moça -, o contorno nas figuras fazem referência à arte pop pela similaridade com a linguagem visual das histórias em quadrinhos. As obras de Andy Warhol⁴² exalam essas características e, por isso, ele é considerado o grande nome deste movimento. Podemos lembrar, por exemplo, da famosa capa (Figura 22) interativa desenvolvida para a banda *The Velvet Underground* (1967), em que Warhol traz a ilustração de uma banana como um adesivo que, quando retirado, explicita a parte interna da fruta em tons avermelhados, como observamos na Figura 23. Aqui, salientamos que as características visuais aplicadas à banana, na qual Rogério Duarte utilizou aplicações semelhantes para o disco de Caetano, são a tradução estética da arte pop, mas a interação através da capa também é um ponto importante para a nossa pesquisa, que também utiliza-se de recursos para proporcionar um envolvimento com o usuário do produto.

Figura 22⁴³ – Capa do disco da banda *The Velvet Underground* (1967), por Andy Warhol



Fonte: <http://issocompensa.com/musica/the-velvet-underground-nico>

⁴² O pintor e cineasta norte-americano Andy Warhol (1928 - 1987) foi um dos artistas mais influentes do século XX, um dos fundadores e maior representante da arte pop.

⁴³ Audiodescrição da Figura 22: Capa de disco predominantemente branca. Na lado superior esquerdo, está escrito “The Velvet Underground & Nico”, em cor preta e em caixa alta. No centro, há a figura de uma banana desenhada, com tons de amarelo e preto. Na porção inferior, está escrito Andy Warhol, em letra cursiva, simulando uma assinatura.

Figura 23 – Interação na capa do disco da banda *The Velvet Underground* (1967)



Fonte: <http://issocompensa.com/musica/the-velvet-underground-nico>

Na capa desenvolvida por Rogério, a paleta de cores é quente e forte. Há um trabalho com amarelo, laranja e magenta, mas também utiliza-se o verde para contrastar com as demais cores e criar um “ambiente tropical”. A forma como Duarte preenche o espaço, nos atenta sobre a variação da escala de aplicação de alguns elementos, como a flor no cabelo da moça e as flores pequenas utilizadas nas quinas da peça. Além disso, as retículas e os sombreamentos nos despertam a percepção de textura, assim como os contornos nas ilustrações referenciam a possibilidade de relevo sobre a superfície da capa.

O retrato de Caetano, da forma que é posto, com tons mais escuros em uma porção da face e com um olhar incisivo, parece entrar em contato com o observador através de um enigma. Além disso, o fato de ter sido inserido dentro de um ovo intacto, segurado por um ser feminino, nos expande a possibilidade de completar esse enigma através da figura feminina, ligada à criação, que aparenta um cuidado e uma anunciação a algo surgente.

Figura 24⁴⁴ – A atriz e cantora luso-brasileira Carmen Miranda



Fonte: <https://www.publico.pt/>

Para além desta “riqueza exótica”, Rogério utiliza-se de uma perspectiva antropofágica para criar a imagem do Brasil. A figura feminina, por exemplo, representada pela moça da capa, desemboca num imaginário que pode ser preenchido uma, por várias ou, quem sabe, por nenhuma mulher. Talvez Carmen Miranda (Figura 24), multiartista luso-brasileira ícone à época, mencionada em *Tropicália*, seja uma referência imediata que podemos remeter por trazer consigo a incorporação de um traço exterior dentro de uma conexão visual alegórica e tropical, representada por suas vestes com emblemáticos cachos de frutas carregados na cabeça. Além desta hipótese, a figura feminina enigmática pode representar outras mulheres do disco que podem estar no título de canções, como *Clarice* - “Que mistérios tem Clarice?”⁴⁵; ou em menções dentro das composições, como Brigitte Bardot, em *Sampa*. Ainda temos Iracema e Ipanema, que pertencem a um referencial geográfico e literário brasileiro, e, juntas, parecem simbolizar a congregação de particularidades nacionais.

⁴⁴ Audiodescrição da Figura 24: Fotografia colorida de Carmen Miranda, em que a artista aparece sorrindo, com uma roupa brilhosa e repleta de adereços e de babados em mesmo material. Seus braços estão em movimento e apontam para o lado esquerdo e levantados para cima. Em sua cabeça, adereços compostos por folhas e frutas.

⁴⁵ Trecho da música *Clarice*, presente no álbum *Tropicália* (1968), de Caetano Veloso.

Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
(...)
Viva a Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
(...)
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
(*Tropicália*, Caetano Veloso)

Ainda sobre a análise da capa, o verso do disco de 1968 (Figura 20) não traz as cores exuberantes. Apresenta-se em preto-e-branco, com a tipografia com o nome de Caetano no alto, semelhante à da capa. Observa-se, também, uma moldura, com um texto manuscrito pelo próprio Caetano Veloso. Em entrevista⁴⁶ para o jornal *O Pasquim*, em 1970, extraída do Blog *Caetano Completo*, Caetano comenta que havia preparado um texto para o verso da capa e que tinha um desejo pessoal de que fosse “datilografado”⁴⁷. Porém, perdeu o original e, durante uma reunião em um restaurante, precisou lembrar o conteúdo e reescrevê-lo às pressas, à mão e sob pressão do lançamento do disco atrasar, caso não o fizesse naquele momento. Segundo ele, não se sabe se havia a intenção de utilizar o manuscrito por parte de quem a projetava, mas talvez as características e a exposição dos erros tornou aquilo um objeto de identificação.

Assim como já havia sido comentado anteriormente neste trabalho, existe uma relação capa-música que não deve ser menosprezada. O design da capa só pode ser sentido a partir da audição do disco, em prioridade à primeira música *Tropicália*, que remete à caracterização da estética tropicalista. Como já explícito em uma citação de Favaretto (2000), no tópico *Eu quis cantar minha canção iluminada de sol: a música* para discorrer sobre o disco-manifesto, mas sob uma ótica também aplicável ao álbum de Caetano: “Exige e excita a interpretação do ouvinte. Disco para se ouvir e ‘ler’ como se fosse uma alucinação, propõe ao ouvinte-crítico a participação de ‘um sonho de onipotência criadora’.”

6.4 A ponte entre o possível e o realizável: a inclusão através da expansão da experiência de leitura tátil

As carências inclusivas para pessoas com deficiência (PcD) são múltiplas. Apesar de, ultimamente, conseguirmos observar algumas extensões para contemplá-las, ainda há uma

⁴⁶ Disponível em <http://caetanocompleto.blogspot.com/2012/07/1968-caetano-veloso-tropicalia.html>

⁴⁷ A datilografia era o método de digitação de textos feitos através de máquinas datilográficas.

questão histórica e cultural que atravessa a realidade de PcD. Há tempos, eram segregadas e até cruelmente torturadas devido às suas condições – naturais ou adquiridas – e mesmo que, ao longo dos anos, seja possível observar uma considerável mudança de abordagem sobre as questões que englobam as pessoas com deficiência, ainda há embates que impedem a sensação de pertencimento, de inclusão e de independência para executar suas atividades.

O censo de 2010 do IBGE traz o dado demográfico de que cerca de 23,9% da população brasileira possui algum tipo de deficiência. Apesar de muitas formas de acolhimento serem implantadas para incluir esta parcela de brasileiros, presenciamos situações nas quais a não-contemplação dos espaços, dos materiais ou das experiências, não permite que as PcD convivam de forma igualitária.

A falta de adaptação de estruturas para receber deficientes físicos, por exemplo, não possibilita que as mesmas acessem ambientes e se locomovam de forma independente. O *Guiaderodas*⁴⁸ é uma plataforma que contempla ações e notícias para proporcionar uma vida mais autônoma e inclusiva especialmente para cadeirantes. Em matéria publicada em 2020, a arquiteta Cristiane Bernardi comenta que “um espaço público de qualidade é aquele que permite acesso a todos oferecendo condições básicas de conforto e segurança” e complementa que “a acessibilidade tem início na cidade, na qualidade das calçadas e travessias e na eficácia da sinalização e do transporte”. O artigo *Acessibilidade dentro do espaço público (2018)*⁴⁹, da Unesp, cuja autoria é de André Lourenti, aponta o surgimento de medidas legislativas como uma forma de inclusão, com destaque, por exemplo, à adaptação de sinais de trânsito, com alertas sonoros para contemplar pessoas com deficiência visual e garantir a segurança durante a travessia. Porém, a realidade de espaços com pouca ou nenhuma adaptação é muito próxima e desperta o olhar para o lento processo de expansão e aplicação de intervenções – não somente espaciais – para acolhimento para o público com deficiência. Isto desemboca na sensação de que estas e outras melhorias nas demais esferas ainda são pontuais e insuficientes para proporcionar a autonomia às PcD; e, assim, reforçam a ideia de que, para elas, de modo geral, acesso e independência são sinônimos de restrição.

Pensamos bastante em contextos espaciais por, de certa forma, termos um acesso mais próximo e notório acerca desta situação. Porém, existem outras camadas de análise para

⁴⁸ Disponível em <https://guiaderodas.com/>.

⁴⁹ Disponível em <https://jornalismoespecializadounesp.wordpress.com/2018/01/15/a-acessibilidade-dentro-do-espaco-publico/>.

adequar a perspectiva sobre a realidade de uma pessoa com deficiência. Para além deste tipo de intervenção espacial, é preciso refletir, também, sobre a trajetória educacional e cultural de uma PcD, em especial os que possuem algum tipo de restrição visual. O processo de aprendizado de pessoas com deficiência visual é defasado, entre outros aspectos, pela carência em relação à percepção e à criação de pontos referenciais visuais acerca de um objeto de estudo. Enquanto somos expostos a narrativas, geralmente temos um complemento visual, que pode ser dado por um quadro, uma fotografia, um monumento ou até mesmo um objeto que, em sua essência, carrega pontos importantes para marcar aquele contexto ou conteúdo.

No caso desta pesquisa, a preocupação envolve a – até então – restrita percepção/experimentação de uma PcD com baixa-visão para com capas de disco de vinil, em especial ao que envolve o movimento tropicalista, do final da década de 1960. Ao passo que temos a experiência sonora, podemos pensar em como permitir que este marco experiencial se expanda, também, para as características visuais e, assim, transformem-se em mais um referencial para este movimento.

6.4.1 Restringir não é pensar: inclusão e acessibilidade

Perceber a deficiência não significa parametrizá-la a partir de um conceito de “normalidade”. Segundo Diniz (2007), apesar de isso ser sugerido no século XVIII, o processo de elaboração desta definição só começou a amadurecer em estudos posteriores, durante o século XX, que consideravam pontos de vista sociológicos e estendiam o discurso para uma concepção sobre deficiência que não se limita a questões patológicas. Desta forma, o que se entende por deficiência transcende a percepção do diagnóstico de um corpo com lesão e atinge a vivência do ser, ambientada em hostilidade, opressão e exclusão.

