



Aïcha Agoumi de Figueiredo Barat

CAPAS DE DISCO: MODOS DE LER

Tese de doutorado:

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão
Diniz

Coorientador: Prof. Frederico de Oliveira
Coelho

Rio de Janeiro
Abril de 2018



AÍCHA AGOUMI DE FIGUEIREDO BARAT

Capas de disco: modos de ler

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

Coorientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Miguel Jost Ramos

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Izabel Maria de Oliveira

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profa. Maria Teresa Ferreira Bastos

UFRJ

Prof. Alexandre Graça Faria

UFJF

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Aïcha Agoumi de Figueiredo Barat

Graduou-se em História da Arte pela Paris I-Panthéon-Sorbonne em 2008. Mestre em História da Arte Contemporânea pela Universidade Paris I-Panthéon-Sorbonne em 2010. Áreas de interesse: literatura comparada, artes visuais, música popular.

Ficha Catalográfica

Barat, Aïcha Agoumi de Figueiredo

Capas de disco : modos de ler / Aïcha Agoumi de Figueiredo Barat ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz ; co-orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2018.

297 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Música popular. 3. Capa de disco. 4. Visualidade. 5. Retrato. 6. Artes visuais. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Coelho, Frederico Oliveira. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Por mais solitário que seja o tempo de uma tese, ela só se faz possível graças às inúmeras trocas próprias de seu processo. Agradeço nas próximas linhas a todos que estiveram por perto nos últimos quatro anos.

Ao meu orientador, Júlio Diniz, pela orientação sempre generosa e minuciosa. Pela abertura ao me receber como ouvinte em suas aulas enriquecedoras, ainda em 2013, o que me motivou a tentar uma seleção de doutorado. E pelo apoio, interesse e confiança desde o primeiro momento em que propus este tema de pesquisa.

Ao meu coorientador, Frederico Coelho – professor de aulas sempre instigantes –, pelo diálogo constante, pelo entusiasmo e pelo cuidado com este trabalho.

A Miguel Jost, Izabel Oliveira, Alexandre Faria e Teresa Bastos, pelo interesse e disponibilidade em compor a banca. À Teresa, agradeço também pelo convite para ser ouvinte em seu curso de pós, oportunidade que enriqueceu enormemente esta pesquisa.

A Paulo da Costa e Daniel Castanheira, que aceitaram ser suplentes e ler este trabalho.

Esta tese não teria sido escrita sem o apoio financeiro da CAPES e da Faperj. Agradeço também pelo apoio institucional da PUC-Rio e pela atenção e cuidado dos funcionários da Secretaria de Pós-graduação, sobretudo Daniele e Rodrigo.

Aos professores desta casa, pelas aulas estimulantes e provocadoras, em especial à Eneida Leal Cunha e a Karl Erik Schollhammer, cujos cursos influenciaram imensamente os rumos deste trabalho.

A Luciano Figueiredo, interlocutor precioso com quem aprendi sobre capas e conversei, de forma visível e invisível, em cada uma das páginas desta tese.

À Edinha Diniz, pela generosidade e entusiasmo em compartilhar pesquisas, livros e em me legar sua linda coleção de LPs, sou muito grata.

Ao Instituto Moreira Salles e a Fernando Krieger, pela disponibilização do acervo e prontidão.

À Cecília, pelos processos e aportes da psicanálise.

À Feiga e à Natalia, leitoras e revisoras atentas deste trabalho, mas também amigas e interlocutoras de vida. Pelas discussões, alegrias e momentos compartilhados. Vocês também estão aqui, nestas páginas.

Aos companheiros queridos dessa jornada que se iniciou em 2014.1: Ana, Ricardo, Tiago, Dani, Julia, Mari, Fred, Felipe, Val e Rebecca produzindo presença em bares do Rio à Belém.

Aos amigos que me acompanham na estrada da vida, me afetam e me incentivam longe ou perto: Pedro, Lívia, Thiago, Vanessa, Clarice, Nira e Leo. Lulu, Barbara, Moana, Julia, David, Diana, Luana, Bel, Diogo, Marina, Marcello. Mayna, Gabi, Paula, Di, Luiza e Monna. Bernardo, Paula, Jeff e Thiago. Val, Cynthia, Paula. E às Anas: Coutinho, Dias e Paiva.

À Mila e à Nazinha pelo afeto, apoio e incentivo sempre. E à Martine, que com seu olhar me mostra a poesia de outros mundos.

Por fim, sobretudo e por tudo, aos meus pais, Ariane e Mustapha.

Resumo

Barat, Aïcha de Figueiredo. Diniz, Júlio Cesar Valladão. **Capas de disco: modos de ler.** Rio de Janeiro, 2018, 297 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Capas de disco: modos de ler busca chaves de leitura para compreender a relação entre a música e a cultura visual no século XX e início do XXI. Ao deslocar o objeto de uma discoteca, seu espaço tradicional de fruição musical, e trazê-lo para o campo dos estudos culturais, uma infinidade de leituras se apresenta. As capas são uma forma de arte muito particular, analisá-las é fundamental para entender as diversas formas em que seus mecanismos operam. A música é, por sua vez, um instrumento importantíssimo para entender a cultura visual de forma mais ampla. Este trabalho se vale de ferramentas do campo da história da arte e de outros dispositivos analíticos interdisciplinares para explorar as imagens e sua potência. O argumento central da tese defende a ideia de que as capas contribuem para *a construção de um sentido musical*, enriquecendo o processo estético do fruidor. Os anos 1950 foram essenciais para firmar a capa como elemento primordial para o disco. Foi também a partir dos anos 1950 que artistas plásticos e fotógrafos penetraram no mercado das gravadoras, vendendo seus talentos e experimentando concepções visuais inovadoras em capas. Ou seja: a criatividade de alguns capistas abriu novos caminhos e permitiu explorar novas concepções para as artes de LP. Procura-se, assim, mostrar que as capas foram *locus* privilegiado e fértil de expressão para diversos fotógrafos e artistas plásticos consagrados se expressarem em escala industrial. Esta tese busca entender a capa para além da simples ilustração e compreendê-la não só como invólucro ou objeto de design, mas principalmente como objeto artístico, tão importante quanto o conteúdo. Estão em foco neste trabalho principalmente dois aspectos que se complementam. Por um lado, analisa-se a capa de disco como campo de experimentação artística, ou seja, um suporte de trabalho para inúmeros artistas plásticos e fotógrafos. Por outro, que não deixa de complementar esse mesmo campo, reflete-se sobre a capa como suporte para o retrato do sujeito, no sentido

restrito de *portrait*, que subentende tecer laços com o gênero pictórico secular.

Palavras-chave

música popular; capa de disco; visualidade; retrato; artes visuais.

Abstract

Barat, Aïcha de Figueiredo. Diniz, Júlio Cesar Valladão (Advisor). **Album covers: ways of reading them.** Rio de Janeiro, 2018, 297 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Album covers: ways of reading them aims to search for keys to interpret the relation between music and visual culture in the XXth century and the beginning of the XXIst. By displacing the object from a discotheque, its usual space of musical fruition, and bringing it to the cultural studies field, an infinity of possibilities come up. Covers are a very particular art form, analyzing them is central to understand the different forms in which their mechanisms operate. Music on the other hand, is a very important instrument to apprehend visual culture in a broader way. This work uses tools from the art history field and other interdisciplinary analytic devices to explore images and their strength. The central argument of this thesis asserts that album covers contribute to the construction of a musical meaning by enriching the esthetic process of the listener. The 1950s were essential to establish the album cover as primary element for the record. It was also in the 50s that visual artists and photographers penetrated the record company markets selling their talents and experimenting innovative visual layouts. In other words: the creativity of some cover artists opened new paths and enabled new conceptions for the album cover artwork. This work seeks to show that album covers were a notorious and fertile place of expression for photographers and visual artists to express themselves in a large scale. This thesis aims to understand the album cover beyond a simple illustration, and to grasp it not just as a packaging or design piece, but mainly as an artistic object, as important as the content itself. This work focuses on two aspects that complement themselves. On one hand, we analyze the record cover as a field of artistic experimentation, that is, a support for many visual artists and photographers to work on. On the other hand, that complements this same field, a reflection is made on the cover as a support for the portrait of the subject, in the restrict sense of the portrait, that aims to establish ties with the secular pictorial *genre*.

Keywords

Pop music; album cover; visuality; portrait; visual arts

Sumário

1. Considerações iniciais	13
2. Em busca de uma nova visualidade	35
2.1. A capa de disco antes e durante a Bossa Nova: a caminho da sofisticação	35
2.1.1. A diversidade do selo Festa	35
2.1.2. O minimalismo do selo Elenco	48
2.2. A capa de disco na era do Experimental: um suporte de experimentação artística	63
2.2.1. O cenário experimental no exterior	63
2.2.2. A vanguarda e a Tropicália	68
2.2.3. As capas dos artistas da contracultura e seus herdeiros	96
2.3. A experimentação poética	115
2.3.1. A presença da poesia visual em capas de disco brasileiras (1969-2013)	115
2.3.2. Álbuns brancos – O uso do branco nas capas de disco	141
3. O retrato em capas de disco	161
3.1. Origens e usos do retrato	161
3.1.1. Apontamentos iniciais sobre o gênero pictórico	161
3.1.2. “Por entre fotos e nomes” – criando visualidades	166
3.1.3. A capa, objeto fetiche – o <i>sleeveface</i>	176
3.2. O modelo, o fotógrafo	179
3.2.1. Fronteiras entre criatura e criador	179
3.2.2. Retratos, vetores de mitos	191
3.2.3. O caso Clara Nunes	198

3.3. De “Black is beautiful” a “Negro é lindo”: a capa como lugar de afirmação	204
3.4. Entre autobiográfico e (alter)retrato	209
3.4.1. Caetano Veloso – suas cores, seus nomes	209
3.4.2. Refazendo tudo: reivindicações ancestrais e pertencimento em Gilberto Gil	220
3.5. O corpo – Retratos selváticos	229
3.6. O rosto em close	247
3.7. Retratos: sobre ausências presentes	259
3.8. Retrato para além do fotográfico	269
4. Considerações finais	277
5. Referências bibliográficas	282

A música não se limita ao mundo do som. Existe música no mundo visual.
Oskar Fishinger, 1951

Aos sábados pela manhã,
costumava visitar um lugar de
Liverpool chamado Lewis's,
carregando umas dez pratas para
comprar um disco; aí sentava no
ônibus por meia hora, para ler a
capa. Eu a tirava da sacola e lia, lia o
selo, lia qualquer coisa em que eu
pudesse pôr meus olhos¹.
Paul McCartney

“Don` t you wonder sometimes? `bout sound and vision”
David Bowie

¹ McCartney, Paul. Apud. Martin, 1995, p.141.

1.

Considerações iniciais

“Capas de disco: modos de ler” é o título desta tese. O plural em “modos” já deixa subentender que não há um único jeito de abordar capas de disco, mas inúmeros. O leitor não está frente a um manual didático que pretenda usar ferramentas semióticas para interpretar imagens em capas, mas sim de um estudo que parte de uma simples premissa: capas de disco são importantes chaves de leitura para compreender não apenas a música, mas diversos outros aspectos da cultura nos séculos XX e XXI.

Ao deslocar o objeto de uma discoteca, seu espaço tradicional de fruição musical, e trazê-lo para o campo dos estudos culturais, uma infinidade de leituras se apresenta. Nesta tese, estão em foco principalmente dois aspectos, que se complementam. Por um lado, analisa-se a capa de disco como campo de experimentação artística, ou seja, como um suporte de trabalho para inúmeros artistas plásticos e fotógrafos. Por outro, que não deixa de “pertencer a” e complementar esse mesmo campo, reflete-se sobre a capa como suporte para o retrato do sujeito, no sentido restrito de *portrait*, o que subentende tecer laços com o gênero pictórico secular.

Como aponta o pesquisador Júlio Diniz,

ao jogar a luz sobre o objeto capa de disco, [tem-se] a possibilidade de leitura de nossa música popular, não a partir da canção, sua substância primeira, mas tendo como leitor-guia a iconografia das capas de disco. Elas retratam as enormes transformações da própria música, sua representação social e histórica, suas transformações (DINIZ, 2003, p.103).

Na era pré-videoclipe, pré-internet e pré-streaming, a capa era tida como elemento essencial na comunicação do artista com seu público. Entendê-la como simples acessório do disco, porém, é ignorar a complexidade deste objeto. Ao trazer à tona o tema desta tese em conversas, ao longo de quatro anos, não foram poucas as vezes em que analogias foram feitas com capas de livro, talvez por este se tratar de um trabalho desenvolvido no Departamento de Letras. Indo adiante

com tal analogia, é inevitável não tentar um diálogo com o teórico Gérard Genette. Quando publica o seminal *Seuils* em 1987, Genette analisa e ilumina a função dos textos de acompanhamento de uma obra literária, que ele denomina *paratextos*. Para Genette, páginas de rosto, anexos, prefácios, textos de apresentação – póstumos ou contemporâneos –, títulos, composição, tiragem, ISBN, entre inúmeros outros dados que figuram numa publicação impressa, explicam dados importantes para compreender o texto principal. Nas palavras de Genette: “denomino *peritexto editorial* toda a zona do peritexto que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata, porém com maior exatidão, da *edição*” (GENETTE, 2009 p.21). Mais adiante, Genette traz ainda outro dado que é bastante similar ao universo das capas de disco, que, como será explicado adiante, começou como simples envelope pardo, até ser aproveitada como campo em potencial.

A capa impressa, portanto, em papel ou papelão, é um fato bastante recente, que parece remontar ao início do século XIX. Na era clássica, os livros apresentavam-se em encadernação de couro muda, salvo a indicação resumida do título, e a, às vezes, do nome do autor, que figurava na lombada. [...]. Uma vez descobertos os recursos da capa, parece que muito depressa se começou a explorá-la. (GENETTE, 2009, p.27)

De maneira análoga, é certo que um disco tem vida autônoma sem sua capa e a prova disso é que inicialmente as capas sequer existiam. Assim como a camada sonora de um disco, a camada textual de uma obra literária existe por si só. Entretanto, se um *paratexto* é dispensável quando se lê Homero, por exemplo, sabemos também que edições com novos prefácios, ou textos de apresentações inseridos em novas coleções, agregam valor intelectual e estético à obra. Quando as capas de disco passam a ser exploradas como suporte, já não se pode entendê-las somente como complementos do disco – se torna necessário pensá-las como parte integrante essencial do processo, um elemento que cada vez menos se dissocia do objeto disco.

Um selo ou gravadora pode ou não ter uma identidade visual coesa. Um mesmo disco pode ter capas e prensagens diferentes, dependendo do país de lançamento ou até do ano de lançamento. Estudar esse tipo de sutilezas não é o objetivo deste trabalho. Para Júlio Diniz, “ler a música no contexto cultural contemporâneo, construído em ruínas sob o crivo de uma crise de mudanças

epistemológicas profundas, pressupõe o manuseio, [...] de diferentes molduras” (DINIZ, 2002, p. 186). Ora, aqui se problematiza a capa como objeto indissociável do projeto do artista. Numa cultura que valoriza não só a imagem *tout court*, mas que alimenta também o culto ao superastro, as capas ganham ainda mais força, e muitas vezes têm mais projeção que o próprio conteúdo sonoro. Quantas pessoas visualizam a capa de *Aladdin Sane* quando se fala em David Bowie? Mas quantas pessoas conhecem, de fato, o conteúdo sonoro do disco? Poderíamos dizer que, para o grande público, Bowie está imortalizado nessa imagem, assim como Guevara está imortalizado nos *silks* da famosa foto de Alberto Korda que estampa tantas camisetas mundo afora. Em ambos os casos, a imagem está para além de sua obra/ de seus feitos.

Da mesma forma, a capa do disco coletivo *Tropicália*, concebida por Rubens Gerchman, é relativamente conhecida do grande público; em contrapartida, é um equívoco muito comum ouvir que a canção “Tropicália” (Caetano Veloso) consta no disco, quando na verdade apenas lhe empresta seu título. Em outras palavras, um disco se basta sem uma capa, mas uma capa de disco pode ser vista também como objeto artístico autônomo, que existe por vezes para além do conteúdo sonoro. As abordagens mais proveitosas consideram que capa e disco caminham juntos de maneira indissociável, resultando em leituras mais ricas. Poucas vezes o mesmo pode ser dito sobre uma capa de livro.

O objeto em questão (e nisso leia-se a junção disco+capa) carrega em si uma subjetividade muito particular. Talvez por sua escala, próxima da humana² ou talvez, hoje, por um fetiche do retorno ao analógico³, ou pelo próprio impacto que a música tem em inúmeras vidas, à nossa revelia ou não. Contudo, o termo subjetividade talvez não seja o ideal para descrever o efeito das capas. A relação com o objeto talvez provenha mais da ordem de um afeto, um objeto que move, mas que também estaria ligado à produção de presença, um objeto que experimentamos para além da linguagem. A música tem um impacto subjetivo em cada ouvinte, capaz de criar e despertar afetos. Um disco, com sua música e capa, é um objeto que traz fascínio e uma experiência estética. Considera-se que o

² Exemplo disto seria a febre do *sleeveface*, que será abordada num segundo momento,

³ Discos são objetos fetiche, colecionadores vão à caça de feiras de vinil, a internet torna-se campo de busca para álbuns raros, e o Japão surge como o melhor país para partir em busca de discos brasileiros raros.

objeto pode produzir o que Gumbrecht denomina “momentos de intensidade” (GUMBRECHT, 2010, p.127). Ao dissertar sobre o efeito de presença que a experiência estética da música lhe provoca, ele diz: “a doçura quase excessiva e exuberante que às vezes me arrebatava quando uma ária de Mozart aumenta em complexidade polifônica e quando acredito, de fato, ser capaz de ouvir na pele os tons do oboé” (GUMBRECHT, 2010, p.125-126). Música e imagem apelam aos sentidos por seus efeitos de presença. Ainda segundo Gumbrecht:

a palavra ‘presença’ não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. [...] Por isso, ‘produção de presença’ aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos (GUMBRECHT, 2010, p.13).

A relação entre música e visualidade é muito única, seus efeitos sobre o fruidor, quando materializadas em um disco, oscilam entre o que Gumbrecht chama de “efeitos de presença e efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.15). As capas são uma forma de arte muito particular, sua importância crítica para a cultura visual da música é fundamental para entender as diversas formas em que seus mecanismos operam. A música é, por sua vez, instrumento importantíssimo para entender a cultura visual de forma mais ampla. Este estudo se valerá, então, de ferramentas do campo da história da arte e de outras análises interdisciplinares para explorar as imagens e sua potência.

É demasiado simplório considerar as imagens que acompanham a música como meros acessórios. Para Nick Cook, pesquisador,

as imagens de capa contribuem para a construção de um sentido musical, [...], capas de disco transcendem sua origem como embalagem, e se tornam parte do produto, ou de todo modo, parte do quadro discursivo no qual a música que contem é consumida⁴ (COOK, 1998, p.106).

Ao contribuírem para *a construção de um sentido musical*, capas enriquecem o processo estético do fruidor. Os anos 1950 foram essenciais para

⁴ “record sleeve images contribute to the construction of musical meaning, [...] record sleeves transcend their origins in packaging and become part of the product, or at any rate part of the discursive framework within which the music inside them is consumed”.

firmar a capa como elemento primordial para o disco. Foi também a partir dos anos 1950 que artistas plásticos e fotógrafos penetraram no mercado das gravadoras, vendendo seus talentos e experimentando concepções visuais inovadoras em capas.

A capa do disco *Canções populares do Norte e Sul*, do Conjunto Farroupilha e do Trio Nagô, lançado no final dos anos 50, traz os dizeres “O bom está no disco, a capa é proteção” impressos na parte inferior. Esta afirmação autorreferencial carrega uma provocação. Ao ironizar que um disco importa mais que sua capa, vemos que a gravadora adota a contramão da moda da época, que já começava a dar valor à visualidade das capas, e já sabia que o sucesso comercial de um álbum dependia em parte de se destacar de outros discos.

Uma capa aparentemente sem graça, *clean*, branca, com uma faixa verde perpendicular a uma linha curva preta poderia lembrar um barco e seu mastro. Curiosamente, o disco de música regional, gênero que costumava apresentar capas pitorescas e alegóricas, é lançado com uma capa de tendência modernista, contrariando o hábito da época.



Conjunto Farroupilha e Trio Nagô, *Canções populares do Norte e Sul*, circa 1958. Capa: autor desconhecido

A capa das *Canções populares do Norte e Sul* tem um efeito dissonante e

causa estranhamento ao associar música regional a uma estética moderna, que era reservada a uma música mais contemporânea, como a Bossa Nova. O uso da frase “o bom está no disco, a capa é proteção” também sugere que a capa não é “uma boa capa”. Paradoxalmente, o uso dessa ironia não deixa de ser uma estratégia nova. A capa é de autor desconhecido, algo extremamente comum na época, já que não era comum atribuir o crédito do layout no produto.

Aos poucos, a capa foi se tornando um lugar cada vez mais recorrente de experimentação artística e abordá-la sob este prisma é essencial para compreender sua importância para a cultura visual do século XX e XXI. Ao problematizar a capa de disco como espaço de experimentação artística, parte-se, aqui, de uma acepção de *experimentação* fincada nas vanguardas brasileiras construtivas do segundo modernismo, segundo as quais o experimental tende à busca de novas formas de invenção, como explorado por Hélio Oiticica e pelos Irmãos Campos a partir do conceito de *inventor* cunhado por Ezra Pound. Não se pretende inventariar todas as capas de disco feitas por artistas plásticos, mas sim mapear alguns momentos em que esse fato ocorre de maneira mais expressiva e, sobretudo, de forma mais experimental, ao longo de 60 anos de produção.

Em coluna do Jornal do Brasil em 1974, o crítico musical Tárík de Souza apontava para a – suposta – escassez de capas criativas no âmbito nacional.

Ao invés de, como nos outros países de música atuante, a capa dos discos formar um importante mercado para o artista gráfico, no Brasil o estágio do produto, em geral, ainda o confunde com simples saco de embalagem [...]. Trabalhos de artistas significativos, como Valtercio (sic) Caldas (Sá, Rodrix e Guarabira), Cafí (Egberto Gismonti), Elifas Andreato (Paulinho da Viola), Edinízio Ribeiro (Gilberto Gil), Luciano Figueiredo e Oscar Ramos (Jorge Mautner) são exceções, que não chegam a duas dezenas (DE SOUZA, 1974, p.5).

Ainda que hoje, possivelmente, Tárík emitisse uma opinião diferente, segundo a declaração feita àquela época pelo crítico, a produção de artes relevantes em LPs, “significativas”, feitas por artistas, não chegaria nem a duas dezenas. Entretanto, ao tomar a produção do mercado fonográfico na década de 1970 em diante, não é difícil para qualquer estudioso contemporâneo perceber que as capas verdadeiramente qualificadas por um valor estético, artístico e

experimental contabilizam, sem dúvida, muito mais do que “duas dezenas”. Ao ler as fichas técnicas de discos canônicos, sobretudo nos anos 1970 e 1980, saltam aos olhos o envolvimento e a atuação de artistas plásticos nos projetos artísticos de um número considerável de discos de música brasileira. Nos anos 1970, esse tipo de investimento na arte das capas passa a acontecer principalmente com os ditos artistas de catálogo das gravadoras. Ou seja: a criatividade de alguns capistas abriu novos caminhos e permitiu explorar novas concepções para as artes de LP. As capas foram, assim, locus privilegiado e fértil de expressão para diversos fotógrafos e artistas plásticos consagrados se expressarem em escala industrial.

Na década de 80, mais de 10 anos depois da coluna de Tárík de Souza, ainda não se dimensionava verdadeiramente a participação de artistas plásticos na concepção das capas. Em 1986, uma matéria do Jornal do Brasil sobre o tema, intitulada “Os artistas da Capa”, mostra que, ainda que elas fossem consideradas como obras de arte, eram em sua maioria citados designers gráficos, considerados capistas: “conheça, a partir da página 22, quem são os craques deste mercado peculiar” (JB, 1986, p.3), diz a matéria.

Não é difícil encontrar artistas plásticos fazendo capas de disco, embora os exemplos sejam mais esporádicos. Roberto Magalhães, Scliar, Carlos Vergara e Glauco Rodrigues já realizaram capas de Raul Seixas, João Bosco e Elis Regina (RITO, 1986, p.26).

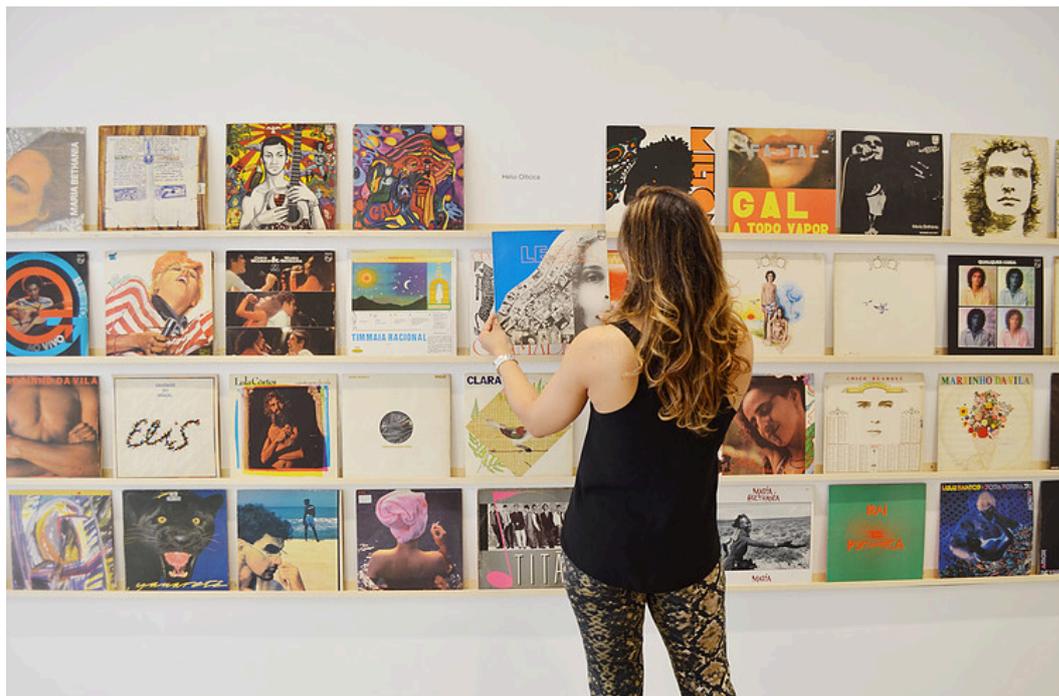
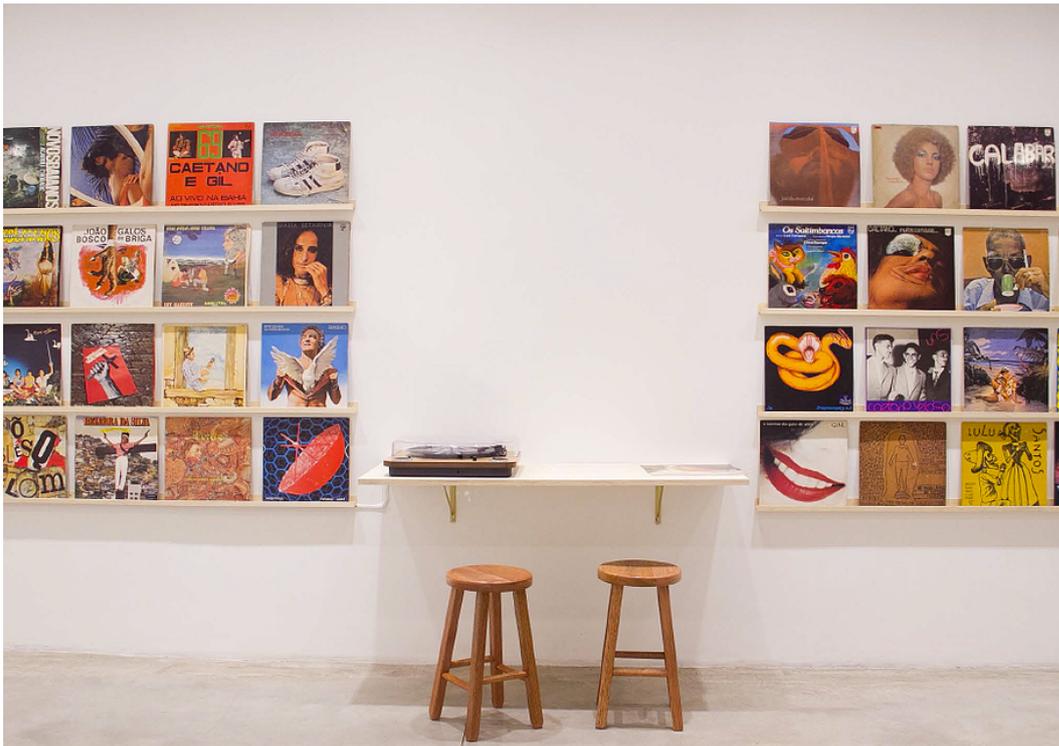
Esta pesquisa ressalta, todavia, que ao contrário do que se costuma pensar, os exemplos não são esporádicos, e que, dos anos 1950 até hoje, é extensa a lista de artistas plásticos que se aventuraram por este ramo específico da indústria fonográfica. Para a pesquisadora Sheyla Diniz:

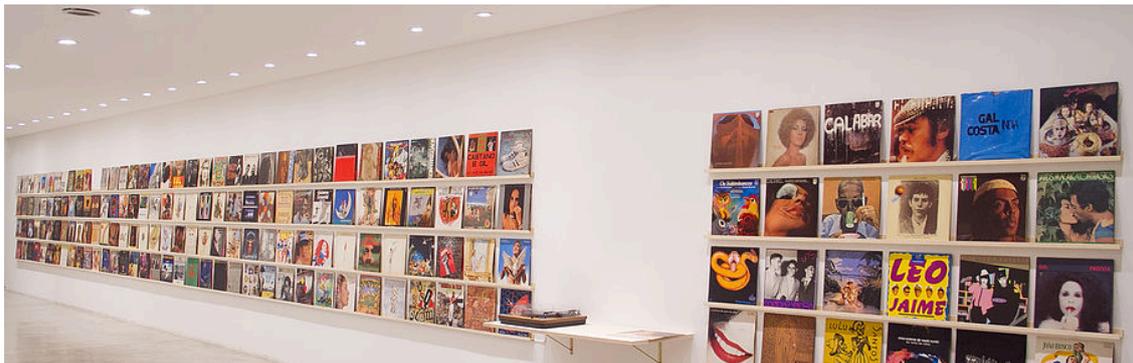
As majors, operando sob uma lógica racional que passa então a caracterizar a indústria fonográfica a partir do início dos anos 1970, dispunham de condições para abrigar dois grandes grupos de artistas, distinguidos de acordo com os nichos de mercado. De um lado, o cast de marketing, “concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que o envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido”. De outro, o cast de catálogo, cujos discos, geralmente marcados por práticas experimentais e/ou por abordagens mais intelectualizadas, tinham “venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades” (DINIZ, 2015, p.122).

Certos artistas tiveram mais liberdade que outros para investirem e experimentarem artes elaboradas para seus LPs. Muitas foram as apropriações ou parcerias que levaram a uma abordagem artística e, agora, o distanciamento histórico permite mapear um corpus significativo de capas de disco, que aponta para uma convergência entre artes visuais e música. A concepção criativa das capas abarca um largo escopo da história visual brasileira contemporânea e inclui fotógrafos de renome, designers e artistas plásticos.

Em 2015, o artista plástico pernambucano Bruno Faria criou a instalação *História da Arte Brasileira 1960-1990*, na Galeria Sancovsky (SP). A obra reuniu cerca de 160 LPs de diferentes momentos e com capas feitas por diferentes artistas plásticos brasileiros. Expostas em um mostruário na parede, atrás de cada uma delas estava plotado o nome do artista responsável por sua concepção.







Instalação História da Arte Brasileira 1960-1990, de Bruno Faria na Galeria Sancovsky (SP).
Crédito: Divulgação em: <http://www.brunofaria.org/introducao-a-historia-da-arte-brasileir->

A apropriação de Faria permite lançar um olhar afiado sobre as capas, valorizando seu aspecto artístico. Nomes como Carlos Vergara, Luiz Zerbini, Tunga, Cafí, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Regina Vater, Elifas Andreato, Rubens Gerchman, Barrão – entre muitos outros, aparecem como responsáveis pelas mais diversas capas e enriquecem a superfície quadrada com suas propostas. Suas soluções vão do desenho à pintura, das poéticas visuais aos usos do branco, passando por fotografias e outras experimentações, o que revela praticamente não haver limites para explorar este campo de 30x30cm. É um campo que não só reflete a visualidade de cada época, como também provoca, por meio de seus projetos gráficos, leituras e transgressões políticas e culturais em um dado momento.

O estudo das capas ilumina dados histórico-culturais cuja relação com o presente não cessou. Agamben sublinha a importância de se voltar ao que não foi totalmente compreendido à sua época porque “o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento de sua história” (AGAMBEN, 2013, p.72). Segundo

Agamben, o objeto contemporâneo mostra uma fissura em relação ao próprio tempo. As capas de disco eram contemporâneas no momento em que surgiram e assim seguem. Primeiro, por serem objetos artísticos. Segundo, porque se voltar para um objeto como o álbum musical é dar-se conta de seus diferentes componentes e entendê-los como peças-chaves para a compreensão de uma cultura visual intimamente atrelada à musical. Se, como diz Agamben, “a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico” (AGAMBEN, 2013, p.69), voltar ao LP na era das playlists virtuais mostra que algo escapa, algo que ainda não foi totalmente assimilado no que diz respeito à constituição de uma cultura visual atrelada a este suporte. Não obstante o crescente declínio da indústria do CD ser fato consumado, a indústria do vinil voltou a crescer com força. Segundo David Sax,

em nenhum outro lugar a redescoberta do vinil tornou-se tão difundida ou significativa quanto nos Estados Unidos, onde a United Records Pressing é a maior fábrica de discos da nação e uma das três maiores do mundo (a alemã Optimal e GZ, na República Tcheca são ainda maiores). Do fundo do poço da URP em 2010, o negócio cresceu de forma tão impressionante que a empresa anunciou no meio de 2014 que abriria uma segunda fábrica aumentando seu número de prensas de disco de 22 para 38, e sua equipe de 150 para mais de 250. (SAX, 2016, p.24-25).

A crescente demanda pela forma analógica de reproduzir música mostra que a identidade visual que acompanha os discos ainda é um discurso relevante. Ainda segundo Sax, “de acordo com a Record Industry Association of America, as remessas de LPs, só nos Estados-Unidos, cresceram de 990 mil em 2007 para mais que 12 milhões em 2015” (SAX, 2016, p.31).

Da mesma maneira, um thumbnail de Spotify precisa ser pensado com afínco, a fim de representar num espaço mínimo toda a informação necessária. Bandas como a findada Sonic Youth, que viveram seu auge numa época de declínio da indústria fonográfica, nunca deixaram de se preocupar com a camada visual de seus discos, ora criando artes especiais, ora usando obras de artistas renomados, como o alemão Gerhard Richter. A própria Kim Gordon afirmou em sua biografia a importância das artes de capa inúmeras vezes: “nosso diretor artístico ficou decepcionado quando escolhemos uma ilustração em preto e branco do Raymond Pettibon para a capa do Goo” (GORDON, 2015, p.177) ou ainda “a

capa do single ‘Death Valley’69’ era um cartão postal de uma das pinturas de Gerhard Richter” (GORDON, 2015, p.154).

O desejo de possuir o objeto, de formar uma discoteca – e no caso das capas, levando em conta que são objetos visuais, por que não uma pinacoteca? – musical tangível, de ser seduzido por uma arte, de ler um encarte, enriquece e torna mais substancial a relação com a música. Em 1965, em *As coisas*, Georges Perec já apontava os lugares retóricos da fascinação, ou seja, o fascínio que exercem os objetos sobre nós e como o que possuímos pode moldar quem somos. São gostos transformados em mitologias, e signos que falam num contexto de civilização que os engloba. A volta – ou o não desaparecimento – do LP, é sintoma de que a praticidade do digital ainda não anulou por completo, em determinados nichos sociais, o desejo de se relacionar com objetos analógicos.

Apesar de tamanha presença e do ressurgimento material do vinil, ainda há pouca produção de pensamento crítico sobre as capas fora do campo do design. Falta uma reflexão visual e estética, sobre esse objeto. Tendo como exemplo a Bossa Nova ou a Tropicália, suas capas ainda são pouco tematizadas em documentários de música⁵, exposições⁶, catálogos de exposição⁷ ou livros⁸. As capas geralmente são mostradas em conjunto e pouco é dito sobre elas de forma isolada. A discussão das capas de disco no Brasil também ainda é pouco inserida na história da arte dos suportes. Há, decerto, um esforço teórico no momento presente, distanciado no tempo de aparição destas capas, de revisar esta injustiça histórica. O distanciamento cronológico e o conhecimento das transformações da indústria fonográfica permitem olhar esse objeto como espaço profícuo e fértil de expressão artística.

Houve uma tomada de consciência da importância dos discos e das capas como icônicas. Contudo, geralmente eles são inseridos na história da música mais

⁵ Capas apenas aparecem em *A música segundo Tom Jobim* (2011) de Nelson Pereira dos Santos ou *Tropicalia* (2012) de Marcelo Machado.

⁶ *Bossa 50* (2008), exposição sobre 50 anos da Bossa Nova com curadoria de Walter Garcia no Pavilhão da Bienal, em São Paulo que contou com 250 capas selecionadas por Charles Gavin a partir do acervo de Caetano Rodrigues.

⁷ *Tropicália* (2007), exposição itinerante com curadoria de Carlos Basualdo apresentava as capas dispostas no espaço expositivo; no catálogo da exposição aparecem impressas, mas são pouco discutidas do ponto de vista crítico.

⁸, *Bossa Nova and the Rise of Brazilian Music in the 1960s original cover art compiled*, de Gilles Peterson e Stuart Baker ou ainda *Bossa Nova e Outras Bossas – a arte e o design das capas dos LPs*, de Caetano Rodrigues e Charles Gavin discutem pouco as capas de forma isolada. O mesmo ocorre em *Angela Maria, a eterna cantora do Brasil*, de Rodrigo Faour, que apresenta nas páginas ilustrativas miniaturas de todos os discos, mas não uma análise crítica sobre estas capas de uma mesma intérprete.

por conta de sua sonoridade e menos por sua visualidade, ainda que haja reconhecimento estético. É o caso do programa *O Som do Vinil*, apresentado pelo músico e pesquisador Charles Gavin, onde são mostrados ao público os processos de produção, gravação de discos emblemáticos da música brasileira⁹. Eventualmente a capa é mencionada, mas nunca é o foco principal da pesquisa. Portanto, nota-se que há reunião, coleção, mas não análises da capa como suporte/objeto influenciador da visualidade de um período; ela acaba sendo vista muito mais como esponja de influência do que como o agente que influencia. Atualmente, o seriado *Arte na capa*¹⁰, composto de vinhetas de 5 min. sobre capas de disco, é outro que tenta mostrar sua importância para a cultura brasileira. No programa, designers, produtores, artistas e músicos são entrevistados para mostrar ao público o processo de feitura e as ideias que estavam por trás de capas icônicas de grandes discos brasileiros como *FA-TAL – Gal a todo vapor*, de Gal Costa, *Pérola negra*, de Luiz Melodia, *Cabeça dinossauro*, dos Titãs, ou ainda *Com você meu mundo ficaria completo*, de Cássia Eller.

Até o presente momento, não há muitos estudos acadêmicos aprofundados sobre esta questão. O disco, ainda que fetichizado, segue um objeto um tanto quanto marginal, e a capa ainda não faz parte da centralidade da discussão. Há reconhecimento estético, como provam livros como *Jazz Covers* (Taschen, 2015), *Onda infinita, we see music* (Zahar, 2013), *Bossa Nova e outras bossas, a arte e o design das capas de LP* (Viva Rio, 2005), *Bossa Nova and the rise of Brazilian Music in the 1960s: original cover art* (Soul Jazz Records, 2010), mas não há desenvolvimento de discurso crítico. São livros que resultam muito mais numa coleção de capas, não havendo uma análise do objeto como lugar influenciador. É natural que tenha havido dificuldade de enxergar, à época, este suporte como um lugar de arte por conta de sua indissociabilidade do mercado. Mas agora é importante inserir este estudo na história da arte dos suportes.

No meio acadêmico, o livro *Coverscaping*, editado pelo Museu Tusculanum, de Copenhague, e organizado por Asbjorn Gronstad e Oyvind Vagnes, salvo engano, surge como o primeiro esforço coletivo ao abordar a capa como um gênero autônomo na cultura visual, gerando uma produção de pensamento sobre o objeto.

