

O design da bossa nova: visualidade sonora nas capas de Cesar Villela para a gravadora Elenco

Bossa Nova's design: sound visuality in cover arts by Cesar Villela for Elenco's albums

Marcello Montore

Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo.
Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing – SP

Guilherme Mirage Umeda

Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo.
Professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing – SP

Resumo

No final dos anos 1950, um grupo de músicos introduz modificações harmônicas, rítmicas e poéticas na música brasileira tradicional. A bossa nova foi consolidada no cenário musical nacional pela gravadora Elenco, criada em 1962 pelo músico e produtor musical Aloysio de Oliveira. O trabalho do designer Cesar Villela, criador das 16 primeiras capas dessa gravadora, revela sensibilidade para se apropriar, entre outros aspectos, da “economia musical” da bossa nova na sua transposição para os elementos gráficos (sintaxe), cromáticos e semânticos das capas dos discos. Este artigo aponta para a relação entre design e música presente em algumas dessas capas.

Palavras-chave: bossa nova; Cesar Villela; gravadora Elenco; capa de disco.

Abstract

In the late 1950s, a group of musicians introduced harmonic, rhythmic and poetic changes in traditional Brazilian music. Bossa nova was consolidated in the national music scene by Elenco, a record company created in 1962 by musician and music producer Aloysio de Oliveira. Its first 16 cover arts, all created by designer Cesar Villela, reveal great sensitivity in appropriating, among other aspects, bossa nova's stylistic “economy”, successfully transposed to graphical language into syntactic, chromatic and semantic elements. This paper points to the relationship between design and music in some of these albums and respective covers.

Keywords: bossa nova; Cesar Villela; Elenco (record company); cover arts.

Arte e música compartilham um idioma comum de expressão e experiência. Usamos as mesmas palavras – ritmo, textura, tom, cor e ressonância – e batalhamos para expressar a dimensão espiritual de ambas as percepções: visual e auditiva.

Philip Meggs

Na epígrafe, o historiador Philip Meggs expressa caminhos para uma relação sintática entre manifestações visuais e sonoras, assumindo como possível uma tradução intersemiótica entre elas. Partindo desse *idioma* comum, pretende-se neste artigo elaborar, experimentalmente, relações entre design e música, buscando-se relações semânticas que emanam da sintaxe de expressões gráficas e musicais contextualmente relacionadas, a partir de capas do designer Cesar Villela para alguns álbuns de bossa nova lançados pela gravadora Elenco.

Foi a invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, que deu início à indústria do som gravado. Os cilindros e posteriormente os discos planos (1887) tornaram-se a mídia preferencial para a veiculação do som gravado e reproduzido por meio mecânico por cerca dos 100 anos seguintes (MONTORE, 2007). A partir daquele momento, a música passou a ser apropriada pela indústria cultural, denunciada por Theodor Adorno, e cujos meios de reprodução mecânica do som a promoveram a fenômeno de massa.

Inicialmente embalados em capas genéricas de papel pardo – sem relação com o conteúdo do disco –, as capas com projeto gráfico personalizado, que aludiam especificamente ao artista ou à música, surgiram apenas em 1939 nos Estados Unidos. No Brasil, chegaram na segunda metade da década de 1940. Até o final da década de 1960, período no qual já havia se iniciado o processo de consolidação da atividade profissional do design gráfico, os projetos dessas embalagens eram criados pelos mais diversos profissionais – artistas plásticos, ilustradores, “desenhistas” (MONTORE, 2007).

Considerado o primeiro curso de design do Brasil, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC) criado por Pietro Maria Bardi no MASP, surgiu em 1951 e encerrou suas atividades em 1953. A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, será criada apenas em 1963. Portanto, no Brasil, não havia formação específica na área de design (ou de desenho industrial ou comunicação visual, nos termos da época) naquele período. Os profissionais que atuavam na área eram em geral autodidatas, formados no chão de fábrica ou oriundos de áreas como as artes plásticas ou a ilustração.

Talvez isso explique o fato de que projetos de capas de disco tenham sido contemplados na historiografia do design gráfico brasileiro apenas em anos recentes. Nos Estados Unidos, por outro lado, a atividade de criação de capas de disco foi, desde o início, tratada como parte do design gráfico. Apenas a título de exemplo, citamos alguns profissionais norte-americanos – boa parte deles com formação em design ou de artes – que se dedicaram a essa área: Alex Steinweiss (Columbia), considerado o inventor da capa de disco personalizada, Milton Glaser (CBS), David Stone Martin (Verve), Jim Flora (RCA e Columbia), Reid Miles (Blue Note) e Burt Goldblatt (Bethlehem).

É revelador que, conforme a produção fonográfica se consolidava na lógica industrial e mercadológica que conduziu seu intenso crescimento na segunda metade do século XX, as capas tenham ganhado importância em sua função de embalagem, não mais limitada à proteção física do disco, mas também como espaço de comunicação junto ao consumidor. Porém, podemos pensar que em um álbum há especificidades que alteram as condições de produção do

design da embalagem, uma vez que o próprio produto é, em essência, trabalho de expressão, tal qual a concepção gráfica da capa. Em outros termos, o produto que a capa embala não é apenas o tangível do suporte, mas também o intangível de seu conteúdo. Assim, cria-se na superfície da capa o espaço para uma relação com o produto (música) que ultrapassa a mera ilustração subordinada, configurando-se como possível diálogo. A presença do designer na concepção das capas representa, portanto, mais do que apenas a profissionalização desta etapa da produção fonográfica, mas também o fomento deste tipo de tradução intersemiótica a partir de um senso mais consciente do alcance semântico da linguagem visual.

As possibilidades mais fecundas do designer ao fazer uso de recursos próprios para aludir à expressão musical não residem na representação dos objetos tratados na música, e sim nos *modos* de expressão do produto sonoro. Dessa maneira, o desafio do designer aqui transcende a materialização daquilo que a canção denota na textualidade das letras. Trata-se de buscar na sintaxe da linguagem visual os meios de apresentar certa atmosfera contida nas formas musicais e na densidade poética do cancionário nacional.