Napolitano (Napolitano, 2010 apud Napolitano, 2017) comenta que a atual Constituição brasileira estabelece a garantia à inclusão social, ao respeito às diferenças e ao combate às formas de discriminação. Porém, existe uma restrição social resultante de uma percepção pouco sensível acerca das capacidades de PcD que, infelizmente, impossibilita a inclusão deste indivíduo em diversas esferas da sociedade. Assim, nota-se, também, a necessidade de entender a coexistência dos conceitos de inclusão e de acessibilidade como ferramentas para não somente reconhecer as diferenças e valorizar a participação de uma pessoa com deficiência, mas entender o respeito como um princípio fundamental de

convivência em um cenário em que inseri-la socialmente é uma tarefa imprescindível para erradicar ou, pelo menos, reduzir a segregação e a discriminação.

Inclusão e acessibilidade não são termos similares, muito menos opostos. Como dito anteriormente, eles coexistem e, além disso, na prática, são complementares. De modo geral, a inclusão envolve as interferências, seja através de dinâmicas pessoais ou de tecnologias, para que uma pessoa com deficiência tenha participação e seja integrada em atividades comuns às que não possuem limitações. A acessibilidade são os meios utilizados para que ocorra a inclusão, e engloba a transposição de qualquer barreira enfrentada na utilização de serviços ou produtos, a partir do atendimento de normas e padrões. No Brasil, o decreto 5296, a define como:

Condição para utilização, com segurança e autonomia, total ou assistida, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos serviços de transporte e dos dispositivos, sistemas e meios de comunicação e informação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida (BRASIL, 2004, Art. 8).

Esta pesquisa propõe um artefato que possibilite o reconhecimento e a apreciação tátil da capa de um disco de vinil, a fim de instigar a aproximação com a completude da interação com este objeto, estender a experiência para além da audição e possibilitar a inclusão cultural do seu público-alvo: as pessoas com deficiência visual, mais precisamente as que possuem baixa visão.

6.4.2 A interação de um indivíduo com baixa-visão com a sociedade

De modo geral, a limitação visual pode ser classificada em dois grupos: a cegueira e a baixa visão. No Brasil, esta deficiência atinge mais de 6,5 milhões de pessoas: enquanto pouco mais de 500 mil brasileiros são cegos, aproximadamente 6 milhões possuem baixa visão. Segundo o Ministério da Saúde⁵⁰, do ponto de vista clínico, a diferença diagnóstica entre cegueira e baixa visão é relatada seguinte forma:

§ 2º Considera-se baixa visão ou visão subnormal, quando o valor da acuidade visual corrigida no melhor olho é menor do que 0,3 e maior ou igual a 0,05 ou seu campo visual é menor do que 20º no melhor olho com a melhor correção óptica (categorias 1 e 2 de graus de comprometimento visual do CID 10) e considera-se cegueira quando esses valores encontram-se abaixo de 0,05 ou o campo visual menor do que 10º (categorias 3, 4 e 5 do CID 10) (BRASIL, 2008, sem paginação).

⁵⁰ BRASIL. Ministério da Saúde. Portaria nº 3.128, de 24 de dezembro de 2008.

A baixa visão pode ocorrer por imperfeições, traumatismos ou doenças. Trata-se de uma redução da capacidade de enxergar, independente de correções paliativas, e compreende um espectro de comprometimento que, segundo Carvalho, 1992 et. al. Veitzman, 2000, pode estar relacionado à baixa acuidade visual, à dificuldade para enxergar de perto ou de longe, ao campo visual reduzido ou a problemas na visão de contraste, por exemplo.

É preciso atentar-se ao modo em que as pessoas acometidas por limitações visuais interagem com a sociedade – e vice-versa – desde seus primeiros momentos de vida. Em *Sintaxe da Linguagem Visual* (1973), Dondis comenta que a primeira experiência do ser humano com o meio ocorre através da consciência tátil, com complemento sequencial dos outros sentidos (olfato, paladar e audição); porém, estes reconhecimentos são superados através da visão, pela possibilidade de ver, reconhecer e compreender, em termos visuais, o ambiente. Esta última etapa não é percorrida por pessoas com deficiência visual e, desta forma, intercorre no usufruto de experiências e na sensibilidade de percepções para com o meio na qual está inserida.

Completa ou parcial, a restrição visual introduz algumas interferências nos primeiros contatos do indivíduo com o meio. É preciso considerar que a ausência de um sentido pode implicar direta ou indiretamente no tempo, na forma, na dinâmica de percepção e, conseqüentemente, na interpretação do contexto. Por exemplo, uma criança com deficiência visual não se apropria das informações da mesma maneira que uma criança vidente; ela tenta compensar sua deficiência utilizando os outros sentidos e a linguagem oral. De forma concisa, podemos trazer a fala de Laplane e Batista (2003): “à diversidade natural existente na natureza humana soma-se, assim, a variabilidade das condições criadas pelos diferentes tipos de deficiência visual e seus efeitos no desenvolvimento e na comunicação com os outros” (2003, p. 211). Podemos estender a reflexão de que elas mesmas, dentro do mesmo tipo de deficiência, podem ter desempenhos e situações díspares. Isso significa que pessoas com baixa visão e com cegueira podem experimentar e projetar o mesmo contexto de formas diferentes a partir de seu repertório e de sua limitação; da mesma forma que, mais adiante, umas terão mais autonomia para certas atividades, enquanto outras precisarão de auxílio ou de estratégias para desenvolver uma forma de executá-la.

Em uma amostra com duas ou mais pessoas com baixa visão, teremos não somente repertórios divergentes devido aos diferentes estímulos recebidos para “compensar” a acuidade, mas também, conseqüentemente, uma visão funcional desenvolvida e aplicada de

formas distintas. Esse processo, que pode ocorrer através da utilização de métodos auditivos, visuais ou táteis, acarreta em um aumento da eficiência visual. De fato, algumas pessoas podem ter mais facilidade para realizar determinadas atividades com autonomia, enquanto outras precisarão de auxílios. Dentro do espectro esperado para esta pesquisa, podemos imaginar o caso de uma pessoa que consegue utilizar materiais visuais de forma autônoma, enquanto outra pode preferir recorrer a materiais táteis, com auxílio de braille⁵¹, por exemplo; ou auditivos, como audiodescrição, para executar a mesma atividade. Por esta razão, é evidente e essencial a busca pelo desenvolvimento de recursos que estimulem a visão funcional para facilitar e melhorar a qualidade de vida da PcD.

Assim, ao analisar a deficiência visual, é necessário salientar a variedade de condições orgânicas e sensoriais que afetam de diferentes formas o desempenho visual dos indivíduos. Conhecer as dificuldades, as limitações e as expectativas é o primeiro passo para auxiliar a explorar melhor suas capacidades de interação, sem segregação. No caso da pessoa com baixa visão, consideramos elementar o uso de ferramentas para estimular suas habilidades e possibilidades de modo que a impulsione à inclusão social, sem restringir suas ações.

6.4.3 Perceber e realizar: técnicas e exemplos

Com o avanço tecnológico e os aprofundamentos dos estudos sobre as questões restritivas às pessoas com deficiência visual, felizmente, nos tempos atuais, temos uma gama de ferramentas disponíveis e cada vez mais aprimoradas para expandir suas experiências e tornar suas ações ou percepções cada vez mais autônomas. De fato, algumas pessoas podem ter mais facilidade para realizar determinadas atividades com independência, enquanto outras precisam de auxílios. Entre as nuances culturais, podemos pensar, por exemplo, no acesso a uma informação fotográfica: existe a possibilidade de uma pessoa com baixa-visão traduzir o que está sendo exposto, enquanto outras precisarão de alguma adaptação, intercalada a outros recursos, para usufruir de forma mais ampla do um objeto de análise – a imagem, neste caso. Por esta razão, é evidente e essencial a busca pelo desenvolvimento de recursos que estimulem a visão funcional para facilitar e melhorar a profundidade de algumas experiências artísticas históricas, educacionais e culturais para uma PcDV⁵².

⁵¹ O Braille é um sistema que foi oficializado em 1852 para possibilitar que pessoas com deficiência visual, parcial ou total, tivessem acesso à leitura. Todo o sistema é formado por caracteres em relevo que permitem o entendimento por meio do tato. Fonte: Brasil Escola

⁵² PcDV: Pessoas com Deficiência Visual

Os estudos para a elaboração de um artefato a partir de *Caetano Veloso* (1968) objetivam tornar proveitosa a experiência de uma PcDV com a arte através da sua relação com o objeto-disco. A intenção é destrinchar a capa a partir de veículos para que haja uma ponte entre o repertório pessoal e o que se propõe fisicamente, de forma inclusiva. No caso desta pesquisa, a produção gráfica nos fornecerá a gama de recursos necessários para compor o objeto e identificar elementos-chaves da capa do disco, a fim de traduzi-la e fornecê-la ao usuário com as características suficientes para a identificação.

O aprendizado tátil requer estímulo, treino e estudo, e a variedade de processos e técnicas de acabamento são cruciais para produzir publicações e artefatos atraentes, funcionais e inclusivos. Despertar a percepção tátil é uma forma de criar pontes com, por exemplo, a decodificação de imagens. A adaptação gráfica destas para figuras bidimensionais é um recurso muito utilizado e bastante importante para estender a experiência de percepção para PcDV.

Tendo em vista este propósito, inicialmente, é necessário pensar na base – suporte – que receberá a intervenção. Em *Impressão & acabamento* (2009), Ambrose comenta que “um suporte é qualquer material que recebe uma imagem impressa, variando desde uma folha de papel padrão até papéis e cartões mais elaborados e táteis”. Para além da função de ser base de uma impressão, um suporte incomum abrange a possibilidade de qualquer material ser incorporado à função de receber e ser a base de construção de uma intervenção. Ainda como complemento, Ambrose (2009) comenta que uma das qualidades a ser conferida a um design pela seleção do material do suporte, é o estímulo tátil, através da escolha de cores, texturas e diferentes gramaturas, por exemplo. Um suporte incomum pode ser um papel translúcido vegetal, um tecido, uma madeira ou até mesmo um material em PVC que, neste caso, transforma um objeto descartável em permanente.

De acordo com Ambrose (2009), “as técnicas de acabamento também podem proporcionar funcionalidade a um design, e ainda fazer parte do formato de uma publicação. Por exemplo, o corte especial altera o produto físico, mudando sua forma ou criando uma abertura pela qual outras partes da publicação podem ser vistas”. Além de alterar a forma de um projeto para aprimorar seus recursos visuais, o corte especial pode atender a um propósito prático que, no caso desta pesquisa, será aplicado para nortear o tamanho da capa e as prioridades de percepção tátil.