⁹ O programa estreou em 2007, no canal Brasil, e segue em exibição ainda no momento de publicação desta tese.

¹⁰ O programa estreou em 2014 e caminha para sua quarta temporada em 2018.

Vê-se, portanto, que há um interesse crescente sobre o assunto e que se começa a produzir conteúdo e pensamento significativo sobre o objeto. Uma abordagem mais ampla do disco inclui sua capa e difere de abordagens que levavam em conta apenas o aspecto musical do objeto.

Uma vez que se entende o álbum como a junção disco + invólucro, contendo texto + imagem, fica evidente que, a partir dos anos 1950 abrem-se caminhos para pensá-lo como uma possibilidade de forma artística total da contemporaneidade. Se o conceito de forma artística total – *gesamtkunswerk*¹¹ – surge atrelada a uma noção essencialista e erudita, a capa de disco macula tal noção, ao tornar o procedimento de convívio entre as linguagens em um objeto que nasce no século XX, em grande escala e para consumo. Se o álbum é espaço híbrido, temos um produto onde uma sequência temporal da música se confronta com a simultaneidade da parte visual. O disco, ao mesmo tempo em que está inscrito na duração de sua audição, tem sua capa que o materializa no espaço. Assim, o álbum precisa ser abordado como um meio de expressão que explora tempo e espaço. Ele envolve, portanto, diferentes linguagens, distintos sistemas de códigos: é, em suma, mais que um simples suporte. E, muito embora o disco em sua forma física não tenha mais a presença física que tinha¹², a noção de álbum e a importância de seu aspecto visual ainda estão presentes na forma como se concebe e produz música hoje e, por isso, é importante voltar às capas do passado, tentando entender o seu lugar em nossa cultura visual e musical. Como objeto que carrega em si os elementos de tempo e espaço, a capa de disco vai além do uso “imagético” e de representação de um conteúdo, ganhando uma autonomia de produção e – voltando a Gumbrecht – gerando “momentos de intensidade” (GUMBRECHT, 2010, p.15). Parece fundamental, ainda, lembrar que, mesmo que estejamos destacando a esfera artística das capas, ela é indissociável de sua

¹¹ Conceito do romantismo alemão atrelado a Richard Wagner, o termo remete à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas numa única obra de arte, uma obra de arte total. Traçando o paralelismo com o disco temos: música, performance corporal (no caso da foto posada de capa), canto, artes plásticas.

¹² A produção do mercado de discos voltou com força não só no mercado internacional, mas também no nacional. Vários artistas vêm lançando e relançando seus trabalhos no formato. A fábrica de vinis Polysom, do Rio de Janeiro já não dava conta da demanda e uma nova fábrica, a Vinil Brasil, abriu as portas em São Paulo em 2016. Enquanto a indústria do CD cai, a do vinil cresce consideravelmente. Em 2016, a fábrica da Polysom tinha capacidade de fabricar 40 mil discos por mês. A Vinil Brasil pretende presar 140 mil discos por mês.

função comercial, posto que elas eram – salvo raríssimas exceções – produto da indústria fonográfica e do que anteriormente chamávamos *cultura de massas* e hoje chamamos *cultura midiática*, na qual as transformações socioculturais são promovidas pelas mídias.

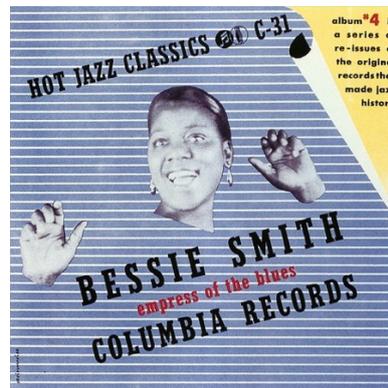
Diversos fatores, muitos deles circunstanciais, contribuíram para o percurso da capa de mera embalagem e mero produto a *locus* produtor de visualidades. O distanciamento histórico revela a magnitude da influência da indústria fonográfica na cultura. Capas icônicas, como *Nevermind*; *A love supreme*; *Dark side of the moon* e *Sgt. Pepper's*, por exemplo, se tornaram imagens representativas de estéticas e visualidades. Como apontam Abjorn Gronstad e Oyvind Vagnes, essas capas “circulam de forma rizomática em nossa economia de imagens pós-históricas e desde então tem adquirido um significado simbólico que vai além da música que contiveram um dia”¹³ (GRONSTAD; VAGNES, 2010, p.4).

A capa do disco sofreu uma série de mudanças. Nas primeiras décadas dos discos de 78 RPM, sua visualidade era meramente utilitária: um envelope, muitas vezes pardo, deixava à mostra um selo colado no próprio disco indicando, título, intérprete e faixas contidas. Em 1938, Alex Steinweiss, designer gráfico, é contratado como diretor de arte pela Columbia Records para ilustrar suas capas, marcando o início da arte da capa.

Steinweiss, filho de imigrantes poloneses e letões, cresceu no Brooklin, em Nova York. Seu interesse pelas artes gráficas começa ainda adolescente, quando conhece Leon Friend, professor e diretor do departamento de artes da Abraham Lincoln High School. Friend era coautor do único livro de referência sobre artes gráficas até então (*Graphic Design*, 1936). Steinweiss passa a integrar o grupo Art Squad, comandado por Friend, onde aprende todas as bases do grafismo e descobre os movimentos de vanguarda europeus, como o Bauhaus. Graças à sua experiência na Art Squad, Steinweiss, consegue integrar a Parsons School of Design, onde se gradua em 1937. Com 23 anos, Steinweiss assume o cargo de diretor artístico da Columbia Records, onde era responsável por cartazes, logos e publicidades. Steinweiss era um verdadeiro melômano e não entendia como os

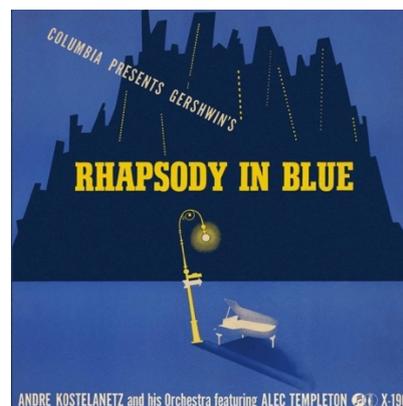
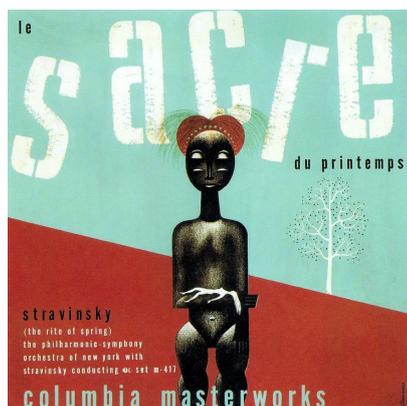
13 No original “circulate rhizomatically in our post-historical economy of images and have long since acquired a symbolic significance which exceeds the music they once contained.” (GRONSTAD; VAGNES; *Coverscaping*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2010, p.4).

discos eram vendidos em embalagens tão ascéticas. O jovem designer convenceu a diretoria da Columbia de que, ainda que mais custosas, repensar o layout das capas de disco as tornaria mais atraentes ao consumidor e de que as vendas aumentariam. Pela primeira vez, pensava-se no marketing do disco como produto. A arte sedutora desenvolvida por Steinweiss resultou em um boom de vendas. Um dos primeiros discos ilustrados da Columbia, uma reedição da Nona Sinfonia de Beethoven, foi 800% mais vendida que a edição anterior.



Imperial Orchestra, *Smash Song Hits by Rodgers and Hart*, 1940. Capa: Alex Steinweiss

Bessie Smith, *Empress of the Blues*, 1940. Capa: Alex Steinweiss.



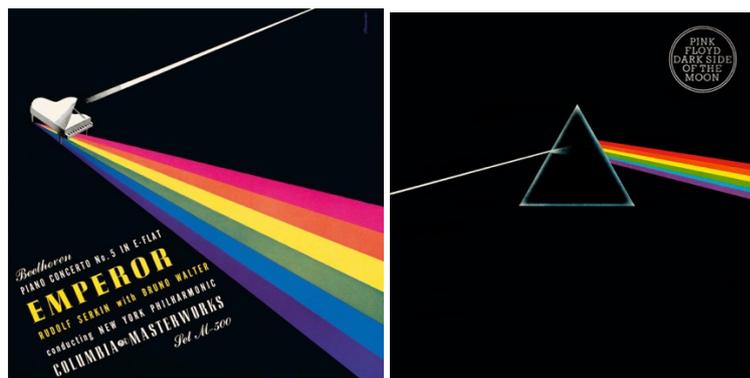
New York Philharmonic Orchestra, *Sagração da Primavera*, 1944 Capa: Alex Steinweiss

André Kostelanetz, *Rhapsody in Blue*, 1941. Capa: Alex Steinweiss

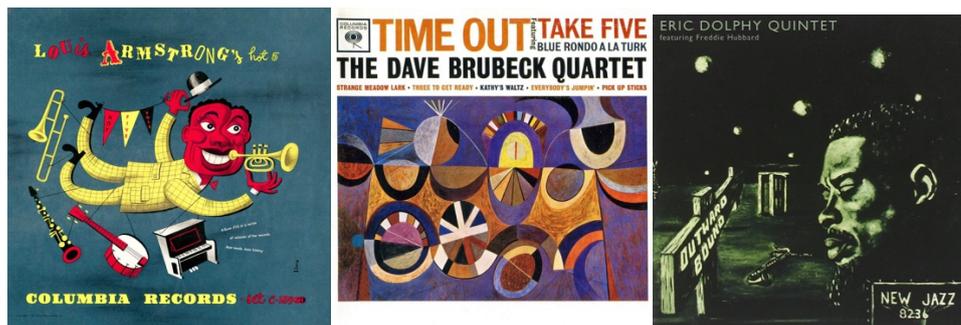
As capas de Steinweiss tiraram de cena os envelopes pardos e deram início a um novo segmento de ilustração, design e fotografia no seio da indústria fonográfica. Muito inspiradas nas vanguardas europeias e no estilo Art Déco, bastante em voga nos anos 1920, suas capas eram sobretudo ilustradas, mas aos

poucos começam a incorporar fotografias à sua visualidade. Entre as pérolas que Steinweiss criou, destaca-se a capa para a *Sagração da primavera*, de Stravinsky, numa gravação da Filarmônica de Nova York. A incorporação da estatueta africana mostra como o designer estava em sintonia com as influências da arte africana sobre as vanguardas europeias. Outro caso curioso, que vale ser mencionado na produção de Steinweiss, é a capa de uma gravação do *Concerto do imperador (Concerto para Piano n°5)*, de Beethoven, que seria, anos mais tarde, possivelmente uma fonte de inspiração para a icônica *Dark Side of the Moon*, do Pink Floyd. Parentescos entre capas, como este, reforçam o fato delas gerarem um grande mundo de imagens recicladas, um manancial de recriações.

Na grande maioria das vezes, não havia crédito atribuído; ao contrário do que acontecia nas artes plásticas, nem sempre se assinava a capa, não havendo, portanto, autoria institucionalizada. Outros designers, que desenvolveram linguagem própria e foram importantes para o desenvolvimento da visualidade das capas foram Jim Flora, com um estilo bastante inspirado no cartoon e na caricatura e Neil Fujita, que trabalhou na Columbia principalmente com discos de jazz. Vale mencionar também o trabalho de Richard Jennings, um artista plástico negro, para as capas de Free Jazz. Pela primeira vez, um negro ilustrava música negra, num momento em que a segregação nos Estados Unidos ainda era fortíssima.



Rudolf Serkin, Bruno Walter & New York Philharmonic Orchestra, *Emperor Concerto* (Beethoven), 1948. Capa: Alex Steinweiss
Pink Floyd, *Dark side of the moon*, 1973. Capa: George Hardis (coletivo Hipgnosis)



Louis Armstrong & His Hot Five, *Louis Armstrong's Hot 5 Vol. 2*, 1947. Ilustração de Jim Flora | The Dave Brubeck Quartet, *Time Out*, 1959. Pintura de Neil Fujita | Eric Dolphy Quintet, *Outward Bound*, 1960. Pintura de Richard Jennings

Em 1955, Reid Miles, artista gráfico, e Francis Wolff, fotógrafo, ganharam notoriedade por suas capas para o selo Blue Note, criado em 1939. Suas artes combinavam uma foto em preto-e-branco com tipografia elegante e filtro colorido, desenvolvendo uma identidade visual muito específica e facilmente reconhecível. Os músicos eram fotografados no estúdio, durante as gravações ou durante as pausas.

A capa se tornou definitivamente uma porta de entrada para a música. Nos primórdios da comercialização de discos não havia necessariamente lojas especializadas. Compravam-se discos no setor onde se comercializava os fonógrafos das lojas de eletrônicos. Não se garimpavam discos; em geral, comprava-se o disco ouvido num concerto ou no rádio, procurava-se um disco específico. Com a chegada das capas ilustradas, as lojas de discos foram reconfiguradas para que o consumidor pudesse passar os dedos entre as pilhas de discos e visualizar as capas. Não só isso, como a partir de então se prescindia de um atendente: os próprios clientes procuravam seus produtos.

Deste modo, o design da capa transformou o espaço comercial. O disco, assim, passa a ser cada vez mais atrelado à cultura visual. A capa torna-se uma peça chave no marketing do disco, e a música entra na era das commodities. Já que não se pode comprar uma banda, pois a música não tem dimensão espacial, o álbum se torna o *stand in* da commodity que vai ser adquirido. Possivelmente, o advento da fotografia nas capas (tema que será tratado no segundo capítulo), mostrando as personalidades por trás da música, está diretamente ligado a isso, pois, como aponta Susan Sontag, a fotografia é uma aquisição. Ter a foto de uma pessoa não deixa de ser uma forma de possuí-la, é “a posse vicária de uma pessoa” (SONTAG, 2015, p.172) e uma forma daquela pessoa entrar na

experiência do indivíduo por meio da imagem.

Os Beatles provavelmente foram os primeiros a terem consciência de seu status de commodity (vide o título do álbum *Beatles for Sale*) e os primeiros a desafiar os jogos de representação de suas imagens, tentando sempre reinventar o modo de se representar em suas capas. Já em *Rubber Soul* (1966), a imagem distorcida do quarteto flertava com a estética psicodélica e fora obtida por um efeito de distorção na projeção dos slides da sessão de fotos para a capa. Sempre envolvendo artistas plásticos e fotógrafos, os Beatles se preocuparam constantemente com a visualidade de suas capas. No mesmo ano de 1966, lançam uma coletânea para o mercado americano (*Beatles Yesterday and Today*, 1966). Na capa, tentam desconstruir a imagem de bons rapazes em vigor até então, criando uma capa polêmica e extremamente controversa, onde aparecem em meio a uma carnificina com bonecas decapitadas e cortes de carne. As capas que desafiavam a moral e os bons costumes criavam polêmica e contribuíam para burburinhos, gerando mais publicidade para as bandas, muitas vezes à revelia¹⁴ destas. Consequentemente, os Beatles alçaram a capa de ferramenta de marketing a espaço de experimentação artística.

Sgt. Pepper's talvez seja o ápice dessa démarche. Como narra seu produtor, George Martin: “A capa de *Sgt. Pepper's*, como sua a música, deveria mexer com a cabeça das pessoas – e conseguiu. [...] A capa deu início a um tipo de culto que cresceu e cresceu, até tornar-se uma indústria”. (MARTIN, 1995, p.141). Nela, o ouvinte é constantemente convidado à interação: identificar todos os personagens¹⁵ da colagem, ler as informações do que foi o primeiro encarte com letras em disco. Uma miríade de influências justapõe o erudito e o popular, assim como nas próprias canções dos Beatles. A capa é uma afirmação, ela dita o tom, seja com a imagem, seja com o título dos discos e das músicas, dando pistas do

14 Em seu *Electric Ladyland*, Jimi Hendrix não havia sido informado, por exemplo, de que a capa adotada pela gravadora traria um enorme grupo de mulheres nuas

15 A capa, uma colagem de uma constelação de referências era um reflexo do próprio processo musical dos Beatles. Era uma mistura de personagens do que era então chamado de alta e da baixa cultura, que iam dos gurus indianos que inspiravam George Harrison, a Marx, passando por Dylan Thomas, Bob Dylan, Marilyn Monroe, Shirley Temple, sem qualquer hierarquia. Os próprios Beatles se colocam em cena ora como bonecos de cera, aludindo a uma antiga imagem deles mesmos, ora numa performance como a banda do Sargento Pimenta. Curiosamente recorrera à performance num momento em que haviam desistido de performar nos palcos.

que vamos ouvir.

Para a pesquisadora Elizabeth Duarte, “a capa de disco [é vista] como uma forma de publicidade, ela traz consigo um discurso próprio e de suma importância para a comunicação”. Logo, ela pode ser vista como um “objeto de um processo comunicativo que comporta um contexto – cultural e situacional” (DUARTE, 2000, p.45). Mas em que medida, a partir do final dos anos 50, o capista deixa de ser um mero ilustrador e se torna um colaborador do álbum? Afinal, definitivamente se vai muito além da publicidade. Para amparar teoricamente esse olhar sobre as capas como manifestações discursivas que passaram a ser verdadeiramente criadas como parte do disco, é importante partir de uma consideração teórica proposta por Karl Erik Schollhammer em *Além do visível*, sobre a chamada "cultura da imagem":

Não há mais dúvida sobre a superioridade contemporânea da representação visual em termos de eficiência de divulgação e de impacto sensível sobre o público. O sucesso dos meios de comunicação deve-se em parte à facilidade de percepção e ao automatismo com que o público absorve a imagem viva. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.9)

As imagens impressas nas capas de disco ocupam um lugar fundamental na estética contemporânea, pois, como vimos anteriormente, são ponto crucial na estratégia de marketing do produto que é o disco. Para Barthes, “o que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado” (BARTHES, 2011, p.126). A busca cada vez mais sofisticada pela originalidade visual da capa se torna uma peça chave dessa estratégia, pois, como indica Schollhammer,

as imagens ocupam, cada vez mais, um lugar dominante na recepção estética contemporânea; vivemos sob o impacto da proliferação de imagens produzidas e sustentadas ente si na reciprocidade entre redes midiáticas. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.7).

Assim, este trabalho se vale em diversos momentos do olhar viabilizado pelo campo disciplinar da cultura visual, cuja “principal hipótese de análise aponta para a relação entre o que o texto ‘faz ver’ e o que a imagem ‘diz e dá a entender’, tomando-a como nexos privilegiado para delinear a topologia do regime

representativo de um determinado momento histórico e cultural”. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.12). Ao analisar as capas, vemos que estas contribuem para a construção de um regime de visibilidade. Tornam visível o que não seria e respondem pela visibilidade de uma época como poucos suportes o fazem. Em *Além do Visível*, Schollhammer mostra como a arte amplia os regimes de visibilidade e como a cultura visual

proporciona aos estudos da cultura a oportunidade de um enfoque mais radical a partir da relação entre discurso e visibilidade, ao mesmo tempo em que permite formar um melhor entendimento acerca do funcionamento das imagens, compreendidas com mediações significativas de realidade (SCHOLLHAMMER, 2007, p.11).

No contexto desse novo paradigma comunicacional, parece essencial entender a capa para além da simples ilustração e compreendê-la não só como invólucro, mas principalmente como objeto artístico, tão importante quanto o conteúdo. É importante compreender o álbum como uma mídia que fora projetada para uma relação unissensorial de audição, mas que, em um dado momento, é atravessado pela visualidade e passa a ser um objeto híbrido – um disco pode, sim, “ser comprado pela capa”.

Ao longo deste trabalho, alguns exemplos emblemáticos evidenciarão escritas e estilos muito particulares, intimamente vinculados ao músico e sua obra. Esses exemplos ajudarão a demonstrar as múltiplas possibilidades que podem ser exploradas nas capas.

Possivelmente, no momento de publicar seu artigo referido anteriormente, Tárík de Souza não teve o distanciamento histórico para notar que até mesmo aquele ano de 1973 foi importantíssimo para desenvolvimento de inúmeros projetos gráficos fundamentais e para a formação do mercado das capas de disco. O que parece inquestionável à luz do lugar de análise de um observador do século XXI, porém, é que antes mesmo do ano de 1973 – na verdade, desde os anos 1950 – a capa já merecia ser analisada e lida como espaço de experimentação artística, como se verá a seguir.

Esta tese foi idealizada partindo de um anseio de tratar as capas de disco sob dois ângulos. Num primeiro momento, este trabalho se debruça sobre as capas de disco como espaço de experimentação artística. Está em jogo, em seu

primeiro capítulo, o envolvimento de artistas plásticos na concepção das capas: do selo Festa, de Irineu Garcia às capas da contracultura, passando pelas capas do selo Elenco e da Tropicália. Destacam-se também dois aspectos artísticos que permearam dois corpora de capas: a poesia visual e sua presença expressiva num corpus de capas e as capas que trabalham o branco como conceito e linguagem em sua concepção.

No segundo capítulo, o retrato se torna o ponto focal das capas de disco. O que está em jogo quando se fala de retrato é como a capa se tornou um poderoso suporte de retratos de artistas da indústria fonográfica. Noções como a relação entre modelo e fotógrafo, tempos de pose e pausa e figurinos surgem para tentar amparar temas diversos ligados ao retrato. A criação de mitos, a questão do biográfico no retrato, o rosto em close e o retrato como local de afirmação identitária são alguns dos pontos abordados neste segundo momento. Sem pretender dar conta de tudo, mas sem delimitar cronologicamente o escopo do material estudado, este trabalho dialoga permanentemente com referências do campo da história da arte, dos estudos culturais e da música e indústria fonográfica para criar pontes entre imagem e som.

2.

Em busca de uma nova visualidade

2.1. A capa de disco antes e durante a Bossa Nova: a caminho da sofisticação

2.1.1. A diversidade do selo Festa

A música gravada chega ao Rio de Janeiro com o imigrante tcheco Fred Figner, em 1892. Segundo José Ramos Tinhorão, o primeiro estúdio de gravação brasileiro é fundado por Figner em 1900, nas Casas Edison, onde ele comercializava aparelhos, cilindros e chapas gravadas. Em 1902, Figner realiza as primeiras gravações comerciais, incluindo discos com gravações de dois lados. Em 1903, “o Brasil [se torna] o terceiro país em produção fonográfica na época, atrás só dos Estados Unidos e da Alemanha” (LAUS, 2005, p.297).

A Odeon, primeira fábrica de discos do Brasil, começa a funcionar em 1913, ativada também por Figner. Fruto de uma parceria com a *International Talking Machine*, que tinha sede em Berlim, a empresa de capital majoritariamente francês manteve o nome *Disques Odeon*. A fábrica foi instalada no bairro de Vila Isabel e, segundo o pesquisador Egeu Laus, chegou a ser quarta maior produtora de discos do mundo. Com a chegada de um sistema de gravação mais moderno, eletrônico, desenvolvido pela Victor, no final dos anos 1920, inicia-se a era de ouro da música popular, quando a produção fonográfica do momento era largamente divulgada pelo rádio. Os discos de 78 rpm permitiam apenas 5 minutos de música de cada lado; um álbum de música clássica, com concertos longos, por exemplo, precisava ser composto por inúmeros discos. Apenas em 1947 a CBS/Columbia surge com o formato do LP¹⁶ que permaneceria por muitos anos.

Inicialmente feitas em pardo padrão, nem sempre o cuidado estético com as capas foi uma questão para as gravadoras. Os discos eram acondicionados em

16 O LP tinha uma rotação de 33 1/3 rpm, um diâmetro de 10 polegadas para música popular e de 12 para música clássica. Os discos conhecidos como “compacto simples” giravam a 45 rpm e ficariam reservados ao formato de lançamento de singles e, posteriormente, também seriam adaptados para a velocidade de 33 1/3 rpm. Os aparelhos de toca-discos passaram a vir com uma chave que permitia tocar discos das 3 velocidades: 33 1/3, 45 e 78 rpm.

envelopes de formato quadrado e abertura num dos lados. Um círculo vazado ao centro permitia ler as informações próprias de cada disco. Para Laus, 1946¹⁷ teria sido o ano do lançamento de discos com as primeiras capas personalizadas – que não eram apenas um envelope liso. No Brasil, eram discos infantis como *Branca de Neve*, que faziam parte de uma coleção da Continental dirigida por Braguinha. A série foi composta por diversos contos infantis. *Chapeuzinho Vermelho* (1949) teve sua capa desenhada por Alceu Penna, *Cantigas de Roda* (1950) teve sua capa desenhada por Di Cavalcanti e *Alice no país das maravilhas*, tem na capa desenhos originais de Walt Disney. Segundo Laus,

os indícios fazem supor que somente em 1950 as condições favoreciam o lançamento de produtos dessa natureza [capas personalizadas]. Seguindo a tendência de álbuns importados, algumas gravadoras preparam álbuns de três ou quatro discos com artistas de sucesso e com vendagem garantida (LAUS, 1998. p.123).

Foi somente no encaço de uma série de modernizações que o Brasil atravessou nos anos 1950 que ocorreram transformações fundamentais para a comunicação das capas de disco. No início da década de 1950, aparecem as primeiras capas mais trabalhadas, que levam em conta conceitos de comunicação visual da época: a capa, em geral, era composta por uma mistura de tipografias, ilustrações e fotografia. É o caso do primeiro LP lançado pela Odeon, *A voz sentimental do Brasil* (1954), de Dalva de Oliveira, onde um pequeno retrato da cantora é inserido em uma ilustração de coração que comporta a lista de músicas do disco. No mesmo ano, Caymmi lança seu *Canções praieiras*, cuja capa era um desenho de pescadores feito pelo próprio músico.

¹⁷ É difícil afirmar com certeza o ano de lançamento, uma vez que os discos infantis de música popular não traziam o ano de lançamento ou gravação. O pesquisador Egeu Laus chega a esta data “por aproximação e comparação, a partir dos números de matriz gravados na própria cera dos discos” (LAUS, 2005, p.309).

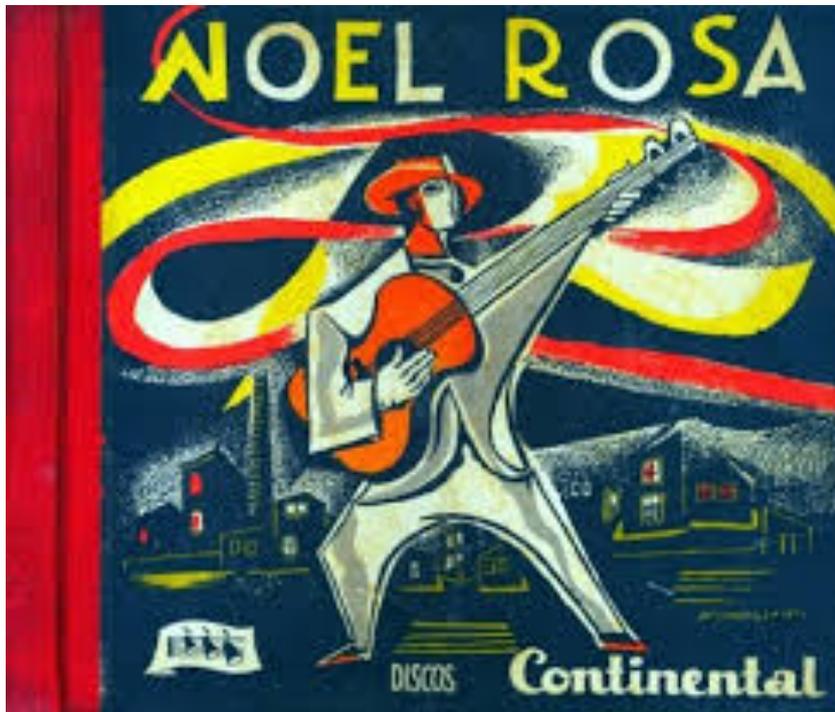


Conjunto de discos infantis. O disco *Cantigas de Roda*, com capa de Di Cavalcanti, aparece à direita.

De modo geral, pode-se dizer que as fotografias ocupavam lugar coadjuvante, cabendo à ilustração o protagonismo. Em 1950, é lançado um álbum que, segundo os critérios adotados nesta pesquisa, pode ser considerado um marco nas experimentações artísticas das capas: *Noel Rosa por Aracy de Almeida*. Em formato 78rpm – e posteriormente lançado em LP –, o álbum, composto de 4 discos, apresentava Almeida interpretando músicas do poeta da Vila. A capa apresenta uma ilustração de Di Cavalcanti, onde se vê um músico – possivelmente o próprio Noel – trajado de calça e terno brancos, acompanhado de seu violão. Não se sabe se a imagem foi feita especialmente para o disco ou se foi reaproveitada para a capa. O pintor modernista já havia trabalhado como ilustrador de livros e também para as revistas *Fon-fon* e *A cigarra*. É dele a primeira capa de *O losango cáqui*, de Mario de Andrade e a capa do catálogo da Semana de 1922. No interior do álbum de Aracy, vê-se também uma caricatura de Augusto Rodrigues de 1947, representando a própria cantora.

Não podemos dizer que nos anos 1950 a prática de capas feitas por artistas plásticos consagrados fosse recorrente e o caso de Di Cavalcanti ter executado a capa para a gravadora Continental se explicaria muito mais pela amizade estreita do pintor com a cantora, que possuía diversos quadros do artista em sua casa. Em

1956, uma nova ilustração de Di Cavalcanti aparece em disco de poesia de Cecília Meireles, lançado pelo selo Festa.



Aracy de Almeida, *Noel Rosa*, 1950,
Ilustração: Di Cavalcanti

Figuras como Lan, Nássara, Alceu Penna e Páez Torres assumiam as artes de inúmeras capas. Não podemos dizer que eles eram designers propriamente ditos. Eram ilustradores, paginadores, desenhistas, cartunistas que trabalhavam para revistas, anúncios, cartazes de teatro e cinema ou agências de publicidade, sendo, portanto, absorvidos pelo mercado das gravadoras. É o caso do argentino Páez Torres, ilustrador e desenhista autodidata que morou anos no Brasil e cujo estilo figurativo bastante geométrico acabou por se tornar uma marca registrada. Se não eram autodidatas, os capistas eram formados pela Escola Nacional de Belas Artes, como era o caso de Nássara ou Alceu Penna – das “Garotas do Alceu” da Revista *O Cruzeiro*. Uma das capas mais famosas de Lan foi para o disco *A Velha Guarda*, de 1954, que contava com ilustrações caricaturais de Pixinguinha, Donga, João da Bahiana, entre outros. Outra capa icônica é para *Eu vou pra Maracangalha* (1957), de Dorival Caymmi, onde o traço do caricaturista perdura. Nas capas dos anos 1950 as caricaturas na contracapa eram constantes.

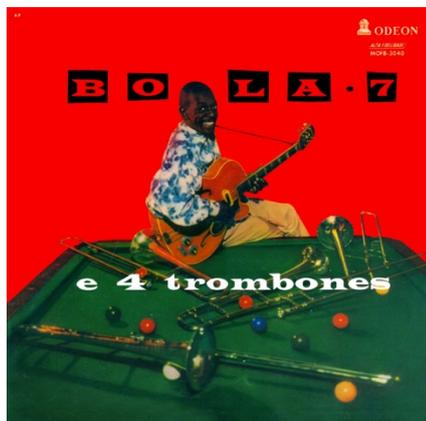


Dorival Caymmi, *Eu vou pra Maracangalha*, 1957.
 Capa: Lan | *Velha Guarda*, 1954. Capa: Lan

Ainda embrionárias frente ao design revolucionário que aconteceria nos próximos anos, as capas dos anos 50 apresentam uma estética própria, mesmo que bastante eclética. Já naquele momento chamavam a atenção, visto que em 1958 o jornal *O Globo* e a revista *Radiolândia* promoveram o “Primeiro Salão Nacional de Capas de *Long Playing*”. As capas concorrentes ficaram em exposição na Associação Brasileira de Imprensa por duas semanas. Os grandes vencedores deste *Primeiro Salão* seriam dois discos: *Moderna Poesia Brasileira*, dos Jograis de São Paulo (selo Festa) com a melhor ilustração, da autoria de Darcy Penteado e *Bola Sete e quatro trombones* (Odeon), de autoria da dupla Cesar Villela e Chico Pereira, que recebeu o prêmio de melhor foto. Ao observar as cores vibrantes e contrastantes, a construção inovadora da foto, assim como a tipografia moderna, nota-se que, antes mesmo da revolução que colocariam em prática no inovador selo Elenco, a dupla Villela/ Pereira na Odeon já preparava o terreno para uma visualidade mais ousada. O *Primeiro Salão* teve enorme sucesso e o jornal *O Globo* deu grande destaque ao evento, com um suplemento de 24 páginas publicado em 29/10/1958, trazendo matérias e textos relacionados à história do disco e à indústria fonográfica no Brasil. Assim como nos salões de artes plásticas, os trabalhos eram apresentados em painéis sanfonados, aproximando ainda mais a mídia de uma forma de arte.



Matéria do jornal *O Globo* de 29 de outubro de 1958



Bola 7 e 4 trombones. Capa: Cesar Villela e Chico Pereira. *Jograis de São Paulo*, Moderna Poesia Brasileira. Capa: Darcy Penteado.

Enfim, a capa passava a ser levada a sério. No mesmo ano de 1958, quando o formato LP completava 10 anos, a revista *Grafas* passava a tematizar a arte das capas de disco em coluna do jornalista e compositor Max Gold, que analisava sempre duas capas nacionais e duas estrangeiras. A coluna problematizava inúmeras questões, como, por exemplo, o descuido para com a contracapa, que em vez de trazer informações sobre o próprio disco muitas vezes era tratada como um espaço para divulgar o catálogo da gravadora. A coluna de Gold e o *Salão* são apenas reflexos da modernização pela qual passava o país nos

anos JK, que trouxeram avanços em diversos setores – o das visualidades das capas de disco foi mais um. Egeu Laus destaca em seu artigo “Capas de disco, os primeiros anos”, alguns trechos das matérias da revista *Grafas*¹⁸. Entre elas, uma é particularmente sintomática do rumo que tomaria a visualidade da capa. Um artigo não assinado e intitulado “O moderno nas artes gráficas” diz:

No último trabalho de Mondrian, [...] a estrutura espacial [é controlada] como tirocínio de um engenheiro e reduz a natureza às suas mais simples formas com traços verticais e horizontais, retângulos e quadrados. O leiaute tipográfico moderno é direta e progressivamente influenciado pela composição de Mondrian (autor desconhecido, *apud* LAUS, 2005 p.325).

A matéria mostra a predileção pelo moderno, que seria fruto da simplificação e geometrização das formas e que já poderia ser vista em capas feitas por Lygia Clark ou Ivan Serpa para o selo Festa. Não por acaso, ambos os artistas já seguiam as tendências do movimento concreto e posteriormente integrariam o movimento Neoconcreto, formalmente muito influenciado por vanguardas europeias concretas que tendiam à geometrização. É o que apontam Fernando Cochiaralle e Anna Bella Geiger:

O concretismo de Max Bill, sediado na Suíça, espalha-se pela América Latina, Argentina e depois Brasil – na Alemanha, em Ulm. Seguidor fiel destes princípios, o Concretismo paulista, originado no grupo Ruptura, tinha sua prática regulada por uma teoria rigorosa que, assim como o concretismo internacional, encontra seus antecedentes imediatos em algumas questões do neoplasticismo holandês de Mondrian [...]. Em 1919, Mondrian situa a questão: ‘... Esta nova ideia plástica ignorará as particularidades da aparência, ou seja, forma e cor naturais. Pelo contrário, deveria encontrar sua expressão na abstração de forma e cor, isto é, na linha reta e na cor primária claramente definida’ (COCHIARALLE; GEIGER. 1987, p. 16).

Os artistas que seriam contratados pelo selo Festa para realizar as artes de capa vinham de vários núcleos artísticos. Se alguns, como os citados acima, seguiam tendências mais abstratas, outros praticam uma arte figurativa.

O selo Festa foi fundado em 1954, pelo até então editor de livros Irineu Garcia, e especializou-se em discos de poesia, teatro, música erudita e popular. Seus LPs eram dedicados à divulgação das *coisas brasileiras*. Aficionado por

¹⁸ Grafas nº2, fevereiro de 1958.

poesia, Garcia fundou o selo após mostrar a Manuel Bandeira um disco que teria recebido com poemas de Paul Éluard, na voz do próprio. Ao pensar na maravilha de um poeta poder declamar e registrar os próprios poemas e impulsionado pelo entusiasmo de Bandeira, Garcia decide gravar os poetas nacionais, a começar pelo próprio poeta pernambucano. Segundo Bandeira, em artigo de 1955 publicado no *Jornal do Brasil*¹⁹, a Continental teria gravado um disco de poesia falada seu e de Olegário Mariano alguns anos antes, sem saber por que o projeto não teria ido adiante.

Em 1957²⁰, a Festa discos já tinha 42 poetas gravados e um acervo de poesia – os poemas eram gravados pelos próprios poetas ou por terceiros–, teatro, interpretação de poesia, música erudita e música popular, e também discos musicais com letras de poetas. O primeiro LP musical continha oito poemas de Vinicius de Moraes musicados por Tom Jobim. Também foi do selo Festa o disco que viria a ser um divisor de águas da música brasileira: *Canção do amor demais* (1958), no qual Elizeth Cardoso interpretou canções da dupla Tom e Vinicius, tendo entre os músicos João Gilberto. Como aponta artigo de Ruth Silver no suplemento dominical do JB²¹, em nenhum momento a editora de discos visou o sucesso comercial.

Após termos tomado conhecimento das atividades quase que completas da nova editora Festa Discos, ficou-se uma impressão segura: seu propósito é divulgar e ampliar o gosto artístico do nosso povo. Comercialmente tem interesses muito limitados, não desejando fugir ao gênero puramente artístico e inédito. (SILVER, maio de 1957: 1).

Atentando para o conjunto de discos lançados pelo selo Festa, salta aos olhos o cuidado estético com suas capas. O aspecto visual era sem dúvida uma questão para o selo, visto que as capas foram executadas por artistas do calibre de Di Cavalcanti, Lygia Clark, Darcy Penteado, Alfredo Ceschiatti, Ivan Serpa, entre outros – e estes eram quase sempre creditados no verso da capa, coisa rara em muitas das primeiras capas de disco de diversas gravadoras.

¹⁹ Domingo 27/11/1955 p.5 (1º caderno)

²⁰ Irineu Garcia: Festa-discos – Divulgar oralmente a cultura no Brasil por Ruth Silver / Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 12/05/1957 p.1

²¹ Irineu Garcia: Festa-discos – Divulgar oralmente a cultura no Brasil por Ruth Silver / Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 12/05/1957 p.1

A preocupação em gravar e valorizar os contemporâneos na poesia estendeu-se a uma preocupação estética que passava pelo projeto construtivo brasileiro. Era um momento de consolidação cultural do país, reforçado pelas políticas desenvolvimentistas do governo J.K., para quem o Brasil se modernizaria 50 anos em apenas cinco de governo. O Brasil entrava na era da modernidade e vivia um cenário efervescente nos diversos setores culturais. Na literatura, surgiam obras como *Morte e vida Severina* (1955, João Cabral de Melo Neto), *Grande sertão: veredas* (1956, Guimarães Rosa), *Encontro marcado* (1956, Fernando Sabino). Brasília era projetada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer (com plano-piloto aprovado em 1956 e inaugurada em 1960), o Cinema Novo (*Rio 40 graus* é de 1955) começava a se consolidar, o Concretismo e o Neoconcretismo despontavam como arte moderna por excelência e, na música, preparava-se o terreno para a Bossa Nova. Também é de 1956 a peça *Orfeu da Conceição* – com cenário de Oscar Niemeyer, música de Tom e Vinícius e cartaz da pintora Djanira – momento exemplar brasileiro do quanto essa confluência cultural não seria privilégio do disco, mas sim uma circunstância da cena artística e carioca. Já em 1943, testemunhou-se a vontade de unir letras e artes visuais na coleção *Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil*, onde grandes nomes da literatura tiveram seus livros ilustrados por artistas plásticos²². A fusão entre diversos setores da cultura estimulava essa grande agitação cultural e, não por acaso, as capas de disco do selo Festa foram exemplos desta dissolução de fronteiras entre as artes. A sofisticação dos meios de produção traz uma demanda por artistas visuais atuando na concepção estética de diferentes suportes.

²² Ao longo de quase 30 anos, 23 títulos foram publicados. O primeiro, em 1943, foi *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, ilustrado por Cândido Portinari. Outros exemplos incluem em 1952 *O Rebelde*, de Inglês de Souza, ilustrado por Iberê Camargo; 1957, *Macunaíma*, de Mario de Andrade, por Carybé; 1962, *A morte e a morte de Quincas Berro d'água*, de Jorge Amado, ilustrado por Di Cavalcanti; 1964, *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, ilustrado por Djanira; 1966, *Aparições*, de Jorge de Lima, ilustrado por Eduardo Sued.