Dada a diversidade de soluções gráficas possíveis a partir de uma mesma matriz musical, poder-se-ia imaginar que as relações entre design e música são meramente arbitrárias, construídas *a posteriori* pelo analista. Entretanto, se há entre os sentidos humanos uma série de correspondências que os conectam no nível de uma significação afetiva¹, podemos pensar por extensão em articulações entre os tipos de manifestação que tocam de maneira privilegiada um ou outro destes sentidos. Uma das mais pungentes sinalizações desta espécie de correspondência é a riqueza do vocabulário comum empregado na música e nas artes plásticas, ou mesmo no léxico cotidiano das percepções visuais ou tácteis. O som possui volume, densidade, textura; timbres podem ser aveludados ou ásperos, harmonias suaves ou duras... Portanto, a sinestesia serve como suporte para se pensar a articulação entre linguagens visuais e sonoras.

Desta forma, por meio de uma perspectiva fenomenológica, percebe-se uma dimensão tridimensional do som, cujo corpo imaterial ainda assim preenche o espaço, esse meio natural que o design habita. No caso da bossa nova, como se verá adiante, é um espaço mínimo, de introspecção, mas tramado por tensões e contrastes.

Samba – expressão popular

Uma das expressões mais significativas da música popular no Brasil, desde pelo menos a segunda metade do século XIX, é o samba, que conviveu em grande parte de seu período de consolidação com modinhas, maxixes, baiões, e choros, entre outros gêneros musicais. A importância do samba na delimitação da identidade musical e nacional – ao se levar em conta a centralidade da música no que há de mais sofisticado e expressivo, o mais próximo do que podemos chamar propriamente de um “pensamento brasileiro” – não pode ser subestimada. Como bem caracteriza Marcos Napolitano (2007, p.6), o samba está na raiz de uma “linha formativa da tradição musical popular”; como primeiro grande movimento da música nacional, ele cria as fundações para quase toda a evolução que lhe segue, ora emprestando a seus

¹ Merleau-Ponty (2002, p.34) argumenta que os avanços da psicologia de seu tempo davam conta de mostrar a ligação inerente aos sentidos: “com a condição de que se reponha a qualidade na experiência humana que lhe confere uma certa significação emocional, a sua relação com outras qualidades, que com ela nada têm de comum, começa a tornar-se compreensível”.

herdeiros sua base rítmica tão característica, ora servindo-lhes de inspiração pela temática ou construção harmônica.

Convencionou-se aceitar *Pelo telefone*, de Donga (registrado em 1917 por Baiano) como o primeiro samba gravado. Independentemente da factualidade histórica do pioneirismo desta canção, sua relevância como marco simbólico fica evidente nas referências que seus próprios versos fazem ao “samba” como estilo (“É que a avezinha / nunca sambou / porque este samba / é de arrepiar...”). A gravação nos lega aquilo que, antes preso no evento presencial, poderia então se difundir de maneira mediatizada (NAPOLITANO, 2007, p.19) pelas então novas tecnologias fonográficas e radiofônicas.

Música essencialmente popular e de origem humilde, o samba era visto como música de negros. Tania da Costa Garcia afirma que:

O samba, pela sua origem negra e popular sempre foi hostilizado por aqueles setores mais conservadores que se viam identificados com a cultura européia. Para estes segmentos, aceitar o samba como música nacional, significava internamente "misturar-se ao povo" que tanto rejeitavam e externamente admitir um Brasil atrasado, primitivo inferior às nações desenvolvidas. (GARCIA, 2001)

Esse preconceito, muitas vezes explícito, foi ironizado no samba *Prá que discutir com madame?* (Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, 1956):

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora
Por causa do samba
Madame diz que o samba tem pecado
Que o samba, coitado
Devia acabar
Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça, mistura de cor
Madame diz que o samba democrata
É música barata
Sem nenhum valor [...].

Madame, referida no samba acima, era na verdade Magdala da Gama de Oliveira, crítica de rádio, que escrevia uma coluna no jornal Diário de Notícias, um dos mais importantes periódicos do país na época. Magdala, que assinava com o pseudônimo de Mag, entrou para a história da MPB, pelos “ataques desferidos contra o samba”.

As capas dos discos desse gênero musical expressavam em ilustrações ou fotografias a sensualidade presente no samba, definida tanto por suas letras quanto por seus ritmos (Figura 1). Apenas a título de exemplo, diversos sambas dessa época eram repletos de letras de duplo sentido ou às vezes até de sentido sexual explícito como *Uva de Caminhão* (Assis Valente, 1939): “Já me disseram que você andou pintando o sete / Andou chupando muita uva / E até de caminhão / Agora anda dizendo que está de apendicite / Vai entrar no canivete, vai fazer operação / Oi que tem a Florisbela nas cadeiras dela / Andou dizendo que ganhou a flauta de bambu / Abandonou a batucada lá da Praça Onze / Foi dançar o pirolito lá no Grajaú”; ou *Eu dei* (Ary Barroso, 1937): “Eu dei / o que foi que você deu meu bem?”; ou ainda *Tipo Zero* (Noel Rosa, 1934), cujo título configura trocadilho com “te puseram” (alusão ao homem traído):

“Você é um tipo que não tem tipo / com todo tipo você se parece / e sendo um tipo que assimila tanto tipo / passou a ser um tipo que ninguém esquece”.

Mulatas em vestidos justos, olhares enviesados, malandros de chapéu panamá e "terno branco", gente do povo geralmente negra, boêmia. Estas capas acabam por revelar a estereotipagem de um popular folclórico, o malandro² como representante de uma “autenticidade comunitária” domesticada.

De um lado, a espontaneidade de uma manifestação cultural atávica e mobilizadora; de outro, o folclorismo de um produto facilmente vendável e adequado aos arquitetos de uma identidade nacional. Essa oposição sintetiza a polêmica com que o samba passará a lidar, assim resumida por Napolitano (2007, p.19): “qual o lugar do samba? Como ser nacional, portanto não-comunitário, e ao mesmo tempo proteger-se da descaracterização sociocultural?”