Por meio de exposições em museus ou em escolas, ou até mesmo em publicações em livros, podemos ter acesso a obras adaptadas com recursos táteis inclusivos. No que compete à percepção tátil, identificamos que o uso do alto-relevo e da aplicação de texturas são formas mais frequentes na apresentação de peças, para criar uma superfície tridimensional, decorativa ou texturizada em um suporte. Ambas permitem que, através do tato, o público explore e acesse cognitivamente as obras de artes de forma semelhante a uma pessoa vidente.

Figura 25 – Exposição *Tocar e sentir* (2007)



Fonte: Prefeitura de Juiz de Fora

Um exemplo destas aplicações foi a exposição de pinturas táteis *Tocar e sentir* (2011)⁵³, cujas obras tridimensionais possuíam alto-relevo e diferenciação palpável pelas texturas (Figura 25), além de complementos textuais escritos em braile. Em algumas das obras, ainda era possível ampliar a experiência sensorial através do olfato e da emissão de sons. O objetivo da exposição era centrado no rompimento de barreiras, principalmente a inicial esperada em atos culturais do tipo que pré-dispõe a impossibilidade do toque – nela, tocar a peça era imprescindível.

⁵³ Exposição *Tocar e Sentir* - Coletânea de pinturas táteis, da artista-educadora Eni D'Carvalho, que focaliza sua obra em uma ótica de respostas às necessidades dos deficientes visuais, transformando a linguagem visual em linguagem tátil ao quebrar o paradigma do “não toque”. (Fonte: Portal de notícias da Prefeitura de Juiz de Fora)

Podemos observar a estruturação supracitada em alguns projetos destinados a pessoas com deficiência visual.

Figura 26 – Pintura original *A negra* (1923), de Tarsila do Amaral.



Fonte: www.unicamp.br

Figura 27 – Artefato exposto e adaptado a partir da pintura *A negra* (1923), de Tarsila do Amaral.



Fonte: www.unicamp.br

Em 2006, a artista plástica Laura Costa, sob orientação da arte-educadora Lucia Reily, encabeçou o projeto de inclusão através da pintura tátil, que selecionava algumas obras brasileiras famosas e as trabalhava em relevo ou em um suporte tátil com a finalidade de expor e proporcionar às pessoas com deficiência visual o mesmo privilégio dos demais: a percepção de pinturas importantes para história da arte do Brasil. Para o projeto, em um contato mais próximo desde o público infantil, foram utilizados materiais e técnicas simples, reproduzíveis e acessíveis aos professores de escola fundamental. Durante o processo, as

obras eram selecionadas de acordo com a relevância histórica e com o grau de complexidade para adaptá-las a peças táteis. *A Negra* (1923), pintura de Tarsila do Amaral, foi aplicada em um prancha proporcional ao quadro original (Figura 26), e as formas do primeiro plano obtidas através de uma colagem com material emborrachado, enquanto o plano de fundo foi construído por uma mistura de texturas, cuja variedade ajuda na distinção de delimitações por meio do contato tátil (Figura 27).

A textura pode ser integrada ao projeto de vários modos, seja pelo suporte ou pela escolha de materiais para serem acoplados à estrutura, como a aplicação de tecidos ou até mesmo o uso de uma tinta que confira a qualidade tátil ao artefato. Utilizar texturas para preencher pinturas e gravuras instiga a diferenciação visual ou até mesmo norte para a experiência sensorial do indivíduo. Utilizar alto-relevo é um instrumento de inclusão genuíno e uma solução interessante para peças bidimensionais. Ao esculpir a obra em camadas diferentes, é possível diferenciar planos, nortear prioridades de assuntos e proporcionar a sensação de profundidade. Explorar o que é próprio do tato é uma estratégia primordial para invocar as possibilidades para produzir imagens táteis bidimensionais.

Ainda no que compete à inclusão através da experiência tátil, podemos destacar a *Fotografia Tátil*, projeto encabeçado por integrantes do Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, que, desde 2019, discute os caminhos a serem percorridos para o ensino da imagem para pessoas não-videntes ou com baixa visão, de modo que torna a arte fotográfica acessível, democrática e inclusiva. Na exposição *Na ponta dos dedos* (2021) (Figura 28), cujo acervo era proveniente do projeto, a experiência de leitura e interpretação é proporcionada através da transcrição a *laser* de uma fotografia pré-existente em uma estrutura MDF⁵⁴ – que podemos entender como suporte –, com suas devidas proporções e adaptações com interferências apropriadas para diferenciação e reconhecimento de planos por meio de traços, texturas ou alto-relevos (Figura 29). Além disso, as peças continham o complemento de audiodescrição para nortear a leitura de seus elementos. O projeto oportuniza a reflexão sobre o benefício do desenvolvimento de ferramentas que repercutem, dentre outros fatores, na ampliação de um repertório cultural agora acessível a pessoas com deficiência visual.

⁵⁴ MDF – Medium Density Fiberboard ou Fibras de Média Densidade: é um material uniforme, não possuindo camadas como o MDP. Ele é resultado da aglutinação de fibras de madeira com resina sintética. Disponível em: <https://henn.com.br/pt/blog/post/mdf-ou-mdp>

Figura 28 – Exposição *Na ponta dos dedos* (2021), do projeto Fotografia Tátil



Fonte: Acervo da autora

Figura 29 – Exposição *Na ponta dos dedos* (2021), do projeto Fotografia Tátil



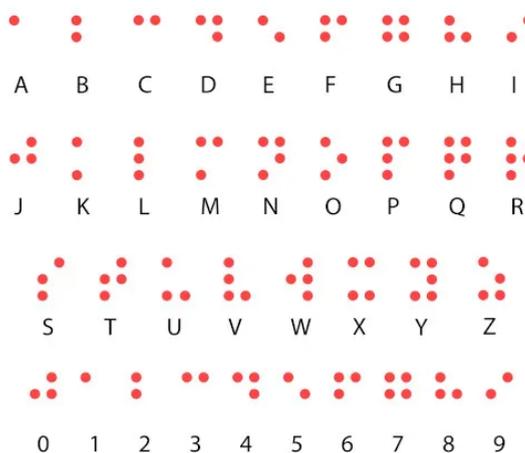
Fonte: Acervo da autora

O projeto anterior encabeça uma série de questionamentos sobre o papel da arte como um elemento de inclusão da pessoa com deficiência. É imprescindível analisar o contexto e as características extensivas e limitantes pertencentes ao grupo para que os estudos e a adequação do conteúdo cultural em questão sejam feitos de forma eficiente. Apesar das limitações devido à deficiência visual – característica comum do público-alvo do projeto *Fotografia Tátil* e desta pesquisa –, elas não extinguem a capacidade cognitiva que as pessoas possuem para participar de experiências artísticas.

6.4.3.2 Leitura

A existência de mecanismos de leitura pelas quais pessoas cegas ou com baixa-visão podem ser beneficiadas é crucial para a criação de uma ponte entre um objeto-texto e a possibilidade de interpretação. O tato, quando explorado de forma ativa e intencional, é uma das principais fontes de contextualização para pessoas com deficiência visual pelo fato de incluir a percepção e a interpretação através da exploração sensorial e, assim, fornecer as informações sobre o objeto em análise ou sobre o ambiente no qual o indivíduo está inserido.

Figura 30 – Alfabeto e números em braile



Fonte: Brasil Escola

O braile (Figura 30) – desenvolvido no século XIX por Louis Braille, que possuía cegueira adquirida –, é pioneiro no que compete à leitura e à escrita para não-videntes. O sistema é formado por caracteres em relevo que permitem o entendimento por meio do tato.

Além disso, é uma das principais ferramentas destinadas a PcDV e proporciona a estes indivíduos a possibilidade de realizar a leitura tátil e reconhecer a escrita através de códigos pré-estabelecidos pelo sistema.

Figura 31 – Optacon



Fonte: <https://www.researchgate.net/>

Ainda no que se refere à proporcionar a possibilidade de leitura a não-videntes, podemos citar, por exemplo, o *Optacon* (Figura 31), que teve destaque há algumas décadas e consiste em um instrumento eletromecânico que permitia às pessoas cegas lerem um material impresso que não foi transcrito para o braile. Sua estrutura era composta por um *scanner*, que o usuário passava sobre o material, e por um bloco de dedo que traduzia as palavras em vibrações sentidas nas pontas dos dedos.

Figura 32 – Embalagem de medicamento com inscrição em braile



Fonte: <https://www.portalmude.com.br/>

Um grande avanço na inclusão é a aplicação do braile na superfície de embalagens (Figura 32). O uso deste sistema em caixas de medicamentos, por exemplo, é uma das aplicações mais comuns e importantes. A incorporação ainda requer complementos⁵⁵, visto que contempla apenas a identificação do nome do medicamento – e não integra conteúdos como a bula –, porém garante a autonomia da PcDV da identificação e na leitura de informações primordiais para identificar e acessar características determinantes em algum medicamento, produto ou objeto.

É interessante pontuar que, mesmo em uma exposição com objetos produzidos por cegos, a leitura da imagem pode ser limitada para outras PcDV. A pessoa vidente tem acesso aos detalhes, às dimensões claras e a diversos aspectos determinantes e não excludentes no ato da percepção. Para isso existem as tecnologias assistivas, como a audiodescrição, que auxiliam para facilitar a tradução e o detalhamento desses objetos para pessoas com deficiência visual. Quando há o toque, o acesso tátil à obra e o complemento através da audiodescrição, a experiência sensorial é ampliada e aprofundada.

A audiodescrição (AD) é um recurso utilizado para intermediar a análise de um objeto através de uma comunicação linguística. Ela surge através de uma tradução, cujo resultado são informações sonoras descritivas sobre a imagem da peça em análise. Aplicada não somente aos não-videntes, a AD também amplia o entendimento para outros públicos –

⁵⁵ Projeto ajuda deficientes visuais a lerem a bula dos medicamentos. Disponível em: <https://www.portalmude.com.br/noticia/1080/projeto-ajuda-deficientes-visuais-a-lerem-a-bula-dos-medicamentos>

autistas, idosos e disléxicos – porque aumenta as informações referenciais para construir uma imagem mental do objeto. Segundo Motta e Filho, 2010 et. al Santos, 2019, a prática dessa atividade possibilita o acesso às informações na área da cultura, além da inclusão da pessoa com deficiência visual no âmbito social e escolar. A AD pode, também, ser uma ponte para tornar acessível a experiência do conteúdo das capas de álbuns às pessoas com alguma restrição visual. Em 2015, o Movimento Encarte na Faixa⁵⁶ encabeçou a proposta de estimular artistas musicais a proporcionar a inclusão de pessoas com deficiência visual ao conteúdo de encartes de CDs e DVDs. A pioneira de suas publicações foi o capa e a ficha técnica do disco *Verde que te quero rosa*, de Cartola; e justificava-se na busca por engajar PcDV através das sugestões de capas a fim de ampliar o acervo audiodescrito e no estímulo aos profissionais da música a propagar a iniciativa.