Pablo Neruda, *Poemas de Amor*, sd.
Capa: Carlos Leão



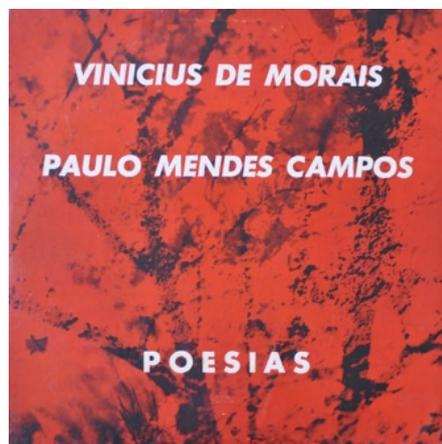
Olegário Mariano e Alvaro Moreyra, *Poesias*, 1956.
Capa: Alfredo Ceschiatti



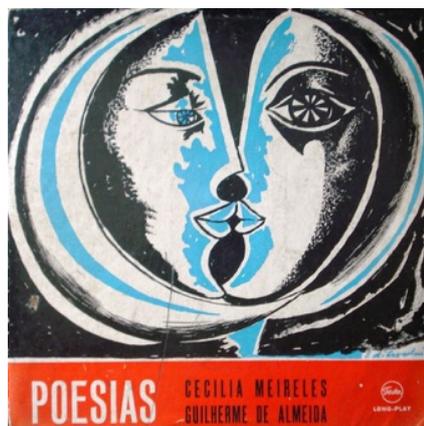
João Villaret, *Poesia Brasileira – antologia*, 1958.
Capa: Atos Bulcão



G. Amado e Rosalina C. Lisboa, *Poesias*, 1956
Capa: Lygia Clark



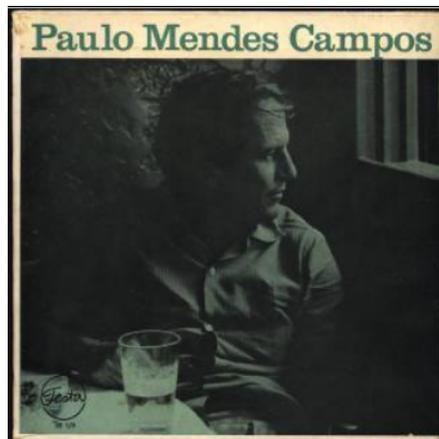
Paulo Mendes Campos e Vinicius de Moraes, *Poesias*, 1956.
Capa: Atos Bulcão



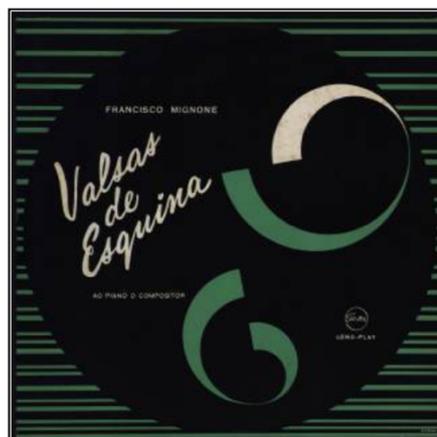
Cecília Meireles e Guilherme Almeida, *Poesias*, 1955.
Capa: Emiliano Di Cavalcanti



Do tempo do Império, 1968.
Capa: Cesar Villela.



Paulo Mendes Campos, (1964)
Fotografia da Capa: Alcício de Andrade



Francisco Mignone, *Valsas de esquina*. (s.d)
Capa: Ivan Serpa

O selo Festa reuniu um conjunto de capas extremamente heterogêneo. Os artistas e designers gráficos contratados para realizá-las iam dos modernos já consagrados, como Di Cavalcanti, ao jovem Cesar Villela, que se tornaria um dos nomes mais importantes na criação de uma visualidade Bossa Nova. Assim, o conjunto de capas vai de traços figurativos a formas mais abstratas e influenciadas pelo espírito construtivo. O corpus acima mostra um design ainda balbuciante, que começava a se consolidar no Brasil. Não há uniformidade visual ou um programa de design coeso.

A década de 1950 foi um divisor de águas na formação dos profissionais de design no Brasil. Marcos como as primeiras bienais de arte (1951 e 1953) ou a exposição de Max Bill no MASP, em 1952, foram capitais para consolidar a formação do designer gráfico no país. Para Alexandre Wollner, designer e teórico do design, somente nos anos 50 a “comunicação visual [é] entendida como desenvolvimento de trabalhos de estruturação visual, como comportamento global, como identidade visual, como criação de códigos visuais” (WOLLNER, 1983, p. 959).

Cabe aqui uma digressão sobre a importância da Escola de Ulm²³ como agente influenciador da concepção estética adotada pelos designers brasileiros. Fundada entre outros por Max Bill, a escola moldou o perfil dos designers brasileiros. Wollner estudou em Ulm, onde recebeu uma bolsa e foi aluno, entre outros, do próprio Bill. De volta ao Brasil, Wollner foi um dos fundadores da ESDI, primeiro curso superior de desenho industrial no Brasil, que teve entre seus colaboradores Aloisio Magalhães, figura ímpar, que havia estudado na Escola de Design do Museu da Philadelphia e foi um dos atores fundamentais da consolidação do design brasileiro. Vê-se, portanto, que a Escola de Ulm, mas sobretudo Max Bill, moldou o perfil de toda uma geração de designers brasileiros.

A diversidade de imagens que ilustraram o selo Festa aponta, no entanto, para uma sofisticação que se refletia no conteúdo sonoro dos discos de poesia, de música erudita, ou de resgate de tradições populares. Mesmo não havendo um projeto visual coeso, houve enorme investimento em produzir capas que traziam a arte de designers e artistas plásticos contemporâneos. Seguindo os passos das

²³ Aqui fala-se sobretudo da primeira fase de Ulm, quando Bill ainda era professor da Escola. O design das capas brasileiras é influenciado pelo funcionalismo de Ulm, todavia sem aderir ao funcionalismo radical e puro ali preconizado, mantendo um aspecto extremamente experimental. Vale ressaltar que a própria ESDI adere a um racionalismo mais rígido do que o de Bill.

capas de discos de jazz, que nos Estados Unidos já traziam a ambição de projetos gráficos sólidos, Irineu Garcia ambicionou adotar a contramão do mercado fonográfico. À época, o mercado produzia quase sempre o padrão sem grande originalidade de capas, retratando o cantor (a), com alguma tipografia ou uma imagem que nada tinha a ver com o conteúdo dos discos. Os discos do selo Festa, porém, podiam inovar e experimentar em suas capas, pois eram voltados para um público restrito e especializado, culto. Para Jones e Sorger, nos Estados Unidos, “quando os consumidores de jazz, fossem intelectuais, boêmios ou noviços, compravam um álbum, eles também compravam um sentido de história, estilo e cultura” (Jones e Sorger, 1999, p. 74). O mesmo pode ser dito do público que consumia os discos lançados por Garcia.

Até a Bossa Nova, as capas não eram executadas por designers, mas sim por ilustradores, cartunistas, artistas plásticos ou desconhecidos. Como vimos no exemplo do selo Festa, artistas plásticos variados contribuíram com suas linguagens próprias à estética de inúmeros discos. A ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial só seria fundada em 1962. Até então, a profissão do designer não existia oficialmente e ainda estava a muitos anos de vir a ser creditada nas capas. Muitas vezes, o crédito pela arte da capa simplesmente não constava – ou ele era apresentado somente como Arte/ Capa/ Layout. Essa variedade de termos indica como não havia padronização e revela o amadorismo dentro da função exercida.

2.1.2. O minimalismo do selo Elenco

A capa é uma embalagem industrial, pensada para acompanhar um produto de arte, que é a música. Assim sendo, foi um lugar privilegiado no qual artistas gráficos, artistas plásticos, fotógrafos e poetas puderam inserir seus trabalhos; uma oportunidade para trabalharem e veicularem ideias. Isso ocorreu em um momento em que a cena musical não se separava tanto da cena das artes plásticas. É interessante notar como rapidamente, já nos anos 1950, para além de ser simples invólucro de discos, a capa é definitivamente um canal, um suporte que serve para a convergência de diferentes linguagens. O Brasil dá um salto na

criação gráfica e assimila o que se faz no exterior desde 1938²⁴, comprimindo em 10 anos sua criatividade gráfica. André Midani, franco-sírio que migrou para o Brasil em meados da década de 1950 e que foi personagem decisivo no lançamento da Bossa Nova no mercado fonográfico, declara sobre o momento em que começa a trabalhar na gravadora Odeon, em 1955: “também me candidatei a cuidar das capas dos discos brasileiros. Eram monstruosas e ninguém queria a tarefa” (MIDANI, 2015, p.74). Ou seja, aos olhos de um estrangeiro recém-chegado no Brasil, havia uma defasagem²⁵ entre o que se fazia em termos de capa de disco no Brasil e no resto do mundo naquele momento. Existia, vale lembrar, uma sociabilidade intensa de figuras destes diferentes meios em bares, restaurantes, encontros informais e relações pessoais. Em um destes almoços um encontro começaria pouco a pouco a transformar a identidade visual das capas de disco.

Um dia, fui representar a companhia num almoço nos Diários Associados e fiquei sentado entre um rapaz muito agitado e amável, que conheceria mais tarde como Ziraldo, e um fotógrafo dos Diários Associados, Chico Pereira. Convidei o Chico para revolucionar as capas de disco. Chico por sua vez apresentou-me Cesar Villela. Eu levei o grupo a um menino superdoce, Otto Stupakoff²⁶, recém-chegado de Los Angeles, onde estudara fotografia. [...] Aos poucos, foram saindo capas maravilhosas: Caymmi e o mar (1957), Caymmi e seu violão (1959), Chega de saudade (João Gilberto, 1958), *Oooh Norma* (Norma Bengell, 1959) e *Se acaso você chegasse* (Elza Soares, 1960) entre muitas outras.

O depoimento de Midani mostra como a convivência e as redes de afetos dos profissionais fora do ambiente de trabalho extrapola o suporte e acaba por influenciar diretamente a feitura de obras importantes²⁷. O próprio Cesar Villela, figura protagonista na criação de uma visualidade Bossa Nova, teria penetrado no ramo das gravadoras graças a uma conversa de mesa de bar. Após ter trabalhado na agência *Standard Propaganda*, segundo o próprio,

Encontrei-me com o músico João Donato, aquele que fora meu colega no

²⁴ Se considerarmos a produção inicial de Alex Steinweiss como marco.

²⁵ Ao se familiarizar com a produção de discos brasileiros, Midani declara “As capas eram horríveis.” (MIDANI, 2015, p.73).

²⁶ Otto Stupakoff clicou capas de disco para Odeon.

²⁷ A criação coletiva era intermediada por encontros em bares como o Villarino – que uniu Tom e Vinícius – ou ainda o Vermelhinho – que uniu Oscar Niemeyer à produção da peça *Orfeu da Conceição*.

Instituto Lafayette, em companhia de Tom Jobim, no bar Amarelinho da Cinelândia. Ele me falara da Odeon. [...] Fui à Odeon embora meus trabalhos não tivessem nada a ver com o assunto. (VILLELA, 2003, p.17)

Um time de peso trabalhou na Odeon, consolidando uma visualidade e uma sonoridade nova na música brasileira. Aloysio de Oliveira, recém-chegado dos Estados Unidos em 1956, era agora o diretor artístico da Odeon (e André Midani, o diretor comercial). Chico Pereira, fotógrafo que havia trabalhado para a revista *O Cruzeiro* e na agência *Standard Propaganda*, era anfitrião de festas da turma dos jovens músicos da Bossa Nova, que eram amigos de seus filhos. Esta sociabilidade intensa fora da gravadora aproximou Aloysio de Oliveira e André Midani de jovens nomes da nova música que se fazia. A capa que rompeu definitivamente com a visualidade utilizada até então era *O amor, o sorriso e a flor*, de João Gilberto. Com arte de Cesar Villela e foto do Chico Pereira, ela trazia uma fotografia solarizada de João Gilberto em fundo branco, anunciando a estética que seria adotada pela dupla futuramente.

Alguns anos depois, ao sair da Odeon, com breve passagem pela Phillips, Aloysio carregou consigo parte da turma da Odeon – César Villela e Chico Pereira – para seu novo selo, a Elenco, em 1963. Já com a Bossa Nova, percebemos que a capa aparece como terreno fértil para a expressão artística de uma poética visual, reforçando o caráter “biscoito fino”, para retomar Oswald de Andrade, da música popular. Aprofunda-se uma visualidade em que há real sintonia entre conteúdos musical e visual.

As capas da Bossa Nova, e posteriormente as tropicalistas, são as primeiras a irem além da superfície mercadológica no que diz respeito a conjugarem imagem e som. A partir dos LPs produzidos pelo selo Elenco, de Aloysio Oliveira – cujo design ficava a cargo de Cesar Villela e as fotografias, de Francisco Pereira – nota-se um novo modo de conceber as capas de disco. Havia uma aproximação de sentido entre a música que se fazia e as capas. Pode-se dizer que, musicalmente, a Bossa Nova trouxe uma preocupação definitiva com a forma. No plano musical, já não se obedecia “ao estilo operístico, soltando a voz ao máximo e exibindo-a com floreios os mais variados” (NAVES, 2001, p.11) como nas décadas de 40 e 50, a Era do Rádio. Não havia mais espaço para “orquestrações ricas de sopros e cordas” (NAVES, 2001, p.11), e o cantor de “persona

exuberante, recorrendo a trajes reluzentes e postura teatral” (NAVES, 2001, p.11) cedia lugar a uma postura mais suave. A Bossa Nova aboliu os excessos, deu valor à forma musical, com o emprego do equilíbrio entre harmonia, melodia, letra da canção e voz do intérprete. Uma nova forma de conceber e pensar música resultava numa nova linguagem de palco, o que se estendeu também às capas de disco. A estética das capas se inspirou nas vanguardas europeias e parecia afinada também com a proposta dos poetas concretos “pelo fato de ambas as estéticas operarem com a *concisão*, a *objetividade*, e a *racionalidade*” (NAVES, 2001, p.18). Esta preocupação com o equilíbrio era visível em seus trabalhos, com poucos elementos e cores apontando sintonia, contenção e sofisticação.

Cesar Villela, cuja formação foi autodidata, aplicava em suas capas uma tríade de conceitos que unia o equilíbrio – presente na obra de Piet Mondrian – à noção de proporção áurea e à simplificação, sempre visando combater a noção de excesso de detalhe e poluição visual²⁸. Nos artistas gráficos brasileiros dos anos 50, prevalece, então, a influência da escola de Ulm. Como aponta Dijon de Moraes sobre a instauração do design no Brasil:

A estratégia do método, eficiência, ordem, coordenação e de primoriedade projetual é intrínseca ao modelo de Ulm, e grande parte dos ideais racionalistas presentes no design ganham espaço no Brasil – que os adota de maneira abrangente e sistemática, tornando por fim tal modelo o vencedor durante o estabelecimento da disciplina no país. (MORAES, 2006, p.60)

É natural notar que muitas dessas capas se inspiram na visualidade das vanguardas europeias, diferindo, sobretudo, das capas produzidas antes da Bossa Nova por buscarem, a partir de então, conjugar elegância e simplicidade. Ou seja: tanto o novo movimento musical que surgia quanto o seu “registro visual” estavam de acordo, de maneira que a imagem construída através do som também primou pela economia de elementos e enfeites. Segundo Júlio Diniz, “percebe-se uma enorme ruptura na concepção visual da Bossa Nova em comparação com as décadas anteriores” (DINIZ, 2013, p.52). O kitsch e a poluição visual dão lugar a capas “mais claras, ‘limpas’, ‘modernas’”. (DINIZ, 2013, p.52). Estas estavam

²⁸ Segundo Villela seu colega na agência Standard, Orlando Loponte, homem extremamente culto, teria lhe transmitido as teorias de McLuhan sobre ruído visual, segundo Villela, “O excesso de detalhes numa composição chama-se ruídos visuais” (VILLELA, 2003, p.17).

afinadas como o “conteúdo programático bossanovista, uma depuração radical do excesso, seja ele musical, poético, gráfico ou visual” (DINIZ, 2013, p.52).

Villela buscou simplificar as capas já quando trabalhava na gravadora Odeon. Em meio a vitrines de lojas de disco confusas e visualmente poluídas, capas com menos informação se destacavam mais. A iniciativa de usar fotos em alto contraste partiu do próprio Villela, após ver uma exposição na Associação Brasileira de Arte Fotográfica. Entrevistado pelo jornalista Ronaldo Evangelista, Cesar Villela conta como surgiu a ideia:

e certa vez vi uma exposição com diferentes experimentações na revelação e gostei de uma, que estava em alto-contraste. Perguntei pro Chico se ele conseguia fazer aquilo e ele me disse que sim. A primeira capa com essa ideia foi a do disco "O Amor, o Sorriso e a Flor", do João Gilberto, com efeito solarizado. Resolvi experimentar e todo mundo topou, ninguém falou nada. Aí, quando o Aloysio me chamou pra fazer as capas da Elenco eu disse, "vamos fazer tudo em alto contraste!" (VILLELA *apud* EVANGELISTA, 2009).

Fazendo do alto contraste uma marca registrada, Villela conseguiu conceber uma uniformidade visual que fez com que discos do selo fossem identificados imediatamente. Tal démarche permitia não só disseminar um selo de qualidade – as capas com tal estética seriam sinônimo de boa música –, mas também harmonia visual.

Em seu livro *Tropicalista lenta luta*, Tom Zé discorre longamente sobre a noção de *limpar o campo*. A expressão surge quando folheava uma revista *O Cruzeiro* de sua juventude, onde se ensinava a fotografar uma sala de forma *clean* e elegante. Tal expressão fez com que Tom Zé compreendesse a modernidade. A matéria da revista é sintomática das construções visuais do fim dos anos 1950, quando *menos passa a ser mais*. As revistas ensinavam a *limpar o campo* (ZÉ, 2003, p. 21), as capas de livro e outros suportes visuais pareciam seguir os mesmos preceitos, assim como a música: a bossa nova limpa o campo da canção, mostrando-se fruto de seu tempo. Na fotografia, na arquitetura, no design, excessos cedem lugar a linhas simplificadas, espaço e contenção. Limpar a visualidade da capa de disco é alinhá-la com a estética de então, tornando-a um elemento ativo na constituição desta visualidade e do corpus que a constitui.

As capas da Bossa Nova foram as primeiras a harmonizarem-se com seu conteúdo. As primeiras capas de Cesar Villela operam uma ruptura com a estética que as precederam. A cacofonia visual de outrora é substituída pela harmonia das

formas simples e elegantes, inspiradas em princípios outrora difundidos pelos europeus do Bauhaus – e, posteriormente, pela escola de Ulm, tendo na figura de Max Bill uma grande influência sobre os concretos brasileiros e sobre o tipo de arte então em voga no Brasil. Para a pesquisadora Ana Dias, “discutir e entender o design brasileiro é, portanto, voltar às raízes de um modelo alemão, incorporado em um país de contexto cultural, social e econômico bastante distinto daquele germânico” (Dias, 2016, p.119). Ao pesquisar capas feitas na Europa para jazz e música clássica (como as de De Harak, Josef Albers ou Jerome Kuhl), notamos que os designers brasileiros se inspiram fortemente no design europeu e americano. Designer de capas de discos de Jazz da Columbia Records, Neil Fujita acreditava que era importante “pensar em como poderíamos usar imagens ou fotografias de forma mais criativa”²⁹ (FUJITA, 2007, tradução nossa). Fujita enfatiza a popularidade que ganhava a arte abstrata nos anos 1950, e como isso influenciou ele e outros designers numa abordagem mais moderna: “O Jazz pedia abstração, um certo tipo de estilização, usando pintores modernos”³⁰ (FUJITA, 2008, tradução nossa). Já a pesquisadora Hillary Moore, em seu artigo “Painting sound, playing color”, discorre sobre como o Free Jazz, estilo de jazz baseado na improvisação – e título de um disco homônimo de Ornette Coleman– estava em consonância com o expressionismo abstrato americano de Jackson Pollock.

No Brasil, alguns anos depois, a Bossa Nova pediria não necessariamente uma abstração, mas uma visualidade mais clean, derivada do concretismo e dos ensinamentos de Ulm e Bill, que, na cultura brasileira, ficaram associados a uma estética moderna. Como ressalta Roberto Menescal, “nós fomos muito influenciados pela música americana, o jazz nos influenciou muito” (MENESCAL, 2003, p.58).

²⁹ We thought about how we could use images or pictures in a more creative way.

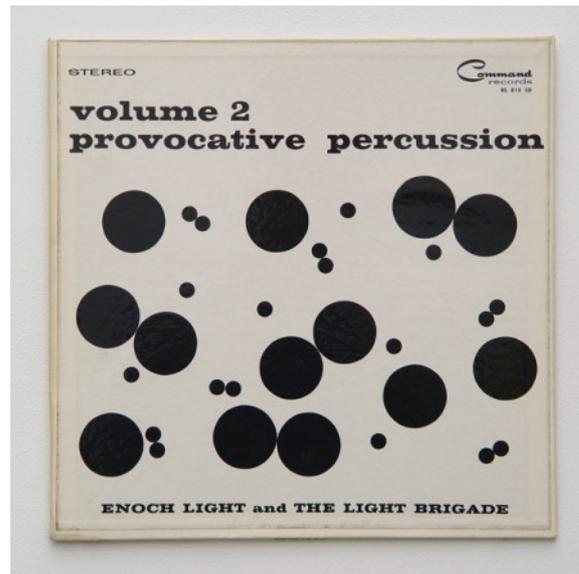
³⁰ Jazz called for abstraction, a certain kind of stylization, using modern painters.



Horace Silver Trio, 1952.
Capa: Jerome Kuhl



Eugene List, *Shostakovich*. 1961.
Capa: De Harak



E. Light and the Light Brigade, *Provocative percussion*, circa 1959
Capa: Joseph Albers

Capas do selo Elenco, por Cesar Villela. Fotos: Francisco Pereira.

● ANTONIO CARLOS JOBIM

ELENCO
DE ALOYSIO DE OLIVEIRA



Antonio Carlos Jobim, 1963.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412352/CA



A Bossa Nova de R. Menescal, 1963.



Bossa, balanço, balada, 1963.

Sobre as capas da Elenco, pode-se dizer que todas partem do mesmo princípio: uma paleta de cores comum – preto, branco e vermelho; fotos solarizadas ou predominância de figuras pretas monocromáticas sobre fundo branco e toques de vermelho aqui e acolá, de forma a harmonizar a composição. Nisso, os recursos usados por Villela lembram os versos e acordes do “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça: “Eis aqui esta sambinha feito numa nota só/ outras notas vão entrar, mas a base é uma só”. O designer constituiu uma visualidade padronizada, que sofria algumas variações de um álbum para o outro. Segundo Villela, os toques de vermelho faziam parte de uma pesquisa que buscava trazer harmonia e equilíbrio para as composições visuais.

Quando eu fazia capas desenhadas, eu colocava recortes vermelhos por cima. E as capas com fotos têm sempre quatro bolinhas, contando a do logotipo. Na época eu andava lendo umas coisas espirituais e li na Cabala dos judeus que o número quatro era ligado à harmonia. Achei que harmonia tinha a ver com música, daí resolvi usar aquela ideia nas bolinhas. (VILLELA *apud* EVANGELISTA, 2009)

Ainda sobre seu processo criativo, Villela aponta:

eu dirigia as fotos, às vezes desenhava como imaginava que elas deveriam ser. No disco do Vinicius com a Odette, por exemplo, eles não puderam se encontrar pra foto. Então fizemos com os dois separadamente e depois eu montei: peguei a

Odete com o pé no banquinho e pus o "&" ali. Para um disco da Sylvia Teles, o Aloysio tinha dado o título: "Bossa! Balanço! Balada!", me entregou datilografado. Aí tive a ideia de desenvolver as exclamações em parte gráfica. Pra fazer uma do Roberto Menescal, lembrei que ele era um grande pescador. E o Chico também, às vezes eles iam mergulhar juntos. Aí sugeri fotografar com aquela roupa. Chico me trouxe a foto e boleei a ideia de cada rapaz da banda estar representado por um peixinho. E muita coisa eu desenvolvi por pura intuição, como as setas na capa do primeiro disco da Nara Leão (VILLELA *apud* EVANGELISTA, 2009).

O depoimento de César Villela mostra como as criações de capas do selo Elenco apontam para um esforço coletivo. Elas levavam em consideração orientações de um diretor musical, Aloysio de Oliveira, a revelação em alto contraste das fotos clicadas por um fotógrafo, Chico Pereira, e a própria habilidade e intuição de Villela ao juntar as partes para criar uma nova visualidade para uma nova música.

A elegância, contenção e depuração visual dos discos da Bossa Nova buscavam traduzir não só uma sonoridade. O novo gênero musical ultrapassa as fronteiras brasileiras e penetra no mercado internacional. Se até então o que se conhecia era a visualidade um tanto folclórica de uma Carmen Miranda, as capas da Bossa Nova procuravam mostrar que o Brasil também estava alinhado com uma estética mais internacional. Como aponta Creed Taylor, que trabalhou no setor de A&R³¹ da gravadora Verve,

até então toda a gente (sic) pensava que a música brasileira era apenas a Carmen Miranda e as suas bananas no cabelo. O Jobim veio mudar tudo. Ele fez desaparecer a imagem cômica que, ironicamente, tinha sido (sic) a MGM a difundir junto do público norte-americano (JOAQUIM, 2015, p. 72).

Ainda que os discos do selo Elenco não fossem exclusivamente dedicados à Bossa Nova, todos refletiam um momento de renovação da canção popular. Após os primeiros anos da Bossa Nova, o espírito solar de suas canções coabitava com canções de temáticas rurais, ou com sotaques africanos (Baden Powell, Jorge Ben). Para Santuza Cambraia Naves,

³¹ Artists & Repertoire – setor responsável pela pesquisa de novos talentos e desenvolvimento dos músicos.

A estética da bossa nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, ‘ a capital do futuro’. A arquitetura de Oscar Niemeyer era informada pela mesma concepção construtivista que orientava o concretismo e o neoconcretismo nas artes plásticas e na poesia, no sentido de buscar uma integração estética com o mundo da indústria e da comunicação de massa. [...] No caso brasileiro, tratava-se de superar o subdesenvolvimento através de uma postura positiva com relação à indústria e à mídia que permitisse aos artistas intervir nestas esferas em prol de uma transformação na sociedade (NAVES, 2001, p.30).

A isso, acrescentam-se as palavras da pesquisadora Lucia Lippi Oliveira:

Podemos dizer que os anos JK foram marcados pela ideia de incorporação do que era novo e moderno: o desenvolvimento, as estradas, as hidroelétricas, a arquitetura moderna, a música, e pela ideia de que era possível recuperar o tempo perdido, como expresso no slogan “50 anos em 5”. Estávamos de fato em um tempo cultural acelerado, marcado pelo espírito do “novo” e pela vontade de mudança. Nele tudo é novo: Nova Capa, Cinema Novo, Bossa Nova... (OLIVEIRA, 2003, p.76).

Seguindo esses postulados, Cesar Villela teria desenvolvido uma estética padronizada, que representava a canção que lhe era contemporânea e que pedia uma nova visualidade. No entanto, além de LPs de Bossa Nova, vemos que o selo Elenco lança discos de Sergio Ricardo e de outros artistas que estavam engajados em outras sonoridades – participando do CPC³², lutando por uma estética clara e acessível a massas visualmente e musicalmente. A geometria e as formas abstratas aliadas às fotos em alto contraste são particularmente exploradas na capa do disco solo de Nara Leão (*Nara*). Curiosamente, o disco de Nara em questão já não continha músicas de Bossa Nova, mas, pelo contrário, inauguravam a nova fase da música popular. A visualidade *simplificada* para qual tendia Villela e a tendência à abstração, que começava a ser observada em capas de outras gravadoras, como a Philips, revelavam que, cada vez mais, a vontade era de se afinar com a produção internacional em matéria de capas – e não necessariamente harmonizar som e imagem, já não havendo em muitos casos sincronia entre o conteúdo e a visualidade.

³² Os Centros Populares de Cultura, são criados em 1962 por um grupo de intelectuais ligado à UNE – União Nacional de Estudantes. Tinham como propósito a “arte revolucionária”, colocando-se ao lado do povo. Sua produção centrou-se na música e na poesia, no cinema e no teatro.

Além da inspiração no formalismo geométrico, muitas foram as capas influenciadas por selos de Jazz, com o Blue Note ou a Verve, que, não por acaso, tinham um público mais específico. Assim, a mudança de perspectiva para o que seria uma sonoridade brasileira contribuiu para a construção de um novo regime de visibilidade da música brasileira. As capas da Bossa Nova já consolidam a ideia de imagem vinculada à música não como mero prolongamento, mas como potencializador da questão sonora. Não se trata apenas de uma estratégia de marketing, mas de uma construção de força interna, num campo que relaciona imagem e música.

O anseio pela modernização crescente da sociedade brasileira e a elegância da Bossa Nova, influenciaram a visualidade de capas de outras sonoridades. A estética introduzida pelo selo Elenco seria levada adiante ainda em outros selos. Em *Opinião*, segundo disco de Nara Leão, Jânio de Freitas manteve o esquema preto / branco / vermelho introduzido no design de capas brasileiras por Villela. Segundo Freitas, a escolha pela simplificação era também estratégica “quase toda branca para destacar-se no mundaréu de cores da loja de discos” (FREITAS, 2013). O selo Elenco ia muito além dos lançamentos de Bossa Nova. Seus discos davam conta da cena contemporânea da MPB.

Além de Villela, um de seus capistas mais constantes foi o chileno Eddie Moyna, que levaria adiante a estética criada por Villela para a Elenco. Ligeiramente mais geométricas e angulares que as tipografias de Villela, os layouts de Moyna seguem os princípios definidos na primeira fase das capas da Elenco, como a predominância do branco e o uso do preto e do vermelho. Se Villela firmava sua parceria de capa sempre com Chico Pereira, as de Moyna parecem menos herméticas, uma vez que, além das fotos solarizadas de Pereira, fazia uso, por exemplo, de desenhos de JC Mello Menezes, ou fotografias de Paulo Lorgus.



Ciro Monteiro. *De Vinicius e Baden especialmente para Cyro Monteiro*, 1965. Capa: JC Mello Menezes Eddie Moyna



Baden Powell, *Ao vivo no Teatro Santa Rosa*, 1966. Capa: Eddie Moyna e fotos de Francisco Pereira e Paulo Lorgus.

As capas *à la* Elenco transcenderam os limites do próprio selo e podiam ser vistas também em outras gravadoras (é o caso de *Opinião de Nara*, de Nara Leão). A moda das capas inspiradas numa estética racionalista era tamanha que o disco *O fino do fino*, de Elis Regina e Zimbo Trio, um trabalho que exaltava as raízes da música brasileira, ganhou uma capa que mais parecia uma composição influenciada pelo formalismo alemão.

A sincronia entre música e visualidade só será levada a um novo patamar no final da década de 1960, primeiramente com as alegóricas capas da tropicália e em seguida ao longo dos anos 1970, quando as capas foram terreno fértil para inúmeros experimentos artísticos.



Nara Leão, *Nara*, 1963
Capa: Cesar Villela



Nara Leão, *Opinião*, 1964
Capa e fotografia: Janio de Freitas



Elis Regina e Zimbo trio, *O fino do fino*, 1965.
Capa: Carlos Prósperi

2.2. A capa de disco na era do Experimental: um suporte de experimentação artística

2.2.1. O cenário experimental no exterior

Em *Contracomunicação*, Décio Pignatari defende que:

Arte experimental é a arte que põe em causa a própria arte: confina necessariamente com a não arte. Ela é criativa na medida mesma em que abala, parcial ou totalmente, todo o sistema prévio, ainda que se possa tratar de ‘sistema de vanguarda’ porventura em vias de fixar-se (Pignatari, 2004, p.121)

Essa acepção de experimental, que parte da noção fundamental de sistema de vanguarda, nos servirá como referência para compreender a aproximação dos artistas plásticos da cena musical na metade dos anos 1960, tanto no eixo Inglaterra-Estados Unidos, quanto no Brasil. Foi na Inglaterra que estudantes de artes amigos de integrantes de bandas como Beatles, Rolling Stones e Pink Floyd começaram a se envolver com o design das capas de disco. Aos poucos, foi se desenvolvendo uma imagética associada à cena do rock. Em 1966, surgiu *Revolver*, feita por Klaus Voorman³³, e em 1967 a seminal *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, feita por Peter Blake e Jann Howarth. Paul McCartney “estava muito interessado em arte naquela época, visitando galerias e começando a colecionar pinturas” (MARTIN, 1995, p.142). Não por acaso, foi o momento em que o interesse dos Beatles pela estética de suas capas realmente tomou forma. A recente participação de artistas plásticos neste campo, que começava a ganhar cada vez mais força e credibilidade, atraiu outros artistas de renome como Larry Rivers, Jim Dine, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg e Andy Warhol.

Sgt. Pepper’s estabeleceu um lastro, tornando-se uma referência na qual outros se espelhariam: a partir daí, seriam valorizados também o design do encarte, as capas duplas e a inclusão das letras de música impressas, entre outras

³³ A capa concebida por Voorman, um artista plástico amigo de Paul McCartney, era inspirada no trabalho do artista vitoriano Aubrey Beardsley, já mostrando o interesse do grupo pelo mundo das artes plásticas. Por esta capa Voorman receberia o Grammy de melhor capa de disco (Grammy award for best cover, graphic arts).

soluções que hoje parecem dadas. Os Beatles tiraram das mãos da gravadora o design das capas de seus discos, tomando o controle da situação para si.

Uma capa repleta de personagens e informações como a de *Sgt. Pepper's* solicitava a participação do ouvinte/espectador no sentido de destacar os personagens do encarte, mas também de identificar todos os personagens presentes – e criar daí diversas teorias próprias do que se consolidou como *beatlemania*.

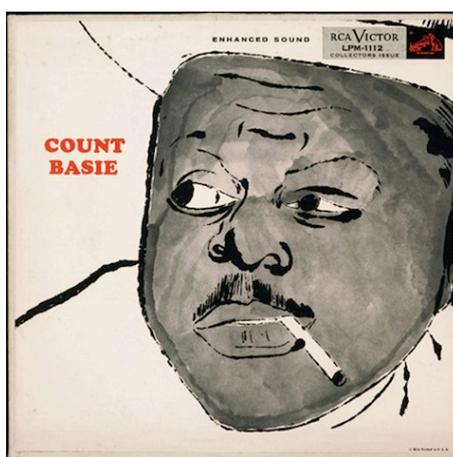
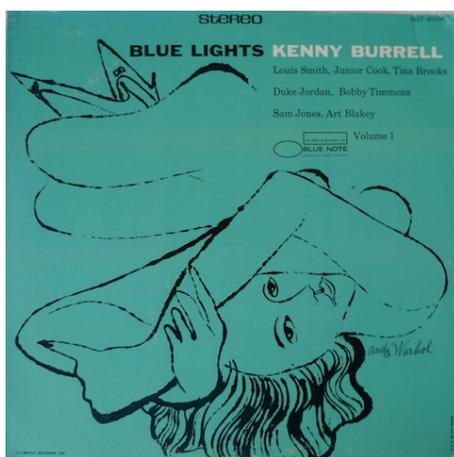
A capa de *Sgt. Pepper's*³⁴ é uma colagem de referências, construída num cenário monumental, onde cada personagem é uma silhueta de cartolina ou um personagem de cera. Representadas, vemos uma série de influências que vão de Bob Dylan a Dylan Thomas, passando por Edgar Allan Poe, Lewis Carroll, Stockhausen, Marilyn Monroe, entre muitos outros. Ela já seria interativa por convocar o espectador a descobrir todos os personagens presentes, mas, além disso, a capa dupla continha elementos para recortar e inserir numa fotografia dos Beatles. E mais: o disco foi o primeiro a encartar as letras das canções, permitindo ao ouvinte cantar junto. Em suma, um disco completo, que estimulava o ouvinte a passar tempo com a capa e a estudar todos os seus detalhes. O grande impacto do disco na indústria fonográfica influenciou a arte de *Their Satanic Majesties Request* (1967), dos Rolling Stones, de composição similar e com foto de Michael Cooper, o mesmo a fotografar *Sgt. Pepper's*.

1967 é também o ano de um disco importante no que tange ao experimental, mas que, ao contrário de *Sgt. Pepper's*, foi um fracasso comercial. Em *The velvet underground and Nico*, feita por Andy Warhol, as primeiras edições solicitavam a participação do espectador ao “descascar” a banana: *peel slowly and see*, dizia uma etiqueta. Além disso, o verso da capa mostrava imagens da banda nos eventos audiovisuais do *Exploding Plastic Inevitable*, espetáculo multimídia organizado por Andy Warhol que conjugava música, performance, dança e projeções visuais, reforçando o valor dado à estética visual. Outras soluções experimentais surgiram tentando explorar o suporte ao máximo. Em *Sticky Fingers*, álbum de 1971 dos Rolling Stones, Andy Warhol inseriu um fecho-éclair verdadeiro na capa tipo *gatefold* (dupla) vazada e giratória. A capa subentende a participação do espectador que deve realizar o gesto de abrir o

³⁴ Feita por Peter Blake e Jann Haworth e fotografada por Michael Cooper

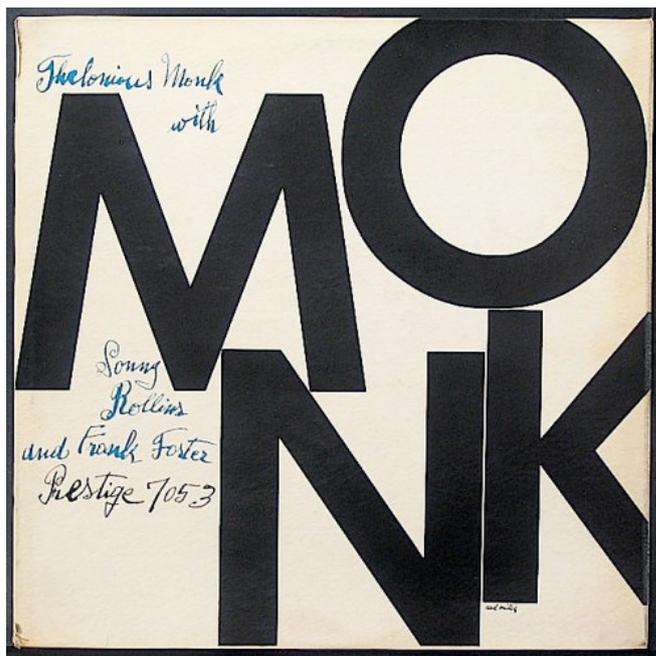
fecho. Este gesto não possui nada de anódino: muito pelo contrário, é um gesto subversivo, carregado de significado; é um desafio à moral e aos bons costumes, uma capa alinhada com as questões socioculturais da época de liberação sexual. A arte da capa já é levada com muita seriedade pelos Rolling Stones em 1969, quando pediram ao renomado artista holandês Escher para realizar a capa do disco *Let it Bleed*. Tendo Escher recusado o trabalho, os Rolling Stones procuram Robert Brownjohn, que criou uma escultura surrealista em meio a camadas de bolo, pneu, uma lata de filme em película, entre outras.

Nos anos 1950, Warhol³⁵, então um designer premiado, já havia se aventurado em capas de disco com uma série de capas para músicos de jazz, como Count Basie, Thelonious Monk ou Kenny Burrell – este último para o selo Blue Note. É interessante perceber como sua capa para o disco de Monk brinca com os limites e bordas do quadrado da capa de LP, flertando com a questão dos limites do quadro tão discutida nas vanguardas. Para os artistas da Pop Art, a capa de disco se apresentava como suporte atraente a ser explorado: por ser um objeto cotidiano e ao mesmo tempo com forte apelo comercial, estava afinada com o espírito da cultura de massa que perpassava suas criações. Além disso, ao transpor sua arte para um produto que era de fato comercializado em série, Warhol podia ironizar a própria *démarche* que adotou em seu trabalho de artista plástico.



Kenny Burrell, *Blue Lights*, 1958. Capa: Andy Warhol | Count Basie, 1955.
Capa: Andy Warhol

³⁵ Warhol começa seu trabalho em capas de disco em 1955, ao lado do designer Jim Flora, mencionado anteriormente.