Figura 1 – Capas de álbuns de samba

Como derivação do samba tradicional, surge no final da década de 1920 um samba de andamento mais lento e linha melódica elaborada, um “samba de meio de ano” (NAPOLITANO, 2007) que vem a preencher os longos intervalos entre os carnavais: trata-se do samba-canção. Suas letras eram marcadas por sofrimento, solidão, traição e pela “dor de cotovelo”, expressão criada por Lupicínio Rodrigues – um dos compositores mais expressivos do gênero. Maysa foi importante intérprete do samba-canção – além de compositora de sucessos do gênero como “Meu mundo caiu” (1957).

Nas capas de disco da década de 1950, passa a prevalecer a fotografia, em geral do próprio artista, em detrimento da ilustração. É evidente que a imagem fotográfica ganha importância por conta de aspectos técnicos, como aprimoramento das mecânicas reprodutivas. Porém, não se pode ignorar o fato de que esta escolha traz consigo implicações de ordem semântica, como o maior destaque da subjetividade no samba-canção. Enquanto o samba tradicional carrega em muitas de suas letras uma espécie de crônica social, um conteúdo que não se dissocia deste lugar comunitário de onde se produz, o samba desacelerado traz à tona a expressividade muito particular de um eu lírico plasmado à voz do intérprete. As capas dos

² Entende-se “malandro” aqui como personagem que carrega em si importantes contradições, conforme apontadas por Napolitano (2007, p. 26): “Aspira a ser membro da elite, ou seja, ao não-trabalho, mesmo sendo oriundo das classes populares. É encontro e desencontro, tradição e ruptura. (...) o malandro situa-se num território ambíguo: pessoalmente, não cultiva a ‘autenticidade’, pois é uma forma de ascensão social do indivíduo desprovido de cidadania e trabalho formal. Entretanto é visto pelas elites como elo com a ‘autenticidade popular’, para o bem e para o mal. Subir o morro e transitar entre os bambas significava ouvir o samba como ‘valor de uso’, em seu contexto ritual”.

discos de Maysa, a par com o estilo samba-canção, expressam certa melancolia, tristeza, abandono.

Canção do amor demais – a transição

O Brasil da década de 1950 era um país que acelerava sua industrialização, esse processo intenso, profundo e radical cujos efeitos ultrapassam de longe a esfera industrial e econômica. A expansão da atividade industrial no Brasil representou mudanças significativas na organização da sociedade e na composição dos discursos no campo oficial da política e no oficioso da *Vox populi*. O tom é progressista, acompanhando a marcha da crescente urbanização dos centros populacionais. Enfim, o otimismo marcava o clima em que o famoso “50 anos em 5” de Juscelino Kubitschek se desenrolava.

A palavra de ordem nesse contexto era “moderno”, como oposto do atrasado, do retrógrado. Na economia, “moderno” significava novas tecnologias, aprimoramento da infraestrutura. Entretanto, também nas linhas de frente da cultura, o moderno batalhava pelo seu espaço e, contrapondo-se ao que tradicionalmente se aceitava e compreendia como valoroso, atingiu resultados que talvez nunca se tivesse consciência ou intenção. É nesse clima que floresceu a bossa nova – “envolto pelas cativantes ondas de relativa tranquilidade econômica e entusiástica fé no futuro do país” (GAVA, 2008, p.29).

Em 1958, Vinicius de Moraes e Tom Jobim compuseram as músicas do disco *Canção do Amor Demais* da cantora Elizete Cardoso, considerado a certidão de nascimento da bossa nova. O samba, embora nascido nos meios populares, agora se mescla com referências eruditas ganhando status de arte da classe média.



Figura 2 – Capa do LP *Canção do Amor Demais* (Festa, 1958)

É importante notar que a capa do disco se configura como manifesto no qual prevalece sofisticação e elegância. Vinicius de Moraes aparece como autor da “poesia”, e não das letras, o que sugere sua diferença de status musical e também social, em relação a outros “letristas”. Vinicius é poeta e diplomata, portanto não deve ser confundido com mero compositor popular. A imagem utilizada na capa enfatiza esse aspecto da erudição e marca a diferença social apresentando Elizete Cardoso (cantora popular) em frente a uma biblioteca – símbolo incontestado de uma classe cultivada. A imagem de Elizete é formal, posada, tradicional. Portanto realiza no âmbito semântico tanto da imagem como da música a transição de um antigo modelo para um novo. É de se notar, ainda a sobriedade cromática dessa capa.

A capa de *Canção do Amor Demais* não chega a representar aquilo que poderíamos chamar de capa “bossa nova”, assim como a música ainda carrega elementos que a prendem aos velhos padrões, como a voz empastada da cantora. Mesmo as características de algumas letras do disco ainda são “pesadas” demais para a leveza necessária à consolidação do novo estilo. A título de exemplo, em *Serenata do adeus* – música e letra de Vinicius de Moraes –, chama a atenção a dramaticidade rasgada do texto, de uma poética erudita e “séria”. São particularmente representativos os versos: “crava as garras no meu peito em dor / e esvai em sangue todo o amor, / toda a desilusão”.

Mas é lá que se começa a perceber algo de diferente, discretamente escondido sob as interpretações ainda potentes e cheias de vibratos que afastam o canto da conversa, da coloquialidade, do falar. É esta tônica do excesso que será diretamente contraposta pela bossa nova, a partir de João Gilberto. Nesse sentido, *Chega de Saudade* ainda não é, em *Canção do amor de mais*, uma canção de bossa nova, isto é, não dialoga no nível do arranjo e da interpretação com as novidades harmônicas, melódicas e rítmicas desse gênero musical. No entanto, como afirma Charles Perrone:

Não há dúvida de que a simples presença de um poeta largamente respeitado contribuiu para que a música popular passasse a ser mais levada em conta no cenário artístico tanto por parte dos produtores quanto por parte dos consumidores. Vinicius é uma figura de transição muito importante, uma ponte histórica, que proporcionou uma ‘dignidade’ estética à arte de compor. (PERRONE, 1998, p.28)

Essa modernização do samba tradicional tornou suas melodias e principalmente suas harmonias mais complexas, contando com acordes “dissonantes”. No âmbito das letras, também se nota uma diferença significativa. Saem de cena os dramas do cotidiano, amores não correspondidos, traições e melancolia, e entram o sol, o mar, a beleza e o balanço da mulher carioca.