6.4.3.4 Tradução intersemiótica

A complexidade das discussões acerca da acessibilidade desembocam em questões sobre inclusão social, econômica e cultural de pessoas com deficiência, seja ela temporária ou permanente. Neste trabalho, analisaremos o recorte de pessoas com limitações visuais para vislumbrarmos o acesso a uma experiência sensorial amplificada da capa de disco de Caetano Veloso, de 1968.

Desde a infância, a arte exerce um papel fundamental para o desenvolvimento criativo, expressivo e cultural. A arte funciona, também, como um esclarecimento sobre o fazer da arte; como veículo construtor de simbolismos, de significados, de repertório, e como promotor de compreensão estética e crítica sobre suas vertentes. Estimular a arte é atravessar qualquer barreira pressuposta nas restrições sociais. Por isso, tornar essa troca possível, proporcionar uma prática multissensorial e acessibilizar a experiência cultural é contribuir para um desenvolvimento adimensional. A participação da arte na vida de PcDV não deve se restringir a uma forma passiva. Colocá-los como agentes, desenvolvedores e promotores de arte é uma forma ainda mais importante de promover a inclusão e a imersão cultural.

As barreiras encontradas nos sistemas de comunicação são os “entraves que dificultam ou impossibilitam a expressão e o recebimento de mensagens” (NUNES, MACHADO E

⁵⁶

Disponível em:
<http://www.blogdaaudiodescricao.com.br/2015/09/encarte-na-faixa-lanca-primeira-descricao-da-capa-de-disco.html>

VANZIN, 2011, p.194 apud SANCHES, 2018). Assim, entendemos que a carência de recursos que estendam o acesso a obras artísticas, como pontuado nesta pesquisa, restringe a percepção sobre um fato maior, seja ele um artista, um movimento efêmero ou um período histórico, por exemplo. Neste sentido, artefatos adaptados a este público podem assumir um papel integrativo, de natureza social, educacional ou até mesmo recreativa e não somente oferecer o acesso primário a informações.

Segundo Benyon (2011), podemos considerar o design universal como uma abordagem para a acessibilidade. Apesar de apresentar um teor mais utópico e filosófico, o design universal está ancorado em sete princípios e, aplicado à educação, por exemplo, “objetiva prover acesso igualitário ao aprendizado, não simplesmente acesso igualitário à informação - favorecendo assim um aprendizado efetivo aos estudantes” (Council for exceptional children, 2005 apud Sanches, 2018). A seguir, está disposta a lista com os princípios e, sem reduzir a importância dos demais, realçamos dois deles - uso simples e intuitivo e informação perceptível -, que possuem uma similaridade mais próxima a esta pesquisa:

- Uso equitativo: é útil e comercializável para pessoas com diversas habilidades;
- Flexibilidade no uso: acomoda uma ampla variedade de preferências e habilidades individuais;
- **Uso simples e intuitivo: o uso é fácil de entender, independente da experiência, conhecimento, habilidades linguísticas ou nível de concentração do usuário;**
- **Informação perceptível: comunica as informações necessárias de forma efetiva ao usuário, independente do ambiente ou habilidades sensoriais do usuário;**
- Tolerância ao erro: minimiza riscos e consequências adversas de ações acidentais ou não intencionais;
- Baixo esforço físico: pode ser utilizado eficientemente e confortavelmente e com um mínimo de fadiga;
- Tamanho e espaço para aproximação e uso: tamanho e espaço são providos para a aproximação, alcance, manipulação e uso, independente do tamanho do corpo do usuário, postura ou mobilidade (NCSU, 1997 apud SANCHES, 2018, grifos nossos).⁵⁷

⁵⁷ Texto original disponível em https://projects.ncsu.edu/ncsu/design/cud/about_ud/udprinciplestext.htm

Para refletir sobre a acessibilidade aplicada ao objeto-disco, ressaltamos a percepção da tecnologia assistiva através de imagens táteis, que consiste na adaptação tátil de uma informação visual, como imagens ilustrativas, pedagógicas ou artísticas; com formas simples ou complexas (ADAM, 2015; VALENTE, 2009). Livros infantis são exemplos pertinentes sobre a aplicação dessa interação tátil para proporcionar à criança, no caso, uma experiência amplificada do enredo ou um fator exploratório sensorial a partir de um contexto. A editora *Todolivro*, por exemplo, produziu uma série de livros chamada *Na ponta dos dedos*, destinada a crianças, com interações através da textura em ilustrações de animais pertencentes à história.

Figura 33 – Página do livro *Na Ponta dos Dedos: Na Floresta*, da editora *Todolivro*



Fonte: <https://todolivro.com.br/>

Livros infantis também são exemplos pertinentes sobre a aplicação dessa interação tátil para proporcionar à criança, no caso, uma experiência amplificada do enredo ou um fator exploratório sensorial a partir de um contexto. A Figura 33 é uma extração de um dos livros da série da editora, chamado *Na Ponta dos Dedos: Na Floresta*. Para a elaboração de um produto como este, precisamos delinear um percurso para ocorrer este tipo de expansão textual. Em um primeiro momento, é construído um repertório acerca do assunto a partir do recolhimento de informações sobre o *habitat*, por exemplo, para selecionar os animais representativos e os elementos correlacionados a eles. Em seguida, é realizada a análise da linguagem do contexto para transformá-lo em algo compreensível em um novo contexto; e, para isso, são utilizados elementos ilustrativos com aplicação de cores vibrantes e representações alegóricas dos personagens para envolver o público-alvo infantil. A estes, são adicionados recursos para exploração sensorial do leitor, no caso, com o recurso de toque a

uma superfície de silicone presente em um recorte específico da página, que torna possível uma construção imagética da textura da carapaça do animal exemplificado.

Para a elaboração dessa peça, numa análise convergente ao objetivo desta pesquisa, precisamos considerar a tradução intersemiótica como uma ferramenta de leitura de um signo visual para o texto material por meio da produção gráfica. No que será desenvolvido através deste trabalho, não há restrição apenas à elaboração de uma representação tátil, uma vez que o comprometimento está no texto e na experiência de leitura.

Para Jakobson (1970), a tradução intersemiótica é definida pela tradução de um signo verbal através de meios não-verbais. Em reflexão posterior, Julio Plaza (2003) amplia essa perspectiva com a afirmação de que este processo pode ocorrer não necessariamente nesta ordem, mas, de modo geral, entre um sistema de signos para outro. A proposta, neste trabalho, é explorar o percurso para a criação de um novo signo a partir de um pré-existente.

Para isso, entendemos que a semiótica permite uma expansão de sentidos dentro de projetos gráficos, abrindo a possibilidade de explorarmos a subjetividade de artefatos; e que a tradução intersemiótica é um apoio ferramental à prática projetual para trazer novas leituras a signos dentro do contexto de projeção do design. Desta forma, também precisamos considerar o que afirma Medeiros et. al., 2016 apud Menezes, 2021: cabe ao tradutor eleger aquilo que pretende cortar, intensificar ou manter, sendo inevitável a existência de alterações. Ou seja, o designer passa a ter uma implicação direta na construção do texto final, sincrético.

Figura 34 – Frente de cartas do baralho UNO



Fonte: Artigo disponível no site Hypheness⁵⁸

⁵⁸ Artigo sobre UNO acessível:
<https://www.hypheness.com.br/2019/10/uno-faz-versao-acessivel-do-jogo-para-deficientes-visuais/>

De acordo com o publicado pelo site *Hypeness* (2019), a Mattel, fabricante do UNO, em parceria com a *National Federation of the Blind*, a maior e mais antiga organização pelos direitos dos cegos nos EUA, a partir de uma reflexão de que um jogo de cartas é um divertimento que não é - era - estendido a pessoas com deficiência visual, desenvolveu uma reformulação inclusiva de seu famoso baralho. Esta versão segue as diretrizes do jogo original, mas recebe uma atualização que contempla a linguagem de comunicação e leitura utilizada por pessoas com esta limitação visual e, através disso, utiliza-se da aplicação em braile na frente (Figura 34) e no verso (Figura 35) das cartas do jogo para permitir que o passatempo seja expandido para a participação deste público.

Figura 35 – Verso de carta do baralho UNO



Fonte: Artigo disponível no site *Hypeness*⁵⁹

Ainda sobre a perspectiva de expansão textual, podemos mencionar a reportagem do jornal *O Globo* (2017)⁶⁰ que destaca uma intervenção realizada em um local turístico da cidade de Nápoles, o Castelo de Santo Elmo, na Itália. Como o lugar é ponto histórico e recebe visitas por sua vista ampla da cidade, houve a reflexão sobre a extensão desta possibilidade de desfrute para pessoas com deficiência visual. Para isso, o artista Paolo Puddu resgatou a história do local, extraiu recortes que poderiam expandir a experiência sensorial deste público e buscou artifícios para integrá-la a uma estrutura recorrida como suporte para

⁵⁹ Artigo sobre UNO acessível:

<https://www.hypeness.com.br/2019/10/uno-faz-versao-acessivel-do-jogo-para-deficientes-visuais/>

⁶⁰ Disponível em

<https://oglobo.globo.com/brasil/corrimao-com-braile-permite-que-deficientes-visuais-desfrutem-de-mirante-na-italia-21502698>

deslocamento de pessoas com essa limitação: os corrimãos do Castelo (Figura 36). Neles, Puddu inscreveu em braile trechos do livro *A Terra e o Homem* (1919), do escritor napolitano Giuseppe De Lorenzo, que permite que, ao percorrer a região do Castelo com o auxílio dos corrimãos, os visitantes deficientes visuais, também, sejam estimulados e envolvidos numa experiência de aprofundamento histórico e de ampliação de desfrute do ponto turístico.

Figura 36 – Corrimão com braile, no Castelo de Nápoles



Fonte: Jornal *O Globo*

Desta forma, o projeto gráfico atua na produção através das escolhas para a composição. Assim, o design tem o poder de reafirmar ou modificar o signo já exposto anteriormente e, por isso, é visto como um dispositivo para promover reflexões de ordem gráfica e até social. No caso do disco *Caetano Veloso* (1968), a elaboração gráfico-visual de Rogério Duarte não será duplicada, mas lida, extraída e adaptada para outra, em recortes que possam realçar dentro do horizonte de análise possível para uma pessoa deficiente visual.