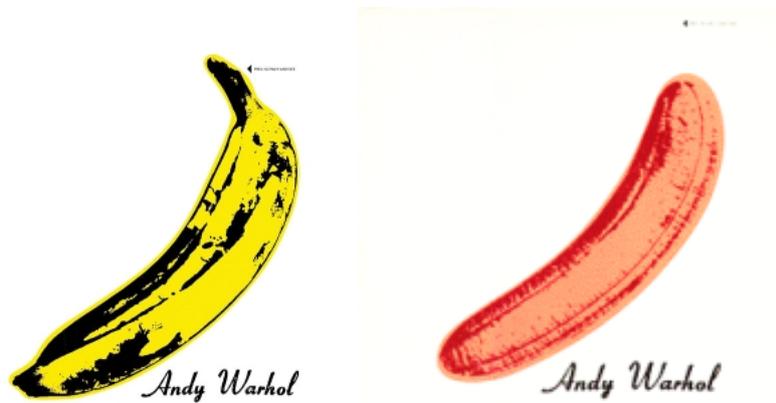
Thelonious Monk, *Monk*, 1954. Capa: Andy Warhol

As capas concebidas por Warhol passam por grandes transformações quando ele passa a trabalhar para grupos de rock como os Stones ou o Velvet Underground. A verve provocativa e transgressora – presente no próprio gênero musical – perpassa as capas com provocações à moral puritana. Seja no ato de descascar a banana ou no gesto de abrir o fecho-éclair, o ouvinte é convidado a participar da capa, da obra. Mesmo produzidas em série, as edições na tiragem original destes discos ganharam estatuto de obra de arte. Segundo Alexandre Wollner, já nas vanguardas europeias,

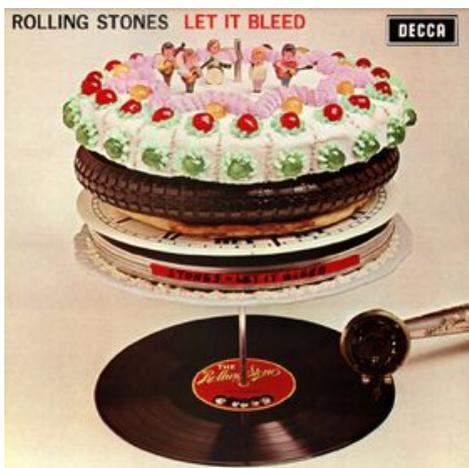
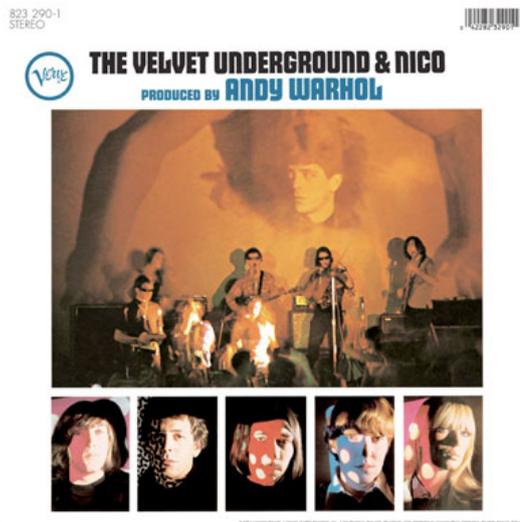
artistas e poetas como William Morris, Toulouse-Lautrec, Filippo Tommaso Marinetti e Guillaume Apollinaire passam a produzir livros, cartazes e manifestos conferindo à ‘tiragem’ o mesmo valor que a peça única original (WOLLNER, 1983, p. 955).

Artistas como Diana Ross, Paul Anka e The Smiths lançaram discos com capas feitas por Warhol, mostrando a importância que atribuíam à visualidade, mas também ao fetiche do objeto. Segundo Jones e Sorger “a fabricação de capas fantásticas atinge seu ápice em 1973” (JONES; SORGER, 1999, p.78). Curiosamente, 1973 é um ano de extrema importância para a experimentação em capas de disco também no Brasil, país onde as experimentações se iniciam antes

da Bossa Nova e se consolidam, de fato, como um campo onde artistas visuais e músicos trabalharam juntos, a partir de 1967, com o advento da tropicália.



The Velvet Underground, *The Velvet Underground*, 1967. Capa: Andy Warhol



The Rolling Stones, *Let It Bleed*, 1969. Capa: Robert Brownjohn. / The Rolling Stones, *Sticky Fingers*, 1971. Capa: Andy Warhol.

Cabe apontar também o notório trabalho conceitual do coletivo artístico Hipgnosis em inúmeras capas de grupos como Genesis, Led Zeppelin, Wings e Pink Floyd. Ele eternizou no imaginário coletivo imagens como a de *Dark Side of the Moon* ou ainda a fotografia da vaca no pasto em *Atom Heart Mother*, trabalhos que transcendem as sonoridades contidas nos discos. No Brasil, veremos que movimentos artísticos como a Nova Figuração influenciam fortemente a imagética das capas de disco.

2.2.2. A vanguarda e a Tropicália

No final dos anos 1960, ganha força uma identidade visual não somente sincrônica ao disco, mas também mais autônoma e autoral. Se as capas da Bossa Nova primavam pela contenção e simplicidade, a partir da Tropicália notamos um estilo mais alegórico e híbrido: não há economia de meios, trata-se de um design que mistura vários registros, tal como as próprias canções. Em termos de estética e conceito, o Tropicalismo se torna um marco e apresenta uma ruptura visual com a Jovem Guarda. Em meados dos anos 1960, a Jovem Guarda surge como o primeiro movimento musical produto de uma indústria fonográfica: a música estava ligada não só a um programa de TV como a todo um arsenal de produtos de merchandising, ligados ao consumo de massa. As capas do momento tropicalista contrariavam também o modelo de contenção das capas da Bossa Nova. A economia da paleta cromática dava lugar à profusão de cores. Eram imagens complexas e alegóricas, onde coabitavam diferentes registros visuais, assim como na própria música daqueles discos. A hegemonia da alta cultura dava lugar à maior diversidade, em meio à qual o popular e o erudito passam a dialogar.

A cena das artes plásticas passa por transformações significantes de 1965 em diante. Exposições hoje vistas como marcos, como *Opinião 65* (1965), *Opinião 66* (1966) e *Nova Objetividade Brasileira* (1967) – todas apresentadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – expõem uma nova safra de artistas que trazem questões extremamente contemporâneas às suas obras. As lições do Neoconcretismo são assimiladas e, dali em diante, surge no campo das artes plásticas o que foi chamado de Nova Figuração Brasileira, que buscava inspiração em imagens banais do dia a dia e do kitsch.

A Nova Objetividade Brasileira é organizada por artistas e críticos como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Carlos Vergara, Mario Pedrosa, entre outros, reunindo diferentes vertentes das vanguardas como arte concreta, neoconcreta e nova figuração. Como aponta Oiticica, “a exposição *Nova Objetividade* era quase que por completo mergulhada nessa linguagem Pop híbrida” (OITICICA, 1986, P.108). O termo “Nova Objetividade” surge nos escritos de Hélio Oiticica para qualificar a situação das artes e da vanguarda no Brasil. Para o artista, esse era o termo que melhor definia as experiências que emergiam naquele momento da cena brasileira. A mostra valorizava a originalidade da arte brasileira, suas “múltiplas tendências” (OITICICA, 1986 p. 84) coexistindo, e não formando um movimento artístico propriamente dito. É nesta exposição que Oiticica apresenta seu penetrável *Tropicália* (PN2 “A pureza é um mito” e PN3, “Imagético”, 1967). O termo Nova Objetividade se refere a uma nova imagem dentro do campo de vanguardas do período. A própria obra *Tropicália* é uma imagem. No interior de *Imagético*, vê-se uma televisão ligada.

A conceituação da *Tropicália*, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da Vela) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional (OITICICA, 1986, p.106).

Sabe-se que o cineasta Luiz Carlos Barreto, ao tomar conhecimento de uma letra de Caetano Veloso, fez uma ponte desta com a obra de Oiticica. “*Tropicália*” acabou sendo o título da canção de Caetano, que posteriormente estendeu-se ao movimento musical. Canção e experimentação artística buscavam na pluralidade “[objetivar] um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas” (OITICICA, 1986, p.106). A Nova Objetividade contribui para um novo regime de representação. Há diálogos com vertentes internacionais e o desejo de situar o Brasil no campo das vanguardas com uma imagética que fosse não só brasileira, mas internacional. Em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, Oiticica aponta cinco princípios fundamentais para formular um estado de arte de vanguarda brasileira. Dentre eles, destacam-se três que são particularmente úteis para pensar a experimentação artística na visualidade das capas.

2- tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.), 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos (OITICICA, 1986, p.84).

Portanto, transpor a arte para outros espaços que não os tradicionais, pensar a interatividade da obra e assimilar também questões sociopolíticas foram fatores que alimentaram a pauta de preocupações dos artistas criadores das capas experimentais na música tropicalista. Os músicos e artistas visuais frequentavam os mesmos ambientes, como o findado Solar da Fossa, e era natural que compartilhassem seus projetos e ideias. A tropicália trouxe consigo uma vontade de síntese visual, que mostrava os intercâmbios entre artes visuais e música. Hélio Oiticica, em texto de 1969 sobre Caetano Veloso, *Tropicalia Time Series 3*, aponta:

A exposição Nova Objetividade, no MAM do Rio no início de 1967 obviamente mostrou isso, mas então, naquele momento percebi que era uma síntese cultural total que viria; um mês depois o disco de Caetano como marco definitivamente importante foi lançado³⁶ (OITICICA, 24 de maio de 1969, p.2 tradução nossa).

Ainda no mesmo texto, Oiticica mostra como a preocupação e *mise-en-scène* dos músicos era fundamental: “suas roupas, cabelos, *act-direct* como eu chamo, eram tão importantes quanto as produções em si – eles se unem e aspiram ao “modernity fate” do Brasil, o desejo por meios modernos “³⁷ (OITICICA, 24 de maio de 1969, p.3 tradução nossa). Os discos *Caetano Veloso* (1967) e *Gilberto Gil* (1967) preparavam o terreno para o disco coletivo *Tropicália*, que Oiticica chama de “experimento-grupal decisivo” e de “experimento-imagem-grupal” ³⁸ (OITICICA, 24 de maio de 1969, p.5 tradução nossa). Em ambas as expressões, salta aos olhos primeiramente o uso da palavra *experimento* para caracterizar a produção do grupo, em seguida a noção de experimento-imagem, apontando para o constante zelo estético que permeou não só as capas de disco, como as apresentações ao vivo. O grupo tropicalista, sempre em diálogo com os

³⁶ “the relation was obvious with the plastic arts world → The New Objectivity Exhibition held at Rio’s MAM in early 1967 showed it obviously, but then, at this time I realized it was a whole cultural synthesis coming through; one month later Caetano’s record as a definitely important mark-point of that, came out”.

³⁷ “their clothes, hairs, act-direct as I call it, were as important as the productions themselves – they aspire and join the “modernity fate” of Brazil, the desire for modern means.”

³⁸ “decisive group-experiment” e “group-image-experiment”

poetas concretos paulistas (Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari), é introduzido ao pensamento oswaldiano. Pignatari formula o conceito de *Geleia Geral* a partir de um poema de Oswald de Andrade para definir “uma diluição cultural generalizada” (SUSSEKIND, 2007, p.46) que inspiraria Torquato Neto, por sua vez, a compor a letra da canção homônima.

A convivência dos tropicalistas com os concretos foi a porta de reentrada não só para o pensamento modernista brasileiro como para diversas vanguardas e influências. Figuras como Oswald de Andrade tiveram sua importância capital reconhecida pelo revisionismo trazido pelo tropicalismo, via irmãos Campos. Como num retorno nietzschiano, surge no tropicalismo uma manifestação genética recessiva, que pula uma geração e aparece na seguinte. Como destaca a crítica de arte Glória Ferreira:

com sua irreverência e improvisação, o Tropicalismo, baseando-se também na digestão das influências externas, da mass media e de sua fusão com a cultura brasileira, introduz profundas inovações na música popular com reflexos em toda a cena cultural (FERREIRA, 2009, p.35).

Em inúmeras cartas a Lygia Clark, Oiticica faz menção a Rogério Duarte, Rubens Gerchman, Caetano Veloso, Guilherme Araújo e Gal Costa, dando a entender que circulavam todos no mesmo ambiente e reforçando a ideia de que o meio das artes plásticas não era segregado do meio musical. A criação coletiva reforça o caráter polifônico e comunal presente na tropicália apontado por Flora Sussekind, que procura pensar o movimento “em seu dialogo interartístico, em suas operações coletivas, todo ele, como uma forma de intervenção coral.” (SUSSEKIND, 21/04/2015). É como se todos vestissem a obra *O Divisor*, de Lygia Pape, formando uma estrutura, uma cabeça coletiva que outra Lygia, a Clark, chamaria de HélioCaetaGério³⁹: uma persona coletiva que uniria três grandes artífices do tropicalismo sob um só nome. Segundo Rogério Duarte, designer e um dos cérebros do tropicalismo a força e coesão do grupo baiano impediu as gravadoras de interferirem no projeto tropicalista:

Quando a gente entra, vem como um grupo: ‘nós já temos a nossa equipe. Temos

³⁹ Lygia Clark em carta a Hélio Oiticica em referencia a Hélio Oiticica, Caetano Veloso e Rogério Duarte de 26/10/1969 in: FIGUEIREDO (1998, p. 56)

o cara que vai fazer a capa, o cara que vai também escrever o texto, etc. Quer dizer, nós temos o coração e a cabeça'. A integração era nesse nível. (DUARTE, 2003, p.140)

Compreende-se, portanto, que o movimento foi uma junção de várias vozes e mãos de diferentes frentes culturais. Para Gloria Ferreira,

Na intensa mobilização dos artistas em atuações coletivas, cujo ponto comum se dá menos por questões de linguagem artística do que pela ação artística como tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, delineiam-se, embora com nuances e desdobramentos as questões estéticas centrais que marcarão as artes visuais ao longo da década. (FERREIRA, 2009, p.35).

O momento era, portanto, de convivência entre agentes de diversos segmentos culturais. As gravadoras estavam diante de um produto muito popular – o disco –, num momento de amplificação do mercado de massa, mas não buscavam mão de obra qualificada para atender às demandas. Poderíamos pensar que no ato de convidar amigos e conhecidos próximos para executarem suas capas se dá uma das estratégias possíveis num cenário de subdesenvolvimento. Uma espécie de “estética do improvisado”. Quanto mais prestígio um artista tivesse na gravadora, mais ele poderia exigir domínio sobre a execução da capa. Em um mercado de arte ainda bastante fechado a jovens artistas, a capa se tornou não só veículo de circulação para o trabalho de artistas plásticos e gráficos, como também um segmento onde a remuneração era satisfatória.

Em seu ensaio “Os abutres”, Silviano Santiago também reforça que estamos “diante de uma geração que curte o gregário” (SANTIAGO, 2000, p.129). O grupo e os afetos que dele resultam são motores da criação. O próprio Caetano, em seu *Verdade Tropical* destaca: “O senso de grupo que eu tinha era imensamente forte [...] uma verdadeira mensagem poética se daria através do grupo” (VELOSO, 2008, p.140). O tropicalismo trazia uma preocupação com o cenário dos shows, os figurinos e principalmente as capas de disco, “em função da proximidade dos músicos com os artistas plásticos” (DINIZ, 2013, p.52). A experimentação da criação coletiva, ou contaminada pelas interpenetrações de linguagens, estava presente nas capas de disco, como aponta o artista Luciano

Figueiredo, autor de inúmeras capas:

A arte procurava caminhos próprios, caminhos que pudessem romper, mas também firmar o campo sensível. [...] E assim sendo, esses artistas estavam criando uma interdisciplinaridade fenomenal, porque no momento que a música popular começa a olhar para as artes gráficas, olhar para a poesia, se alimentar... [era um] momento de contaminação das áreas artísticas. (FIGUEIREDO, *apud* RODRIGUES, 2007, p.94).

O fazer pela contaminação entre áreas, e não só o fazer de forma coletiva, permeou as criações culturais do momento. Muitas das canções da tropicália eram criações coletivas, assim como a capa de *Tropicália ou Panis et Circenses*.



Tropicália ou Panis et Circensis
Capa: Rubens Gerchman. Foto: Olivier Perroy.

O pesquisador Carlos Calado revela que o trabalho da capa foi feito de forma coletiva: “Rita Lee e Guilherme Araújo deram mais palpites nas roupas, escolhidas de modo que os tons de verde e amarelo sobressaíssem” (CALADO, 1997, p.196). Com arte de Rubens Gerchman e fotografia de Olivier Perroy, a

imagem icônica foi uma criação coletiva do grupo:

sabe aquelas fotos de antigamente? Todo mundo composto. Foto oficial. Tanto é que eles vieram de paletó e de gravata. Mas aí Gil apareceu com esse jelaba árabe. Todo mundo ficou de chegar 10h da manhã, claro que os baianos atrasaram umas duas horas. E aí decidiu-se que ia fazer um cenário de papel crepom eram palmeiras, bananeiras, tudo de papel crepom. E aí ficamos nós, eles, todos recortando papel crepom, araminho... Mas aí ficou pronto e eles não gostaram, e eu tinha em casa esse vitral [que aparece ao fundo da foto]. (PERROY em depoimento ao programa *Arte na Capa*, 2014)⁴⁰

A fotografia da capa do disco *Tropicália* foi concebida como uma paródia⁴¹ dos retratos das famílias tradicionais brasileiras emoldurados por faixas das cores nacionais. Subvertendo a seriedade de um retrato tradicional e remetendo não só ao retrato da *família* modernista em 1922, como também aos irreverentes retratos de grupo do movimento europeu Dada de 1921. Na fotografia do grupo modernista brasileiro em 1922, Gilberto Gil, assim como Oswald havia feito 45 anos antes, se posiciona sentado no chão como uma referência direta ao movimento. Vê-se Caetano Veloso carregando uma moldura onde foi inserido o retrato de Nara Leão na finalização, como na foto dos dadaístas. Os Mutantes aparecem empunhando baixo e guitarra elétrica, símbolos da nova musicalidade. À direita, Tom Zé traça uma roupa mais formal e carrega uma mala de couro, criando uma alegoria da migração nordestina. Tom Zé encarna também o *homem da mala*⁴², personagem ao qual se refere no livro *Tropicalista lenta luta* (2009) e, deste modo, mostra um deslocamento de migração: se o homem da mala levava certa cultura de bens para o interior, Tom Zé se apropria da persona do *homem da mala* realizando o deslocamento no sentido contrário e levando consigo sua cultura *do interior*⁴³. Sentado, o maestro Rogério Duprat segura um penico como se fosse uma xícara com pires⁴⁴, sugerindo uma reapropriação do objeto como

40 Episódio exibido em 11/09/20014.

41 Subvertendo a seriedade de um retrato tradicional e remetendo não só ao retrato da família modernista em 1922 como também aos irreverentes retratos de grupo do movimento Dada de 1921.

42 Personagem do mercador que viajava pelas cidades do interior vendendo produtos variados. Para chamar atenção e aumentar suas vendas, promovia performances em praça pública para convencer o público da utilidade de seus produtos. No livro, Tom Zé conta que ficava maravilhado por estes homens e que se inspirou nestes e em seus improvisos para se preparar para participar dos primeiros programas de televisão na Bahia.

43 Segundo Carlos Calado, a ideia da mala teria partido de Guilherme Araújo que teria dito que Tom Zé estava muito mal vestido. "Pegue esta valise, que vai parecer que você está chegando agora do Nordeste" (Calado, 1997, p.196).

44 Ainda segundo Carlos Calado, o penico teria sido encontrado na casa de uma tia idosa de

num *ready made* de Duchamp. Ao seu lado, Gal Costa está sentada em pose de moça comportada e ao seu lado está Torquato Neto. À frente, no chão, vemos Gilberto Gil, vestido com uma túnica e segurando o retrato de Capinam no momento de sua formatura do curso Normal. Tanto o gesto de segurar objetos inusitados – aqui um penico é ressignificado como xícara –, como a ideia das molduras – para representar os ausentes–, como a pose – principalmente a de Gil – têm inspiração nas vanguardas europeias. Sobre a foto, Gilberto Gil declara:

Capinam não pode ir, nem a Nara. E na hora o que a gente faz, eu que dei a ideia: bota uma moldura na mão da gente e depois a gente bota uma foto deles aí. Me lembro do Duprat dizendo “Me arranje um penico, me arranje um urinol” (GIL em depoimento ao programa *Arte na Capa*⁴⁵, 2014).

A ideia de Gil de usar molduras onde seriam inseridos posteriormente retratos dos tropicalistas ausentes lembra uma estratégia usada por Man Ray em um de seus retratos da *família* dadaísta: Paul Éluard segura uma foto sua a fim de que este também seja retratado como membro do grupo. A pose de Gil, sentado no chão, lembra a de Oswald de Andrade, num dos retratos mais conhecidos de membros do movimento modernista, foto esta, tirada durante um almoço homenagem a Graça Aranha.



Man Ray. Grupo Dada em 1921. Da esquerda para a direita, fileira de trás: Paul Chadourne, Tristan Tzara, Philippe Soupault, Serge Charchoune. Frente: Man Ray, Paul Éluard, Jacques Rigaut, Mme Soupault, Georges Ribemont-Dessaigues

Duprat (Callado, 1997, p.196).

⁴⁵ Episódio exibido em 11/09/2014.



O grupo modernista, na foto em almoço no Hotel Terminus, algum tempo após a Semana de Arte Moderna. Oswald de Andrade, em posição de lótus; sentados, Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha e Tácito de Almeida; de pé, na primeira fila, Couto de Barros, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Cândido Mota Filho; na segunda fila, Sampaio Vidal, Paulo Prado, Graça Aranha, Manuel Vilaboim e Gofredo da Silva Teles; e atrás, Francesco Pettinati, Flaminio Ferreira e René Thiolier. Fotógrafo desconhecido.



Autor desconhecido. Abertura da exposição de Max Ernst na galeria Au Sans Pareil, 02/05/1921. Da esquerda para a direita: René Hilsum, Benajmin Péret, Serge Charchoune, Philippe Soupault – com a bicicleta no braço, Jacques Rigaut – de cabeça para baixo, André Breton e Simone Kahn.



Fotógrafo desconhecido. Encontro de construtivistas e dadaístas em Weimar, 1922. Na foto constam: Max e Lotte Burchartz, Peter Röhl, Hans Vogel, Lucia e Lazlo Moholy-Nagy, Alfred Kemeny, Alexa Röhl, El Lissitzky, Nelly e Theo van Doesburg, Bernard Sturtzkopf, Werner Graeff,

Nini Smit, Harry Scheibe, Cornelis van Eesteren, Hans Richter, Tristan Tzara, Jean Arp. Bauhaus-Archiv, Berlin.

Vê-se que elementos curiosos e posturas incomuns presentes nos retratos de grupo de vanguarda para subverter retratos tradicionais foram assimilados pelo espírito tropicalista e perpassaram seu imaginário no momento da direção de arte da fotografia. Não se sabe se os tropicalistas tinham acesso a estas imagens específicas. No entanto, Augusto de Campos foi um grande influenciador do movimento, trazendo-lhe leituras complementares que puderam estruturar e nutrir o pensamento dos jovens baianos. Em *Tropicália, a história de uma revolução musical*, Carlos Calado narra o diálogo estabelecido pelo poeta concreto:

Augusto voltou a presentear Caetano com livros de Oswald de Andrade, E.E. Cummings, e James Joyce, entre outros. Especialmente o livro de Oswald – uma coletânea de poesias e textos comentados por Haroldo de Campos, [...] – impressionou muito Caetano. (CALADO, 1997, p. 168)

Neste cenário efervescente, o intercâmbio com os poetas concretos molda o universo poético e as referências do grupo baiano. Criam seu próprio paideuma, tomando conhecimento não só de referências apresentadas pelos concretos, como Oswald de Andrade, mas também suas próprias referências, que vão do pop brasileiro ao regional.

Cabe aqui uma ressalva: vale pensar no tropicalismo mais como momento e movimentação cultural (CELHO, 2008 p.12) e não como movimento coeso. “Se definido como essa movimentação, foi [o tropicalismo], de fato, muito mais a reunião criativa de contradições do que a confluência plácida dos consensos” (COELHO, 2008, p.12).

Muitas das capas icônicas da tropicália foram desenvolvidas por artistas que despontaram com a Nova Figuração Brasileira. A vanguarda visual do final dos anos 1960 tinha pouco alcance. O público das exposições e eventos artísticos era restrito aos poucos que se interessavam por linguagens da arte contemporânea. Já o grande público estava muito mais interessado nas pinturas — àquele momento já consideradas canônicas – de Candido Portinari ou de Di Cavalcanti. É justamente quando um artista plástico se envolve na concepção de uma capa de disco que seu alcance é maior. Como aponta Rogério Duarte em entrevista a Narlan Mattos:

Aí que entra a grande mídia, Caetano, Gil. Porque até então fazíamos um trabalho, digamos, de vanguarda para um público culto, clientes ou então gente que frequentava o Museu de Arte moderna. A plateia era praticamente nós mesmos... (DUARTE, 2003, P.157)

O envolvimento com a cena musical por parte dos artistas permitiu que sua arte tivesse mais visibilidade e mais penetração. É interessante perceber como influências bem-vindas na música não se estendiam à arte: se na música o tropicalismo abraçou o pop, o mesmo não pode ser dito das artes visuais. Antonio Dias, em entrevista a Ferreira Gullar, criticou duramente a arte Pop como “mera constatação” (GULLAR, 1966, p.177). Naquele momento, os artistas e críticos brasileiros não apreenderam necessariamente a complexidade da arte pop americana. No entanto, na capa do disco de Gilberto Gil (1967), feita por Dias, Rogério Duarte e David Drew Zing, são adotados recursos estilísticos típicos dos quadrinhos e da do *pop art*. Possivelmente isto se deu pelo fato de Duarte vir do campo do design e da publicidade e de estar talvez mais aberto à estética pop e kitsch e com um fazer mais heterodoxo.

Na capa de tropicália, Gerchman insere a *família tropicalista* numa caixa de morar, nome que ele deu a uma série que trabalhava a poética da caixa.

A capa do disco do tropicalismo foi feita por mim: todos os artistas dentro de uma caixa de morar com uma fita verde e amarela. Escrito em letras também verde e amarelo lê-se: *Panis et Circensis*. Não tem crédito na capa, foi o Guilherme Araújo que me convidou, sou o autor, mas infelizmente meu nome não saiu. (MAGALHAES, 2006, p.35)

A caixa pode ser vista como recurso estético padrão dos anos de Nova Figuração, uma vez que caixas e cubos eram formatos recorrentes na obra de diversos artistas, como Hélio Oiticica (*Bólido 3 caixa 3*, 1963), Lygia Clark (*Caixa trepante*, 1968; *Estruturas de caixa de fósforo*, 1964); Lygia Pape (*Caixa das formigas*, 1967 e *Caixa Brasil*, 1968); Rubens Gerchman (*O rei do mau gosto*, 1966). A concepção geométrica das *Caixas de morar* encontra ecos também no construtivismo concreto de Antonio Maluf, em seu cartaz criado para a primeira Bienal de São Paulo em 1951. A obra *O rei do mau gosto*, das séries de caixas de morar, é uma síntese das temáticas que passam pela obra de Gerchman, para quem as caixas são containers, casas/ prédios inseridos no espaço urbano; para o artista

a “cidade é abrigo” (GERCHMAN, 2013, p. 64.).



Lygia Pape, *Caixa das Formigas*, 1967 | Lygia Clark, *Caixa Trepante*, 1968.



Rubens Gerchman, *O rei do mau gosto*, 1966 | Hélio Oiticica, *Bolide 3, Caixa 3*, 1963.



Antonio Maluf, Cartaz para a 1ª Bienal de SP, 1951.

A moldura feita por Gerchman para a foto da família tropicalista segue o

espírito de suas Caixas de Morar. Em entrevista a Ferreira Gullar, o artista se expressa sobre essa série de obras que tinham a preocupação de mostrar

as limitações do homem na vida moderna. [...] E aí o sentido da caixa se revelou para mim. Quando ando à noite na cidade, vejo edifícios como caixas vazias, ou cheias, onde as pessoas trabalham ou moram. São “caixas de morar”. [...] De fato, há desde a “caixa de nascer” à “caixa de trabalhar”, de se divertir, etc. Vou fazer uma “caixa de morrer” e darei por encerrada a série. [...] Quero pintar a cidade por dentro, o que acontece dentro das casas (GERCHMAN, 1967, p.176-177).

Ao considerar o que o artista faz esses apontamentos sobre sua própria obra, pensa-se em sua relação direta com a canção homônima do título do disco *Panis et Circencis*: “As pessoas da sala de jantar/ são ocupadas em nascer e morrer” ou ainda com a canção *Parque industrial* “tem garotas propaganda, aeromoças e ternura no cartaz” foram temas abordados por Gerchman em séries como as de *Miss* ou ainda as professorinhas, obras que mostram mulheres e homens comuns, temáticas ligadas ao bom – e mau – gosto que surgem também nas canções do disco.

Os textos das contracapas são também um importante campo de estudo. Outrora textos de apresentação – como, por exemplo, o de Tom Jobim para o *Chega de Saudade* de João Gilberto ou ainda *Canção do Amor demais*, com texto de Vinicius de Moraes, poderiam ser vistos como formas de legitimação, de dar credibilidade a uma novidade, mas não só, pois discos destinados a um público intelectualizado não poderiam prescindir de registro textual. A mesma necessidade explicaria os textos de contracapa em discos de samba feitos por pesquisadores como Hermínio Bello de Carvalho ou Sergio Cabral. Por sua vez, ao fazerem uso de roteiros inusitados em suas contracapas, os tropicalistas subvertem o seu uso e fazem dela mais um espaço de experimentação.

Na contracapa do disco *Tropicália*, lê-se um roteiro surrealista escrito coletivamente, do qual participam Celly Campelo, João Gilberto, Pixinguinha e muitos outros personagens, que confabulam para compor o *panthéon* de referências dissonantes da tropicália. Nele, vemos uma profusão de diálogo em diversas situações. Destaca-se principalmente o tom jocoso e *nonsense* dos diálogos, que lembram também textos das vanguardas⁴⁶ europeias e do

⁴⁶ Principalmente os da vanguarda surrealista, como os de André Breton, que fazem uso de

modernismo brasileiro –, como “Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?”. Nara Leão, que no disco canta Lindoneia, remetendo ao quadro de Rubens Gerchman, é também quem se manifesta a respeito de outros temas que povoam os quadros de Gerchman, como as Miss Brasil. Aos Mutantes são atribuídos diálogos sobre distorção e Beatles, efeitos e influência presentes em *Panis et Circencis*, interpretada por eles no disco. Tom Zé surge como leitor da revista *Noigandres*⁴⁷, mais um lembrete da influência direta dos poetas concretos sobre o movimento tropicalista. Um verso de “Coisas do mundo, minha nega”, de Paulinho da Viola, surge no verso da capa, lembrando a convivência do músico carioca com os baianos no Solar da Fossa. Rogério Duprat aparece no roteiro como o maestro orquestrador do movimento “Por acaso entendem alguma coisa do que estou dizendo? Baianos, respondam.”. A frase final do roteiro, um diálogo de Augusto de Campos com João Gilberto (Augusto: – e o que eu digo a eles?/ João: – Diga que eu estou daqui olhando pra eles”) encontra ecos na capa da primeira edição do *Balanço da Bossa*⁴⁸, de 1968, onde uma imagem mostra João Gilberto olhando de cima para Caetano. A fala de João é extraída de uma entrevista dada em New Jersey em 7 de maio de 1968, mesmo período da gravação do disco. “O que é que eu vou dizer pra Caetano?” “Diga que eu vou ficar olhando pra ele” (CAMPOS, 2005, p.6).

recursos como acaso, desordem, irracionalidade, automatismos da mente e ou buscas por belezas convulsivas.

⁴⁷ A *Revista Noigandres* foi criada em 1952 – e editada até 1962– pelo grupo homônimo formado primeiramente por Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Posteriormente o grupo incluiu Ronaldo Azeredo e José Lino Grunewald. É tida como marco do início da poesia concreta no Brasil.

⁴⁸ O livro de Augusto de Campos foi lançado em 1968 pela editora Perspectiva. A primeira edição contava com textos de Augusto de Campos, entrevistas de Augusto com Gil e Caetano, Brasil Rocha Brito, Gilberto Mendes e Julio Medaglia.

SEQUENCIA 5

CENA 3

INTERIOR, NOITE. PALCO MAL ILUMINADO DE TEATRO VASIO. A CAMERA DESCREVE UM TRAVELLING LENTO PARTINDO DO FUNDO DA PLATEIA ATE CLOSE DO ATOR QUE SE ENCONTRA AO CENTRO DO PALCO. OS PERSONAGENS ESTAO VESTINDO BLUEJEANS E CAMISAS CASQUIS. VAO FALANDO A MEDIDA QUE A CAMERA SE APROXIMA.

GIL — Está encerrada a sessão. MOISES, CHARLESSTARRET, ATILA (REI DOS UNOS), JOAN CRAWFORD (THE WOMAN WHO LOVED JONNY GUITAR, CF. "LA CHI-NOISE"), ANNE FRANK & ROBERTO CAMPOS EM CORO: O Brasil é o país do futuro. CAETANO: Esse gênero está caindo de moda. CAPINAM: No Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro. TORQUATO: Bacana. Está ótimo. Pode apagar.

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 4

EXTERIOR, DIA. CÉU DE CINEMA RUSSO (OU AMERICANO). PLANO GERAL. PERSONAGENS DISCUTEM ENTRE SI, MAS COMO ESTÃO DE PÉ SOBRE UMA BALAUSTRADA, OS POPULARES PENSAM TRATAR-SE DE UM COMICIO.

TORQUATO — Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba meu boi e iêiê são a mesma dança?

GAL — Eu trouxe o SuperBoy bi, a Luluzinha, o Carinho, o Tio Patinhas, o Ze Carioca...

O POVO — Queremos uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada...

SEQUENCIA 5

CENA 5

EXTERIOR, DIA. CINZENTO O MAESTRO ROGERIO DUPRAT NO ALTO DE UMA TORRE DE TV. AO FUNDO A CIDADE DE SAO PAULO.

ROGERIO DUPRAT — A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Ou me-hor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas, e vocês, mal saídos do calor do borralho, vocês baianos, terão coragem de procurar comigo? terão coragem de fustar o chão do real? como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Celly Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia? terão coragem de reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar? (PAUSA) Sabem vocês o risco que correm? Sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso? Terão coragem de ganhar muito dinheiro? Terão mesmo coragem de saber que só desencilhando-se do conhecimento atual que têm das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las em sua verdade mais profunda? Por acaso entendem alguma coisa do que estou dizendo? Baianos, respondam.

A NOITE, CAI REPENTINAMENTE. ZOOM SILHUETA DO MAESTRO AGARRADO A TORRE DE TV. ACENDE-SE A LUZ VERMELHA NO ALTO DA TORRE. OUVI-SE UMA VOZ AO LONGE. EM RESPOSTA AO CHAMADO DO MAESTRO.

ADROALDO RIBEIRO COSTA — (VOZ OFF. LONGINQUA) — Enquanto nós cantarmos haverá Brasil!

CORTA.

This edition:
© Universal Sound 2014
© Universal Sound 2014

TROPICÁLIA



FACE A

MISERERE NOBIS — Gil & Capinam

(Gil + Mutantes)

CORAÇÃO MATERNO — Vicente Celestino

(Caetano)

PANIS ET CIRCENCIS — Gil & Caetano

(Mutantes)

LINDONIA — Gil & Caetano (Nara)

PARQUE INDUSTRIAL — Tom Ze

(Gil + Gal + Caetano + Mutantes + côro)

GELEIA GERAL — Gil & Torquato (Gil)

FACE B

BABY — Caetano (Gal + Caetano)

TRES CARAVILAS — (Caetano + Gil)

ENQUANTO SEU LOBO NAO VEM — Caetano

(Caetano + Gal + Rita)

MAMAE CORAGEM — Caetano & Torquato

(Gal)

BATMACUMBA — Gil & Caetano

(Gil + Mutantes + Gal + Caetano)

HINO AO SENHOR DO BONFIM DA BAHIA

(Caetano + Gil + Mutantes + Gal + côro)

FICHA TÉCNICA

Arranjos: ROGERIO DUPRAT

Produção: MANUEL BARREMEIN

Técnico de gravação: ESTELIO

Estúdio: BOE, SP.

Período de gravação: Maio de 1968

SEQUENCIA 5

CENA 6

INTERIOR, NOITE. PAREDE AZUL. OS PERSONAGENS ENTRAM EM CAMPO. UM A UM, DIZEM SUAS FALAS E SAEM EM SEGUIDA.

TORQUATO — Pode dizer palavrão?

CAETANO — Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?

R 765.040 L



CGC n.º 33.177.411/3

© 1968

SEQUENCIA 5

CENA 7

EXTERIOR, DIA DE SOL. NARA E OS MUTANTES PASSEIAM DE MÃOS DADAS E PÉS DESCALÇOS NA AREIA. TODOS OS CABELOS VOAM AO VENTO. PRAIA DE IPANEMA.

NARA — Pois é... e Ernesto Nazare e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha...

OS MUTANTES — Pois é... e os Jefferson's Airplane e os MAMMA&Papas... e...

NARA — Pois é... e as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser miss Brasil... e se perdem...

OS MUTANTES — E aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos beatles se chama a maçã...

NARA — Pois é... falaram tanto...

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 8

INTERIOR, NOITE. TOM ZE, SOZINHO NO QUARTO. LENDO A ANTOLOGIA NOIGANDRES. PAPEIS COM ANOTAÇÕES ESPALHADOS ELE PARA DE LER. ANOTA ALGUMAS COISAS NUM PAPEL. PARA UM INSTANTE, VOLTA A LER. FECHA O LIVRO E FICA PENSANDO. CAMERA CORRIGE E APROXIMA-SE DO SEU ROSTO. CLOSE DE TOM ZE.

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 9

INTERIOR, NOITE. EXTERIOR, DIA. ESTUDIO DE GRAVAÇÃO. NARA, GAL, GIL, CAETANO, TORQUATO, CAPINAM E OS MUTANTES, FRENTE AO MICROFONE, OBEDECEM AO MAESTRO ROGERIO DUPRAT. UNISSONO.

TODOS — As coisas estão no mundo, só que é preciso aprender.

CORTA.

SEQUENCIA 5

CENA 10

INTERIOR, DIA. SALA DE UMA CASA EM NEW JERSEY. PLANO AMERICANO. CAMERA IMOVEL. JOAO GILBERTO E AUGUSTO DE CAMPOS SENTADOS.

AUGUSTO — E o que é que eu digo a eles?

JOAO — Diga que eu estou daqui olhando pra eles.



5 026328 205816

UNIVERSAL SOUND US LP58 2014

A DIVISION OF SOUL JAZZ RECORDS, WWW.SOULJAZZRECORDS.CO.UK

Verso do disco *Tropicália*, contendo o roteiro.

Integrantes da Rex Gallery & Sons com Rex Time 1 editado em 3 de junho de 1966. Geraldo de Barros, Frederico Nasser, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, José Resende e Olivier Perroy. Arquivo Wesley Duke Lee, São Paulo.

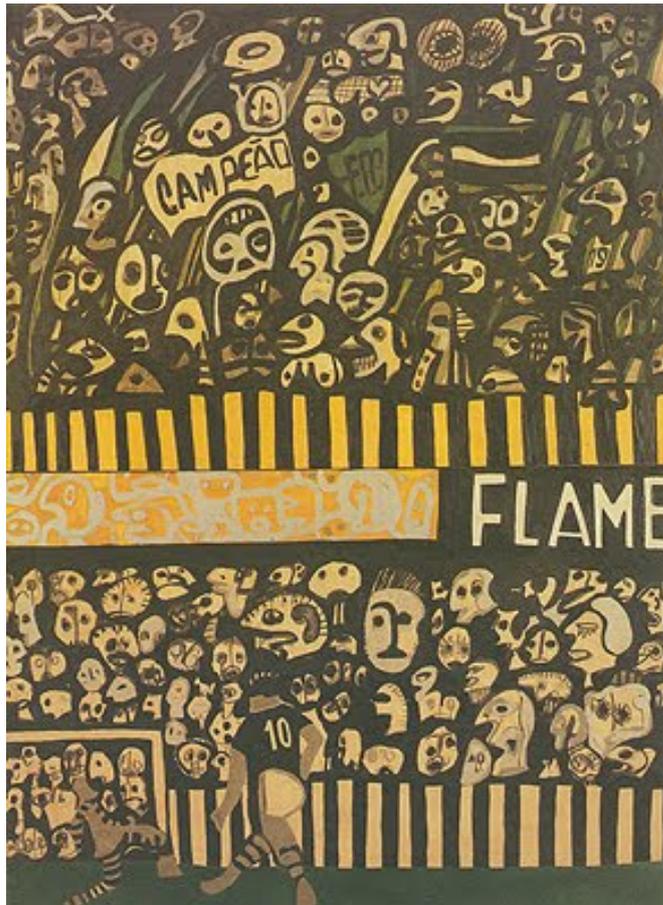
Não só Rubens Gerchman é autor da arte da capa como também criou o quadro *Lindoneia, a Gioconda dos Subúrbios* (1966) inspirando a canção Lindoneia⁴⁹ de Caetano Veloso. A arte figurativa de Gerchman ia ao encontro do cotidiano: cenas de futebol, concursos de miss, cenas da cidade, do trânsito, personagens da crônica policial, enfim, fatos corriqueiros como os que são justapostos em canções como “Alegria, Alegria”. Em 1979, o artista declara em bilhete “Pratico o desenho como escrita cotidiana e também como utopia. UTOPIA no sentido original, primeiro da palavra, que é o de projeto.” (GERCHMAN, 2013, p. 35). O pop art mal acabado⁵⁰ dos quadros de Gerchman se assemelhava em muito ao som antropofágico da Tropicália. Como aponta Celso Favaretto sobre a cacofonia na tropicália “ao destacar e exacerbar o mau gosto como dado primário de conduta subdesenvolvida, revela, através do corte e da amplificação dos elementos discordantes, as modalidades que caracterizam a desinformação da intelligentsia brasileira” (FAVARETTO, 2007, p.61). Conjugando uma diversidade de temas e sonoridades – entre arcaico e moderno –, as contradições culturais expostas pela tropicália montam, segundo Favaretto, “uma cena fantasmagórica toda feita de cacos” (FAVARETTO, 2007, P.61). São esses cacos que compõem também a visualidade das capas de disco.