Não à toa, a primeira faixa desse disco é *Chega de Saudade*, composta como samba-canção e inspirada pelo tradicional choro. Ruy Castro afirma:

...Tom a fizera quase por capricho: pouco antes, na casa de D. Nilza, sua mãe, ele vira a empregada varrendo a sala e cantarolando um chorinho. Ficara impressionado como a moça conseguia cantar aquela coisa enorme, de três partes, quando o grosso do que se ouvia no rádio cabia numa única frase musical. Ali decidi que, um dia, faria um chorinho assim. Semanas depois, veio-lhe a idéia para 'Chega de saudade' e, quando se deu conta, tinha feito no violão uma espécie de samba-canção em três partes – por acaso, com um sabor de chorinho. (CASTRO, 1990, p.167)

Quais são os elementos marcantes de *Chega de Saudade* que a tornam tão significativa? Começando pela letra, já se percebe um outro Vinicius, aquele que caminha em direção da leveza do cotidiano, da lírica do banal. São emblemáticos os versos “pois há menos peixinhos a nadar no mar / do que os beijinhos que eu darei na sua boca”, criticados por Lila Boscoli – sua esposa à época – pela falta de sofisticação (CASTRO, 1990). De acordo com Vilela (2010, p.18), “os poemas das canções, sobretudo os que tematizavam o amor, passaram a tratar das situações de maneira coloquial, menos parnasiana, resgatando a naturalidade contida outrora em Noel Rosa. O tema das canções migrou do romance à narrativa do momento”. Roberto Menescal sintetiza essa temática da leveza em três palavras: sal, sol, sul; ou ainda “o amor, o

sorriso e a flor”, trecho da música “Meditação”, de Tom Jobim e Newton Mendonça emprestada para o título do segundo LP de João Gilberto.

Junto à singeleza de uma letra comprometida com a coloquialidade, há a marca de um compositor tecnicamente diferenciado. Tom Jobim dialoga a todo momento com o erudito, sem perder a sensibilidade necessária ao popular. A integração letra e música – o que Augusto de Campos (apud BRITO, 2005) denominará de “isomorfismo” – é evidente: levando-se em conta a estrutura harmônica da canção, nota-se que *Chega de Saudade* começa em ré menor. A chave menor transmite uma sensação geralmente associada a sentimentos negativos e reflexivos. Isto é condizente com a letra, que retrata os lamentos de um amante abandonado. Mas no decorrer da canção, há uma ponte harmônica que conduz a uma tonalidade maior, caracteristicamente positiva, alegre. Isso acontece justamente quando o eu lírico passa ao modo verbal do subjuntivo futuro, indicando todas as possibilidades, imersas em esperanças da volta da amada: “mas, se ela voltar, se ela voltar que coisa boa... que coisa louca”. A atmosfera criada pela harmonia reforça a expectativa de felicidade no reencontro. O título *Chega de Saudade* é, de certa forma, o mote que a bossa nova assumirá para si: chega de lamentações, de “coito de amor”; receba-se a esperança, a leveza de uma vida que merece ser bem vivida.

Portanto, o que se vê e o que se ouve é tanto um sinal dos novos tempos quanto uma reverência à tradição da música popular – em especial ao samba-canção e ao choro, que teve, talvez, sua expressão mais erudita em Villa-Lobos, compositor que Jobim conheceu e admirava. Essa ligação entre popular e erudito que perpassa o disco fica, assim, evidente na capa (Elizete/cantora popular x biblioteca/poeta) e na música (choro/samba-canção x erudição de Jobim/Vinicius).

Chega de saudade – a bossa nova

Apenas um ano depois do lançamento de *Canção do Amor Demais*, João Gilberto gravou o LP *Chega de Saudade*. Foi neste disco que a bossa nova surgiu com sua estrutura de interpretação mais definida. Em *Canção do Amor Demais*, Elizete ainda trazia os efeitos grandiloquentes das grandes vozes do período. A partir de João Gilberto, os cantores e cantoras buscam – à maneira de Mário Reis, Lúcio Alves, Chet Baker ou Julie London –, uma maneira mais natural de cantar em oposição aos *vozeirões* do passado. Gilberto elimina o que considera excessos, simplifica, reduz. Há economia: de notas, de alcance, de floreios, de volume. O vozeirão abre espaço para o sussurro, a emotividade dos arroubos vocais à precisão de poucas notas bem colocadas.

Não há na bossa nova uma ruptura musical com o passado da canção brasileira; ela foi, antes, uma confluência de traços, estilos e tendências e resultou de elaborações estéticas que vinham sendo experimentadas por músicos e intérpretes desde as décadas anteriores. Promoveu uma aproximação entre os conceitos do popular e do erudito e uma simbiose entre samba, elementos do jazz (principalmente do cool jazz – modalidade mais calma e controlada; e do bebop – gênero de jazz com intenso desenvolvimento harmônico) e do impressionismo francês, movimento na música erudita, que ocorreu principalmente na França.

O impressionismo, que se iniciou na segunda metade do século XIX e continuou até meados do XX, surgiu de uma reação aos excessos da era romântica, e focalizou mais na sugestão e atmosfera do que na forte emoção ou ilustração da história. Nesse mesmo sentido,

podemos fazer analogia com o que ocorreu entre o samba-canção e a bossa nova. Os compositores impressionistas tenderam a fazer mais uso de dissonâncias, apropriadas pelos compositores da bossa nova. Os românticos, adeptos do movimento musical anterior ao impressionismo, usavam formas longas, como a sinfonia e o concerto; já os compositores impressionistas preferiram formas menores. Da mesma maneira podemos dizer empiricamente que isso ocorreu com o choro – forma longa – e a bossa nova – curta.