7 METODOLOGIA

Esta pesquisa científica possui metodologia de caráter qualitativo descritivo-exploratório, com abordagem da temática por meio de análises e interpretações subjetivas do pesquisador. Em seu primeiro momento, houve uma contextualização do assunto, ampliada ao longo da construção da fundamentação teórica a partir da revisão de literatura de autores consolidados e estendida com direcionamentos para uma aproximação de perspectivas sobre acessibilidade e tradução intersemiótica. O procedimento de pesquisa utilizado foi bibliográfico e documental.

A capa do disco de Caetano Veloso (1968) é examinada a partir de uma análise semiótica. O processo está em duas etapas – morfossintática e semanticamente – e busca compreender como o objeto provoca e promove significados. A etapa morfossintática procurará descrever o objeto e listar suas configurações. Enquanto isso, a etapa semântica analisará os direcionamentos da sintaxe do objeto, com o apontamento do que cada elemento representa ou indica, e a relação de seus elementos dentro do contexto no qual o objeto está inserido. Com isso, teremos um repertório importante para o desenvolvimento do artefato adaptado que congregue e não elimine os principais nortes para a sua interpretação. Esse desenvolvimento será feito por meio de uma tradução intersemiótica (Plaza, 2003) privilegiando recursos da produção gráfica para a ampliação do texto antes restrito ao visual.

As estratégias que serão desenvolvidas para o processo de tradução intersemiótica através de recursos da produção gráfica serão de suma importância para compreender como esses direcionamentos reverberam no artefato. Assim, avançaremos a um segundo momento da pesquisa, focado na execução do projeto, pautado em uma metodologia híbrida norteada por uma adaptação da proposta por Bruno Munari (2008).

Em seu livro *Das coisas nascem coisas* (2008), Bruno Munari direciona uma sequência de passos – entre a problematização, a concepção e a execução – que englobam a sua metodologia projetual, que podem ser vistos no Gráfico 1. De acordo com o que é proposto por Munari (2008), primeiro, identificamos (P), definimos (DP) e desmontamos (CP) o problema para enxergá-lo de maneira mais clara com o intuito de lidarmos melhor com ele posteriormente. Feito isso, dados são recolhidos (RC) para serem analisados (AC) em seguida para definir parâmetros criativos e compreender melhor as etapas do problema. O momento seguinte (C) está focado em direcionar um norte para o projeto e, logo após, pensar nas possibilidades técnicas (MT) que possam colaborar na realização. Os testes (E) são

utilizados para validação dos dados recolhidos anteriormente para estabelecer relações úteis ao projeto. Com o protótipo (M) resultante dessas etapas, precisamos verificar (V) se serão necessários ajustes ou inserções de novas soluções e, com a catalogação dos direcionamentos (DS) identificados na etapa anterior, podemos então ter as indicações essenciais para a realização (S) do projeto. A partir da ideia do autor de que estas operações são organizadas de forma lógica e ditadas pela experiência, entendemos que podemos adaptá-las ao contexto no qual nosso trabalho está inserido, como será visto mais adiante.

Gráfico 1⁶¹ – Metodologia de projeto Bruno Munari



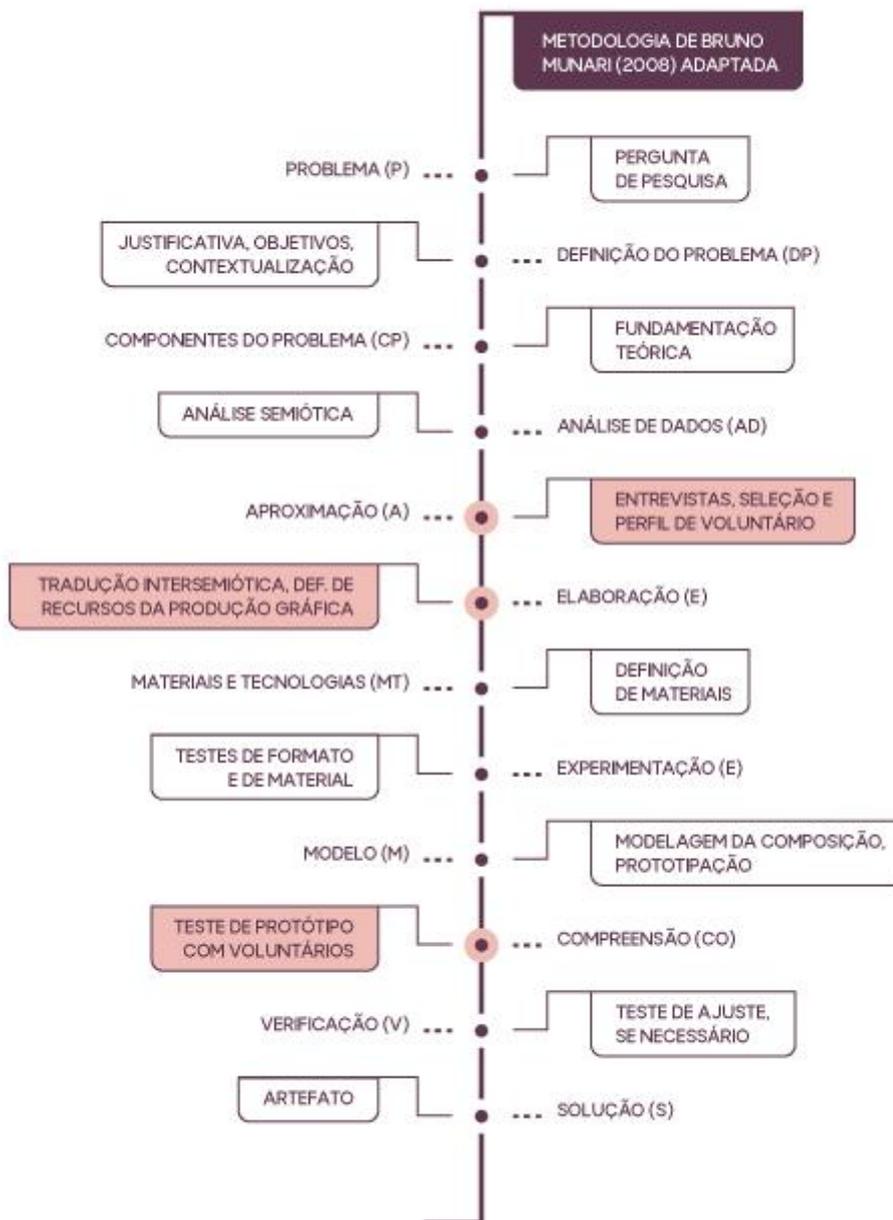
Reprodução: A autora

Para este trabalho, utilizaremos uma metodologia projetual híbrida, que parte dos encaminhamentos de Munari, mas que também recebe uma perspectiva adaptada com o

⁶¹ Audiodescrição do Gráfico 1: O gráfico está montado verticalmente em cor vermelha, com círculos e uma linha principal que o divide em duas porções laterais, onde estão distribuídas as etapas. No título está escrito “Metodologia de Bruno Munari (2008)”.

intuito de abranger um percurso pouco referenciado dentro do mesmo contexto. Isso se dá, por exemplo, pela necessidade de testar a efetivação da tradução entre os signos para a concepção do artefato, que será feita por meio de uma seleção e de testes com voluntários com deficiência visual. A disposição metodológica proposta pode ser visualizada a seguir, no Gráfico 2.

Gráfico 2⁶² – Metodologia de projeto Bruno Munari adaptada



Reprodução: A autora

⁶² Audiodescrição do Gráfico 2: O gráfico está montado verticalmente em cor branca, roxa e rosa, com círculos e uma linha principal que o divide em duas porções laterais, onde estão distribuídas as etapas. No título está escrito “Metodologia de Bruno Munari (2008) adaptada”.

8 CRONOGRAMA

	2021				2022			
	MAI	JUN	JUL	AGO	MAR	ABR	MAI	JUN
Problema	•							
Pergunta de pesquisa	•							
Definição do Problema	•	•	•					
Justificativa	•	•						
Objetivos		•						
Contextualização		•	•					
Componentes do Problema			•	•				
Fundamentação Teórica			•	•				
Análise de Dados								
Análise semiótica								
Aproximação							•	
Entrevistas							•	
Seleção e perfil de voluntário							•	
Elaboração					•	•		
Tradução intersemiótica					•	•		
Definição de recursos da prod. gráfica					•	•		
Materiais e Tecnologias							•	
Definição de materiais							•	
Experimentação							•	
Testes de formato							•	
Testes de materiais							•	
Modelo							•	
Modelagem da composição							•	
Prototipação							•	
Compreensão							•	
Teste de protótipo com voluntários							•	
Verificação								•
Teste de ajuste, se necessário								•
Solução								•
Artefato								•

9 DIRETRIZES PROJETUAIS

Com as análises apresentadas anteriormente, foi possível elaborar uma lista com as diretrizes projetuais que nortearão a segunda etapa deste trabalho no desenvolvimento do produto final. Assim, o projeto deve:

1. Respalda-se pela tradução intersemiótica para constituir um artefato capaz de representar a capa do disco *Caetano Veloso* (1968) de forma adaptada e as menores perdas interpretativas possíveis.
2. Estudar as possibilidades de adaptação fazendo uso de recursos da produção gráfica para explorar sensações, como as promovidas pela textura, relevo e uso de diferentes materiais, por exemplo, para ampliar a experiência sensorial da pessoa com deficiência visual.
3. Apresentar um resultado final interativo e coerente com as limitações do público-alvo, desenvolvidos a partir da aproximação, participação direta e validação deste.
4. Apresentar um objeto que, apesar das adaptações, não desrespeite ou desconfigure o trabalho original, proposto pelo designer Rogério Duarte, permitindo assim que o leitor seja capaz de, por meio da capa, ampliar sua compreensão sobre a Tropicália.

10 MEMORIAL DESCRITIVO

Com as diretrizes projetuais estabelecidas, o processo de desenvolvimento do protótipo foi norteado. As escolhas para a elaboração do artefato – neste momento, destinado a teste – serão descritas e justificadas a seguir, com base na análise do texto original da capa, na tradução e na tomada de decisões por parte da autora, e no estudo da aplicação dos recursos da produção gráfica de forma coerente à natureza do objeto, ao público-alvo e ao propósito ao qual a pesquisa está destinada.

Como etapa elementar ao processo de elaboração do protótipo, primeiramente, foi necessário ter uma visão geral do contexto no qual a Tropicália estava inserida a fim de compreender as potencialidades participativas e comportamentais dos artistas que pertenceram à época. Ao afunilar a análise para a música e para as artes visuais, especialmente destinadas a discos de vinil, chegamos ao nome de Rogério Duarte, figura ativa e determinante para o movimento artístico, e autor de capas emblemáticas, com destaque à produção feita para o disco de Caetano Veloso, em 1968, que é o objeto de análise nesta pesquisa devido ao seu valor histórico e referencial para a Tropicália.