Rubens Gerchman, *Miss Brasil*, 1965.

⁴⁹ Lado A, faixa 4. Gravada por Nara Leão.

⁵⁰ Segundo Gerchman, a crítica da época usou o termo para qualificar os quadros da exposição Opinião 65. (GERCHMAN, 2013, p.24)



Rubens Gerchman, *O Futebol, Flamengo Campeão*, 1965.

Antonio Dias e Rogério Duarte se utilizaram destes cacos visuais para conceber a capa do disco *Gilberto Gil*⁵¹, de 1968. Dias, artista plástico paraibano, estava profundamente inserido no contexto da Nova Figuração e participou de exposições como a Opinião 65. Duarte, designer e artista plástico baiano, é considerado por muitos o papa da visualidade tropicalista. Juntos, os artistas criaram umas das capas mais curiosas da tropicália. Gilberto Gil aparece trajado como militar, num fundo verde e amarelo que remete às cores da bandeira. Como num quadro, a capa leva o nome dos três envolvidos em sua concepção (Duarte, Dias e Zing) com uma assinatura embaixo, à esquerda.

⁵¹ As fotografias da capa são feitas por David Zing



Gilberto Gil, *Gilberto Gil*, 1968
 Capa: Rogério Duarte, Antonio Dias e D. Zing.

Na capa e contracapa constam ainda outros retratos de Gil: se apresentando no palco, usando um chapéu de couro nordestino, empunhando uma espada vestido de general – uma reverência à farda dos Beatles em *Sgt. Pepper's* –, ou ainda como piloto de corrida. A colagem de várias imagens do cantor, encarnando distintos personagens revela suas várias facetas, refletindo a colagem de sonoridades presente no disco, mas antes no tropicalismo. O verso conta com a ficha técnica, a lista de canções um texto espirituoso de Gil *psicografado* por

Rogério Duarte⁵², onde são explicadas as múltiplas facetas e cacos adotados pelo cantor para compor a capa e sua persona artística.

E esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa eu vou pro samba que você me convidou? Qual a fantasia que eles vão me pedir que eu vista para tolerar meu corpo nu? Vou andar até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas. (DUARTE, 1968, verso do LP).

O texto apresenta referências a “Com que roupa”, de Noel Rosa ou ainda “Superbacana”, de Caetano Veloso, reforçando o caráter de colagem de citações, mas também a ausência de hierarquias, que mistura tradição e modernidade, presente visualmente e musicalmente na tropicália. A capa exuberante e complexa é uma continuidade das canções que tratam dos temas mais diversos das poéticas urbanas, rurais, folclóricas, políticas, amorosas etc. A ironia do texto psicografado mostra a maneira de se apropriar e ver a criação de uma forma diferente. Deslocado da noção de gênio romântico, o texto reivindica uma linhagem, referências diversas, um *paideuma*, em um procedimento metacrítico irreverente.

Wesley Duke Lee, outro artista ligado às *novas figurações* (e que fez parte da exposição *Nova Objetividade*), também se viu envolvido na concepção das capas de disco. O primeiro disco d’ Os Mutantes, de 1968, contou com a direção artística de Lee, ainda que ele não esteja creditado na ficha técnica do disco. Em sua autobiografia, Rita Lee relembra a participação do artista na capa:

Guilherme Araújo, empresário de todos nós, uma pessoa pra lá de hilária, sugeriu o genial Wesley Duke Lee para fazer a capa. Na foto, Serginho veste uma capa preta de veludo que minha mãe costurou às pressas; Arnaldo, um quimono que eu comprei de um chinês contrabandista de ban-lon; e eu, um vestido-poncho feito com outra toalha indiana garimpada nas muambas do cara. Dentre os pedaços de cenários de teatros antigos que Wesley colecionava, escolhemos o de uma sala de visitas meio *creepy* e acrescentamos uma poltrona de plástico transparente de piscina com uma luz branca dentro (LEE, 2016, p. 76).

A sugestão da participação de Duke Lee na capa d’ Os Mutantes por Guilherme Araújo, o empresário de *todos* os tropicalistas, mostra como a música e as artes plásticas se retroalimentavam e como isso era parte do complexo projeto estético vislumbrado pelo empresário. As três primeiras capas d’ Os Mutantes

⁵² O texto é assinado desta forma na contra capa: “Gilberto Gil psicografado por Rogério Duarte”.

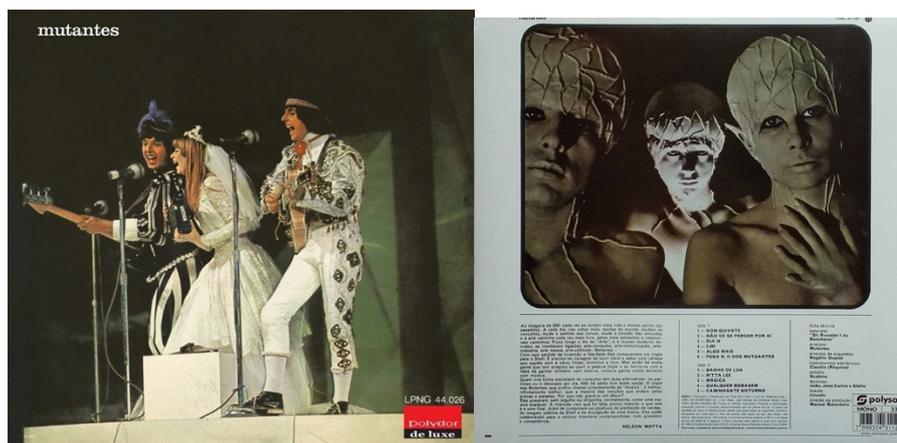
parecem sempre dotadas de improviso e de uma performance entre o teatro e o cinema. Na contracapa do disco de 1969, se fantasiam de alienígenas. Em *A divina comédia* (1970), encenam o inferno de Dante; na contracapa, Rita, Arnaldo e Sergio dividem a mesma cama, desafiando a moral e os bons costumes como na canção “Quem tem medo de brincar de amor?”. Sempre trajando roupas tão inusitadas quanto em suas apresentações ao vivo: as primeiras capas e discos d’Os Mutantes eram uma continuação de suas presenças no palco.



Os Mutantes, 1968

Capa: Perroy Contracapa: Mutantes

Direção de arte da foto da capa: Wesley Duke Lee (não creditado).



Os Mutantes, 1969

Leiaute: Lincoln



Os Mutantes, *A divina comédia ou ando meio desligado*, 1970.
Fotos: Cinyra Arruda/ Layout: Lincoln.

Nas inovadoras capas da tropicália, parece surgir uma identidade visual que busca uma singularidade de uma imagem brasileira na cultura pop. A respeito disso, Rogério Duarte diria:

eu me abeberando exatamente do populário [sic] que é um dos aspectos da estética tropicalista. Buscando nas raízes da produção cultural brasileira popular os elementos, os signos fundamentais para uma estética como na música que Villa-Lobos fez, a Tropicália começou a pesquisar toda a incomensurável riqueza do imaginário popular com seus milhões de soluções; não só popular no sentido da rua brasileira, mas também dentro do pop internacional. (RODRIGUES, 2006, p.207).

Num momento em que as cenas cultural e musical se retroalimentavam, a preocupação em desenvolver uma estética tropicalista era uma das motivações do artista gráfico baiano Rogério Duarte. Após estudos com personagens de suma importância para o campo das artes gráficas, como Max Bense, Tomas Maldonado e Alexandre Wollner – nomes fundamentais para a introdução do design no Brasil desde seus primórdios –, em 1961, Duarte integra a equipe de Aloísio Magalhães. Rogério torna-se amigo de Caetano Veloso em 1965, e passa, posteriormente, a contribuir ativamente para a criação da Tropicália. Em entrevista, Duarte declarou “eu participei de uma revolução como militante dos mais atuantes, assim como, por exemplo, Maiakovski na Revolução Russa. Eu era o ‘porta-voz visual’, autorizado de toda a produção tropicalista e do cinema

novo”. (RODRIGUES, 2006, P. 196). Por sua formação de excelência⁵³, Duarte detinha o rigor e a técnica e conseguiu operar uma síntese ente racionalismo e fantasia. Trouxe para as capas a polifonia da Tropicália.

Talvez o grande trunfo da tropicália, no que diz respeito à arte dos LPs, seja o fato do conjunto de artistas tomar as rédeas da concepção criativa. Os próprios músicos passaram a ter ingerência sobre quem executaria suas artes.

A minha relação com a Tropicália não se limita às capas. As gravadoras já sabiam o investimento que cada artista merecia. Então, definiam logo o capista. Saía barato e era conveniente para a gravadora. Quando a gente entra, vem como um grupo: ‘nós já temos nossa equipe. Temos o cara que vai fazer a capa, o cara que também vai escrever o texto, etc. Quer dizer, nós temos coração e cabeça’. A integração era nesse nível. (DUARTE, p.140. 2003).

No primeiro disco de Caetano Veloso (1968), Duarte opera uma síntese entre a visualidade do Pop Art americano e a exuberância tropical brasileira. Ele une a estética dos quadrinhos pop numa imagem reticulada – que lembrava as obras pop de Roy Liechtenstein – à volúpia selvagem da moça de longos cabelos segurando um dragão e rodeada de folhagens, bananas e uma serpente. No meio da ilustração, um ovo com a fotografia de Caetano estampada. Sobre a capa, o designer diria:

a primeira capa que fiz foi a capa do disco de Caetano Veloso que tem *Alegria, Alegria*. Era uma espécie de ready-made porque aquela ilustração era um padrão, como certos tipos de gravuras medievais com um dragão que vem de um quadro de Rafael. Depois se torna gravura popular, daí vira um clichê e muitos artistas trabalharam com aquele desenho, aquele tema, como acontece em poesia. Na ocasião eu utilizava um trabalho já existente, fazia uma metalinguagem em cima disso, usando inclusive fotografia. (DUARTE, 2003, p.140).

Duarte dá à imagética tradicional uma roupagem pop moderna. O ovo da serpente mostra a consciência contemporânea sobre a importância e o impacto que o movimento viria a ter. Rogério se apropria do “choque entre linguagens” (RODRIGUES, 2007, p.201) e mistura o popular com a alta cultura, assim como a

⁵³ Duarte vinha de uma família rica, era sobrinho de Anísio Teixeira, o que lhe permitiu estudar desenho industrial no Rio de Janeiro em 1959.

música operava a fusão entre erudito e popular e regional, via o maestro Rogério Duprat.



Caetano Veloso, 1968
Capa: Rogério Duarte

No texto *Notas sobre o design industrial*, Duarte enfatiza o poder transformador próprio da arte industrial por ela ser amplamente apreendida pela população. Nesse ponto, vemos como as capas tropicalistas eram um projeto ambicioso. Para Duarte,

o desenho industrial [...] é a forma por excelência da arte de após a Revolução Industrial e que a modificação dos critérios, trazida pela mecanização e suas consequências sociais abrange a totalidade da cultura (DUARTE, 2003, p.112).

Em outras palavras, o grande alcance popular das capas fazia delas um canal valorizado pelos artistas, que as viam como um poder transformador intimamente ligado à escala de produção. Ou seja, a vasta tiragem do LP permitia que as artes das capas chegassem a um grande número de pessoas. Após as capas seminais do momento tropicalista, Duarte retomaria a feitura de capas nos anos de 1974 e 1975, quando realizou os projetos gráficos para discos importantes, como: *Gilberto Gil ao vivo*; *Cantar* (1974), de Gal Costa, *Temporada de Verão* (1974). Em 1975, para *Ogum e Xangô*, de Gil e Jorge Ben, *Qualquer Coisa*, de Caetano Veloso, *Lugar comum*, de João Donato. Em *Temporada de Verão*, as imagens dos

três músicos – Gal, Gil e Caetano –, se sobrepõem em um jogo de inversão entre o fundo e as imagens deles na praia. Na capa, numa colagem, Gil e Caetano são faces, metades que se complementam atravessados por Gal Costa e pelo por do sol. O por do sol, que habitualmente serviria como fundo geral, é reduzido e colado ao centro do rosto de Gal. Na contracapa, o mar, que serviria de fundo é trazido para o centro, e colado no centro do rosto de Gal novamente. A sobreposição reflete a influência e os atravessamentos dos trabalhos de um músico sobre o outro.



Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, *Temporada de Verão – Ao vivo na Bahia*, 1974. Capa: Rogério Duarte. (verso e frente).

Em 1974, Duarte também executou o projeto gráfico de *Jorge Mautner*, segundo disco do músico, construindo um *layout* em forma de colagem caleidoscópica, com imagens dos músicos do disco. A colagem caleidoscópica é composta de inúmeras imagens que a fotógrafa Teresa Eugenia clicou no parque da cidade. Vê-se, por exemplo, Mautner subindo em árvores e sua grande liberdade para com o corpo. Há também fotos dos músicos no estúdio, como Tutty Moreno, Roberto de Carvalho e Nelson Jacobina, entre outros. Vê-se, ainda, uma imagem de Areia, filha de Rogério Duarte, ainda bebê, reforçando o cruzamento da arte e da vida. O projeto inclui uma tipografia desenvolvida especialmente para a capa, assim como o uso do reticulado, que já aparecia em projetos anteriores de Duarte.

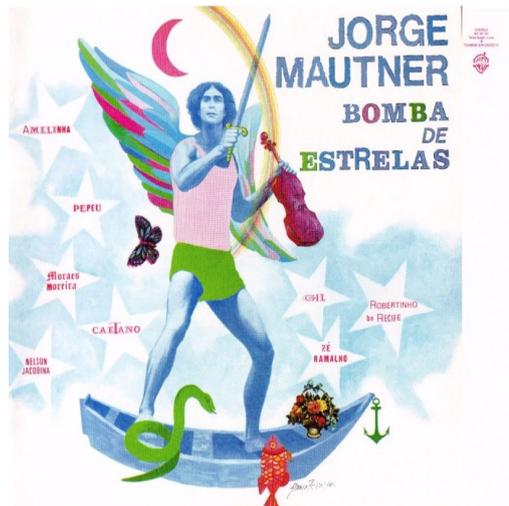
A arte brinca com um sistema de inversão de cores: as zonas azul, branca e

verde da capa são invertidas na contracapa e esse efeito desestabiliza as noções de forma e fundo. O designer concebeu a capa como uma mandala, com Mautner em pose de *tai chi chuan* ao centro, reforçando o fascínio pelas sabedorias orientais. O próprio Mautner construiu para si, com a mitologia do Kaos, esse entrelugar na canção popular, sempre abordando temas que flertavam com um misticismo. Duarte reflete questões místicas de forma original, fugindo do traço psicodélico muito em voga na época. Serpentes carregadas de simbolismo circundam a foto do cantor, remetendo ao aspecto cíclico do tempo e ao eterno retorno, como num grande ouroboros. A frente e o verso da capa trabalham com uma inversão das cores: as zonas brancas da capa são tratadas com cor na contracapa e vice-versa. A respeito da capa, Duarte destaca: “eu queria fazer o Jorge como um mago. Eu queria dar a impressão dele como se fosse um mago, que com um sortilégio faz e cria a aparição de todo o universo. O Demiurgo, o criador” (DUARTE *apud* RODRIGUES, 2000, p. 111). No platonismo, o demiurgo é uma força criativa que dá forma ao mundo material. Em suas palavras o designer alude também ao filme de Mautner, *O Demiurgo*, filmado em Londres em 1971.

Em seu primeiro disco, *Pra Iluminar a Cidade* (1972), Mautner, recém-chegado de Londres, já havia entregado a arte de sua capa às mãos dos artistas Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, reforçando mais uma vez que estava alinhado com a cena artística da contracultura. O projeto gráfico de *Bomba de Estrelas* (1981) é executado pelo pintor Glauco Rodrigues. Nele, retratou Mautner como São Miguel Arcanjo, cercado de elementos que remetem às canções do disco, como a cobra (“Encantador de Serpentes”) e várias estrelas (“Bomba de Estrelas”) onde constavam os nomes do elenco *estrelado* de músicos que participavam do disco. Artista ligado à Nova Figuração Brasileira, Glauco executou capas emblemáticas que integram o cânone das capas de disco brasileiras.



Jorge Mautner, 1974. Capa: Rogério Duarte.



Jorge Mautner, *Bomba de estrelas*, 1981. Capa: Glauco Rodrigues.

Rodrigues trabalhou muito como designer gráfico, principalmente fazendo capas e ilustrações para a revista *Senhor* e para livros de Jorge Amado, João Cabral de Melo Neto ou Drummond. As artes de capa foram uma pequena parcela de sua produção, mas têm grande relevância no que diz respeito ao panorama brasileiro. Apesar de ter uma produção profundamente ligada à visualidade desenvolvida no momento tropicalista, Rodrigues não realizou capas de músicos ligados ao movimento. Seu estilo único abordou temas caros à tropicália, como a origem da nação e do povo brasileiro, ou como o forte simbolismo da Carta de Pero Vaz de Caminha – à qual Caetano Veloso faz referência em sua canção manifesto *Tropicália*. Os mitos fundadores da identidade nacional atravessam sua

obra sempre de forma crítica, mostrando que não há pureza possível. Em meados dos anos 1970, realiza capas de disco como *Caça à Raposa* (1975), *Galos de Briga*⁵⁴ (1976) e *Comissão de Frente* (1983), de João Bosco⁵⁵. Nas duas primeiras capas, reconhecemos elementos caros à linguagem de Rodrigues: o fundo branco monocromático, a justaposição de elementos de temas, temporalidades e estilos diferentes, e temas que encarnam brasilidade. No caso das capas de Bosco, Rodrigues parece remeter ao universo de fé do subúrbio, com o São Sebastião⁵⁶ – que ele passa a representar sem flechas a partir da abertura política do governo Geisel –, em *Caça à Raposa* e o São Jorge, em *Galos de Briga*. O papagaio, outra figura recorrente, também aparece em *Caça à raposa*. O hibridismo próprio de sua pintura perpassa seus projetos gráficos para os discos de Bosco.

Em *Comissão de Frente*, há figuras e alegorias carnavalescas presentes também em inúmeras telas de Rodrigues, como a bateria e o mestre-sala. Também se atenta ao fundo preto, uma vez que após a abertura política o pintor passou a incorporar fundos coloridos a suas obras. Quando executou projetos gráficos para músicos, o pintor se manteve fiel à sua própria linguagem, que sempre tratou de temas brasileiros com olhar crítico. Assim como na teoria da carnavalização de Bakhtin, Rodrigues pintou tematizando elementos do cotidiano de maneira irônica, satírica, misturando passado e presente, como no próprio carnaval. Para Bakhtin, “o carnaval se tornou o centro que reagrupou todas as formas de folguedo públicos e populares” (BAKHTIN, 1987 p. 191), um evento onde se opera “um jogo meio-real, meio-simbólico” (BAKHTIN, 1987, p.213). Não por acaso, comparava seu trabalho às dinâmicas de enredo de escola de samba:

Eu diria que sou uma espécie de escola de samba. O meu enredo em 1970 foi *Terra Brasilis*, em 1971 *Carta de Pero Vaz de Caminha*, em 1972 *Os olhos do senhor estão em todo lugar*, *Contemplando os maus e os bons* em 1973, [...] O quadro precursor de todos esses enredos é *De natureza tão sutil*, pintado em 1970, onde aparece a porta-bandeira Neide e o mestre-sala Delegado, com arara, arco-íris, bananas etc. Como toda escola de samba, eu obedeco ao regulamento: minhas cores são o verde-amarelo-azul e branco, sendo permitido o dourado, o

⁵⁴ O encarte de Galos de Briga, conta com layout criado pelo artista plástico Antonio Manuel com fotos de Ivan Klingene Paulo Azevedo. A arte exalta a figura de Madame Satã, e mostra Blanc e Bosco numa partida de sinuca, reforçando que não havia fronteiras entre a boemia e malandragem narrada nas canções e a vida dos músicos.

⁵⁵ O primeiro disco de Bosco conta com uma capa assinada pelo pintor Carlos Scliar, amigo e contemporâneo de Rodrigues.

⁵⁶ O santo foi uma verdadeira obsessão de Rodrigues e foi pintado mais de 100 vezes por ele. Além de ser padroeiro do Rio de Janeiro, era padroeiro de sua cidade natal, Bagé.

prateado, as cores da pele” (RODRIGUES *apud* PONTUAL, 2013, p.380-381).

O olhar alegórico de Rodrigues destaca símbolos típicos da cultura brasileira e coloca em cena imagens que cristalizam o imaginário e as narrativas suburbanas, trazidas em verso por Aldir Blanc. Caso da própria briga de galo, que, na capa do disco homônimo, é simbolizada por uma grande garra do animal com espora.



João Bosco, *Caça à raposa*, 1975
Capa: Glauco Rodrigues



João Bosco, *Galos de Briga*, 1976
Capa: Glauco Rodrigues



João Bosco, *Comissão de Frente*, 1983. Capa: Glauco Rodrigues.

Mapear a atuação de artistas plásticos brasileiros nas capas é constituir uma história da arte paralela àquela que corre em museus e galerias. É perceber que artistas plásticos relevantes ao contexto cultural, muitas vezes também projetaram seus trabalhos no campo da indústria fonográfica. Ao reunir diversas capas, a instalação do artista pernambucano Bruno Faria, *História da arte Brasileira*, referida na introdução, jogou luz sobre este dado cultural.

2.2.3. As capas dos artistas da contracultura e seus herdeiros

As experimentações plásticas em capas da tropicália levaram músicos e gravadoras a almejavem projetos gráficos ambiciosos. Artistas plásticos e gráficos de renome foram cada vez mais convocados por músicos com o objetivo de dar o maior destaque possível não só a suas capas, mas a tudo que envolvia a visualidade, como cenários de shows.

Em Londres, para uma exposição na Whitechappel Gallery, a *Whitechappel Experience*, Hélio Oiticica desenvolve seu conceito de *crelazer*, uma junção das palavras *crer* e *criar* no *lazer*. Lá, realiza a ambientação *Eden*, que continha inúmeros espaços, inclusive uma tenda onde o público podia ouvir músicas de Caetano Veloso. Vemos, portanto, que a integração entre as artes existia nos dois sentidos, não só artistas podiam executar capas e cenários para músicos, como o trabalho de músicos invadia os espaços das artes plásticas. No

ano de 1970, um grupo de figuras ligadas à contracultura floresce e ganha a visibilidade em torno de Gal Costa. Com Caetano e Gil no exílio, Gal se torna uma figura gregária, que une poetas (Waly Salomão, Duda Machado), novos compositores (Jards Macalé, Luiz Melodia, Capinam) e artistas plásticos (Oiticica, Figueiredo, Ramos), todos ligados, de certa forma, à cena contracultural.

Ao voltar de sua temporada em Londrina, ainda em 1970, Oiticica prepara o cenário de um show de Gal Costa na Boate Sucata, na Lagoa. O artista concebeu o local do show como espaço para sua arte ambiental, para além das galerias de arte, criando uma cenografia ousada, que instigava o público a passar por diferentes ambientes convidativos com almofadas. Na sequência, Oiticica seria convidado para seguir a parceria com Gal Costa, criando a capa do terceiro disco da cantora, *Legal* (1970).

Em 1970, em carta a Lygia Clark, Oiticica relata sua implicação na concepção do cenário do show e da capa do próximo disco de Gal Costa. A bandeira “Seja Marginal seja herói” já havia sido usada por David Zing, no cenário do show de Caetano, Gil e os Mutantes⁵⁷, na boate Sucata. Em carta de 19/02/1970, lê-se “vou fazer o show próximo de Gal, Macalé e Capinam, e a capa do disco idem; tudo isso será para adquirir experiência e dinheiro, pois do jeito que está, não dá” (FIGUEIREDO, 1996, P. 137). Alguns meses depois, em 15 de maio de 1970, Oiticica relata em outra carta a Clark seu ambicioso projeto para o cenário do show:

o show de Gal estreia dia 28 na Sucata, pois o Canecão falhou, e fiquei com ódio, pois trabalhei em vão, e nem me pagaram o que fiz, os projetos estavam lindos: show ambiental, etc., mas a mentalidade curta + sabotagem da máfia (Miele e Bôscoli) estragaram tudo; ao menos na Sucata a coisa será mais modesta (mas não menos ambiciosa) (FIGUEIREDO, 1996, p. 146).

Já em outubro de 1970, em outra carta à mesma destinatária, ele afirma:

fora isso o que tenho feito é a capa do disco de Gal, que está lindíssima: o “cabelo” são milhões de fotos em tamanho de contato, e a cara pela metade na borda do disco, de modo que quando o disco é retirado parece que está saindo da boca. Na série de fotos pequenas, escolho tudo o que seja uma referência poética, virtual, nada de coisas “ligadas a Gal”, mas imagens sem limite: uma das fotos é do seu trabalho (uma daquelas que enviou para Mário [Pedrosa]), que aí funciona

⁵⁷ Show este interditado pelo DOPS.

também como uma homenagem; espero que você goste; estou adorando fazer este trabalho, pois ao menos é algo em que posso ganhar dinheiro e algo ‘real’ que pode ser feito, isso é o que me agonia aqui: encontrar algo palpável. (FIGUEIREDO, 1996, p.172-173).

A imagem referida apresenta um retrato frontal de meio rosto da cantora com uma enorme colagem de pequenas fotos, como se fossem fotogramas de folha de contato, simulando seus cabelos. Os pequenos fotogramas citados acima são, por sua vez, colados sobre uma superfície ora lisa, ora reticulada. Nas imagens das colagens, vemos diversos personagens da cena musical e cinematográfica, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho Lima (produtor musical), Jards Macalé, Capinam, Dedé Veloso (então mulher de Caetano), Helena Ignez e James Dean. Mas também vemos personagens e imagens da cena artística como uma cena do evento/ happening Apocalipopótese; uma imagem do show de Gal Costa na boate Sucata; *O Ovo*, trabalho de Lygia Pape; uma máscara de Lygia Clark; o *Bólido-bacia B34* de Hélio Oiticica; Renô, amigo de Oiticica do morro do Estácio. A colagem de referências de Oiticica expõe de certa forma seu *paideuma* particular e traz uma metáfora extremamente potente do fio do cabelo: fio este ligado à cabeça por uma raiz orgânica, o elo do mundo interior com o exterior. As referências do artista são transpostas para o cabelo da cantora – este, atributo de maior destaque de Gal, sua marca registrada – e é suporte para essa expressão artística. O uso do cabelo como suporte para a colagem não é anódino. Segundo Frederico Coelho, Oiticica teria voltado da Europa com os cabelos grandes “ao deixa-lo crescer, tornou-se um alvo público de, nas suas palavras, agressividade e libertinagem.” (COELHO, 2017, p. 138). O uso do cabelo solto, armado, indomado, de Gal Costa ou do próprio Hélio, e sua escolha por tornar o cabelo o tema central da capa, reforçam o caráter libertário e de afirmação dos cabelos como *statement*.

O destaque também é dado ao cabelo na contracapa, onde recebe a lista de canções do disco. A imagem de Gal olhando fixamente o espectador alude também ao mito de Medusa. A cantora encara o espectador prestes a petrificá-lo com seu olhar e sua sonoridade. A capa se torna uma plataforma para “inserir sua própria síntese visual do momento cultural, sua relação com Gal Costa e seu elo

vital com a cultura experimental no Brasil”⁵⁸ (DUNN, 2016, p.84). Oiticica reúne, assim, nesta capa uma constelação de referências e personagens que povoavam seu cotidiano. A colagem poética de Oiticica remete às colagens concretas, como *Olho por olho* (1964), de Augusto de Campos, que seria posteriormente retomada num encarte de disco de Tom Zé.



Gal Costa, *Legal*, 1970
Capa: Hélio Oiticica

Ainda sobre seu trabalho em *Legal*, em carta de Oiticica para Guy Brett, crítico e curador de arte britânico: “as fotos não têm uma explicação lógica, mas muito mais um sentido poético”⁵⁹. (OITICICA, carta para Guy Brett 6/11/1970 – arquivos projeto HO). Em seu texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, de 1966, Oiticica aponta “a tendência para o objeto a ser negado e superado o quadro de cavalete” (OITICICA, 1986, p.84). A execução de capas de disco seria uma forma de sair do quadro tradicional, uma forma de superá-lo, transpondo a arte para a vida, para as ruas, casas e estampando capas de disco, sendo acessível a muitos. A arte sai do espaço exclusivo do museu para o mundo. Um objeto híbrido como a capa de disco é um *locus* de cruzamento de noções que são permeáveis, no qual se manifesta uma nova sensibilidade própria do processo de interpenetração das artes. Nota-se nele um procedimento da arte contemporânea de assumir que grande parte das manifestações culturais não passa mais por uma única mídia. Esta percepção passa pelo modo de fazer arte desde as vanguardas

⁵⁸ No original: “inserting his own visual synthesis of the cultural moment, its relation do Gal Costa, and its vital link do experimental culture in Brazil”.

⁵⁹ “the fotos do not have logical explanations, but really a poetic sense: there is one of whitechapel high street, that gives a lot of Lonfon atmosphere to the other ones; wait and I ’ll send it.”

européias, quando a arte extrapola não só as fronteiras do quadro, como as do museu.

Em seus trabalhos seguintes, Gal Costa seguiu trabalhando com figuras centrais da contracultura, como Waly Salomão, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, entre outros. Quando viaja para Nova York, ainda em 1970, Oiticica deixa as instruções para um cenário de show de Gal no teatro Opinião que seria executado por Luciano Figueiredo.

Foi muito generoso comigo, pois, quando estava fazendo a maquete da cenografia para um show de Gal Costa, ele recebeu a notícia de que tinha ganhado a bolsa Guggenheim e deveria partir logo para New York. Confiou-me a execução de sua maquete, que era um enorme volume com níveis diferentes e forrado de vermelho com espaço para a banda: a Gal movimentava-se por aqueles volumes subindo e descendo rampas para a plateia, que ficava parte deitada em colchões amarelos e parte nas cadeiras da plateia. Essa realização marcou uma posição de confiança entre nós e, para mim, levou-me aos próximos trabalhos que vim a fazer (FIGUEIREDO, 2010)⁶⁰.

Era o início de uma parceria que se estenderia em outros trabalhos. Ao lado de Waly Salomão, Figueiredo cuidaria de toda a ambientação e da capa do disco *Fa-tal*. Tanto o disco *Legal* quanto o *Fa-tal* continham músicas de Jards Macalé, que, assim como Gal Costa, manteve grande proximidade com artistas visuais. Além de seu contato com Hélio Oiticica, Macalé estreou na carreira solo com um compacto, *Só Morto*, que tinha capa de Luciano Figueiredo.

Em 1972, Macalé lança seu disco homônimo. Curiosamente, neste seu trabalho de estreia, o cantor opta por se colocar atrás de uma máscara vermelha, não sendo possível identificar seu rosto. O projeto artístico do disco é elaborado por Luciano Figueiredo e Oscar Ramos a partir de fotos de Eduardo Clark. Segundo Macalé, a máscara, desenvolvida por Figueiredo, é uma referência aos trabalhos de Hélio Oiticica, como *Parangolés*⁶¹.

O encarte conta com uma grande letra M sobre quatro imagens: uma fotografia de Macalé; uma foto de homem mascarado com faca; uma imagem que se assemelha a quadrinhos dos anos 50, onde uma caveira mascarada ameaça uma moça de morte; e um desenho de cidade. Há, portanto, tanto no encarte como na

⁶⁰ Em entrevista a Regis Bonvicino novembro/2010 – Revista Sibilía, Ano 17; ISSN 1806289X. <http://sibila.com.br/arte-risco/figueiredo-reve-oiticica-torquato-e-a-tropicalia/4497>

⁶¹ Em depoimento ao programa Arte da Capa exibido em 17/09/2014 no Canal Brasil. <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3635439/>

capa, um jogo entre o rosto velado e o revelado. O M, aqui, pode remeter a Macalé, ao mal (secreto) ⁶², ao marginal, ao movimento (dos barcos) ⁶³, à máscara, à morte, a matar e morrer, assim como na canção do disco “Revendo Amigos” “eu mato/ eu morro/ e volto pra curtir” e “Morte” ⁶⁴ (Gilberto Gil). A imagem da cidade remete a “Mal Secreto”, canção de Waly Salomão “dessa janela sozinho, olhar a cidade me acalma”.

O gesto de explorar palavras que começam pela letra M encontra ecos no jornal alternativo baiano *Verbo Encantado*⁶⁵. O *verbo*, como era chamado, foi o primeiro jornal alternativo de Salvador e circulou de outubro de 1971 a julho de 1972, totalizando 22 edições. Era editado por Armindo Bião e publicado por Álvaro Guimarães e não possuía uma linha editorial clara, se assemelhando a um almanaque e abordando os mais variados assuntos que flertavam com a contracultura e a vida soteropolitana. No número 16, de fevereiro de 1972, Macalé deu entrevista respondendo apenas com seus pensamentos para palavras que começassem com a letra M.



Matéria “M de Macalé” no jornal *Verbo Encantado* nº16, p.14 nº16.

⁶² Canção do disco

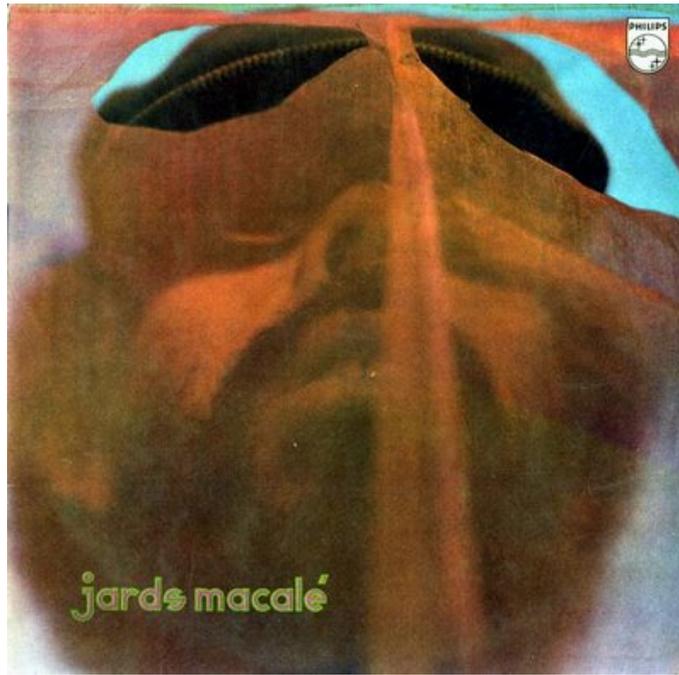
⁶³ Canção do disco

⁶⁴ Canção do disco

⁶⁵ *Verbo Encantado* nº16, pp.14-15. Fevereiro de 1972

A constelação de palavras selecionadas pelos entrevistadores, iniciadas pela letra M, vai de “maldade” a “medo”, passando por “mar”, “marginal” e “Maria Bethânia”. Sobre cada uma, o músico desenvolve um parecer em poucas palavras. Algumas imagens suscitadas por estas palavras encontrariam ecos em canções ou imagens do encarte do disco de 1972, como o marginal, o movimento dos barcos e o mar.

A máscara, feita por Ramos e Figueiredo para ficar contra o rosto de Macalé, confere dramaticidade à imagem, remetendo mais uma vez aos versos de Waly Sailormoon para “Mal Secreto”: “Massacro meu medo/Mascaro minha dor/ Já sei sofrer”. Em “A falange de máscaras de Waly Salomão”, ensaio de Antonio Cícero sobre *Me segura que eu vou dar um troço*, de Salomão, publicado no mesmo ano de 1972, discorre-se sobre a teatralização na poética de Salomão. Cícero nos fala de “uma clivagem [...], de um abismo entre o homem e as máscaras que ele põe ou os papéis que representa. Ela significa que um homem não é necessariamente nenhum dos personagens que assume: que poderia ser outros; que poderia ser qualquer um” (CICERO, 2003, pp.37-38). Deste modo, é possível ver na máscara da capa uma dessas muitas polifonias e máscaras poéticas que Macalé assume no disco de 1972. Ora dando voz ao poeta Sailormoon em “Revendo Amigos”, “Mal Secreto” e na vinheta de “Vapor barato”, ora a Capinam em “Movimento dos Barcos” e “Farinha do Desprezo”, ora a Torquato Neto em “Let’s Play that”. Na contracapa, vemos Macalé segurando a máscara, os músicos Tutti Moreno, Lanny Gordin, uma foto dos três juntos e os pés do cantor.



Jards Macalé, 1972. Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Foto: Eduardo Clark.



contracapa e encarte



Layout da capa pintado à mão por Oscar Ramos em 1972.

Para Figueiredo⁶⁶ “a capa é uma embalagem pensada para acompanhar um produto de arte, um disco, que é a música”. Ao voltar da temporada em Londres, no ano de 1972, Gilberto Gil, entra em estúdio para gravar *Expresso 2222*. O músico queria desenvolver um projeto gráfico tão ambicioso quanto o de *Transa*, de Caetano Veloso. Por fazer parte do *cast* de catálogo da Phonogram, Gil teve liberdade quase total na concepção criativa do disco. Para tanto, convocou Edinízio Ribeiro, seu conterrâneo baiano, para criar a capa de *Expresso 2222*, desenvolvendo um projeto gráfico que transformasse o LP em obra de arte. A capa custou aproximadamente CR\$ 5 mil cruzeiros, fazendo do disco o mais caro feito no Brasil até o momento. Segundo o jornalista José Teles, “um estúdio comum cobrava, em média, CR\$ 150 por hora, enquanto no estúdio Eldorado, o preço aumentava para CR\$ 400. Foram gastos CR\$ 10 mil só no aluguel do estúdio. Mais CR\$ 28 mil com passagens e hospedagens da equipe” (TELES, 2012).

Negando-se a seguir o padrão quadrado da capa de 30x30 cm, Ribeiro⁶⁷ criou uma arte de formato redondo. Segundo Gil “Expresso 222 é meu disco mais elaborado no sentido de relatar um período” (RENNÓ, 2003 p.144). Nele,

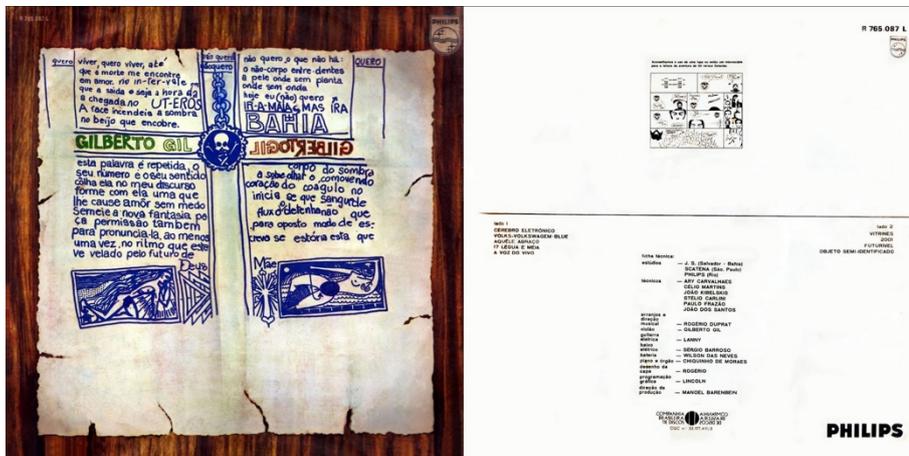
66 Em depoimento ao programa Arte da Capa exibido em 17/09/2014 no Canal Brasil. <http://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3635439/>

67 Juntamente com Aldo Luiz, do departamento de design da Phillips. A capa também contou com três fotógrafos: Eduardo Clark, Sylvinha Tinocco e Edson Santos.

constam canções como “*Back in Bahia*”, que relata o exílio e a volta à pátria e *Oriente*. A segunda canção foi composta numa temporada nas ilhas Baleares:

O clima do Oriente estava no ar: os harekrishna, os tarôs, os I Chings. E eu estava num ambiente propício para a referência adâmica do final; Ibiza era o paraíso da contracultura, refúgio de hippies de todo o mundo: europeus, americanos, brasileiros, indianos. (GIL *apud* RENNÓ, 2003, p.144)

O tom místico se vê transposto para a arte do disco. Concebê-lo em forma de círculo já era por si só uma característica que o alinhava ao misticismo. O círculo não tem começo, meio, nem fim: é símbolo do eterno. O esoterismo e a metafísica já estavam presentes na arte feita para o disco Gilberto Gil, de 1969, executada por Rogério Duarte. Assim como na capa que fez para Jorge Mautner anos mais tarde, Duarte brinca com a ordem dos elementos da composição. Neste caso, os textos podem ser lidos também de baixo pra cima. Além disso, no verso, uma pequena história em quadrinhos invocava a participação do ouvinte na interação com a capa, pois para ler a HQ necessitaria de uma lupa.