A partir do texto de Vinicius na contracapa de *Canção do Amor Demais*, denota-se a influência do impressionismo na música de Jobim:

Ponha-se Antonio Carlos Jobim ao piano – e é difícil encontrá-lo longe de um – e ‘em breve’, de dois ou três acordes, nascerá entre nós um olhar de entendimento; e de seus comentários cifrados (‘– Isto são as pedras, poeta’; ‘– Os pequenos caracóis listados debaixo das folhas secas...’; ‘– As grandes migrações corais...’; ‘– O outro lado do riacho...’; ‘– Chegamos à galáxia...’) eu terei sabido extrair exatamente o que ele me quer ouvir dizer em minha letra. (MORAES, 1958)

Fazer bossa nova, nesse contexto, é mais do que cantar com banquinho e violão. Trata-se de uma estética que pressupõe ou implica em um *savoir-vivre*, a retomada de um *élan* vital de cunho existencialista que transborda elegância e sofisticação. Há na bossa nova um “tipo de preocupação constante que abrange não só a pesquisa musical em si e a assimilação de novos recursos técnicos, como um interesse cultural geral que inclui outras modalidades artísticas” (MEDAGLIA, 2003, p.79).

Portanto, apesar de ser possível localizar na linha evolutiva da música popular brasileira os antecedentes da bossa nova, não é descabido entendê-la como uma “revolução silenciosa”, como bem a caracteriza o maestro Júlio Medaglia (2003). Se a sua concepção esteve condicionada a uma série de tradições ou experimentações, o seu impacto como evento cultural e sua influência sobre o desenvolvimento da música popular mundial constituem feitos notáveis. Ou seja, a bossa nova dialoga com seu tempo, mas ganha relevância ao propor justamente as rupturas que eram, afinal, o anseio de sua geração. Medaglia afirma que:

O impacto, a polêmica e ao mesmo tempo o interesse suscitados com o lançamento do LP *Chega de Saudade* não foram meramente acidentais. Nele se concentravam, da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores. (MEDAGLIA, 2003, p.75)

Em termos gráficos, a transição entre o samba-canção e a bossa nova se traduz em novo clima. Na capa de *Chega de Saudade*, lançado apenas um ano depois de *Canção do Amor Demais*, há uma imagem informal de João com o rosto apoiado na mão. Enquanto Elizete Cardoso evita olhar a câmera de frente, o olhar de Gilberto é direto, encara seu público nos olhos. É um olhar ao mesmo tempo inquisitivo: o que vocês acharam? E afirmativo: é isso o que tenho a dizer. Sutil – vemos apenas uma sombra do instrumento principal – o violão. As cores são claras. A fotografia é o recurso gráfico principal nesta capa – a imagem do artista, sem rodeios, efeitos ou subterfúgios. Nada de biblioteca, o fundo da imagem é neutro. O que importa é o próprio artista e seu olhar, "sua" música.



Figura 3 – Capa do LP *Chega de Saudade* (Odeon, 1959)

No que tange o esquema cromático, tanto a capa de Elizete Cardoso quanto a de João Gilberto apontam para o que Baudrillard (2008, p.38) afirma ser o *estágio tradicional* da cor: “Esse estágio tradicional é o da cor negada como tal, recusada como valor pleno. O interior burguês a reduz, no mais das vezes aliás, à sobriedade dos ‘matizes’ e das ‘nuanças’. Cinzento, malva, grená, bege [...]”. Guardadas as diferenças de tonalidade: na primeira prevalecem os tons escuros e sóbrios e na segunda os tons claros e luminosos, ambas se utilizam em certa medida de cores pastéis. No primeiro caso ela comparece basicamente no título do disco. No segundo ela se mostra presente tanto no título, quanto no vestuário do cantor. Para Baudrillard (2008, p.38), “Tradicionalmente a cor é carregada de alusões psicológicas e morais”.

O mundo das cores opõe-se ao dos valores e o elegante é ainda o esmaecimento das aparências em benefício do ser: negro, branco, cinzento, grau zero da cor – é também o paradigma da dignidade, recalque e do *standing* moral. [...] Aliás – aí está seu paradoxo – estas cores francas, “naturais”, não o são realmente: constituem apenas um apelo impossível ao estado de natureza e daí sua agressividade, sua ingenuidade – daí seu pronto refúgio em uma ordem que, por não ser mais a ordem moral tradicional da recusa da cor, não deixa por isso de ser uma ordem puritana de compromisso com a natureza: a ordem do pastel. [...] é a cor em tom pastel que pretende ser cor viva mas não é mais que o signo moralizado. [...]. (BAUDRILLARD, 2008, p.38-40, grifo do autor)

Na onda da bossa nova, até Maysa embarcou. Em 1960 gravou um disco todo de bossa nova. Sua capa espelha a mudança do samba-canção para uma música solar: Maysa já não aparece mais em close, sofredora e solitária, mas embarca com os amigos na bossa nova (Luís Eça, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Helcio Milito e Bebeto). Foi a primeira vez que ela

dividiu a capa com outros artistas. Todos à vontade (sem calçados) e Maysa ao fundo como parte do grupo e não como “estrela” – bem no espírito da bossa nova – como afirma José Estevam Gava (2002, p.53), a “negação do estrelismo solista [...]” é um dos elementos renovadores essenciais do movimento.

O LP não foi aceito pela crítica e nem mesmo por alguns bossa-novistas, pois achavam que Maysa errara ao mudar seu estilo. Porém, na contracapa do disco Maysa (1961) respondia: “Não abandonei minha característica romântica, mas procurei acrescentar a ela um toque absolutamente moderno”. Novamente aqui se vê o contraste e a ruptura entre dois momentos do cancionero nacional.