A capa do disco elaborada por Duarte é, também, uma oportunidade para explorar a aplicação dos recursos manuais - como no *lettering* com o nome do cantor, no topo da capa e do verso - e para reconhecer elementos pertencentes a outros movimentos artísticos. A percepção das retículas e dos contornos nos referencia diretamente às produções do *Pop-Art*, por exemplo. Notamos que, à área útil da capa, são incorporadas uma figura feminina, uma foto de Caetano em tom reflexivo e misterioso e outros elementos que, de forma detalhada e até alegórica – como a fruta e as cores vibrantes –, norteiam a percepção de um cenário brasileiro, instigante e reivindicador. Este contexto é muito coerente à época que, ancorada nos ideais antropofágicos, encabeçaram a manifestação da necessidade de repensar e romper com os padrões para criar algo genuinamente nacional. O percurso experimental entre os elementos da capa e os versos da música inicial do disco, *Tropicália* – homônima ao movimento –, despertam um referencial imagético que, quando sobreposto aos acordes dissonantes, amplificam a experiência de analisar a capa.

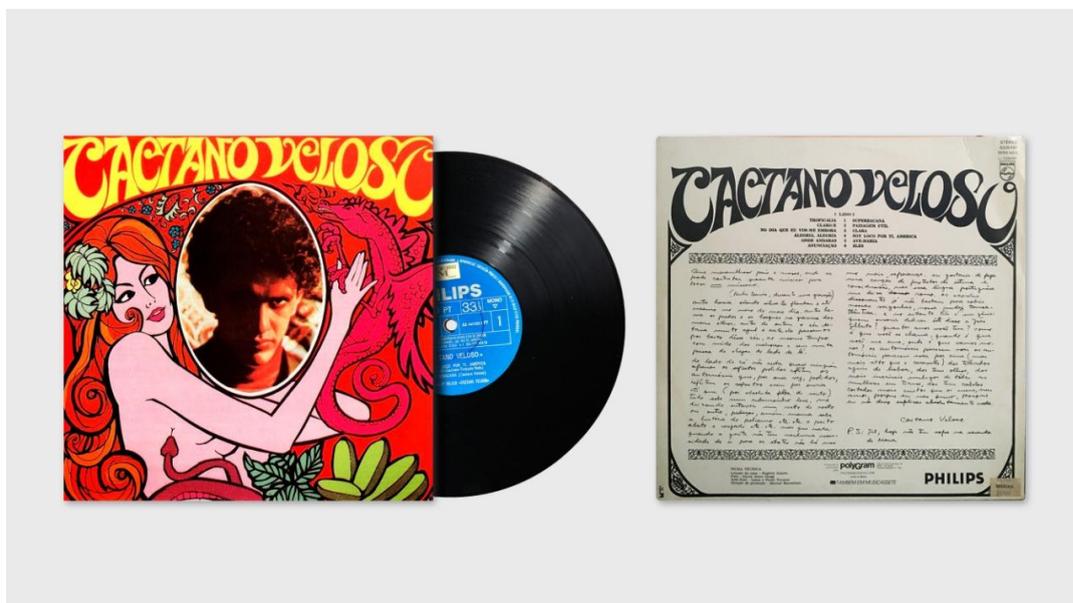
Por isso, ao considerar o teor experimental e o marco histórico que este disco proporciona e representa, refletiu-se sobre a possibilidade de torná-lo acessível, também, a pessoas com limitação visual. Não somente a partir deste pressuposto, mas também ressalta a

percepção de como a ausência do acesso a uma obra marcante, por exemplo, pode impactar no aprendizado e na percepção sobre o movimento artístico ao qual ela pertence.

Desta forma, este trabalho justifica-se para ampliar a experiência sensorial e cultural de pessoas com deficiência visual, especialmente as com baixa-visão, a fim de instigar a aproximação com a completude da interação com um disco de vinil. A partir da postura participativa, exploratória e sensorial, o observador é capaz de alterar e potencializar a relação com uma obra – o objeto-disco *Caetano Veloso* (1968) – e contribuir para a inclusão, o acolhimento e a ampliação da possibilidade de pessoas com limitações usufruírem do exercício de análise e percepção sensorial de um objeto-marco de um período cultural.

Para materializar esta ideia, primeiramente foi necessário examinar as características inerentes às capas de discos habituais (Figura 37). Foi observado que estas apresentam formato quadrado com lateral de 31 centímetros, espessura fina, peso bastante leve e composição de um papel de alta gramatura, com faca de corte e montagem que proporciona uma abertura lateral por onde o disco pode ser inserido, armazenado e retirado.

Figura 37 – Capa e contracapa originais de *Caetano Veloso* (1968)



Fonte: Montagem feita pela autora

Discos de vinil são tidos como objetos atemporais, que transcendem décadas e gerações familiares. Ao pensar por essa perspectiva, também observamos que não há uma alteração projetual considerável. Em publicações recentes, existem apenas alguns

incrementos, por exemplo, no uso de um papel com maior gramatura ou com acabamento mais sofisticado para aprimorar a durabilidade do objeto e garantir a proteção do disco em seu interior. A fim de conservar estas características, estas especificações dimensionais e materiais originais foram replicados para elaborar o suporte do protótipo desta pesquisa.

Com a definição do suporte, recorreu-se a uma análise da composição artística de Rogério Duarte para traduzir, de acordo com a perspectiva pessoal da autora, os elementos cruciais para que pessoas com baixa-visão fossem capazes de não só identificá-los, mas associá-los ao movimento tropicalista e, assim, criar um referencial imagético da obra. A necessidade de sintetizar formas parte do pressuposto de que é mais primordial reconhecer os elementos e sua correlação do que atentar aos detalhes. Ter uma perspectiva do que cada um é, ser capaz de reconhecer suas formas e como elas estão integradas conceitualmente dentro do contexto do movimento, foi considerado o suficiente para prosseguir com a análise. Desta forma, inicialmente, foi feita uma curadoria da lista de elementos que compõem a versão original e ficou determinado que, na capa (Figura 38), o título com o nome do cantor, a figura feminina, a serpente, a foto do cantor e a banana fazem parte do conjunto de recursos que, quando relacionados, comunicam a mensagem original e referenciam o movimento. No verso da capa (Figura 39), ficou decidido conservar o título com o nome do cantor, as informações das faixas e o manuscrito. O dragão, os detalhes do rosto da figura feminina e alguns adereços complementares foram entendidos pela autora como não relevantes conceitualmente e não-decisivos para a criação de um referencial. Entende-se o dragão torna-se irrelevante uma vez que não agrega à coerência da narrativa da leitura da capa, iniciada pela ambientação em um cenário tropical (pelas cores e pelos elementos periféricos, como a banana), e pela identificação da figura feminina – por vezes repetida nos versos da música introdutória ao álbum. Além disso, o detalhamento de adereços e de feições humanas, serão descritos, como será visto adiante nesta pesquisa como sugestão futura, através da audiodescrição, já que a reprodução destas particularidades podem não ser percebidas durante o tateamento. Por isso, a fim de simplificar a composição e torná-la mais clara e objetiva para as PcDV, foram eliminados.

Figura 38 – Sinalização de intervenção na capa de *Caetano Veloso* (1968)



Reprodução: A autora

Figura 39 – Sinalização de intervenção no verso da capa de *Caetano Veloso* (1968)



Reprodução: A autora

A próxima etapa do desenvolvimento foi elencar a ordem de toque durante a experiência da PcDV com a capa. Para que isso fosse efetivo, foram criadas camadas com espessuras diferentes, onde a maior delas representava a região que deveria ser manuseada primeiro. A percepção prioritária deve ser a do título, que foi disposto na superfície mais elevada e teve sua forma conservada para exibir e realçar o trabalho manual de Rogério

Duarte, com conservação da configuração arqueada que, originalmente, determina a disposição dos elementos da região inferior. Esta intervenção foi replicada para o verso, uma vez que ela também apresenta o título com as mesmas características morfológicas, com disparidade apenas na coloração.

Na região inferior, alguns elementos precisaram receber uma intervenção de posição ou de dimensão, para serem realçados na relação com outro ou para que sua presença tenha importância como um ponto referencial para entender o contexto. Com esta última observação, justifica-se o escalonamento do cacho de bananas para ganhar destaque, ser identificado como um elemento tipicamente tropical e tornar-se isoladamente um referencial do cenário nacional que a capa original busca empregar. A ampliação de alguns elementos provém, também, da iniciativa de auxiliar na percepção da forma através do manuseio da PcDV. Se o elemento está maior, ele é melhor percebido, manuseado e, conseqüentemente, melhor interpretado.

Figura 40 – Projeto digital de artefato a partir da capa e da contracapa de *Caetano Veloso* (1968)

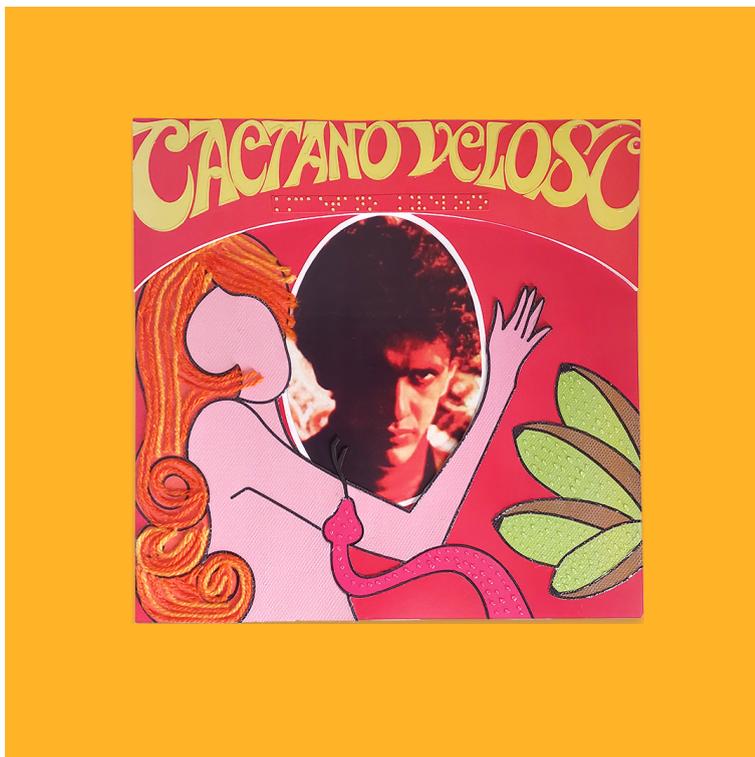


Reprodução: A autora

O intuito desta pesquisa é utilizar recursos da produção gráfica para proporcionar a ampliação da experiência sensorial e cultural de uma PcDV, utilizando-se da tradução intersemiótica da capa de um disco marcante historicamente. Ancorado nas justificativas supracitadas e neste argumento, com o propósito de tornar o objeto-disco um artefato

replicável, desenvolveu-se a versão digital do projeto (Figura 40) e, em seguida, foram norteados os materiais para sua confecção enquanto objeto futuramente replicável (Figura 41 e Figura 42), produzido em série industrialmente.