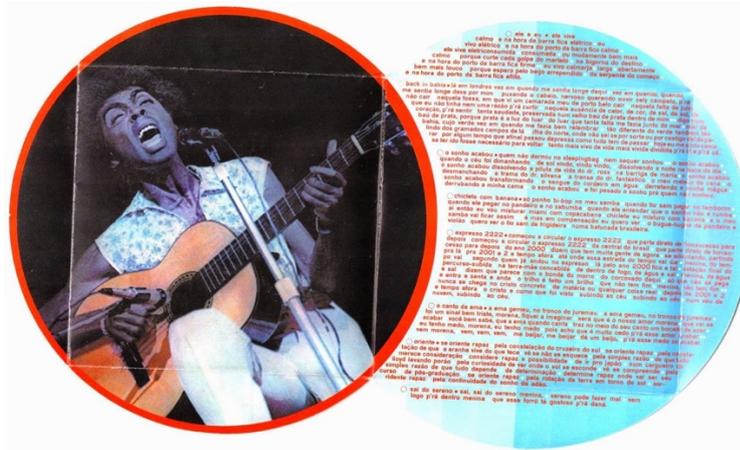
Gilberto Gil, 1969. Capa: Rogério Duarte.

A poética metafísica permeia a obra de Gilberto Gil, canções sobre espírito e matéria, sobre o sentido da vida e o místico atravessaram sua obra. Concebida como uma mandala, na frente, temos a imagem de Pedro Gil, filho do cantor, fotografado por Edson Santos. No verso, imagens dos músicos que gravaram o disco: Bruce Henry, Antonio Perna Fróes, Tutty Moreno e Lanny Gordin,

fotografados por Sylvinha Tinoco, aparecem circunscritos e incorporados à mandala.



Gilberto Gil, *Expresso 2222*, 1972. Capa e contracapa. Arte: Edinízio Ribeiro.



Encarte

O design do LP é formado por círculos e quadrados concêntricos contendo elementos celestes, como nuvens num céu azul e estrelas, brincando com profundidade e espaço e aludindo à estética psicodélica então em voga. Temos, portanto, representações do dia e da noite, da luz e da sombra, do yin e do yang, filosofia oriental que guiou as criações de Gil por muitos anos. Nuvens rosadas sugerem o momento em que sol se põe, momento este em que Gil compôs “Oriente”.

Eu estava sentado à porta do chalé, fitando a transição do céu azul para o céu noturno; começavam a surgir as primeiras estrelas [...]. De repente, eu vi uma estrela cadente e aquilo me deu interiormente a sensação de uma voz. ‘Se oriente’ – surgiu essa voz. ‘Se oriente, rapaz’. Aí eu entrei, peguei papel e lápis, e... (RENNÓ, 2003, p.144).

Em “Oriente”, a atração pela Ásia e pelas sonoridades indianas se cristaliza na expressão “Se oriente, rapaz” que sugere ao mesmo tempo a busca pelo autoconhecimento, a busca do eixo e esta busca num oriente literal, geográfico. Edinízio Ribeiro sintetizou e transpôs para a capa todo o misticismo e experimentalismo contido no disco em canções como “Oriente” ou “O sonho acabou”, inspiradas nas vivências hippies do músico no Festival de Glastonbury em 1971. Infelizmente, a capa de *Expresso 2222* ficou 30% maior que o convencional, o que dificultaria não só a vida das transportadoras, como também não caberia nos displays convencionais das lojas de disco. O produtor Roberto Menescal tentou impedir a arte redonda, e Gil chegou a um meio termo com o artista e com o produtor: a solução encontrada foi sacrificar a arte, dobrando as bordas redondas para dentro da capa e dando-lhe uma feição quadrada. Neste caso, a superfície plana tenta ser levada a seu limite. Ao – tentar – sair do limite quadrado da capa usual, se confronta com as limitações impostas pelo mercado.



Arte do disco com as bordas redondas dobradas para dentro

O experimentalismo de algumas capas pode não ser apenas gráfico, mas passa também pela teatralidade. Em *a Peleja do Diabo com o Dono do Céu* (1980), de Zé Ramalho, criou-se uma arte extremamente custosa e complexa, composta de capa dupla e encarte em forma de libreto. As fotos mostram uma performance que reencena uma peleja entre Deus e Diabo, tema caro ao cordel nordestino.

A questão era essa: eu estava me colocando no meio dessa peleja, vindo ao Rio de Janeiro. A batalha é a peleja, são as dificuldades que enfrentei no Rio, que me remeteram a escrever essa música. Eu já tinha conhecido o Mojica [José Mojica Marins, “Zé do Caixão”] por ocasião de um show onde a gente se encontrou e eu falei para ele que era um grande fã. Realmente eu era, tinha uma atração por filmes de terror quando eu era garotão. Assim eu disse, “olha Sion, vamos fazer a capa de disco com o Zé Mojica fazendo o papel do Diabo, e eu vou ser o Dono do Céu”. Até porque existe um cordel chamado a Peleja do Diabo com Zé do Caixão, então emendou tudo, é um dos personagens de cordel do Nordeste. (RAMALHO, O Som do Vinil).

Fotografado por Ivan Cardoso em meio às artimanhas do diabo, na foto principal, de capa, Zé Ramalho aparece entre o diabo e a uma mulher, símbolo da tentação. A dualidade da peleja e o embate folclórico do bem e do mal, da luz e da sombra, aparecem na canção homônima, que dá título ao disco.

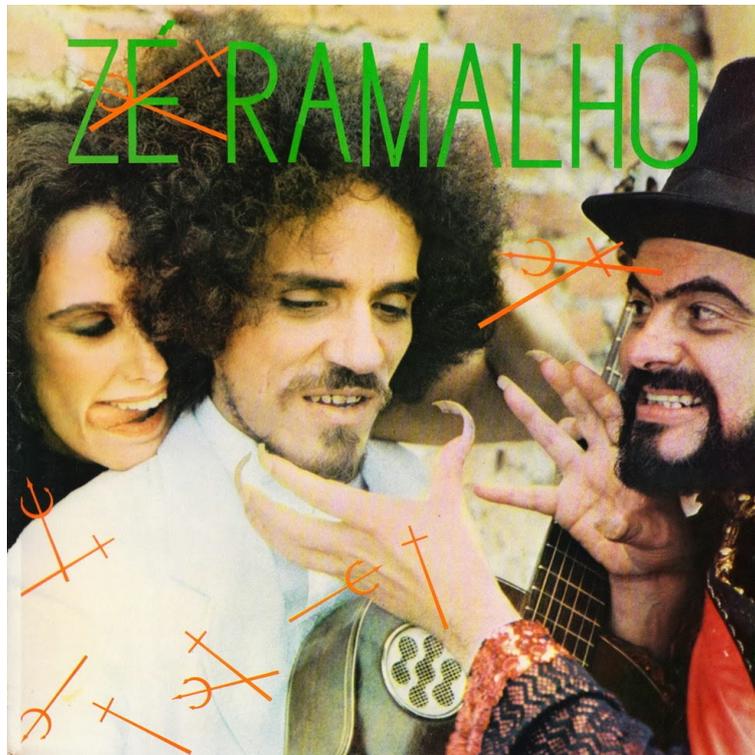
Num muro de cal espirrado de sangue/ De lama, de mangue, de rouge e batom / O tom da conversa que ouço me criva/ De setas e facas e favos de mel – guerra/ É a peleja do diabo com o dono do céu.

A exaltação do cordel e das raízes populares nordestinas na visualidade de *A Peleja* mostram afinidades com os princípios do Movimento Armorial, iniciado em 1970 no Recife. O movimento cultural reivindicava a ligação com os folhetos de Literatura de Cordel, música de viola, rabeca ou pífano e xilogravuras. O folheto de cordel aparece como a união da arte visual – pela gravura –, com o escrito – o texto– e a música –, declamada ao som de viola. Deste modo, aproxima-se do disco como forma completa de arte – que também conjuga o visual, o escrito e o som. O Quinteto Armorial, conjunto musical instrumental pernambucano atrelado ao Movimento Armorial utilizou nas capas de seus discos, gravuras de Gilvan Samico como *Alexandrino e o pássaro de fogo*, para o disco *Do Romance ao Galope Nordestino*, de 1974 e *O triunfo da virtude sobre o demônio*, também de Samico, na capa de *Aralume*, de 1976. As gravuras de Samico eram em grande parte inspiradas pelas narrativas presentes em folhetos de cordel. Incorporá-las à arte do disco era reivindicar uma identidade visual nordestina.

Em *A Peleja*, Zé Ramalho reproduz a história de cordel nas fotografias de Ivan Cardoso, mas com roupagem e personagens contemporâneos. Além disso,

traz para o título do disco a identificação com o cordel, que perpassa também suas canções. No entanto, o encarte com as letras, feito pelo artista paraibano Raul Cordula, segue um *layout* mais tradicional e sóbrio, em preto e branco, assim como os folhetos do cordel.

Segundo Zé Ramalho, o título do disco remete a *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filme de Glauber Rocha que narra a saga do jagunço Antonio das Mortes. O próprio Glauber se inspirou nas narrativas do cordel para constituir as narrativas não só do *Dragão da maldade* como também de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Assim como no filme de Rocha, há um uso expressivo das cores na capa. “Adorava essas coisas do Glauber, título de literatura de cordel⁶⁸” (RAMALHO⁶⁹).



Zé Ramalho, *A peleja do Diabo com o Dono do Céu*, 1980.

Fotos: I. Cardoso/ Layout: O. Ramos e L. Figueiredo/ Logotipo: Pedro Osmar / Encarte: Raul Cordula

O encarte preto e branco feito por Raul Cordula era repleto de representações religiosas e místicas, como o símbolo da Santíssima Trindade, o

68 RAMALHO, <http://osomdovinil.org/a-peleja-do-diabo-com-o-dono-do-ceu/>

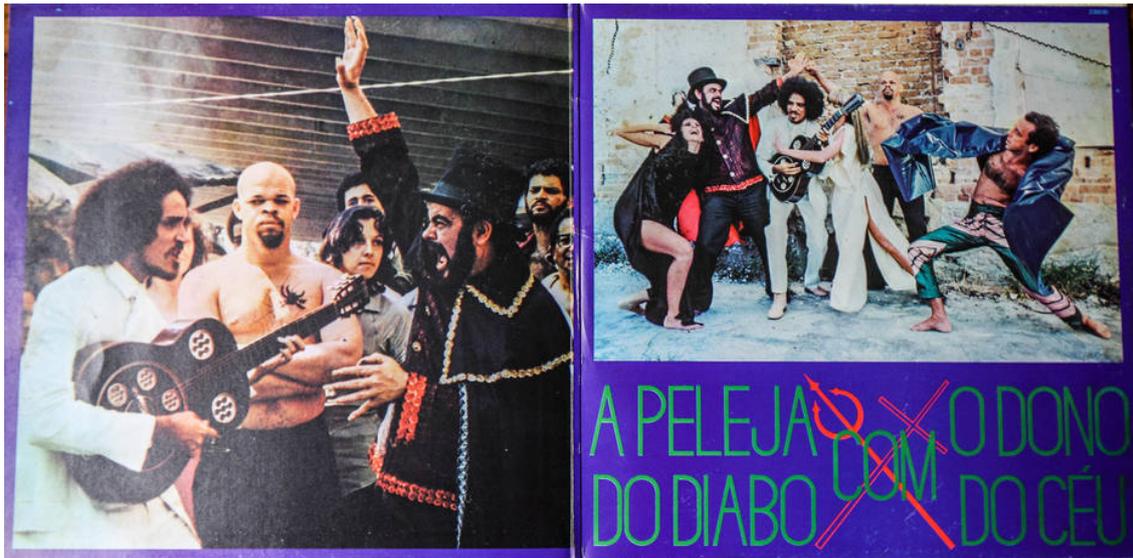
69 RAMALHO, <http://osomdovinil.org/a-peleja-do-diabo-com-o-dono-do-ceu/>

Pai o Filho e o Espírito Santo.

Uma coisa que acontece muito no meu trabalho são símbolos de várias vertentes, de vários pontos, que uso visualmente e tudo isso envolveu o disco. Portanto, esse questionamento do maniqueísmo grego, o bem e o mal, o certo e o errado. Tudo isso levado para o nordeste, essa coisa de nordeste com povão. [...] O Auto da Compadecida está cheio dessas coisas também, tentações do demônio. Isso é a cara do Nordeste. O disco é muito religioso. Esses valores são tão presentes. (RAMALHO <http://osomdovinil.org/a-peleja-do-diabo-com-o-dono-do-ceu/>)



O uso do preto e branco no encarte, em oposição do colorido da capa, remete também aos folhetos de cordel. Capa, contracapa e miolo continham fotos de Ivan Cardoso e design de Oscar Ramos e Luciano Figueiredo – que se utilizaram de uma simbologia que combina um tridente, símbolo do diabo, e uma cruz, símbolo divino – feito por Pedro Osmar, artista paraibano. A capa do encarte conta com um tridente: representando a tentação dentro do triângulo da santíssima trindade, o tridente reforça a materialização visual do bem contra o mal, a luz e a sombra, em dualidades que se complementam, pois um prescinde do outro para existir e significar. Na visualidade da capa, chega-se a uma síntese onde dialogam não só elementos visuais do cordel, como toda a carga simbólica do misticismo cristão nordestino.



Como foi dito, a capa retoma o misticismo nordestino, apresentando os personagens oriundos deste imaginário. “O Brasil é um país cheio de lendas e, quando você rebusca essa área do interior do Brasil, você encontra histórias fantásticas de coisas alucinantes⁷⁰”. A enorme equipe recrutada para executá-la não agradou a gravadora, o que levou Ramalho a assumir sozinho os custos da capa.

Essa capa provocou uma grande polêmica quando saiu, a gravadora ficou horrorizada. Era uma coisa para provocar com esse visual instigante, você via que tinha uma coisa, um total rebuscamento de imagens para provocar as pessoas. (RAMALHO, <http://osomdovinil.org/a-peleja-do-diabo-com-o-dono-do-ceu/>)

Serviram de cenário uma casa abandonada em Santa Teresa e a tradicional feira de São Cristovão. Todavia, a presença da figura *underground* de José Mojica Marins, o Zé do Caixão, traz humor à cena. A presença de Oiticica com seu parangolé parece de certa forma inusitada e descontextualizada e poderia ser explicada por sua amizade com o fotógrafo. No miolo da capa, Mojica e Ramalho encenam um repente do conflito do bem e do mal. Além deles, na foto da direita constam Satã (segurança de Mojica), Monica Schmitd, Xuxa Lopes como uma tentação demoníaca e o artista plástico Hélio Oiticica. De certa maneira, o artista destoa da composição onde os personagens representam claramente o céu –

70 RAMALHO, <http://osomdovinil.org/a-peleja-do-diabo-com-o-dono-do-ceu/>

vestindo branco – ou o inferno – vestindo preto. O artista veste sua famosa calça de passista da Mangueira, e o Parangolé *Noblau*. Nas imagens, notamos o tom jocoso presente também em seus filmes de *terrir*⁷¹.



Trazendo o tema para o século XXI e aproximando-o de outra geração de artistas visuais, capas como a de *Certa manhã acordei de sonhos intranquilos*, de Otto, também tangenciam uma *mise en scène* performática. Aqui, o compositor interage com a obra *Laminadas almas*, do artista plástico Tunga, em fotografias de Cafu e Talita Miranda, encarnando um híbrido de homem e inseto – ou anjo? –, remetendo a Kafka e seu *Metamorfose* – não por acaso, o título do disco parafraseia a primeira frase do livro: “Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”. Otto interage com pregos gigantes, portando asas de ferro em meio à Floresta. Não por acaso, o cantor escolhe a obra *Laminadas almas*: instalação composta de viveiros de larvas de moscas e girinos, explicitando os processos de transformação dos seres vivos. Uma investigação sobre a metamorfose de girino em sapo.

⁷¹ Gênero cinematográfico desenvolvido por Ivan Cardoso que mescla terror e comédia.



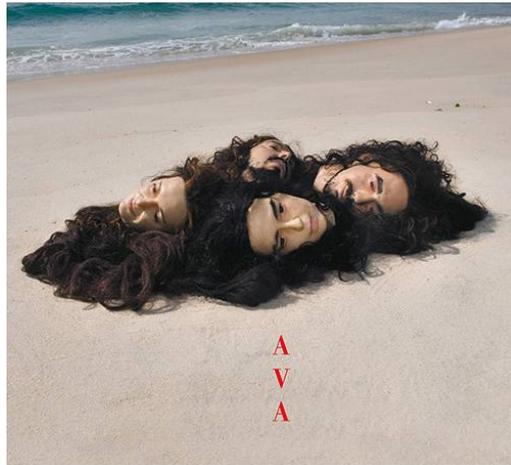
Otto, *Certa manhã acordei de sonhos intranquilos*, 2007.
Capa: Tunga, Cafi e Talita Miranda.

Outra performance de Tunga, *Semeando Sereias*, inspiraria a concepção de *Diurno*, da banda AVA. Para a capa, foram reconstituídos rostos idênticos aos dos membros da banda, cabeças decapitadas à deriva na costa, unidos por seus cabelos, outra temática cara a Tunga. Mas, neste caso, a capa é menos uma *performance* e muito mais um vestígio dela, lembrando seu *Semeando Sereias*, de 1987, obra na qual o próprio explica que, num passeio pela costa, teria encontrado sua própria cabeça decepada, que ele devolve ao mar. Segundo depoimento ao programa “Arte na Capa”, Tunga diria que o que inspirou na concepção da capa foi pensar o oceano trazendo o som e trazendo cabeças de onde viriam este som. Para o artista, o canto de Ava Rocha é identificado ao som que vem do mar. “Eu tentei capturar o que há de mistério no som dela com o que há de mistério no trabalho que eu faço” (TUNGA, em depoimento ao programa *Arte na Capa*, 2014⁷²) Como se vê, o artista plástico estabelece uma ponte entre o canto misterioso e traiçoeiro de uma sereia e a voz da cantora.

⁷² Episódio exibido em 02/10/2014. <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3660524/>



Tunga, *Semeando Sereias*, 1987.



AVA, *Diurno*,
Capa: Tunga

A respeito das capas, Tunga diria que são como uma “casca de fruta, quando você tira a casca você degusta o fruto que tá ali dentro. Agora tem frutas que tem cascas excepcionais, né? Que são convidativas. Que indicam o que vai sorver, outras que guardam o mistério. Acho que é criar essa casca dessa fruta, a árvore da fruta, enfim, é algo desse porte.” (TUNGA, em depoimento ao programa *Arte na Capa*, 2015)⁷³.

As capas se tornaram, portanto, uma tradução visual das propostas sonoras de uma determinada cena musical e artística. O uso da poesia visual, por exemplo, foi amplamente empregado nos anos 1970. Deste modo, poemas e títulos exploraram recursos tipográficos. Tendências inspiradas em caligramas e outras formas geométricas são aplicados nas capas, extrapolando as fronteiras das páginas de livro, capturadas pela indústria fonográfica.

⁷³ A arte da capa, exibido em 16/09/2015. Disponível em <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4477214/>

2.3. A experimentação poética

2.3.1. A presença da poesia visual em capas de disco brasileiras (1969 - 2013)

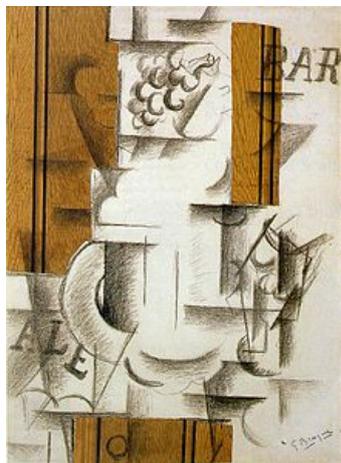
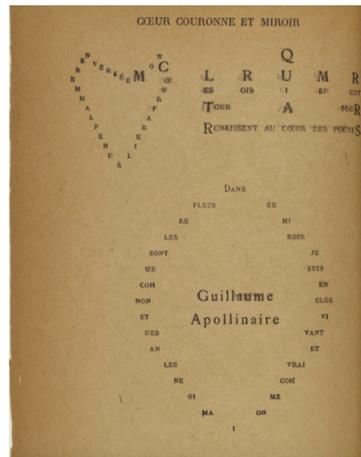
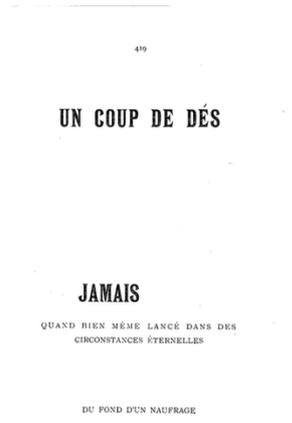
A partir dos anos 1970, observa-se como a presença da poesia visual marcou um número considerável de capas. É interessante notar como, para além de ser simples invólucro de discos, a capa é terreno fértil para a expressão artística de uma poesia visual enquanto parte de um projeto musical maior, que se apropria de fortes simbologias e identidades. A construção de uma plasticidade poética é consequência direta da influência das vanguardas europeias. A isso se aliam grandes marcos da visualidade poética brasileira (*poema visual; teoria do não objeto; poema espacial*). Todos esses marcos influenciaram uma geração de capistas que atuaram no auge da expansão do mercado fonográfico, quando vendas astronômicas permitiram a feitura de capas especiais, com encartes e desdobramentos.

As capas e os encartes analisados a seguir exploram a ligação entre imagem e palavra. Ao estudarmos a incorporação de poemas visuais e novas poéticas nas capas de disco, observamos um novo modo de fazer capa e um novo suporte para o texto. O diálogo da poesia com outras linguagens já era notado nas vanguardas europeias do início do século XX. Como aponta Maria do Carmo de Freitas Veneroso:

[...] a poesia tem se encaminhado na direção de um diálogo com outras linguagens, podendo ser citado como a principal referência o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, que instaura a exploração de recursos visuais na poesia moderna (VENEROSO, 2010, p. 35).

A construção de uma plasticidade poética não é consequência direta somente da influência das vanguardas russas, da liberdade dos caligramas de Guillaume Apollinaire e do *coup de dés* de Stéphane Mallarmé, é também dos papéis colados de Georges Braque e Pablo Picasso, das colagens de Max Ernst e, ainda, de trabalhos de Kurt Schwitters, nos quais, como aponta Vera Casa Nova, “a letra na tela fazia seu percurso de imagem” (CASA NOVA, 2008, p. 82). Nos casos que

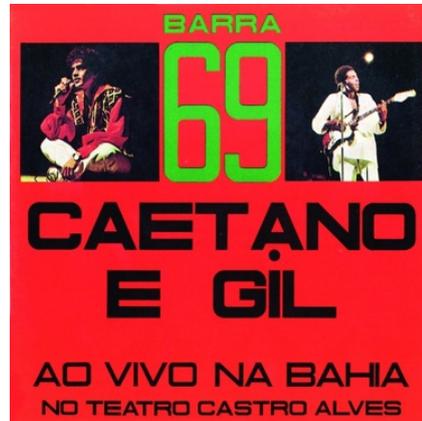
veremos a seguir, há interação entre escrita e visualidade. As letras, o aspecto gráfico, recuperam a música e a canção, e se remetem a elas por meio da imagem. Como indica Gumbrecht, “Um poema como *Un coup de dé*, de Mallarmé, parece sugerir que a disposição das palavras na página pode corresponder ao seu sentido e ao seu som potencial” (GUMBRECHT, 2010, p.64). O que se vê abaixo são exercícios de invenção que revelam, pelas capas, novas possibilidades gráfico-visuais. Nessa lógica, a embalagem passa a ser suporte.



Página da primeira edição de *Um coup de dés*, de Stéphane Mallarmé, 1897. Página da primeira edição de *Calligrammes*, de Guillaume Apollinaire, 1918. Papier collé *Fruta, louça e vidro, papel colado e carvão*, de Georges Braque, 1912. *Das Unbild*, Kurt Schwitters, 1919.

No disco *Barra 69*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravado ao vivo no Teatro Castro Alves em 1969 – e lançado em 1971 pelo selo alternativo Pirata, da Philips, criado por Nelson Motta –, uma solução bastante original foi desenvolvida no interior da capa, feita por Oscar Ramos e Luciano Figueiredo. Ao abri-la, vemos três faixas com os dizeres: “Viva a rapaziada”, trecho de texto assinado por Caetano no programa do seu *show*, no qual ele retoma Oswald de

Andrade em *Serafim Ponte Grande*; “Tela e palco”, trecho da letra de “Cinema Olympia”; e “Tanto faz no Sul como no Norte”, trecho da canção “Alfômega”, ambas de Caetano Veloso. Temos aqui uma capa que se abre e faz uma ponte entre o aspecto gráfico e o conteúdo do disco.



Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Barra 69*, 1971.
Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos

A valorização do poder da palavra escrita, assim como a visualidade da palavra, é pensada em elos com as canções contidas no disco. A construção de uma plasticidade poética, como dito anteriormente, é consequência direta da influência das vanguardas europeias. No Brasil, como aponta Haroldo de Campos, Oswald de Andrade libera a poesia do

[...] vício retórico nacional [...]: a poesia “pau-brasil” de Oswald [...] caracteriza-se pela linguagem reduzida, pela extrema economia de meios, pela intervenção surpreendente da imagem direta, do coloquial, do humor. [...] [São] cápsulas de linguagem viva, colhidas no cotidiano, dotadas de alta voltagem lírica e frequentemente providas de agudo gume crítico. (CAMPOS, 1977, p. 292).



Interior do encarte.

Não é de se estranhar também que esses jogos poéticos sejam transpostos para a capa. Segundo Haroldo de Campos (1977, p. 304), “[...] a experiência de Caetano e Gil na música popular brasileira parece dar uma nova dimensão prática a esse mesmo problema [da transposição do oral para o escrito], revertendo para a oralidade as técnicas de uma poesia partitural e tipográfica”. A isso se alia a invenção, pelos concretos⁷⁴, do *poema visual* (irmãos Campos e Décio Pignatari), da *teoria do não objeto* (Ferreira Gullar) e do *poema espacial* (Wladimir Dias-Pino). Todos esses marcos citados reforçam a importância das relações entre imagem e escrita, desaguando no *verbivocovisual*. Em seu *Plano Piloto para poesia concreta*⁷⁵ (1958), Décio Pignatari e os irmãos Campos estabelecem a autonomia da palavra como objeto-poema, valorizando o aspecto material da palavra.

o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é um objeto em si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. (...) usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1958).

Essas influências constituíram uma espécie de *paideuma* e exerceram grande influência sobre a geração que concebeu a icônica revista *Navilouca* – da qual fizeram parte Oscar Ramos, Luciano Figueiredo e Waly Salomão, figuras relacionadas e envolvidas com as capas tratadas ao longo deste estudo.

Ainda nos anos de 1971, os mesmos Oscar e Luciano executaram o cenário do show *Gal Fa-Tal – A todo vapor*, de Gal Costa, com direção artística de Waly Salomão. No palco, viam-se duas grandes faixas-poemas de Waly com as palavras-objeto – *Violeto* e *Fa-Tal* –, que mostravam a palavra escrita em toda sua potência e força. *Violeto* remetia ao roxo, às suas conotações de morte e à palavra violento. *Fa-tal*, quando fragmentada, cria um paralelismo e rima de Gal com Tal.

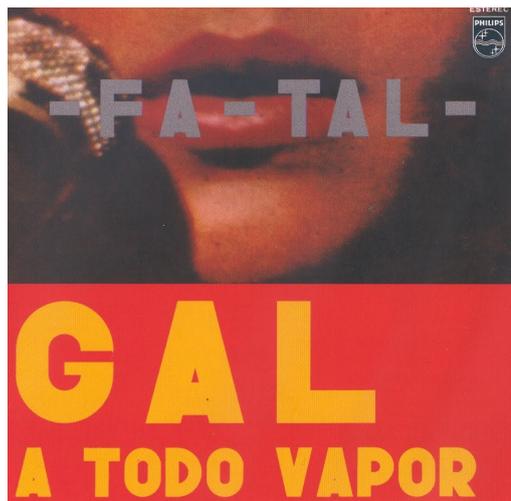
⁷⁴ Os concretos são influenciados por movimentos construtivos de vanguarda, como o suprematismo de Kasimir Malevich, o Neo plasticismo de Piet Mondrian e grupo De Stijl. Max Bill, um dos fundadores da escola de Ulm e que esteve no Brasil também foi uma grande influência. A partir destas referências, uma poesia tradicional, estruturada pelo verso, cedia lugar a poemas estruturados pelo espaço gráfico da página.

⁷⁵ Texto disponível em: http://www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=1

Ambas foram retomadas na capa do disco e apareceram com outros dizeres escolhidos pelo próprio Waly. Eles compunham uma espécie de *foto-poema-novela* criada por Waly, por Ramos e por Figueiredo: “Rolê”, da música “Dê um rolê”, dos Novos Baianos; “Pérola Negra, te amo, te amo”, de “Pérola Negra”, de Luiz Melodia; “Máscara do mal secreto”, em referência a “Mal secreto”, canção de Waly e Macalé; o poema “Violeta” (“Ver de novo/ Vejo o novo/ Vejo Violeta”) um fusão das palavras “violeta” e “violento”; “Luz/ Sol/ Que brilha me aquece e me queima”, em referência a “Luz do sol”, de Waly; “Fruta gogoia”; “Como 2 e 2 são cinco”, em referência a “Como dois e dois”; “Necessário viração”, em referência a “Antonico”, de Ismael Silva; e “Boca microfone mão violão”, em referência à fotografia de Ivan Cardoso.

Há inúmeras menções ao *show* – inclusive a seu cenário – e ao disco *Fatal* na coluna *Geleia geral*, de Torquato Neto no jornal *Última Hora*, que mostram o impacto que essas concepções tiveram na época:

Bobões da imprensa “especializada” e bobões cego-surdos não compreendem as palavras-destaque de Waly e Luciano, do que se utilizam para demonstrar ignorância e insensibilidade profundas a respeito de todas as novas formas da poesia, da imagem e do canto. Querem explicações. Esses bobões não contam nada. O *show* é simples e, por isso mesmo, complexo (NETO, 1973. p. 113).



Gal Costa, *FA-TAL Gal a todo vapor*, 1971.

Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos/ Palavras destaque: Waly Salomão/ Fotos Ivan Cardoso e Edison

Ainda em sua coluna *Geleia geral*, Torquato agradecia ao poeta Waly

Salomão por tê-lo feito recuperar a fé nas palavras:

Ao poeta Waly Sailormoon estou devendo a fé que eu já havia esquecido. Mas eu nunca disse pra ninguém e digo logo desta vez: era um grilo zumbindo e eu não acreditava mais que as palavras pudessem me servir de nada. FATAL e VIOLETO, palavras-destaque no *show* GAL, *by Waly*, desfizeram meu absurdo encantamento pelo grilo. Não é nada daquilo é o mesmo de sempre: *tudo* é perigoso, divino, maravilhoso. E as palavras, eu aprendi novamente, não são armas inúteis. (NETO, p. 139, 1982).

Vê-se, portanto, que a originalidade do uso das palavras no cenário do *show*, e, posteriormente, na capa do disco, foi um feito extremamente digno do destaque dado pela mídia da época.

Segundo Luciano Figueiredo, é em “Ex-posição” – uma *exposição* de Carlos Vergara em 1971 no MAM, que se dá um momento chave para a relação de Waly com as artes plásticas.

Tratava-se de um evento experimental que incluiu artistas que jamais haviam participado de exposições de arte. Waly mostra um único trabalho, a fotografia, feita por Bina Fonyat, de um poema visual, em que a palma de sua mão aparece aberta sobre típicos suvenires cariocas (pratos pintados com papagaios, asas de borboleta, palmeiras, o Pão de Açúcar e o Cristo Redentor), e sobre ela uma curta frase oswaldiana: “Conheço o Rio de Janeiro como a palma da minha mão,/ cujos traços desconheço”. (FIGUEIREDO, 2007, p. 15)

Deste modo, ainda segundo Figueiredo, o poeta passa a explorar as múltiplas possibilidades da poesia visual em abordagens experimentais que resultam em “FA-TAL” (presente tanto no cenário do show de Gal Costa, como na capa do livro *Me Segura que eu vou dar um troço*, de 1972) e “VIOLETO”. Resulta ainda das pesquisas dessa época o poema visual/ performance “ALFA ALFAVELA VILLE”, fotografado por Ivan Cardoso para a revista *Navilouca*. Silviano Santiago, em depoimento a Priscilla Campos, declara a respeito do espetáculo *A todo vapor*:

Se bem me lembro, Waly doou a Gal mais do que letras de música. Doou-lhe a *mise-en-scène* que o corpo sensual da cantora exigia em frenesi. No espetáculo, Gal saía à procura da tropicalidade exemplar. Já Waly queria ser uma espécie de Godard dos palcos cariocas, criando para Gal (e também para Maria Bethânia) a estranheza desconcertante e desbundante de Jean Seberg em *Acossado*. Ele, Waly, tão cafajeste quanto Jean-Paul Belmondo, a modelar as divas pelo amor. Acho que a grande inspiração para o trabalho de Waly nos palcos veio da capa maravilhosa que Hélio fez para o disco *Legal* (1970). Os cabelos de Gal — como os de Iracema, de Alencar — se transformam em fotogramas que se encaixam, se montados, ao sabor das ondas. Há um cinema das ondas do desbunde que desce dos cabelos negros e abundantes e da boca vermelho-carmesim de Gal. Tudo a ver com o píer de Ipanema. (SANTIAGO *in* CAMPOS, 2014, p. 13)

É patente, portanto, que poesia e artes plásticas se retroalimentavam. Na capa do disco e no cenário do show, verbal e visual se unem. As palavras destaque (termo de Luciano Figueiredo) são invenções poéticas que remetem a múltiplos sentidos. Em entrevista a Jorge Caê Rodrigues, Figueiredo discorre sobre a verve colaborativa que circundou a criação do cenário do show e posteriormente da capa do disco:

O *Gal-Fatal* foi uma coisa muito importante e que confirma o que estava acontecendo antes, porque eu, o Waly Salomão que dirigiu o show, com o Oscar, a própria Gal e as pessoas em volta, nós sabíamos desse campo novo, muito excitante, estimulante, que era a interação de linguagens. Na época, nós não falávamos essa palavra: interação de linguagens nem interdisciplinaridade. Nós só tínhamos uma certeza: era que nós nos alimentávamos muito um do outro, da linguagem do outro, ou seja, era muito importante prestar atenção à poesia (...) o *close up* da boca da Gal com a palavra *Fa-tal* em cima, com o título grande — *Gal a todo vapor* — e atrás um outro corte fotográfico com detalhe da mão e violão escrito *mão violão*, isso tudo era pensado com muita precisão, muito intencional, a valorização da palavra (FIGUEIREDO *apud* RODRIGUES, 2007, p.101).

As capas deste momento mostram a interação de linguagens e campos culturais que resultam em experimentações estéticas fundamentais e que nascem, sobretudo, dessa confluência. Como já foi mencionado, em seu ensaio “Os abutres”, Silviano Santiago também reforça que estamos “diante de uma geração [dos anos 1970] que curte o gregário” (SANTIAGO, 2000, p.129). Pode-se dizer que o disco ao vivo de *A todo vapor* resulta de um show que cristaliza “um acontecimento coletivo que capta a atenção e alucina o corpo e a mente [...] onde se pode fruir os prazeres da arte, sem se comprometer com a rigidez dos princípios da ideologia dominante” (SANTIAGO, 2000, p.130). As colaborações

entre poetas, artistas plásticos e fotógrafos produzem, pois, um *traço visual do tempo* – toma-se emprestada aqui a expressão cunhada por Didi-Huberman para se reportar às imagens⁷⁶. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).



⁷⁶ Didi-Huberman argumenta que a imagem nunca é um simples corte no mundo visível presente, mas que ao contrário, traz rastros de outros tempos (suplementares, heterogêneos).



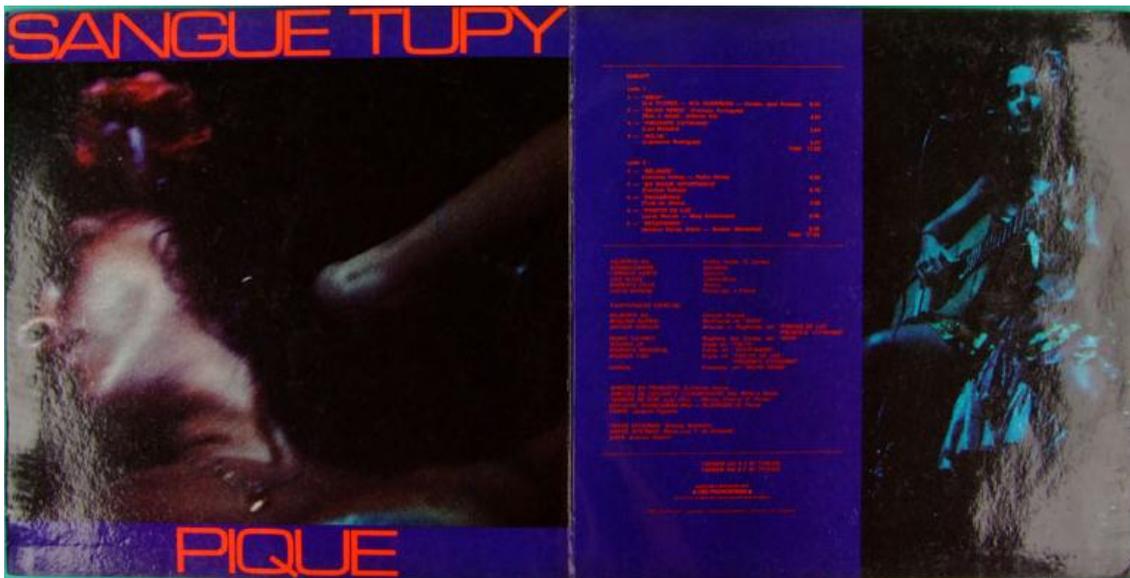
Palavras-destaque expostas na Biblioteca Parque, RJ.

Em 1973, em *Índia*, disco seguinte de Gal Costa – cujo show também teve direção artística de Waly Salomão –, vemos no interior da capa as palavras-destaque “Sangue tupi” e “Pique”, tiradas das canções “Índia” (J.A. Flores; M.O. Guerrero; versão: José Fortuna) e “Da maior importância” (Caetano Veloso), respectivamente. As palavras-destaque criadas por Waly aparecem na parte interna da capa (executada pelo artista plástico Edinízio Ribeiro, que foi referido acima pela arte de *Expresso 2222*), com fotos de Gal Costa tiradas por Antônio Guerreiro e Mário Luiz Thompson. Assim como a capa de *Fa-Tal*, a de *Índia* mostra uma conceituação do espaço gráfico como espaço de organização do poema.

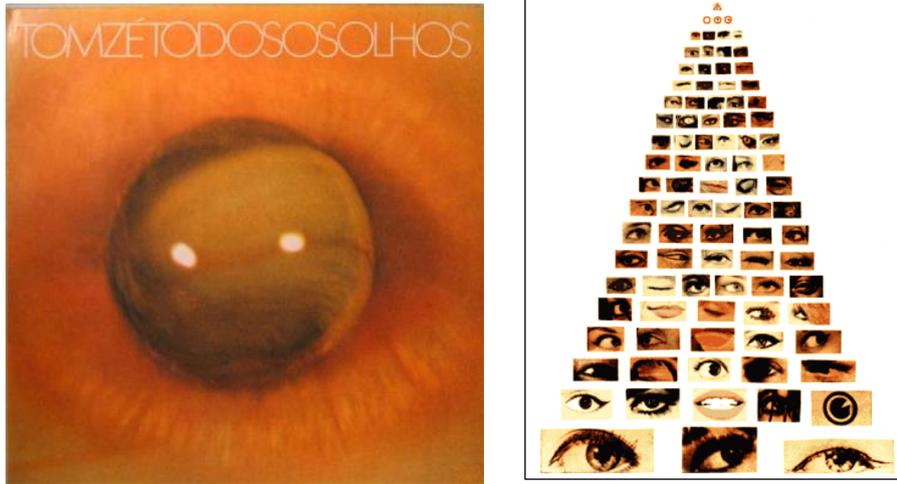


Gal Costa, *Índia*, 1972.