A contribuição de Cesar Villela

A história de Cesar Villela com a indústria fonográfica começou em 1958 quando começou a trabalhar como desenhista³ *freelancer* na gravadora Odeon – uma das maiores daquele tempo. Seu diretor musical era Aloysio de Oliveira, que voltara dos Estados Unidos onde acompanhou, com seu Bando da Lua, a cantora Carmem Miranda.

Antes de iniciar sua carreira na Odeon, Villela fez rápida passagem pela agência de propaganda Standard (Rio de Janeiro) onde, por intermédio de Orlando Loponte, travou contato com a obra de Marshall McLuhan. O teórico canadense havia publicado o livro *A Galáxia de Gutenberg*, do qual Villela guardou o seguinte pensamento: “o excesso de detalhes numa imagem são ruídos visuais”. A partir daí, Villela mudou sua concepção gráfica experimentando reduzir os *ruídos visuais*: “Eu saquei [sic] isso e decidi eliminar os detalhes supérfluos, principalmente quando encontrei aquela bagunça visual das vitrines. Aí comecei a perceber que havia um campo a ser melhorado”⁴ (MONTORE, 2007).

Como efeito dessa redução dos ruídos visuais, suas capas – que passaram a contar com poucos elementos visuais, eliminação do não-essencial e grandes planos de cor – ganharam visibilidade nas vitrines e nas lojas de disco, nas quais predominava uma estética do excesso.

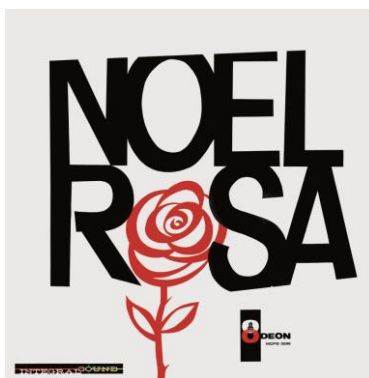


Figura 4 – Capa do LP de Noel Rosa (Odeon, 1962)

³ Desenhista era o termo utilizado na época para identificar o profissional que criava materiais gráficos. Outros termos também comuns eram capista (este mais para quem projetava capas de livro), *layoutman* e artista gráfico. Ser desenhista *freelancer*, isto é, sem vínculo empregatício era prática comum no mercado fonográfico.

⁴ Entrevista concedida à Marcello Montore em 2003.

A título de exemplo dessa *simplificação*, apresentamos a capa de Noel Rosa, cujos elementos gráficos são reduzidos ao nome do artista – que é também o nome do disco – uma rosa e o logo da gravadora (Figura 4). Villela descreve da seguinte forma a aceitação dessas capas:

Eu fiz uma capa do Noel Rosa. Era só a palavra Noel, a letra ‘O’ da palavra Rosa foi substituída por uma rosa estilizada, simples, o letreiro grande. O departamento comercial começou a achar estranho. Eles acharam simples demais, mas eu comecei a empurrar essas coisinhas. O André [Midani] deixava que eu fizesse. O André era inteligente, ele sabia que estava indo [bem], e como ele não entendia de artes gráficas, ele também não se metia. (MONTORE, 2007)

Essa simplificação, inclusive cromática, no entanto, não guardava relação com o rigor, a geometria e o purismo gráfico do Estilo Internacional. Basta observar o sutil corte inclinado das letras para perceber que Villela trabalha a simplificação em outra chave, liberta de regras estabelecidas *a priori* e menos comprometida com os dogmas de determinado modernismo. Essa simplificação que Villela levará para a gravadora Elenco é enganosa. Ela expressa um jogo preciso dos elementos gráficos, alinhamentos, eixos, uso criativo da cor e da tipografia. Assim como na bossa nova a simplificação é aparente, na verdade o que ocorre é uma maior elaboração harmônica, melódica e rítmica na música e, podemos dizer, uma maior elaboração cromática, sintática e semântica no design.

Capas da Elenco – relações entre música e design

Em 1962, Aloysio de Oliveira se desligou da Odeon, que demonstrara pouco interesse comercial pela bossa nova, e decidiu criar sua própria gravadora. Na Elenco, desvinculado das pressões por receptividade do mercado, gravou Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Roberto Menescal e Nara Leão, entre outros.

As 16 primeiras capas foram criadas por Cesar Villela, que Oliveira havia trazido da Odeon. As experiências gráficas que vinham sendo testadas naquela gravadora, reunidas sob o termo "simplificação", cunhado por Villela, encontrará sua expressão mais acabada na Elenco. A coerência desta abordagem gráfica das capas com a sonoridade de suas canções fica evidente na descrição que Ivan Vilela faz das modificações empreendidas pelos artistas da bossa nova sobre o cenário musical da época:

Na bossa nova não houve reuniões prévias que delimitassem o lançamento de um novo movimento musical. Foi um fazer e ir fazendo música de maneira diferente da vigente, que era o samba-canção. Modificações na ordem dos procedimentos e escolhas, por um lado, como o *enxugamento da cor orquestral*, a volta do violão ao centro da cena, o uso das tensões harmônicas na voz, e por outro lado, um “amansamento” dos traços mais étnicos do samba, que já vinha ocorrendo desde os anos 1950 (a cozinha percussiva), a uma sonoridade mais palatável à classe média. (VILELA, 2010, p.17-18, grifos nossos)

O uso da expressão “enxugamento da cor orquestral”, pode ser transposto diretamente para o campo visual, de maneira homóloga ao enxuto uso da cor naquelas capas, apenas vermelho e preto. Na sequência, três dessas capas são analisadas, com o propósito de se identificar alguns dos sentidos criados pelos elementos visuais manipulados por Cesar Villela.

Vinicius e Odette Lara

Lançado em 1963, Vinicius & Odette Lara foi o primeiro LP da Elenco. Assim como em *Canção do Amor Demais*, o “poeta” Vinicius de Moraes imprime ao disco seriedade, elegância, informalidade e bom gosto. Vinicius, homem moderno (basta observar as roupas e o sapato) faz par com a cantora e atriz Odette Lara igualmente informal (e sem sapatos).