Figura 41 – Protótipo da capa de *Caetano Veloso* (1968), adaptada para PcDV com baixa-visão



Reprodução: A autora

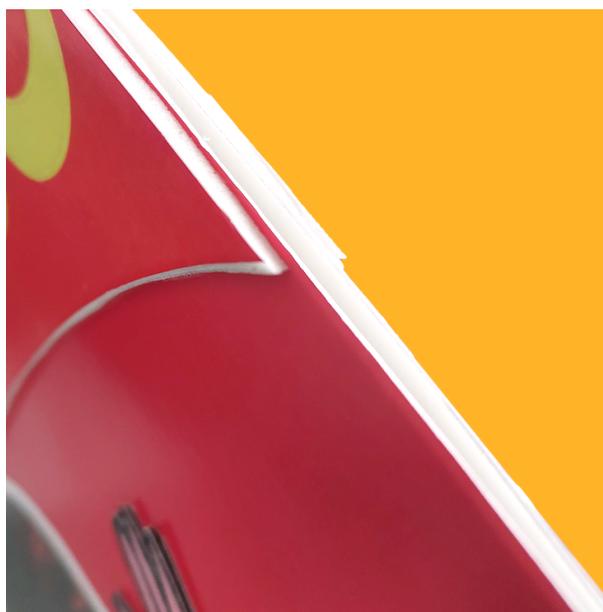
Figura 42 – Protótipo do verso de *Caetano Veloso* (1968), adaptado para PcDV com baixa-visão



Reprodução: A autora

Como mencionado, houve a preservação da forma do título na capa e na contracapa. Esta porção deve ser inserida na superfície mais elevada – que pode ser diferenciada pela gramatura do papel semelhante ao do suporte original ou por um material igualmente leve, como EVA –, para direcionar a prioridade do toque. Além disso, para que haja a leitura, precisa ser acompanhada por uma legenda em braile, em alto relevo, para que a associação ao título ocorra por proximidade. A superfície amarela (capa) e preta (verso) do nome “Caetano Veloso” recebe aplicação com verniz localizado, enquanto seus planos de fundo teriam as cores da capa original preservadas.

Figura 43 – Detalhe de elevação em EVA na parte superior do protótipo da capa



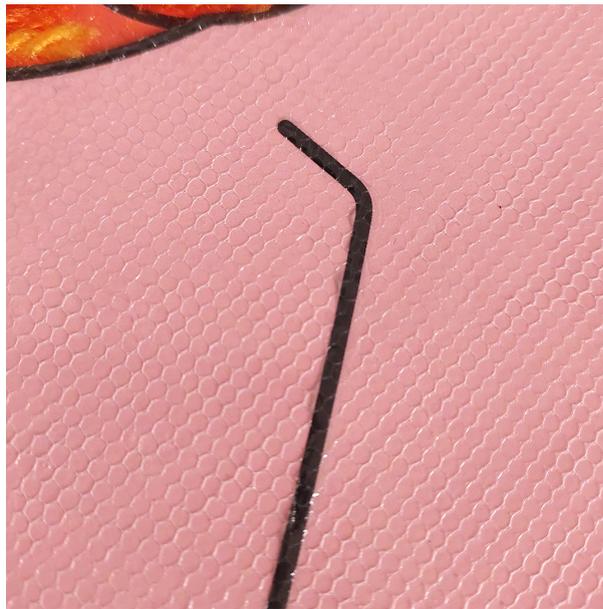
Reprodução: A autora

Na execução do protótipo, esta porção teve altura realçada com uma camada de EVA (Figura 43), onde foi colada a impressão do arco superior de plano de fundo rosa, com o nome “Caetano Veloso” em cor amarela. Para que fosse reproduzida a legenda, utilizou-se de uma ferramenta *on-line* para tradução para o braile⁶³ e, com a impressão, foi anexada abaixo do título. Os códigos em braile foram destacados com o auxílio de tinta alto relevo transparente. O título foi contornado com este mesmo recurso, já que o verniz localizado não pôde ser aplicado nesta porção.

Na região inferior, foi sugerido que o elemento mais recuado, após o plano de fundo, deve ser a foto do artista, na moldura oval. Em seguida, na figura feminina, a aplicação das retículas originais devem ser executadas em verniz localizado, enquanto o contorno deve ser realçado em alto relevo para facilitar a percepção de uma PcDV dentro de sua limitação. Os cabelos da figura feminina devem ser constituídos por fios de tecido, como lã ou linhas para crochê, para que a exploração tátil se aproxime à de um manuseio de fios capilares.

⁶³ Disponível em: <https://www.atractor.pt/mat/matbr/matbraille.html>

Figura 44 – Textura da pele da figura feminina

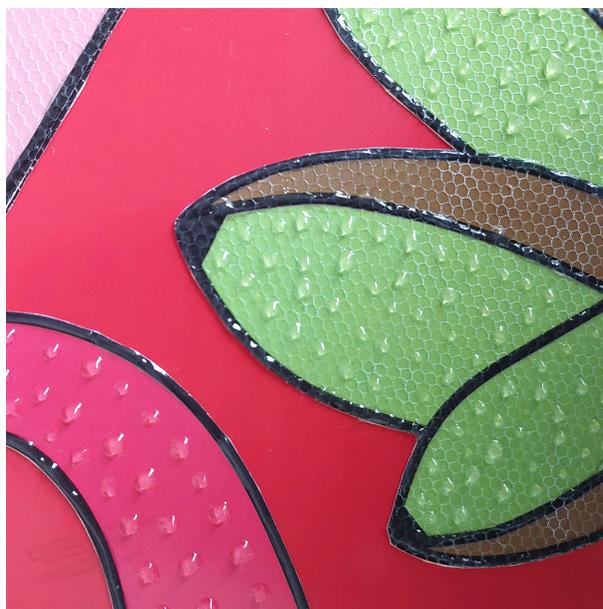


Reprodução: A autora

No protótipo, não foi possível efetuar a aplicação do verniz e do alto relevo por indisponibilidade do fornecedor para executar em baixa escala. Tendo em vista este argumento, endossamos que a produção em larga escala durante a replicação do material, torna menor, também, o custo para produção. Como alternativa, para criar similaridade às retículas, utilizou-se a associação de um tecido perfurado com cola de isopor e aplicou-se à impressão (Figura 44). O resultado proporcionou uma superfície texturizada com características semelhantes às retículas. O contorno da imagem foi realçado com tinta alto relevo transparente. Na região dos cabelos, foram utilizadas duas cores de linhas para crochê e coladas de acordo com a forma em que o cabelo está disposto originalmente.

A serpente e a banana são dois elementos que receberam a sugestão para mesclar aplicações de textura. A língua da serpente apresenta uma região fixa e a ponta solta para que o observador perceba a mobilidade e associe ao animal. Para o corpo, foi sugerida a aplicação de tinta *puff*, enquanto seu contorno receberia realce pela impressão local em alto relevo. A banana apresenta dois tons de verde: no mais escuro, foi proposta a aplicação de verniz localizado para simular as retículas originais; enquanto a porção mais clara seria colorida com tinta *puff* de cor semelhante ao desenho original. Esta diferença auxiliaria na percepção de duas regiões do mesmo assunto. Nos dois elementos – serpente e banana –, o contorno também seria realçado pela aplicação de alto relevo na impressão.

Figura 45 – Textura na banana e no corpo da serpente



Reprodução: A autora

A prototipação destes dois elementos foi bastante dificultosa (Figura 45), já que não foi efetuada de modo adequado a manipulação da tinta *puff*. Para substituir a região que seria preenchida por este material, foram inseridos pontos com o auxílio de tinta alto relevo, que também foi aplicada no contorno dos dois elementos. A língua da serpente foi constituída por EVA preto. A região mais escura da banana recebeu a mesma aplicação de textura que a pele da figura feminina: uma mistura de tecido com cola de isopor aplicada ao local.

Assim como na capa, fica sugerida para o verso, a fidelização do uso das cores. Além disso, também fica necessária a replicação da estrutura superior em uma porção mais elevada, com o nome realçado com verniz localizado. Os demais textos devem apenas receber a tradução para braile e obedecer o posicionamento dos elementos originais.

Na prototipação do verso, também utilizou-se o EVA para realçar a camada. O título foi contornado com tinta alto relevo e seu conteúdo traduzido para braile, em uma legenda localizada logo abaixo, mas ainda na mesma camada. Os demais textos não foram traduzidos para braile e só receberam uma simulação posicional, com realce de pontos por meio de tinta alto relevo transparente.

11 DISCUSSÃO DE RESULTADOS

A elaboração do protótipo ocorreu com o intuito principal de testá-lo com uma pessoa com limitação visual, para checar a percepção dela a partir dos recursos da produção gráfica utilizados para constituir a capa.

Para isso, a autora convidou uma PcDV, a qual aqui chamaremos pelo nome fictício “Irene”, para tatear a peça e realizar suas considerações para aprimoramento futuro do artefato. Irene é mestre em Linguística Aplicada e participa de outros projetos para aprimoramento da experiência de uma pessoa com limitação sensorial, como o de Fotografia Tátil, da Universidade Federal do Ceará. Diagnosticada com glaucoma congênito, Irene é uma pessoa com limitação visual e considerada com baixa-visão.

Em 5 de julho de 2022, o teste do protótipo foi realizado. A partir da consultoria de uma pessoa – Irene – foram obtidas as impressões descritas adiante e, como proposta, são elencadas, em síntese, as melhorias sugeridas.

De início, a autora fez um breve comentário para introduzir Irene ao contexto histórico, as referências e o propósito relacionados à Tropicália. Neste momento, também foram citados os artistas da época e suas vertentes e, assim, foi possível primordialmente ambientar a observadora antes de manusear a peça. Esta etapa, futuramente, pode ser inserida na experiência através da audiodescrição.

Figura 46 – Fotografia de Irene durante o manuseio do protótipo



Reprodução: A autora

Para iniciar a experimentação (Figura 46), a autora sugeriu a execução da faixa *Tropicália* presente no disco que está em análise. A intenção era iniciar o tateamento concomitantemente à música, proporcionar a experiência conjunta e, dentro das limitações, relacionar o conteúdo da canção com o da capa para facilitar a tradução dos elementos. Além disso, a duração da faixa funcionaria como um delimitador de tempo para manuseio da peça. Considerando este último fator, foram totalizados quase 5 minutos de tateamento. Em seguida, através de uma gravação de áudio, foi registrado o parecer de Irene sobre a experiência.