Palavras destaque: Waly Salomão/ Fotos: Antônio Guerreiro e M.L. Thompson/ Capa: Edinizio Ribeiro



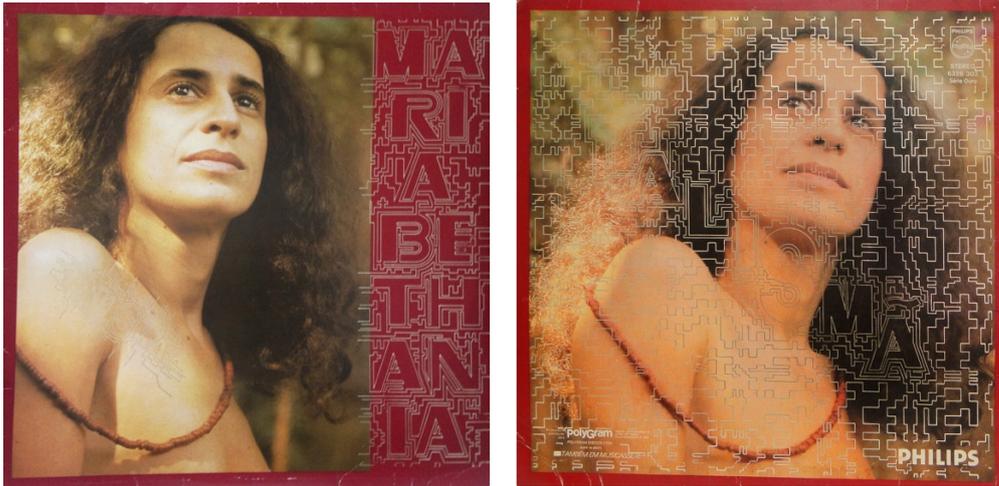
Ainda, no mesmo ano de 1973, Tom Zé lançou seu disco *Todos os olhos*. Não só a capa tinha autoria do poeta concreto Décio Pignatari, de Marcos Pedro Ferreira e de Francisco Eduardo Andrade, como o encarte também continha o poema visual *Olho por olho* (1964), de Augusto de Campos, o que reforçava a influência dos poetas concretos sobre o grupo baiano – do qual faziam parte Tom Zé, Gilberto Gil, Gal Costa e Caetano Veloso – também no âmbito visual. Pignatari traz para a concepção da capa o aspecto sintético e condensado da poesia concreta. Poesia esta, que segundo Vera Casa Nova, “se exprime na memória como imagem. Guardar na memória, como um traço de ideograma, uma forma sintética, caligramática, condensada, e por outro lado no trabalho verbo-visual criado pelos signos, jogos verbais múltiplos” (CASA NOVA, 2008, p. 80). *Olho por olho*, joga com as fronteiras da superação do visual sobre a palavra e da palavra sobre o visual. Parafraseando Torquato Neto, pode-se dizer que os concretos recuperam a fé na palavra como imagem. Quando se tem um poema visual numa capa de disco, o próprio suporte já pressupõe o protagonismo da imagem. Logo, um ciclo se completa.



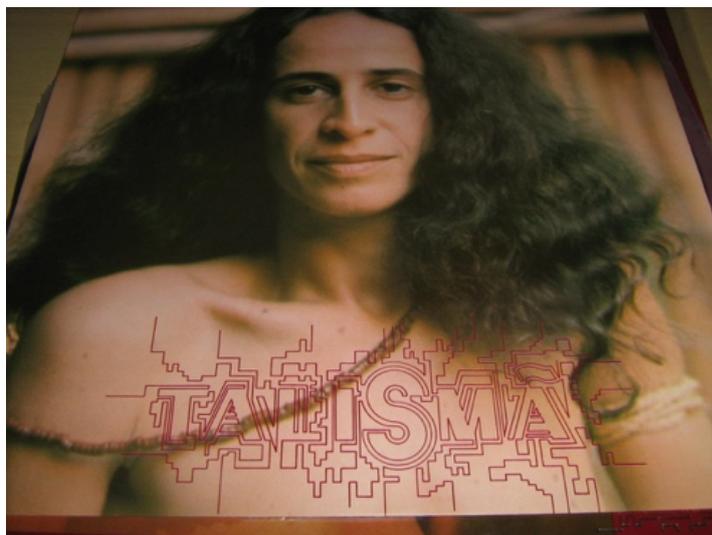
Tom Zé, *Todos os olhos*, 1973. | Augusto de Campos, *Olho por olho*, 1964.

O poeta Waly Salomão intitulou inúmeros discos de Maria Bethânia: *Mel*, *Talismã*, *Alteza* e *Olho d'água* – que são também títulos de canções encomendadas a Waly por Bethânia e musicadas por diversos parceiros. O fato de os títulos dos discos provirem de poemas musicados de Waly Salomão é de extrema importância, pois é o impacto e a força da palavra que estão em jogo. Em duas dessas capas, podemos ver que uma atenção maior é dada à visualidade da palavra. Assim como vemos na capa de *Índia* e *Fa-Tal*, é a palavra minimalista e violenta que entra em cena. Não por acaso, as capas em questão foram feitas por Ramos e Figueiredo.

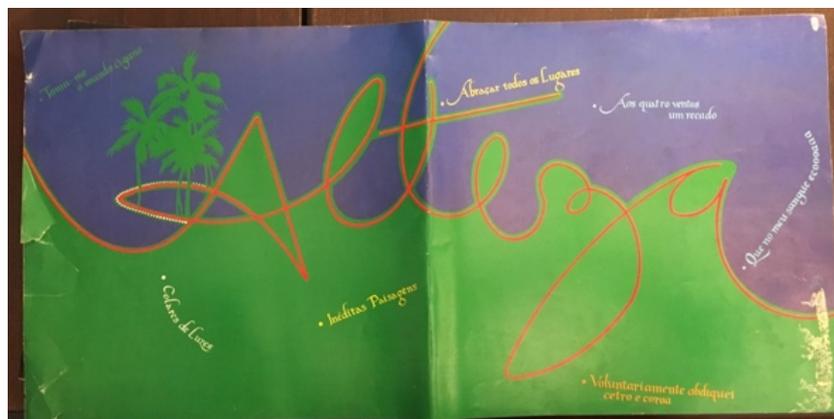
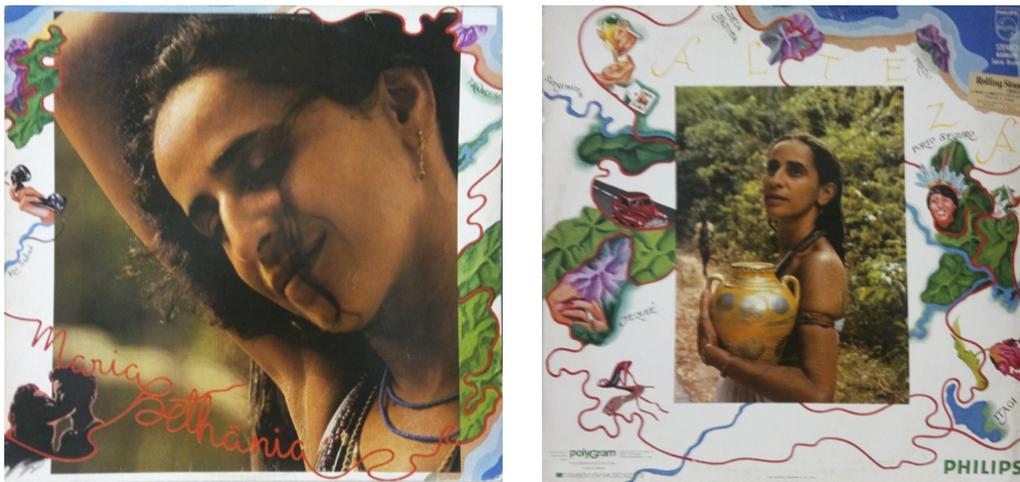
O disco *Talismã* tem a canção/poema-título dedicado ao *talismânico* trio de poetas Noigandres (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari). *Talismã*, como título, é constituído por uma tipografia dourada e labiríntica – atravessando o peito da cantora, a palavra forma um labirinto dourado em toda a capa. Simbolicamente, o labirinto é um sistema de defesa de aspecto iniciático, um caminho de autoconhecimento profundo, que tem por objetivo guardar o sagrado ou um tesouro – ou, no caso, um talismã. Só é permitido sair do labirinto. A capa convida o ouvinte à viagem musical do disco, guiado pela voz de Bethânia.



Maria Bethânia, *Talismã*, 1980.
Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos.



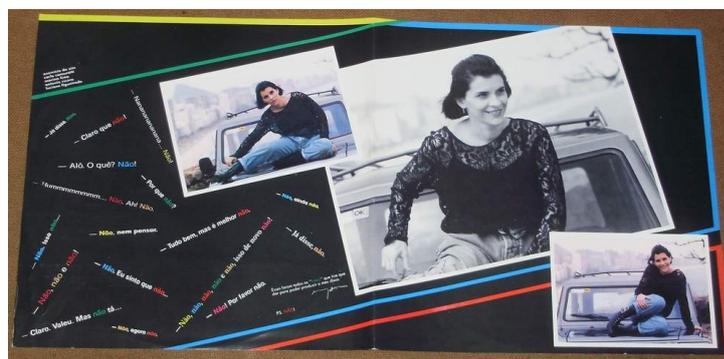
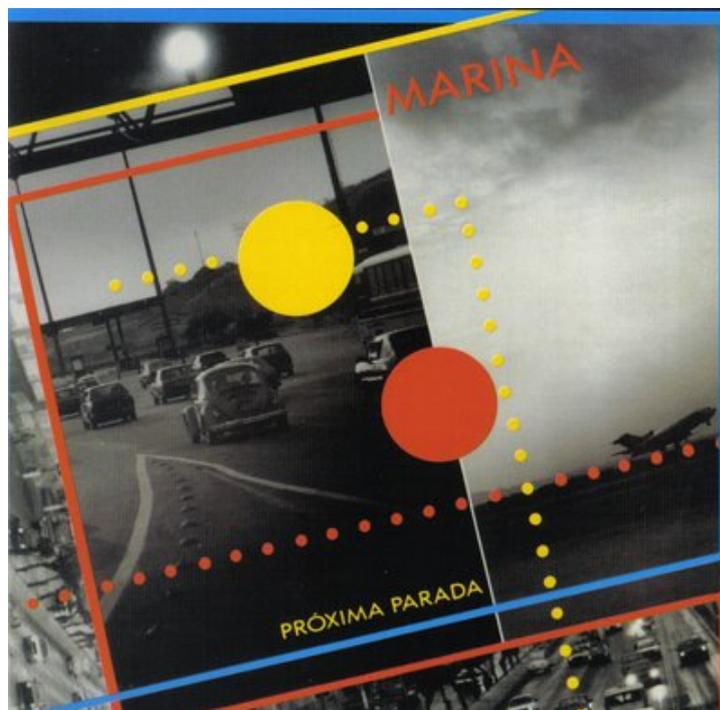
Já a capa de *Alteza* cria um mapa poético dos *topoi* importantes que aparecem na canção homônima, de Waly Salomão: o rio Subaé, o rio Sergimirim, entre outros. No encarte, lemos trechos da canção *Alteza*, como “[...] abraça a todos os lugares [...]” e “[...] que no meu sangue ecoa [...]”. Aqui, assim como em Mallarmé, o campo gráfico é o campo da página. Poemas se fazem com palavras e com ideias, e a tipografia se funde com símbolos do imaginário da canção.



Maria Bethânia, *Alteza*, 1981.
Capa e encarte: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos.

As artes de discos feitas por Figueiredo carregam constantemente elementos da poesia visual. Um exemplo disso se encontra no encarte do disco *Próxima Parada*, de Marina Lima, em que vemos/lemos no verso um poema ou *exercício do sim*, de autoria coletiva (Carla Camuratti, Marina Lima, Antonio

Cicero e Luciano Figueiredo). Uma pequena observação a respeito dos versos: “Esses foram todos os “nãos” que tive que dar para poder produzir o meu disco. PS. NÃO!”. Brincando com diferentes fontes, tipografias, serifas e cores, lemos tiradas irreverentes como conversas ao telefone “– Alô. O quê? Não!”, ou negações enfáticas: “Não, nem pensar.” A irreverência do poema *exercício* do encarte traduz a dificuldade da cantora de impor sua vontade na produção do próprio disco. Sem constar na capa, onde vemos uma colagem de fotos de estrada, tráfego e avião na pista de pouso, a imagem da cantora se faz presente em fotos no verso e no encarte, todas tiradas por Antônio Guerreiro.



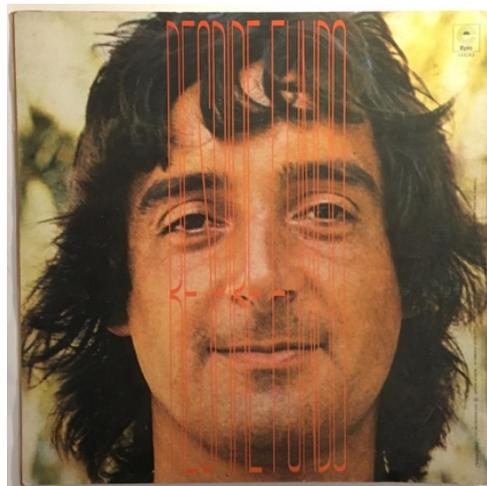
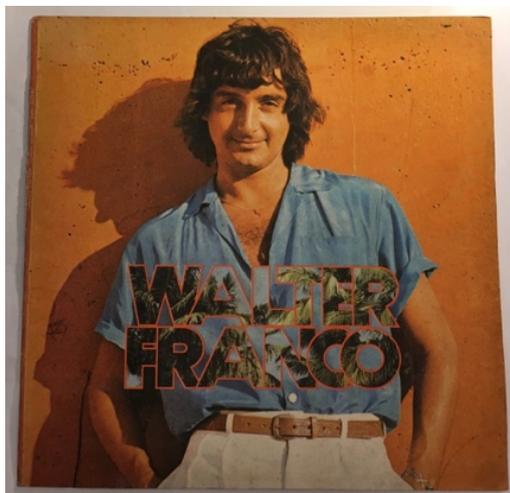
Marina, *Próxima Parada*, 1989.
Capa e encarte: Luciano Figueiredo, fotos Walter Firmo.

Alguns anos antes, Ramos e Figueiredo executaram a arte para *Respire fundo* (1978), disco de Walter Franco cuja capa também é muito influenciada pela

poesia visual e por jogos poéticos. A filiação de Franco aos poetas concretos já era sentida no 7º Festival da Canção em 1972. É neste ano que o júri, composto entre outros por Décio Pignatari, premia a canção concreta “Cabeça”. “Berceuse dos Elefantes”, última música de *Respire Fundo* é dedicada a Augusto de Campos. Em 1976, quando lança *Revolver*, Franco em entrevista a Ana Maria Bahiana destaca: “A palavra tem de ser exata. Foi João Gilberto que nos ensinou isso. A palavra tem que ser suave e firme e exata como um golpe de caratê.” (FRANCO *apud* BAHIANA, 1980, p.176). A declaração feita alguns anos antes do lançamento de *Respire Fundo* reforça não só o rigor, como o compromisso e a forte relação do compositor com a palavra. Ainda segundo Bahiana:

Walter, como observou muito bem o jornalista José Miguel Wisnik, ‘tem um cuidado ritual com as palavras’. Elas são o seu utensílio básico, sua matéria-prima, sua ferramenta de trabalho. Ele não desperdiça nenhum som. (BAHIANA, 1980, p.176).

Os fatos e citações supracitados mostram como o interesse e o rigor do músico com a palavra estão presentes desde o início da carreira. *Respire Fundo* traz esse mesmo essencialismo em suas canções, vide a canção “Coração Tranquilo” composta basicamente por quatro versos repetidos *ad infinitum*, como num mantra oriental: “tudo é uma questão de manter/ a mente quieta/ a espinha ereta/ e o coração tranquilo”.





Walter Franco, *Respire Fundo*, 1978.
Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos/ Fotos: Ivan Cardoso

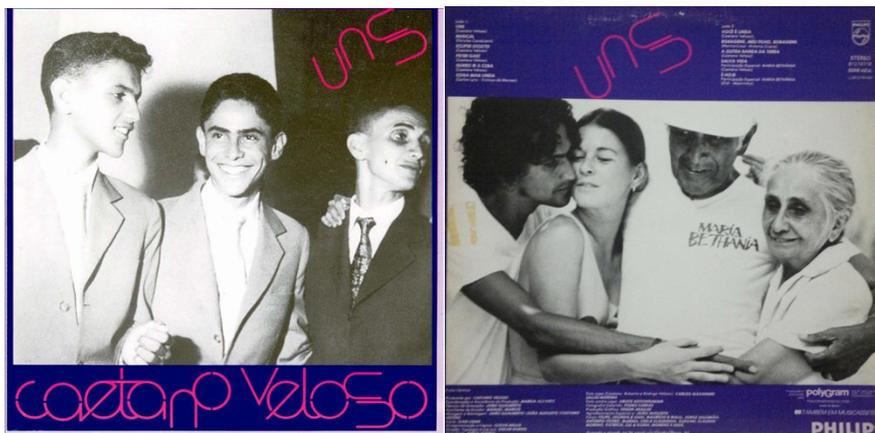
A influência da filosofia e do minimalismo oriental atravessam a poética de *Respire Fundo*, vide a canção “Govinda”. O encarte do disco traz fotografias (feitas por Ivan Cardoso) de letras boiando na superfície de uma piscina. A água, que na filosofia taoista representa força e flexibilidade, é representada em nas fotografias num dualidade com as letras.

A água é mais forte. Nada resiste à água, ela passa por tudo, vai, leva, é um fluido, gera movimento. A música de João Gilberto é pura água, pega você, te leva. [...] Você tem que se abandonar, sem medo, se deixar levar. Como as crianças (FRANCO *apud* BAHIANA, 1980, p.179).

Assim como a água, a palavra também tem força e flexibilidade. Além disso, na contracapa, vemos um *trompe l'oeil*, um jogo de distorção nas letras do título do disco; sua leitura só é possível com a inclinação da capa na diagonal e exige, portanto, um gesto por parte de quem a manipula. As letras estão alongadas, como no longo tempo de inspiração ditado por *Respire fundo*. A capa, nesse caso, acessa a materialidade do tátil e do visual. A capa é construída num jogo lúdico e poético que revela o lado material da palavra e usa uma estratégia que consiste em “[...] ressaltar a materialidade da linguagem, exibir a planaridade da imagem e, principalmente, instaurar uma *zona experimental* que já não é

palavra nem imagem e sim a dos *sinais* [*sic*] [...].” (AGUILAR, 2009, p. 48). Assim, esse encarte estabelece uma fenda entre palavras ditas e imagens representadas.

Outra capa que apresenta um jogo tipográfico e poético interessante é *Uns* (1983), de Caetano Veloso. Ali, o título criado por Oscar Ramos a partir de um único módulo curvo rosa forma a palavra *uns* – uma maneira de pensar poeticamente a unicidade da palavra e manifestá-la por sua tipografia.



Caetano Veloso, *UNS*, 1983.
Capa: Óscar Ramos

Capa e encartes do disco seguinte de Caetano Veloso, *Velô* de 1984, se inspiram no show que deu origem ao disco. O show contava com um complexo cenário de Luciano Figueiredo e Jorge Salomão. As artes da capa e do encarte ficaram a cargo de Luciano Figueiredo. A foto da capa é clicada por Gilda Barbosa, a partir de uma ideia de Moreno Veloso, filho do cantor, usando maquete do cenário do show. Para Santuza Cambraia Naves, “a capa é pontilhada de sugestões futuristas” (NAVES, 2009, p.11). Em entrevista a Naves, Veloso afirma que fez o show “em homenagem à coisa modernista” (Veloso *apud* Naves, 2009, p.12). Nesta capa, Figueiredo faz uso da tela, material que lhe é caro e que já havia sido empregado na fotografia da capa de Jards Macalé (1972), para criar efeitos de sobreposição.

Canções (como “Pulsar”) tematizam a modernidade e esta é trazida para o palco e para a capa/encarte. “Na capa, em tons e semitons de roxo e vermelho, as palavras e as ilustrações se colocam em forma geométrica” (NAVES, 2009, p.13).

O encarte conta com o poema “Pulsar”, tal qual foi diagramado por Augusto de Campos, musicado por Veloso para o disco. Nele, certas letras são substituídas por desenhos de estrelas, luas e pontos que substituem letras como O, E, C. Segundo Santuza, a visualidade do poema “Pulsar” encontra ecos na versão musicada de Veloso:

Ao musicar o poema [...], Caetano associa uma nota musical a cada vogal do texto escrito – isto é a letra, não o fonema. Assim, as ocorrências da letra O (qualquer que seja o fonema que ela exprima), representada por uma forma circular, correspondem na melodia à nota dó (NAVES, 2009, p.14).

Segundo Augusto de Campos (em entrevista a Santuza em 1986) a *démarche* do cantor para musicar seu poema é a mesma que John Cage aplicou⁷⁷ em textos de James Joyce em 1940.⁷⁸ Ao convocar tantos elementos diferentes para compor a estética – sonora e visual – de *Velô*, são conclamadas e expressas as influências das vanguardas literárias, artísticas e musicais na concepção do disco.



Caetano Veloso, *Velô*, 1984.
Capa e encarte: Luciano Figueiredo | Foto: Gilda Barbosa

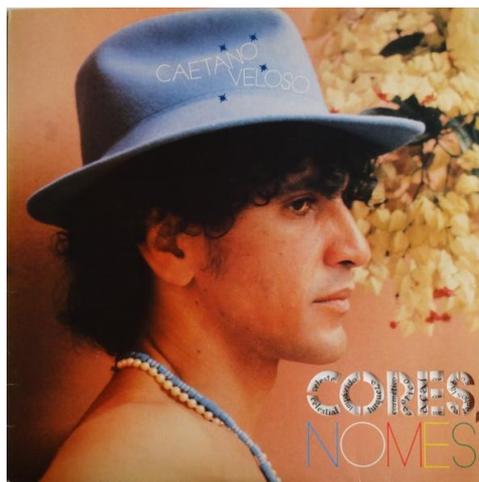
⁷⁷ Em 1979, Cage compõe *Roaratorio: an Irish Circus on Finnegans Wake*. Nesta peça, combina sons, leitura e sussurros numa complexa composição.

⁷⁸ NAVES, 2009, p.15



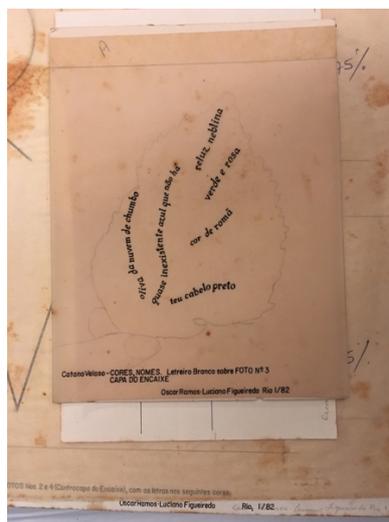
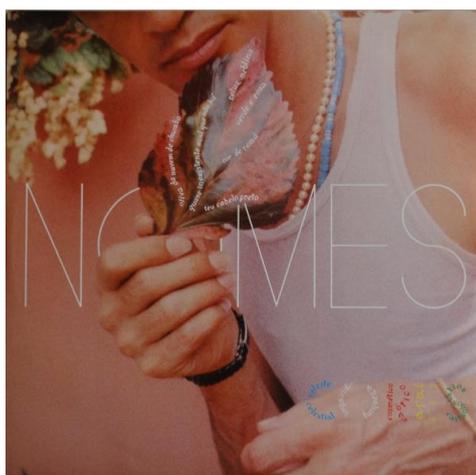
poema *Pulsar* no verso do encarte por Augusto de Campos

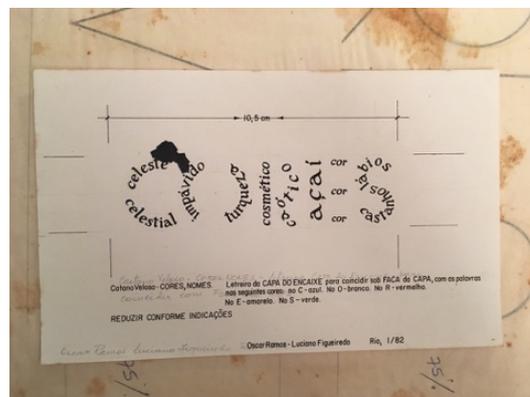
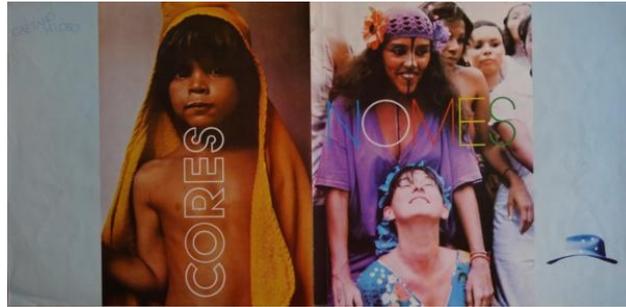
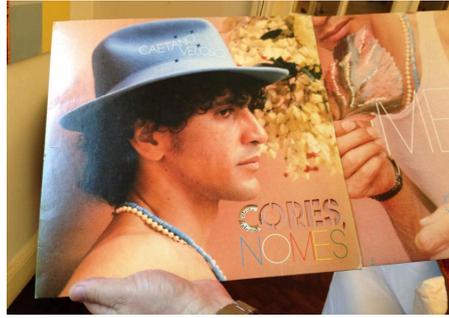
Talvez a capa que tenha explorado de forma mais rica não só o gesto poético, mas também a poesia visual, seja *Cores, nomes* (1982), de Caetano Veloso. Esta capa trabalha constantemente um jogo do dentro e do fora, com estratégias de encaixe e sobreposição. Há presença de jogos tipográficos, jogos de espelho. Onde se lê *cores*, uma tipografia branca; onde se lê *nomes*, uma tipografia colorida. Um jogo duplo do encarte com o envelope interior revela formas de letras vazadas, recortadas da capa, onde se leem trechos da canção “Trem das cores” na forma de poemas visuais. Não é por acaso que os artistas se apropriam tanto da canção mais visual do disco, uma viagem de trem retratada apenas pela memória das cores. Esse conjunto de poemas que podem se movimentar compõe a capa como um *poema-objeto*. Nenhuma dessas estratégias é gratuita. O trunfo dessa capa é justamente ecoar o conteúdo do disco: há uma correspondência entre canções e representações gráficas, que exploram ao máximo as possibilidades do suporte-invólucro e da palavra.



Caetano Veloso, *Cores, Nomes*, 1982.
 Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos/ Fotos: M. Sampaio e L. Cerqueira

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412352/CA







Estudos e layouts originais para *Cores, Nomes*

Em *Cores, nomes*, além de todos os jogos poéticos descritos, lança-se mão, ainda, de uma estratégia muito original, pois a manipulação da capa viabiliza o abraço, o beijo, o encontro entre pai e filho – uma referência à faixa *Ele me deu um beijo na boca* e uma homenagem ao pai de Caetano, que viria a falecer em 1983. O gesto utilitário de tirar um disco de sua embalagem e colocá-lo de volta nela se torna aqui um gesto poético potente. A importância do gesto dá movimento à imagem estática e faz alusão também ao cinema – grande influência da poesia concreta. Nisso, a capa lembra os trabalhos de interação do participante com a obra, já visto nos neoconcretos. Por trabalhos que remetem ao neoconcretismo, entende-se aqui a *teoria do não objeto*, cunhada por Ferreira Gullar no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 19-20 de dezembro de 1959. Para Gullar:

Um não objeto seja um poema especial, seja um *Bicho* – está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revela o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior, imóvel outra vez, à espera de que alguém venha de novo manuseá-lo. Por isso, o defini assim naquela época: “o não objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta” (GULLAR, 2007, p.59).

A capa torna-se, ao mesmo tempo, suporte e objeto artístico, uma obra que o ouvinte/espectador pode ter em casa e com a qual estabelece uma dinâmica relacional. O disco *Cores, nomes* é composto de capa, envelope interior e encarte. Até mesmo a parte interior do disco é impressa, pois ocorre, assim, o jogo de dentro/fora, encontro/desencontro, viabilizado pelo gesto poético de quem a

manipula. Os layouts apresentados acima mostram as maquetes em papel vegetal criando jogos de sobreposição da palavra sobre a imagem fotográfica.

Outras abordagens poéticas da capa por meio do gesto participativo podem ser vistas em *Transa* (1972) e *Milagre dos peixes* (1973). O disco *Transa* tem sua capa concebida por Álvaro Guimarães e planejada por Aldo Luiz. Temos aqui um *discobjeto* tridimensional: são três faces que se desdobram para formar um prisma. A economia da arte – toda em preto, vermelho e prata –, assim como o aspecto geométrico do *discobjeto*, lembra criações concretas e neoconcretas, como os *poemóviles* (1968), de Augusto de Campos e Julio Plaza González, *Não* (1958), de Ferreira Gullar e até mesmo os *bichos* de Lygia Clark.

Caetano já havia homenageado Lygia com a canção “If you hold a Stone”, uma referência a seus objetos relacionais, no disco anterior. A capa se torna um poliedro de várias faces, as faces internas são estampadas por flechas que contêm fotografias do rosto de Caetano e indicam o sentido correto de montagem do objeto poético, também se lê e a palavra *CAI*, num jogo com o nome do cantor e com o sentido de orientação da flecha. A superfície plana é desafiada, tornando-se tridimensional. A capa é levada ao limite, mas, por ser dobrável e tornar-se também capa convencional, vemos que há uma forte cessão à indústria. Não há autonomia total do artista. Este deve criar respeitando certas convenções.



Caetano Veloso *Transa*, 1972.
Capa: Álvaro Guimarães e Aldo Luiz

Feita por Noguchi e Ronaldo Cientista, a capa de *Milagre dos peixes*, de

Milton Nascimento, trabalha o contraste do preto e branco na fotografia em *close* de uma mão. Ao desdobrar o encarte do disco, descobrimos que a mão nina um bebê; no verso vemos a figura de Milton ainda menino, vestido de marinheiro. Portanto, a mão estampada na embalagem é também a mão que embala a criança, o que cria um jogo subjetivo riquíssimo, revelado com o desdobramento da capa. O título, composto visualmente de forma circular, simboliza o ciclo da vida. Em contraponto à predominância do preto e branco, as folhas coloridas contendo as fichas técnicas das músicas formam um vivo arco-íris. O *layout* geral do disco lembra a letra da canção homônima, *Milagre dos peixes*: “[...] à natureza/ Telas falam colorido/ De crianças coloridas/ De um gênio, televisor/ E no andor de nossos novos santos/ O sinal de velhos tempos:/ Morte, morte, morte ao amor” ou, ainda, “Tenho em mim todas as cores/ Quando falo coisas reais”. Sobre o disco, Milton diria: “está tudo ali, minhas angústias, o grito, ao mesmo tempo meu filho, minhas crianças gritando, e a preocupação em fazer apenas o que viesse à cabeça de todos que estavam no estúdio” (SOUZA; ANDREATO, 1979, p.117).

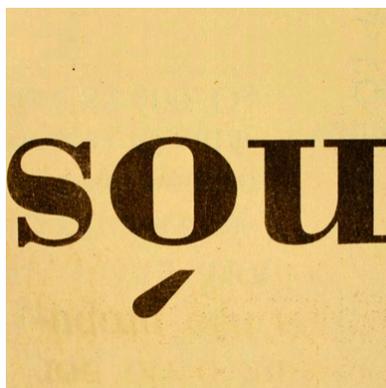




Milton Nascimento, *Milagre dos Peixes*, 1973.
Capa e encarte: Noguchi e Ronaldo Cientista.

Enfim, com soluções poéticas que passam por diferentes formas de execução e experimentação, vemos que quase não há limites para explorar esse quadrado de 30x30 cm. A capa é um campo que não só reflete a visualidade de cada época como também provoca, por meio de seus projetos gráficos, leituras culturais de um dado momento. Deste modo, poemas e títulos que exploraram recursos tipográficos e outras formas geométricas foram aplicados nelas, extrapolando as fronteiras das páginas de livro. As capas podem conter discursos múltiplos e suplementares e serem atravessadas por eles.

Recentemente duas capas de disco retomaram a referência à poesia visual em sua concepção. Em *Sou/Nós*, de 2008, Marcelo Camelo usou um poema visual de Rodrigo Linares na capa, que brinca com a plasticidade gráfica da linguagem: posta de cabeça para baixo, o que se lê é *nós*, em vez de *sou*.



Marcelo Camelo, *sou/ nós*, 2008.
Poema: Rodrigo Linares/ Capa: Thiago Camelo.

nós mostra como a visualidade da palavra segue contemporânea e importante para as poéticas visuais das capas de disco. Ler uma capa como escrita artística é admitir que ela incorpora e abarca diferentes linguagens. A capa foi (e é) mais um suporte possível para praticar a poesia visual, ela se tornou espaço de diálogo entre as artes, espaço onde “o poema e a imagem se roçam” (Casa Nova, 2008, p. 57).

2.3.2. Álbuns brancos – O uso do branco nas capas de disco

O *corpus* apresentado a seguir foi constituído a partir de um critério formal: em todos os objetos, a cor branca é um elemento fundamental da sua concepção. Didi-Huberman afirma:

Goya, Manet e Picasso *interpretaram As Meninas* de Velásquez antes de qualquer historiador da arte. Ora, em que consistiam suas interpretações? Cada um *transformava* o quadro do século XVII jogando com seus parâmetros fundamentais; jogando com esses parâmetros, cada um os mostrava ou mesmo os demonstrava (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.52).

Da mesma forma que o quadro fetiche de Velásquez ganhou inúmeras interpretações, o mesmo pode ser dito do uso do branco pelas vanguardas artísticas e poéticas e depois, conseqüentemente nas capas de disco. Cada capa apresentada *jogou com os parâmetros fundamentais do branco*. Nos anos 1960, a arte conceitual resgata a presença do branco em muitas obras de arte. Como aponta Gonzalo Aguilar, “nos anos 1960, a centralidade que a figura de [Kazimir] Malevich adquire impulsiona uma grande quantidade de reflexões e de trabalhos que têm como ponto de partida *Branco sobre branco*, obra que faz parte do patrimônio do MoMA” (AGUILAR, 2016, p. 131).

Com o advento das vanguardas do século XX, o branco ganha uma forte dimensão. De Stéphane Mallarmé – que inaugura a semântica do campo em branco – à arte conceitual, muitas são as possibilidades e significados aos quais o

branco está atrelado. Os legados de Mallarmé e Malevich percorrem vários movimentos artísticos e muitas releituras surgem já nos anos 1960. “Produz-se nesses anos uma disseminação do branco que excede a herança mallarmeana e malevitchiana e é o indício de uma experiência muito mais ampla” (AGUILAR, 2016, p. 136). As releituras⁷⁹ do branco são muitas em diversos segmentos da visualidade – das artes ao texto, passando pelo som. É importante perceber que a aparição do branco transcende a poesia e as artes plásticas e encontra na capa de disco um espaço de potência experimental.

Quando falamos em capas brancas, pensamos imediatamente na mais famosa de todas. O disco *The Beatles*, dito “*White Album*” (1968), inaugura o uso do branco nas capas de disco de forma conceitual. A capa foi concebida por Richard Hamilton, um importante artista plástico britânico que fez parte do Independent Group, precursor do movimento British Pop Art. Paul McCartney tinha pedido a Hamilton que a capa fosse o mais diferente possível da de *Sgt. Pepper’s*, feita por Peter Blake. No mesmo momento, John Lennon mostrava uma adoração pelo branco: era frequentemente fotografado com um terno branco, sua casa em Ascot – onde foi gravado o clipe de sua música “Imagine” – era toda pintada de branco e era branco também o piano de cauda que aparece no vídeo, uma alusão ao etéreo, ao místico e à cor da paz em tempos de guerra do Vietnã. Lennon e a artista plástica do grupo Fluxus, Yoko Ono, mantinham relações estreitas com o galerista londrino Robert Fraser, que recomendava artistas para as capas dos Beatles. Já no segundo disco do grupo – *With the Beatles*, com foto p&b de Robert Freeman –, havia se firmado uma parceria com a cena das artes visuais da época que seguiria pelos discos seguintes.

O uso do branco por um artista vem atrelado a uma série de conotações trazidas pelas vanguardas. Hamilton foi o responsável por organizar uma exposição de Marcel Duchamp na Tate Gallery em 1967. Inserido no circuito das artes plásticas, e certamente conhecedor da genealogia das vanguardas europeias, não é de se estranhar que Hamilton tivesse conhecimento da composição suprematista de Malevich. As séries de branco sobre branco do pintor levaram os

79 Algumas das releituras que se destacam no âmbito internacional incluem Blanco, poema publicado por Octavio Paz em 1967, no qual a cor importa como visualidade e como epifania. Há, ainda, John Cage, que se inspira nas *White Paintings*, de Rauschenberg, para compor 4’33’ (1952).

limites da abstração a outro patamar. Reduzindo os meios pictóricos ao mínimo necessário, Malevich não só dispensou a ilusão de profundidade e volume, mas também livrou a pintura de um de seus atributos mais essenciais: a cor.

Para o suprematista, o mundo utópico da forma pura só podia ser atingido pela arte não objetiva. *Suprematismo* vem da supremacia do sentimento. Uma percepção pura exigia que as formas não tivessem nada em comum com a natureza. Tratava-se de “uma ruptura mimética, um novo pacto visual e verbal”, como diz Marjorie Perloff (PERLOFF, 1993, p. 208).

Para além de Malevich, é interessante pensar em Mallarmé, que, ao inaugurar a semântica do espaço em branco, com a explosão gráfico-espacial de seu poema *Coup de Dés*, no final do século XIX, considera o branco da página como elemento da poesia, do mesmo modo que o desenho e os signos da escrita são elementos da pintura.

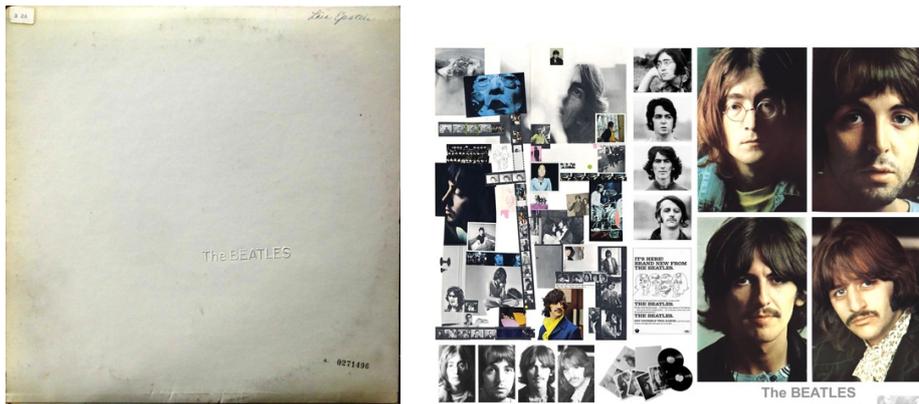
A cor branca não passa só pelas obras seminais de Malévich e Mallarmé. Seu estudo passa, também, por outros inúmeros movimentos culturais. Do *minimal art* à arte conceitual, em voga nos anos 1960, período em que a arte se desmaterializa, o branco seguiu como tema e matéria de reflexão. Do momento em que as gravadoras começam a se interessar pela visualidade do produto disco, há investimento em artistas e *designers* gráficos – antenados com questões de vanguarda e história da arte – para executar as capas. Por conta disso, foi possível constituir aqui um *corpus* heterogêneo, no qual o branco pode ser tratado de diversas formas. Seja como for, uma coisa é comum a todas as capas brancas apresentadas neste trabalho (com exceção de uma): os membros das bandas ou cantores não aparecem na parte frontal.

No caso dos Beatles, é sua primeira capa a não mostrar o quarteto. As primeiras tiragens das capas foram numeradas para criar o que Hamilton descreveu como “uma irônica situação de uma edição numerada de algo como 5 milhões de cópias”⁸⁰ (ROSS, 2004, p.446). Hamilton queria que a capa tivesse um ar de arte conceitual, um movimento então em franca emergência na época, que tinha uma dívida histórica com as vanguardas.