Figura 5 – Capa do LP Vinicius & Odette Lara (Elenco, 1963)

Entre Vinicius e Odette comparece um jogo de contrastes, reforçando o fato do disco ser constituído de duas personalidades distintas. O contraste aparece nos elementos *masculino* e *feminino* dos protagonistas; no fato do homem estar sentado e a mulher de pé e na pose comportada de Vinicius contrapondo-se a certa ousadia provocativa de Odette Lara.

Fator marcante é a integração criada pelo elemento de ligação “&”, que tanto pode ser lido horizontalmente – as imagens ligadas pelo símbolo tipográfico que, nesse caso, é cooptado como “imagem” (ícone) –, quanto verticalmente, fazendo a ligação do título do disco propriamente dito, onde o símbolo “&” volta a assumir seu caráter eminentemente tipográfico.

Os círculos vermelhos pontuam a leitura da capa – caminhando do logo da gravadora, passando pelos protagonistas e chegando ao subtítulo do disco. A disposição desses elementos não é regular e imprime ao conjunto uma dinâmica que sugere o movimento de leitura.

Já nessa capa do primeiro disco lançado pela Elenco comparecem todos os elementos gráficos que aludem à música, quais sejam: economia cromática (2 cores), assimetria da composição gráfica, fotografia preto e branco em alto contraste (sofrendo tratamento mais gráfico do que propriamente imagético), ausência de romance ou drama, ausência de ornamentos gráficos, e elementos vermelhos criando ritmos assimétricos.

Baden Powell à Vontade

Na capa do disco Baden Powell à Vontade, comparece ilustração de personagem sentada no chão elaborada com traços irregulares, que reforçam o sentido de descontração presente no título do LP (Figura 6). A vestimenta – camiseta e bermuda – é indício/índice que denota a mesma ideia. Reforço adicional é obtido pelo modo de grafar o título do disco, com letras recortadas, sem qualquer rigidez geometrizarante ou rigorista.

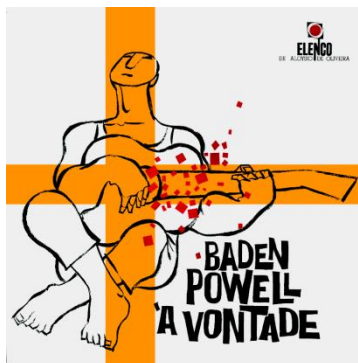


Figura 6 – Capa do LP Baden Powell à Vontade (Elenco, 1963)

O disco abre com a música *Garota de Ipanema* (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), uma das canções emblemáticas da bossa nova. A disposição dos elementos (figura, título, logo, quadriláteros vermelhos) contribui para criar uma composição gráfica assimétrica, à maneira sincopada da própria bossa nova. A posição da personagem insinua uma divisão da capa (novamente não simétrica) em quatro campos gráficos: pelo eixo vertical (cabeça e corpo), e pelo eixo horizontal criado a partir do braço do violão.

Os quadriláteros vermelhos, que aludem ao som do violão, estão dispostos sem qualquer ordem o que, mais uma vez, ajuda a demonstrar a ideia geral que se pretende transmitir: de estar à vontade. No entanto, eles parecem caminhar em direção ao logo da gravadora sugerindo a ligação que a Elenco possui com a música que brota do violão. A hábil manipulação desse conjunto de elementos gráficos e tipográficos faz com que o sentido da mensagem de informalidade seja, a todo o momento, enfatizado.

Um Show de Bossa (Lennie Dale)

Na capa do LP Um Show de Bossa, observa-se o trabalho gráfico com a imagem do cantor e performer Lennie Dale e o retângulo preto para estabelecer a divisão do suporte em quatro campos (Figura 7). No campo superior esquerdo, em destaque, encontra-se o logo da gravadora. No campo superior direito, o título do disco. Cabe notar, no entanto, que a palavra “um” está deslocada, rompendo com uma ortogonalidade rígida e imprimindo um aspecto de liberdade gráfica que espelha tanto a própria imagem do artista quanto a síncope⁵ presente no ritmo da bossa nova. A informação “com os Bossatrês” foi disposta, em negativo, no campo inferior direito. A letra “E” em “Bossatrês” foi substituída pelo número três, sobrepondo o

⁵ Síncope é uma característica rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte, ou parte forte seguinte de tempo, criando um deslocamento da acentuação rítmica. Muitas vezes nas músicas tem-se um efeito de deslocamento natural da acentuação, ou seja, o tempo forte é preenchido por pausa (silêncio) ou então tem-se um prolongamento do som anterior.

símbolo numérico ao símbolo tipográfico, reforçando assim, a informação textual e promovendo a diferenciação da palavra.



Figura 7 – Capa do LP Lennie Dale com os Bossatrês (Elenco, 1963)

O *lettering*, elaborado com tipografia recortada, pode parecer, à primeira vista, espontâneo ou até mesmo descuidado. Porém, um olhar mais atento demonstra um planejamento muito cuidadoso. Por exemplo, no toque das letras “LE” na palavra “LEnnie”, observa-se que se evitou uma ligatura indesejável, criando uma leitura em separado das duas letras, por meio de um pequeno quadrado branco.

Considerações finais

A bossa nova rompeu, musical e poeticamente, com o samba-canção. As letras se desvincularam do universo da *dor de cotovelo* e ganharam um otimismo que refletia o período histórico, político e econômico do final dos anos 1950. Com a eleição de Juscelino Kubitschek e a divulgação de seu *plano de metas*, havia a crença de que o país finalmente estava no rumo certo, e de que o desenvolvimento iminente traria inegáveis benefícios sociais e econômicos.