Como uma perspectiva geral, Irene descreveu toda a capa e as texturas aplicadas. Para ela, as camadas identificadas têm uma quantidade suficiente, podem ser exploradas com tranquilidade e são agradáveis ao toque. A escolha dos materiais foi elogiada e a facilidade para replicá-los foi ressaltada por parte da voluntária.

Para iniciar a avaliação mais minuciosa, Irene teceu comentários sobre o suporte. Segundo ela, as dimensões – que preservam a forma original, de 31x31cm – são adequadas para o manuseio e permitem que a PcDV tenha acesso à composição sem perdas. Ainda acrescentou que, quando a área da superfície é muito pequena, torna-se difícil tatear os detalhes; e, quando muito grande, existe um problema para entender a composição inteira de forma coerente.

Ao analisar as cores, Irene resgatou sua percepção sobre a paleta utilizada nas obras da *Tropicália* e em *Caetano Veloso* (1968): “são ótimas por serem vibrantes e terem luminosidade”. Segundo ela, também são contrastantes e favoráveis ao serem aplicadas à capa porque pertencem a um espectro perceptível às pessoas com baixa-visão. Os detalhamentos de cores são resolvidos e descritos através de audiodescrição. Para Irene, independente do público para o qual o artefato será apresentado, cegos ou algum grau de baixa-visão, é importante manter as cores.

Irene trouxe o termo “meia camada”, utilizado na Fotografia Tátil, para identificar as texturas em alto relevo e elencou onde conseguiu perceber a aplicação deste recurso – nos contornos, em alguns preenchimentos e no braile – no protótipo. Através desta percepção, ela reconheceu o aspecto estilizado e desenhado do título, localizado na porção superior da capa, devido ao alto relevo aplicado ao contorno da forma. Ainda nesta região e por meio deste recurso, a legenda em braile com o nome Caetano Veloso foi notada e lida. No protótipo, Irene pontuou que, apesar de identificá-las, existe uma dificuldade em perceber as formas do

título. Neste momento, comentou que, mesmo que uma pessoa com limitação sensorial acesse o título através do contorno e não consiga identificar as formas, a incorporação da legenda na mesma camada superior já resolve este problema.

Figura 47 – Manuseio do protótipo durante teste



Reprodução: A autora

Segundo a voluntária, há uma certa dificuldade para identificar os objetos, mas consegue discernir bem as figuras. Ela defendeu que isto pode ocorrer devido ao texto original da capa e não do protótipo. Por exemplo, Irene conseguiu reconhecer a figura feminina, seus detalhes destacados com os cabelos com lã e sua posição no espaço; mas sentiu um pouco de dificuldade para identificar a serpente porque o animal está empregado com dois materiais diferentes – emborrachado na língua e corpo com textura pontilhada com alto relevo. Para este problema, sugeri utilizar o mesmo material (EVA) na serpente para que o observador atente à composição e identifique-a como uma unidade pela similaridade da textura. Ainda sobre o aspecto das formas, apesar de a proposta original ter a tinta *puff* como sugestão para o preenchimento, Irene pontuou que o pontilhado em alto relevo – aplicado como alternativa no protótipo–, utilizado em parte da banana e da serpente, pode ser confundido com os pontos do braille e não sugerir a leitura, quando necessário.

Irene comentou que não é necessário empregar os detalhes, como o rosto da figura feminina, por exemplo, da capa ao protótipo. Porém, sugeriu o uso da audiodescrição como um recurso para complementar e descrever os detalhes da versão original. Na AD, é possível comentar que o observador vai tatear a silhueta na peça, mas mencionar e descrever o detalhamento, que são as coisas que não são possíveis colocar no tato.

As percepções que a voluntária traz despertam que a capa pode trazer diferentes perspectivas e reflexões a partir da sua formação original. Na região onde estão as bananas, ela reconhece que ali pode ser um elemento similar a uma planta ou a uma fruta. Em um primeiro momento, sugere que pode ser uma palmeira e desperta na autora a possibilidade de o arranjo das bananas, proposto inicialmente por Rogério Duarte, ter sido proposital para que instigasse a similaridade com este outro elemento, que também identifica e caracteriza um contexto nacional. Como complemento de sua análise, Irene reforça que as dubiedades podem ser esclarecidas através da audiodescrição.

Irene identifica a moldura oval e a reconhece como um possível espelho, o que abre a possibilidade de uma nova interpretação para esta porção da capa. Ela sugere que, se a autora preferir prosseguir com a ideia de espelho, pode utilizar-se de papel laminado para criar uma similaridade estética. Assim como nos detalhes do rosto da figura feminina, Irene sugere que o detalhamento da foto de Caetano pode ser resolvido através da audiodescrição. Para ela, a mulher segura o espelho, mas ao invés de ele refletir a figura dela, reflete Caetano.

Como no verso haveria uma replicação de boa parte da estrutura, a concentração dos comentários de Irene foram sobre a parte escrita, que precisaria ser traduzida para o braille. A sugestão foi imprimir os códigos para leitura em acetato, para reduzir o trabalho manual e aumentar a durabilidade. Através da AD, também será possível nortear que esta é uma região onde estão escritas as faixas e a carta manuscrita por Caetano.

Por fim, como a experimentação de Irene ocorreu durante a execução da música “Tropicália”, segundo ela, seria melhor que isso ocorresse em momentos separados: primeiro, ser submetida a ouvir a canção para depois ter uma experiência isolada com o artefato. Para ela, como a música tem muitos acordes e versos detalhados, isso pode interferir e causar confusão durante a experiência com a capa. Além disso, sugeriu que, durante o manuseio, fosse executada apenas a versão instrumental da música.

12 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das contribuições feitas anteriormente, compreende-se a importância do movimento tropicalista como uma nova perspectiva de manifestação artística, irreverente e propositiva, mesmo inserida em um contexto autoritário e repressor causado pela ditadura militar em seus anos iniciais.

Para entender melhor o contexto no qual o surgimento da Tropicália estava inserido, foram estudados os cenários políticos, musicais e relativos ao design no Brasil durante a década de 1960. Este conhecimento foi válido para observar as influências e, especialmente no caso do movimento tropicalista, reconhecer a proveniência das rupturas, que marcam suas manifestações. Além disso, foi uma oportunidade de destacar nomes importantes para a consolidação da Tropicália em suas diversas esferas de atuação, como Gilberto Gil e Caetano Veloso na música e Rogério Duarte no design, por exemplo. Este último, recebeu um estudo mais aprofundado para analisarmos o percurso ativista e criativo até desembocar na figura de mentor do movimento tropicalista e autor de uma das célebres capas da época, o disco *Caetano Veloso* (1968), objeto de estudo desta pesquisa.

Por fim, a partir da análise desta produção de Rogério Duarte para o primeiro disco solo de Caetano, capturamos direcionamentos e referências artísticas para elaborarmos posteriormente uma tradução intersemiótica e transformá-lo em um artefato adequado para apreciação sensorial de pessoas com deficiência visual. Por isso, também foram explorados conceitos acerca da acessibilidade e do design universal, como possibilidade de imergir no contexto de inclusão.

Toda a pluralidade da Tropicália pode ser um eixo exploratório interessante para ser estendido a outras reflexões para além do que foi proposto neste trabalho. No que cabe a esta pesquisa, o segundo momento, destinado a consolidar os estudos anteriores na elaboração de um artefato que, a partir da tradução intersemiótica e do auxílio de elementos da produção gráfica, ampliou a possibilidade de leitura e promoveu a aproximação entre pessoas com deficiência visual com a produção gráfica-visual da capa tropicalista de *Caetano Veloso* (1968).

13 REFERÊNCIAS

- OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo de; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Design gráfico tropicalista: as capas de disco no contexto do Brasil da década de 1960*. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2013.
- MELO, Chico Homem de. *O Design Gráfico Brasileiro: Anos 60*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: Alegria, alegria*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê, 1996.
- RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: Design, Música e Tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. 1928. In: Obras completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (p. 13-19)
- OITICICA, Hélio. *Tropicália: A nova imagem*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à História do Design*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edgar Blucher, 2008.
- DUNN, Christopher. *Tropicália: Modernidade, alegoria e contracultura*. In Basualdo, Carlos. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAIVA, Vitor. *O Pasquim: jornal de humor que desafiou a ditadura ganha exposição em SP ao completar 50 anos*. Hypeness, 2019. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2019/12/o-pasquim-a-incrivel-historia-do-jornal-de-humor-que-desafiou-a-ditadura-e-ganha-exposicao-em-sp-ao-completar-50-anos/>. Acesso em: 02/08/2021.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ROGÉRIO Duarte, o Tropikaoslista. Direção de José Walter Lima. Salvador, Bahia: O2 Filmes, 2006. Son., color.

DUARTE, Rogério. *Notas sobre desenho industrial*. In: Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, pp. 227-247.

BORGES, Adélia. *O naufrago da barca tropicalista*. Gazeta Mercantil, 13-14/05/2000.

NUNES, Elton Vergara; SOUZA, João Artur de; DANDOLINI, Gertrudes Aparecida; VANZIN, Tarcísio. *A audiodescrição binaural na produção de materiais didáticos acessíveis*. In: CONGRESSO IBERO-AMERICANO DE TELEMÁTICA, 6º, 2011, Gramado, RS. Anais do VI Congresso Ibero-Americano de Telemática. Gramado, 2011.

BENYON, David. *Interação humano-computador*. Tradução: Heloísa Coimbra de Souza. 2ª ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2011.

SANCHES E.C.P. *Modelo de tradução para acessibilidade de imagens estáticas de objetos de aprendizagem através de impressão tridimensional*. 2018. 194 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Design. Curitiba, 2018.

ADAM, Dominique Leite. *Premissas de criação de imagens em relevo em objetos de aprendizagem para cegos*. 2015, 227p. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

VALENTE, Dannyelle. *Os diferentes dispositivos de fabricação de imagens e ilustrações táteis e as possibilidades de produção de sentido no contexto perceptivo dos cegos*. Revista Educação, Artes e Inclusão, Florianópolis, v.2, n. 1, p. 59-82, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1970

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MENEZES, Laislene Bezerra de. *Questões de gênero e design crítico: tradução intersemiótica no livro *Corpos que importam*, de Judith Butler*. Fortaleza, 2021.

AMBROSE, Gavin. *Impressão e acabamento*/Gavin Ambrose, Paul Harros; tradução Edson Furmankiewicz. – Porto Alegre: Bookman, 2009.

MUNARI, Bruno. *Das Coisas Nascem Coisas*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.