No entanto, a bossa nova, que cantava justamente esse otimismo, não encontrou lugar nas grandes gravadoras do período. A alegação era de que esse tipo de música “não vendia”. A gravadora Odeon, uma das maiores de seu tempo e que abrigou muitos dos músicos da bossa nova – Sílvia Telles, João Gilberto, Carlos Lyra e Roberto Menescal, entre outros – decidiu não mantê-los em seu quadro de artistas (com exceção de João Gilberto). Aloysio de Oliveira, que fora diretor artístico da Odeon, não encontrando meios para ali manter aquele grupo, decidiu criar sua própria gravadora. Para lá levou Cesar Villela, com quem havia trabalhado na Odeon.

Nas capas da Elenco foi onde Villela pôde levar a termo suas experiências com linguagem, eliminando o que considerava excessos gráficos de toda ordem. Sintomaticamente, a bossa nova realizara estratégia similar no campo musical:

- a) Eliminou o sentimentalismo derramado (Meu mundo caiu/ e me fez ficar assim/ Você conseguiu/ E agora diz que tem pena de mim...) em prol de um tratamento coloquial dos temas tratados (Eu, você, nós dois/ aqui nesse terraço a beira mar/ o sol já vai caindo e o seu olhar/ parece acompanhar a cor do mar...);
- b) abandonou as letras que narravam tragédias da vida (Tristeza, solidão, um triste adeus em cada mão/ Lá vai meu bloco vai/ Só desse jeito é que ele sai/

Na frente sigo eu, levo o estandarte de um amor/ amor que se perdeu... no carnaval...) em prol de uma narrativa do momento (Olha que coisa mais linda/ mais cheia de graça/ É ela a menina/ que vem e que passa/ num doce balanço/ A caminho do mar);

- c) tornou mais leves os arranjos que pesavam na "cozinha percussiva" tanto do samba quanto do samba-canção, em prol de um enxugamento dos instrumentos, muitas vezes restritos a um trio de baixo, piano e bateria (formação de diversos grupos musicais que se dedicaram à bossa nova) ou até mesmo a apenas o violão (um cantinho, um violão/ esse amor, uma canção);
- d) substituiu a base rítmica, definida e marcada do samba, por uma batida sincopada. Segundo Artur da Távola, a bossa nova trabalhou a "superposição de pelo menos dois ritmos provenientes do samba tradicional, só que utilizados simultaneamente e em defasagem. Assimétrico, com acentuações nos tempos não esperados" (TÁVOLA, 1998, p.53);
- e) colocou de lado ornamentos como vibratos e a voz grandiloquente dos cantores do passado, substituindo-os por uma maneira introspectiva de cantar, que ganha nuances mais naturais da fala.

O quadro abaixo sintetiza as principais relações entre os campos gráfico e musical, quando analisadas algumas das capas elaboradas por Cesar Villela para os LPs de bossa nova lançados pela Elenco.

Campo gráfico	Campo musical
economia cromática (2 cores)	enxugamento da cor orquestral
assimetria da composição gráfica	dissonâncias
ilustrações (a traço ou recorte) ou fotos pb (alto contraste)	tratamento coloquial do tema
imagens descontraídas, ausência de romance ou drama	narrativa do momento
ausência de ornamentos gráficos	canto de <i>voz branca</i> , sem vibratos
elementos vermelhos criando ritmos assimétricos	batida sincopada (assimétrica)

Quadro 1 – relações sintáticas entre as expressões gráficas e musicais nos LPs de bossa nova da Elenco

Nota-se que nada há de arbitrário no tipo de conexão estabelecida entre música e imagens no trabalho de Cesar Villela. As muitas analogias que podem ser traçadas entre as sintaxes destas duas linguagens torna improvável que a aderência semântica seja meramente fortuita ou estabelecida *a posteriori* pelo analista. Há, efetivamente, grande coerência na configuração destes LPs como bens culturais, dos quais o designer participa na concepção da capa como espaço para o desenvolvimento de um projeto expressivo, que dá conta de conectar a dimensão cultural de seu ofício com as exigências mercadológicas de produtos comercializáveis. Não à toa, as imagens marcantes concebidas por Villela acabaram por se tornar “a cara da bossa nova”, garantindo seu lugar na iconografia da cultura brasileira.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008. 5ª ed.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa nova. In: CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GARCIA, Tania da Costa. Madame existe. *FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, Brasil, nº 9, p.28-30, 2001. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm>. Acesso em 25 de fevereiro de 2014.
- GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da bossa nova*. São Paulo: UNESP, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- MAYSA. *Barquinho*. Rio de Janeiro: Columbia, 1961.
- MEDAGLIA, Julio. *Música Impopular*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Palestras*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- MONTORE, Marcello. *As Capas de Disco da Gravadora Elenco (1963-1971): subsídios para uma historiografia incluyente do design gráfico brasileiro* (Tese de Doutorado). São Paulo: FAU-USP, 2007.
- MORAES, Vinicius de. [Texto de contracapa]. In: ELIZETE CARDOSO. *Canção do amor demais*. Rio de Janeiro: Festa Discos, 1958.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- TÁVOLA, Artur da. *40 anos de bossa nova*. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.
- VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP: música brasileira*, São Paulo, n. 87, p.14-27, set./nov. 2010.

Sobre os autores

Marcello Montore é arquiteto formado pela FAU-USP e doutor pela mesma escola tendo defendido, em 2007, *As Capas de Disco da Gravadora Elenco (1963-1971): subsídios para uma historiografia incluyente do design gráfico brasileiro*. É professor de projeto de identidade visual corporativa e supervisor do Projeto de Graduação em Design (PGD) da ESPM-SP. É membro do Conselho do Centro de Altos Estudos da ESPM-SP.
E-mail: mmontore@espm.br

Guilherme Mirage Umeda é bacharel em Comunicação Social (publicidade e propaganda) pela ESPM-SP e em Administração pela FEA-USP. É mestre em Administração pela FEA-USP e doutor em Educação pela FE-USP, em 2011, com a tese intitulada *Educação na Linguagem da Anima: diálogos ontológicos com a música*. Atua como professor no curso de Design da ESPM-SP e é vice-coordenador do Programa de Iniciação Científica dessa instituição.

E-mail: gumeda@espm.br