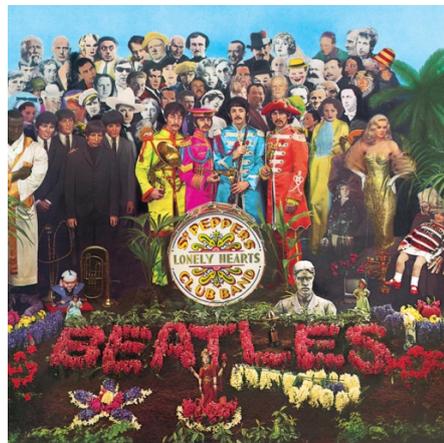
O interior da capa era mais convencional, com a lista de músicas na parte interna esquerda e quatro retratos em preto e branco na parte interna direita. Um

⁸⁰ No original: “the ironic situation of a numbered edition of something like five million copies”.

pôster com uma colagem de *snapshots* e folhas de contato concebidas por Hamilton também integrava o disco, assim como quatro retratos coloridos e individuais de cada membro da banda. As fotos de cada membro trazem o foco para o indivíduo, e não para o grupo, refletindo as canções do disco, que eram composições individuais, e não colaborações. É um bonito prenúncio da dissolução do grupo, sendo fixado num suporte eterno, o disco.



The Beatles, *The Beatles*, 1968.
Capa: Richard Hamilton



The Beatles, *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, 1967.
Capa: Peter Blake

A capa dos Beatles foi um pontapé inicial que levou outras capas a explorarem o branco como forma de homenagem, referência, diálogo, paródia etc. No Brasil, veremos que algumas capas brancas surgem ao longo dos anos. À exceção das capas de João Gilberto analisadas adiante, considera-se que a grosso modo, as capas consideradas *brancas*, se enquadram numa filiação que começa com o disco do quarteto britânico.

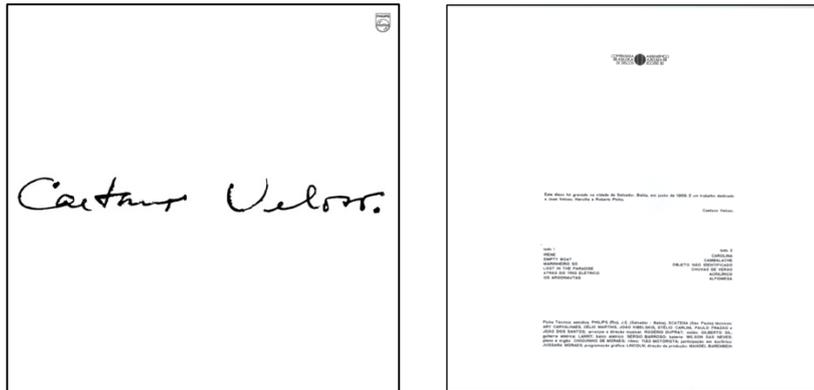
No auge do AI-5, Caetano lançou seu disco que ficou conhecido como “Álbum Branco” (*Caetano Veloso*, 1969). O que representar quando nada podia ser dito ou representado, quando tudo era silenciado? O disco é testemunho do momento em que Caetano é preso. Nesta capa, o uso do branco remete a uma ausência, é um modo de representar o que não podia ser dito ou expressado. Tal qual uma tela⁸¹ suprematista de Malevich, a força do que não podia ser dito transparecia. Na capa de Caetano, feita por Lincoln Nogueira, *designer* e diretor de arte da Philips, a assinatura corta o centro da capa sob o fundo branco. Solto da prisão na quarta-feira de cinzas de 1969, o compositor fica confinado em Salvador até julho daquele ano. Caetano, então, declara: “Raspam a nossa cabeça [...], ficamos na Bahia sem trabalhar, feito dois inválidos, uma coisa doida. Não podíamos dar entrevista, cantar, trabalhar, durante quatro meses” (PEREIRA; HOLLANDA, 1980, p.112).

De cabeça raspada, o cantor não podia aparecer em público ou dar entrevistas. A solução encontrada para a capa é pura metáfora do momento vivido por ele. Uma forma alternativa de ser retratado surge pelo traço da escrita que marca a autoria. Sobre o período na prisão, Caetano relata “Com efeito, por dois meses não vi meu próprio rosto”. (VELOSO, 2008, p.352). Não ter acesso a espelhos e a impossibilidade de ver o próprio reflexo, fizeram com que emergisse também uma crise na subjetividade do cantor: “comecei a procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso” (VELOSO, 2008, p. 352). Mais uma vez, afirmar-se pelo traço da assinatura é também uma forma de restaurar e afirmar a própria identidade. Sobre o uso do branco como resistência à censura, Hélio Oiticica diria, em carta a Lygia Clark, de 15 de outubro de 1968:

Pensei que fosse impublicável [meu depoimento], mas não o foi e vai sair: diga-me se gostou, acho-o terrível pela carga subjetiva poética que possui; cada vez que o leio fico arrepiado (neste momento Marisa telefona-me dizendo que foi cortado na totalidade em *O Cruzeiro* e não vai sair. Pede-me outro que não farei, ou então será: nada posso dizer; fui censurado). Aliás, pensei agora em algo melhor, a palavra BLANK no espaço branco, que em inglês é usada quando algo é censurado e quer dizer que o branco é branco no texto e não um “buraco” na paginação; morou? Assim mostro que fui censurado (FIGUEIREDO, 1996, p.

⁸¹ Remetemos, aqui, ao suprematismo, de Kazimir Malevich, com seu quadro *Quadrado negro sobre fundo branco* (1915) e *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918) assim como aos poetas e aos *designers* das vanguardas russas.

46).



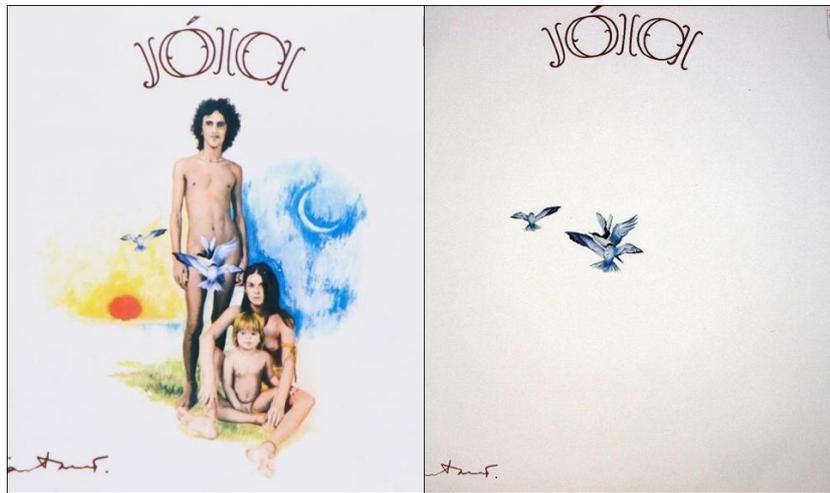
Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1969.
Capa: Lincoln Nogueira

No mais, a capa vazia conciliava vontade estética e *parti pris* político. Não poderia haver contraste maior com a capa de seu segundo disco (*Caetano Veloso*, 1968): a explosão de cores daquele dava lugar ao vazio e à melancólica prefiguração do exílio.

Na ausência evocada pela capa branca está sua potência. “Empty boat”, “Lost in the Paradise”, “Marinheiro só” e “Os argonautas” sugerem a sensação de deriva, de estar perdido, de se deixar levar pelo mar. Assinar a capa é uma afirmação de existência, presença e identidade, uma tentativa de restaurá-la após meses na cadeia, e uma maneira de se representar de forma alternativa, sem mostrar a imagem do rosto, numa subversão do retrato pelo traço escrito. A assinatura é uma marca indicial, é evidência e prova da passagem da mão humana pelo papel. Quando se assina um documento, por exemplo, supõe-se que aquele traço é único e autêntico. É também um rastro, uma presença na ausência do corpo. No entanto, o manuscrito carrega algo de extremamente material, físico. É reivindicar propriedade sobre a própria obra – da mesma forma que um pintor assina seu quadro.

A versão censurada – assim como a comercializada – do disco *Joia*, de 1975, também tem predominância do branco. A versão original mostrava um desenho da família Veloso nua, como se estivesse no Éden, havendo apenas uma pomba branca cobrindo o sexo do cantor. Com o veto da censura, ficaram apenas

as pombas da capa original e foram apagados os personagens da capa – Dedé Gadelha, Veloso e o filho, Moreno – e o cenário de sol e lua.



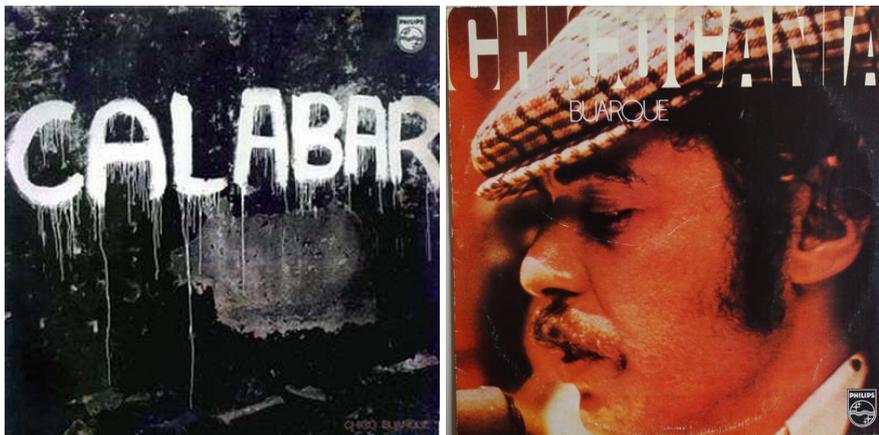
Caetano Veloso, *Joia*, 1975. Capa: Caetano Veloso e Aldo Luiz
Versão original e versão aprovada pela censura.

Em 1973, o disco *Chico canta*, de Chico Buarque, seguiria estratégia similar. O título original do disco era *Chico canta Calabar*, contendo as canções da peça *Calabar: Elogio da Traição*, de Buarque e de Ruy Guerra. Assim como muitas de suas canções, o disco e até mesmo a capa (uma parede com o nome *Calabar* grafitada) foram censurados. Conseqüentemente, o título do disco foi encurtado, as canções gravadas sem letra e a capa adotou um tom de protesto. Concebida por Regina Vater, ela traduz todo o silêncio imposto a Buarque. Em entrevista a Ana Maria Bahiana, Chico se queixou da censura, que fez com que várias músicas fossem gravadas sem letra: “Mas quem vai comprar um disco em que metade das músicas não tem letra? [...] O título do disco é *Chico Canta*, quer dizer, não tem nada a ver, é a capa que não é capa. Uma porção de músicas sem letra e, aí sim, muito mais presas a uma peça que não houve” (BAHIANA, 1980, p.37).

Portanto, em *Chico Canta*, assim como no disco de Caetano, o branco é empregado de forma a evidenciar a censura sofrida pelo músico. Contudo, a ausência da imagem de Chico Buarque na capa da segunda versão acabou por frustrar a gravadora, que não viu as vendas decolarem comercialmente e, por isso, optou por uma capa extremamente tradicional: uma foto do cantor de perfil. Ao todo, o mesmo disco teve três capas.



Chico Buarque, *Chico Canta*, 1973. Capa: Regina Vater



Chico Buarque, *Chico Canta*, 1973. Capa: Regina Vater
Primeira e terceira versão.

No ano de 1973 foram lançados, além de *Chico Canta*, mais dois outros álbuns brancos: um de João Gilberto, outro de Walter Franco. O primeiro é *João Gilberto*, de 1973, conhecido como “Álbum Branco de João”. A capa concebida por Lobianco é de uma elegância extrema. De todos os discos citados, este é o único no qual temos uma representação – ainda que pequena – do músico. Há apenas uma pequena foto p&b de João Gilberto e seu nome em relevo branco sobre branco. Uma linha vermelha extremamente fina também atravessa a capa (uma referência à paleta cromática do selo Elenco).

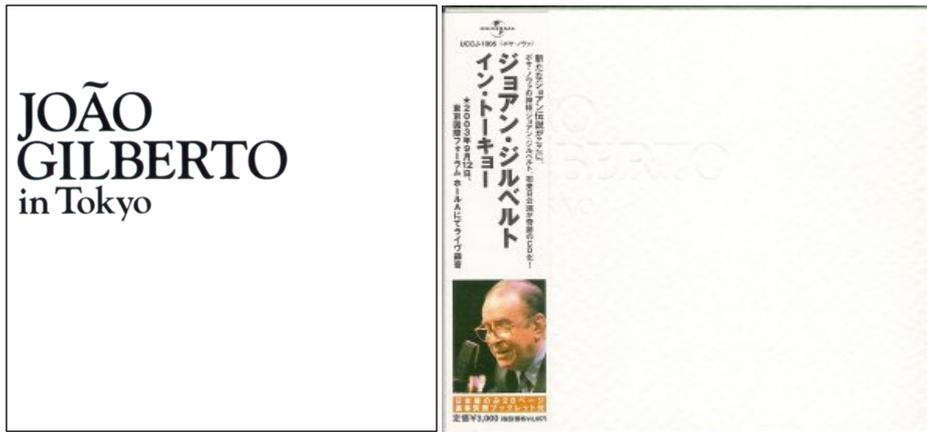


João Gilberto, *João Gilberto*, 1973. Capa: Lobianco.

No disco, João recria e revisita antigos sucessos com suavidade e elegância, com economia de instrumentos e arranjos sofisticados. Ao branco associa-se também o ideal de simplificação, segundo o próprio João, seu procedimento ao criar arranjos ocorre da mesma forma: “Hoje vou me refinando, purificando minha música até que eu consiga atingir a verdade mais simples” (SOUZA; ANDREATO., 1979, p.50). Ainda sobre seu processo criativo, o compositor declara: “Quando eu canto, penso num espaço claro e aberto onde vou colocar meus sons. É como se eu estivesse escrevendo num pedaço de papel em branco” (SOUZA; ANDREATO., 1979, p.51). “Eu estava muito descontente com aqueles vibratos dos cantores” (SOUZA; ANDREATO, 1979, p.53).

Em 2005, João repetiria o uso do branco no disco *Live in Tokyo*. Aqui, tal recurso nos remete mais ao zen e ao minimalismo oriental japonês. Como aponta Jean Genet “os brancos dão à página um valor oriental [...] os traços sendo usados sem qualquer atributo, mas unicamente para conferir significado a esse branco⁸²” (GENET, 2007, sp).

⁸² No original: Je voulais dire aussi que les blancs donnent à la page une valeur d'Orient – ou de feux – les traits étant utilisés non pour qu'ils prennent valeur significative, mais à seule fin de sonnet toute signification aux blancs. Les traits ne sont là qu'afin de donner forme et solidité aux blancs. Qu'on regarde bien: ce n'est pas le trait qui est élégant, c'est l'espace blanc contenu par lui. (GENET, 2007, sp) GENET, Jean. L'atelier d'Alberto Giacometti. Paris: Gallimard, 2007.



João Gilberto, *Live in Tokyo*, 2004, Yoshinori Kikuchi
Capa Brasileira e capa Japonesa.

Pode-se dizer que este mesmo minimalismo é atraído pelo canto suave de João Gilberto. Para o ensaísta japonês Jun'ichiro Tanizaki, “música japonesa é, acima de tudo, uma música de reticência, de atmosfera. [...] Na conversa, também, preferimos a voz suave, o subentendido” (TANIZAKI, 1977, p. 9)⁸³. Assim, se traça um parentesco entre o minimalismo estético e a suavidade do canto. Suavidade esta exaltada em “Pra ninguém”, de Caetano Veloso, na qual o compositor afirma: “Melhor do que isso só mesmo o silêncio/ melhor do que o silêncio só João”.

Seja como for, nos dois casos, o uso do branco fica atrelado à concisão, ao refinamento, à sofisticação própria da Bossa Nova e de sua visualidade do equilíbrio, da sobriedade e do minimalismo. No caso do disco de 1973, o fato de além de usarem o preto e branco também trazer um toque de vermelho poderia ser visto como uma forma de lembrar a visualidade das capas do selo Elenco;

Ainda em 1973, Walter Franco lança seu disco de estreia, *Ou não*. A capa é dupla, com uma mosca em tamanho real pousada no centro da parte frontal e a expressão “ou não” escrita no verso. Abaixo, à esquerda, está o nome do cantor e, à direita, há os dados da gravadora Continental e a frase recorrente nos discos da época: “Disco é cultura”. A capa é tão peculiar quanto seu conteúdo, e foi idealizada pelo poeta concreto Décio Pignatari, uma escolha coerente, já que a música de Franco dialogava muito com a poesia concreta.

⁸³ Tradução do autor. No original: “Japanese music is above all music of reticence, of atmosphere. [...] In conversation, too, we prefer the soft voice, the understatement.”

A semelhança com o disco branco dos Beatles salta aos olhos. Assim como a do disco do quarteto inglês, a capa é dupla. Franco nunca escondeu ser fã do grupo: em seu disco seguinte, *Revolver*, o compositor imita a pose e os trajés de John Lennon em *Abbey Road*. As faixas de *Ou não* lembram o experimentalismo das canções “Revolution 9” e “Wild honey pie” – do álbum Branco dos Beatles – inspiradas em Karlheinz Stockhausen⁸⁴, conhecido por seus experimentos em música eletrônica e aleatória. Cabe aqui uma digressão. McCartney afirmou que “Gesang der Junglinge”, do compositor alemão, estava entre uma de suas peças preferidas. A respeito do *beatle*, o produtor George Martin conta que “ele [Paul] estava muito envolvido com o que naqueles dias chamávamos de vanguarda: arte moderna, literatura, música de vanguarda do tipo John Cage e Stockhausen” (MARTIN, 1995, p. 91). “Revolution 9” é uma colagem sonora, e apesar de ser creditada à dupla Lennon/ McCartney, é uma criação de John Lennon e Yoko Ono. Lennon, por sua vez, também foi influenciado não só por Stockhausen como por John Cage, membro do grupo Fluxus, assim como Ono. O branco é também uma grande influência na obra de Cage, que começou suas reflexões a respeito da cor numa mostra dos *White Paintings*, do artista americano Robert Rauschenberg, em 1951, na Galeria Betty Parsons, em Nova York. Cage usou os *White Paintings* como cenário/ pano de fundo de seu concerto *Theater Piece #1* (1952) e diria depois que foi uma das grandes inspirações para sua composição *4’33* (1952), uma peça de silêncio, onde o som vem não do pianista, mas do som ambiente.

Para Augusto de Campos, a capa já entrega o caráter experimental do disco:

A capa, graficamente, responde a um dos elementos fundamentais da experiência do Walter, que é o silêncio. Talvez ninguém tenha usado, na música popular brasileira, tanto e tão bem o próprio silêncio. Silêncio como pausa, porque entre outras composições que estão nesse disco está “Me deixe mudo”, que tematiza até o silêncio. E o faz, também musicalmente, com uma grande ousadia, porque os sons parecem inicialmente como que provindos do silêncio. É de um grande silêncio. (CAMPOS, disponível em: <http://osomdovinil.org/walterfranco/>).

⁸⁴ A influência de Stockhausen sobre os Beatles é assumida e declarada também na capa de Sgt. Peppers, onde ele aparece na última fileira, o quinto da esquerda para a direita. Os Beatles passaram de reis do iê iê iê a uma banda que passou a experimental com loops e colagens sonoras em faixas como “Tomorrow never knows”, “I am the Walrus”, “Strawberry Fields Forever”, entre outras. As técnicas usadas por eles haviam sido criados muitos anos antes por Stockhausen,

Ayrton Mugnaini Jr. destaca que a primeira tiragem do álbum incluiu “um envelope com encarte datilografado (“numa Remington”) pelo próprio Walter Franco, com a ficha técnica do disco, as letras e um texto trazendo uma classificação dos animais de acordo com uma certa enciclopédia chinesa” (MUGNAINI JR., 2013, p. 397). Prensagens seguintes substituíram o encarte por outro, com as letras e uma foto de Walter. Segundo Walter Franco, a tal enciclopédia chinesa fala de animais “que de longe parecem moscas” (MUGNAINI JR., 2013, p. 397).

Ironicamente, é um disco de estreia que não tem o rosto do cantor, apenas a capa branca com a pequena interferência da mosca, como se fosse um ruído, o que evoca tanto os sons experimentais quanto o silêncio das canções.



Walter Franco, *Ou não*, 1973. Capa: Décio Pignatari.

Ou não é marcado pelo minimalismo, desde a capa até as faixas que trazem arranjos feitos com poucos instrumentos, o que resulta numa sonoridade concisa (a produção e os arranjos do disco são de Rogério Duprat). A canção “Me deixe mudo” é a que mais evidencia esse processo: Walter, acompanhado apenas de violão, apresenta uma letra que se desenvolve em três blocos. Na primeira parte, o cantor começa tocando notas aparentemente esparsas ao violão e soluçando determinados sons entremeados por espaços largos de silêncio. Tanto

por sua sonoridade quanto por sua visualidade, o álbum de Franco pode ser associado ao que Hélio Oiticica chama de *estado de invenção*.

O branco não é só um quadro do Malevich, o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm que passar; não digo que todos tenham que pintar quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito, que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas, e você entra no estado de invenção. (OITICICA, em depoimento a Ivan Cardoso, janeiro de 1979).

O estado de experimentação próprio do estado de invenção, evocado acima por Hélio Oiticica, parece estar materializado no disco de Franco. No entanto, momentos e movimentos artísticos anteriores não podem ser negados, pois estão postos e introjetados nas referências da arte ocidental. Uma vez que Malevich torna marco o *quadrado branco* não parece possível não tê-lo como referência. Da mesma maneira, não parece possível pensar em silêncio e não se remeter a John Cage. Sem negar suas influências, Franco articula um álbum de sonoridade totalmente inovadora para época. Ao convocar Décio Pignatari a trabalhar na concepção da capa, o cantor reivindica seu laço intelectual com a poesia concreta, e ao mesmo tempo cria uma visualidade totalmente nova.

Em 1976, Tom Zé lança o álbum que o conduziria ao ostracismo por muitos anos: *Estudando o samba*. Aqui, o compositor faz um mergulho no gênero basilar da música brasileira, levando-o ao extremo em sonoridades tanto minimalistas quanto ruidosas. Ele disseca, desconstrói e reconstrói o samba. Segundo Bernardo Oliveira, ao estudar o samba de forma crítica “desmontando seus clichês, jogando com sua diversidade inaudita, remete o ouvinte a um *pathos* de diferença [...] uma tentativa de deslocar o ato de criação das armadilhas impostas pelo hábito” (OLIVEIRA, 2014, p.64). Tom Zé conta que a ideia de subverter a tradição do disco nasce de uma conversa com Rogério Duprat:

É simples que parece ridículo. É simples, Rogério Duprat teve uma influência danada por causa de uma coisa que ele me disse, não por nada musical. Naquele tempo o samba estava difamado, todo mundo: “Putá! Eu não aguento mais samba, esses caras, cococó, quequequé. (ZÉ, disponível em: <http://osomdovinil.org/estudando-o-samba/>).

Tom Zé rebateu essa ideia, dizendo:

O samba está mais aprisionado pelos seus próprios cultores que não querem que nada de estranho entre no samba, uma forma que não pode parar no tempo e no espaço. [...] Então eu queria dizer que eu estava mexendo com alguma coisa que estava presa em cordas e arame farpado. Como era o tempo da ditadura e arame farpado levava ao episódio da tragédia judaica com a história da Alemanha, ainda ficava mais forte a coisa do Brasil estar em uma ditadura, que era uma espécie de coisa hitleriana brasileira. (ZÉ, <http://osomdovinil.org/estudando-o-samba/>).

A citação de Tom Zé mostra como Walmir Teixeira materializou sua intenção para com o disco ao conceber a capa: com as imagens da corda e do arame farpado entrelaçados, remetendo ao ‘aprisionamento’ do samba. O disco foi um fracasso de público e de crítica na época. Foram precisos 30 anos para que o músico David Byrne fosse atraído pela capa, ouvisse o disco e o resgatasse. Como conta Tom Zé:

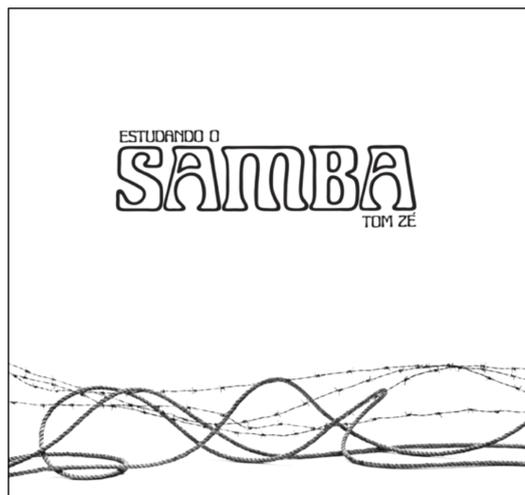
David Byrne comprou o disco sem saber o que era. Quem pescou ele foi a corda e o arame farpado. Ele viu a palavra samba, corda e arame farpado, no tempo da ditadura, ele falou: “Que diabo é isso? (ZÉ, entrevista a Charles Gavin, disponível em: <http://osomdovinil.org/estudando-o-samba/>)

Em *Estudando o samba*, a predominância do branco remete à decomposição, ao desnudamento e à dissecação do samba, até então aprisionado pelo ato do estudo. O branco é valorizado quando cortado por uma grade de arame farpado. Para Jean Genet, é o traço que dá forma e solidez ao branco: “não é o traço que é pleno, e sim o branco⁸⁵” (GENET, 2007, sp, sn). Genet se refere aqui ao trabalho do artista Alberto Giacometti. Para Genet, as criações de Giacometti são resultado de uma relação harmoniosa com o espaço. A folha em branco dialoga com o traço que lhe dá vida. Na capa de Tom Zé, é o arame farpado que corta a capa e enobrece o branco, dando corpo à cor. A capa de Walmir Teixeira é muito mais discreta que a do disco anterior, *Todos os Olhos*. Para Bernardo Oliveira,

⁸⁵ “Ce n’est pas le trait qui est plein, c’est le blanc”. (GENET, 2007, sp).

embaraçando fio e arame farpado em uma programação visual seca, quase minimalista, Tom Zé produz uma metáfora do entrelaçamento entre moderno e arcaico, duas forças que se digladiam, se esfacelam, se anulam no Brasil dos anos 1970” (OLIVEIRA, 2014, p.88).

A capa é também, de certa forma, um avesso das capas de discos de samba usuais, que costumam ser cheias de cores, ou então conter elementos clichês para caracterizar o samba visualmente. Afinal, são inúmeras as capas ou com imagens de mulatas, rodas de samba, malandros, instrumentos como o pandeiro e o cavaquinho, imagens de morros etc. Não por acaso, David Byrne comenta seu espanto com esta capa, por ela ser o contrário do que um estrangeiro esperaria de um disco de samba. “Que tipo de disco de samba é esse? Ele não tem uma garota de biquíni na capa” (OLIVEIRA, 2014, p. 128). Aqui, a profusão de elementos cede lugar a uma grande área branca e ao elemento em preto, desconstruindo além da sonoridade, a visualidade esperada numa capa de um disco de samba.



Tom Zé, *Estudando o Samba*. 1976.
Capa: Walmir Teixeira



Rodrigo Amarante, *Cavalo*, 2013. Capa: OSK Studio

Em 2013, Rodrigo Amarante lançou *Cavalo*. A capa exhibe as letras das faixas do disco – essas letras, sobre o fundo branco, acabam por criar espaços vazios de interpretação. Segundo Silviano Santiago,

o problema é des/arranjar o texto na folha de papel, seja por meio de uma dispersão da inscrição gráfica, com a valorização do silêncio, do *branco*, seja ainda através do uso da tipografia variada que excluiria o texto dos moldes e da uniformidade do livro ocidental clássico. (SANTIAGO, 2000, p.131).

Quando Mallarmé inaugurou a semântica do espaço em branco, com a explosão gráfico-espacial de seu poema *Coup de dés*, do final do século XIX, reivindicou os brancos como espaçamento de leitura. Com o advento das vanguardas do século XX, o branco ganhou outra dimensão. Como aponta Anne-Marie Christin:

Tudo mudou no pensamento ocidental da escrita com o *Coup de dés* de Mallarmé. Pela primeira vez na nossa história, nós, como herdeiros do alfabeto, tomamos consciência do fato de que não dispúnhamos simplesmente, com esses signos, de um meio relativamente cômodo de transcrever graficamente nossa fala, mas de um instrumento complexo, duplo, ao qual era necessário reintegrar a parte visual – espacial – da qual ele havia sido privado, para restituir-lhe sua plenitude ativa de escritura (CHRISTIN, 1955, p. 7 apud VENEROSO, 2010, p. 43-44).

Christin reflete sobre a complexidade do traço no espaço, visualidade e materialidade da escrita se completam. No momento em que não há mais interesse pela mimesis, o espaço passa a ser explorado com mais liberdade. Aqui, a capa se desnuda, se torna encarte, miolo e um espaço de experimentação. Junto às letras, é a imagem de um disco que fala de espaço, de incompletude. No momento do lançamento do álbum, o próprio Amarante declarou:

[o disco remete ao] silêncio que serve para revelar aquilo que se quer ver, [e eu] não podia deixar de aplicar isso à arte. Além disso, o nome do disco é uma imagem, não há necessidade de dar ainda outra imagem. Eu quis que a arte fosse o menos direcional possível, o menos competitivo possível [*sic*], um contraste à gritaria de poluição visual (AMARANTE *apud* VASCONCELOS, 19 Nov, 2014).

As palavras de Amarante, carregam a consciência de um disco atravessado por uma ideia de matéria e presença. Essa poética é materializada no próprio suporte físico do disco. *Cavalo* é um disco sobre estar só, sobre as pontes entre estar entre dois países – Brasil e Estados-Unidos. Canções que tratam de espaço e lacunas (“Nada em vão”), vazios internos (“Hourglass”) e faltas (“Irene”). Esta última, uma referência à “Irene” de Caetano Veloso, canção que tematiza a falta da irmã enquanto estava na prisão e que consta num álbum, que é prenúncia do exílio forçado. Em contraste ao de Caetano, o exílio de Amarante é voluntário. Coincidência ou não, a canção de Caetano também faz parte de seu *álbum branco*, sobre o qual se falou algumas páginas atrás. Em entrevista à Rolling Stone, Amarante afirma que a canção “Cavalo” foi inspirada em *Sonhos*, de Akira Kurosawa (1990), especificamente numa cena de um delírio em meio a uma tempestade de neve, outro elemento que traz o branco para um lugar de protagonismo. Em carta⁸⁶ escrita para acompanhar o lançamento do disco em 17 de setembro de 2013, Amarante destaca:

Joguei fora também a capa. Tudo o que estava do lado de fora ficou exposto, limpo de direções, cores, está claro e sem vergonha, aberto. Se revelou a beleza simples da página, o preto no branco que a gente gosta de usar como sinônimo de coisa exata, mas que é justo onde moram as infindáveis delícias da interpretação, onde há o maior dos vãos, onde está num enfileirado de códigos o potencial reflexo improvável de ti, do teu olhar. Dentro só o que ouvir (AMARANTE, 2013).

Em outros trechos da carta, Amarante destaca palavras como “deserto”, “vão”, “espaços”, “exílio”, “concisão” (AMARANTE, 2013), mostrando que este ato de desnudar a capa e trazer à tona suas entranhas é conjugado com a poética que permeia as canções. Nada é gratuito. A escolha do branco revela espaços interpretativos, vãos, conjugando canções a espaços de um projeto gráfico poético e inventivo.

As capas *brancas* aqui selecionadas mostram que ali onde se teria a impressão de um vazio ou de um nada, por conta da ausência de cor ou de imagem, há muitos elementos e informações a serem apreendidas. Para Didi-Huberman,

⁸⁶ Publicada em <http://trabalhosujo.com.br/tai-o-primeiro-disco-solo-do-rodriigo-amarante/>

não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição. Ele não é *visível* no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é *invisível*, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. Ele é uma onda de partículas luminosas, um polvilhar de partículas calcárias no outro. É um componente essencial e maciço na apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é *visual* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.24-25; grifo do autor).

Didi-Huberman se refere aqui ao branco num afresco de Fra Angélico, mas suas palavras sobre essa cor cabem tanto no renascimento, quanto num contemporâneo. Ao caracterizar o branco de *visual*, o defende como cor plena, que ganha corpo nas superfícies. Para além disso, as vanguardas do século XX, mas também a cultura pop – via Beatles – fizeram com que uma série de significados fossem atrelado ao branco que é cor e matéria. Os usos do branco para criar diferentes visualidades carregam, portanto, referências e reverências a usos precedentes desta cor em diferentes manifestações artísticas.

Trabalhando com autorreferência ou metalinguagem, este corpus mostra que a produção de capas é sólida o bastante para criar um legado que foi reapropriado de diversas formas. Uma capa seminal como a de *The Beatles* – o álbum branco – foi ela mesma influenciada por uma série de pilares das vanguardas e construiu um legado de capas que não cessaram de renovar a linguagem do *branco* ao longo dos anos.

Assistimos, no século XX, a um apagamento de fronteiras entre os diferentes setores artísticos que dá lugar, por sua vez, a uma interdisciplinaridade e uma permeabilidade maior entre artes. As trocas e contágios entre literatura e imagem já existiam, por exemplo, na Idade Média com as tapeçarias de Bayeux ou, anos mais tarde, com as iluminuras das *Riquíssimas horas do Duque de Berry* em 1410. No século XIX, Mallarmé, Manet e Baudelaire também tiveram um papel preponderante na dissolução de fronteiras nas artes do Ocidente. Poetas e pintores se retroalimentavam. Por conta destas fronteiras que se tornaram cada vez mais fluidas, artistas, cineastas, escritores, poetas, quadrinistas, músicos transitam

por diferentes áreas – como no caso de Nuno Ramos⁸⁷ – ou se deixam contaminar por diferentes áreas, unindo-se em projetos coletivos. Outro exemplo é o trabalho *Modo Avião*, de Lucas Santtana⁸⁸, trabalho no qual se une ao quadrinista e pintor Rafael Coutinho e ao escritor João Paulo Cuenca para criarem um álbum composto de texto, som e imagens, além de apresentações públicas onde o espectador era convidado a colocar um fone de ouvido e ouvir o disco num contexto coletivo.

Segundo Vera Casa Nova, “O século XX aprendeu a lição desses poetas e pintores e considerou o entrelaçamento das artes, os entreolhares e a reflexão sobre sua prática”. Artistas de diferentes épocas como Braque, Picasso, Picabia, Raushenberg, Basquiat, para citar apenas alguns, flertaram constantemente com as fricções entre imagem e palavra. Há um diálogo de linguagens, se tangenciando e se interpenetrando: acredita-se que a capa seja justamente um desses meios porosos e que não pode ser compartimentado, mas pelo contrário, está em um campo mais inespecífico. Aquilo que Florencia Garramuño, em *Frutos Estranhos*, descreve ao ressaltar que “a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade do meio, cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de “arte inespecífica” (GARRAMUNO, 2014, p. 16). Longe de ser apenas uma embalagem do suporte físico da obra musical, a capa é uma tentativa, por vezes, de capturar, traduzir, materializar e se conjugar com o som e o espírito de uma época.

Ao analisar as artes de LP, notamos que se forma uma escrita visual caleidoscópica que traduz imaginários estéticos de diferentes momentos e movimentos artísticos no Brasil. Segundo Chico Homem de Melo (2006, p. 40), “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 um papel privilegiado como fonte de reflexão”. Ou seja: é inevitável compreender as capas como uma escrita da cultura

⁸⁷ Além de artista plástico de renome, Ramos tem inúmeros livros publicados (como *Cujo*) e trabalha também como letrista, exemplo disso é seu projeto *Sambas do Absurdo*, inspirado no mito de Sísifo, em parceria com Juçara Marçal, Rodrigo Campos e Gui Amabis.

⁸⁸ Em *Modo Avião* (2017), Lucas Santanna se uniu ao quadrinista e pintor Rafael Coutinho e ao escritor João Paulo Cuenca para criar um álbum composto de texto, som e imagens, além de apresentações públicas onde o espectador é convidado a colocar um fone de ouvido e ouvir o disco num contexto coletivo.

de uma época, de um país, como o reflexo visual de um momento, composto de um conjunto de texto e imagem.

Não se pode perder de vista o papel que desempenha a capa ao contribuir para o sucesso de um disco. Imagens marcantes, capas duplas, encartes, soluções gráficas criativas e figurinos conjugam-se para enriquecer e formar o conceito de certos álbuns. Como aponta Frederico Coelho, “um trabalho musical pode se libertar de suas qualidades técnicas e ser ouvido a partir de um conjunto mais amplo de assuntos. Pensar a música como um bloco de ideias que articulam mundos além de seus aspectos sonoros” (COELHO, 2016, p.2). Do vinil à capa no formato *.jpg* de plataformas como *Spotify* ou *Itunes*, passando pelas capas de CD, o modo de execução certamente mudou ao longo dos anos, mas a capa ainda define e contribui para a maneira como lemos, ouvimos e apreciamos um disco. Na medida em que a visualidade segue um aspecto importante da música, as mudanças de formato são também um desafio.

Pensar estes novos e velhos espaços para articular sonoridade e visualidade é apostar que o espaço para o experimental segue relevante.

3.

O retrato em capas de disco

3.1. Origens e usos do retrato

3.1.1. Apontamentos iniciais sobre o gênero pictórico

Como foi mostrado na primeira parte deste trabalho, o disco é um elemento chave no processo de comunicação do artista com o grande público. O intuito de seduzir o ouvinte e criar maior apelo visual para o produto fez com que os simples envelopes de papel pardo dessem lugar a capas ilustradas, em sua maioria com fotografias ou retratos pintados/desenhados dos cantores e músicos. Elas passam a ser vistas como uma etapa essencial, ou, como diria a cantora Joyce, “a capa é prefácio do disco”⁸⁹. Curiosamente, a capa de disco pega emprestada sua denominação do vocabulário do livro e Joyce procede à mesma analogia, fazendo do visual o que caberia, no livro, a um texto escrito. Gisele Freund, fotógrafa e teórica da fotografia, em seu texto *Photographer* (1985), destaca que

para o escritor, o retrato é a única forma de elo que pode estabelecer com os leitores. Quando lemos um livro cujo conteúdo nos move, estamos interessados em ver a cara do autor, que em geral está impressa na orelha ou contracapa do livro, visto que o editor está ciente de nosso desejo de ver se estes atributos correspondem à ideia que formamos do autor. Esta imagem é, portanto, muito importante para o homem de letras. Ele prefere um fotógrafo em quem pode confiar⁹⁰ (FREUND, 1985, sp).

Os dizeres de Freund podem facilmente se aplicar às fotografias da indústria fonográfica. Ainda que a partir dos anos 1960 essa indústria passe por uma midiaticização muito forte, era graças às revistas e, posteriormente, às capas de

⁸⁹ “a capa é prefácio do disco” Joyce, Arte da Capa 03/09/2015

<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4443225/>

⁹⁰ Tradução nossa. In: *Photographer* (1985) "For a writer, his portrait is the only link he can establish with his readers. When we read a book whose content moves us, we are interested to look at the author's face, which is generally printed on the jacket since the publisher is aware of our wish to see if these features correspond to the idea we have formed of the author. This image is thus very important to the man of letters. He prefers a photographer in whom he can have confidence." Fonte: site oficial da fotógrafa. <http://www.gisele-freund.com/self-portraits-of-gisele-freund/>

álbum, que, na era do rádio, os ouvintes podiam dar um rosto a um som ou a uma voz. Ainda segundo Freund, “o retratista deve revelar para além do que é visível⁹¹” (FREUND, 1980, p.80). Assim, seguindo este raciocínio e o trazendo para o âmbito das capas de disco, é importante pensar no que entra em jogo quando se está frente a capas que trazem retratos de músicos e intérpretes.

A capa com o retrato do(s) artista(s) permite uma associação imediata do público com o produto musical pela imagem. A fotografia de imprensa mudou o olhar das massas. Com as imagens em grande tiragem, “os rostos de personalidades públicas se tornaram familiares e era possível partilhar de eventos que aconteciam em toda parte do mundo” (FREUND, 1980, p103)⁹². Ainda segundo Freund, a *mass media* visual ganha corpo com as primeiras fotografias em jornais. “Enquanto a palavra escrita é abstrata, a fotografia é a reflexão concreta do mundo em que vivemos”⁹³. (FREUND, 1980, p.103). Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag discorre sobre como “A fotografia tornou-se a arte fundamental das sociedades prósperas, perdulárias, inquietas – uma ferramenta indispensável da nova cultura de massa que tomou forma” (SONTAG, 2015, p.84). É somente tendo em vista este contexto proposto por Sontag que podemos pensar os retratos de artistas em capas de disco.

É certo que, ainda que a fotografia traga mais realismo e uma ilusão de verdade ou de realidade maior que a de um retrato pictórico, diversas questões próprias ao gênero – como o tempo de pose e a pausa, a indumentária, a pose em si, o olhar do fotógrafo – confluem para criar ilusões de realidade. Indo na contramão da verossimilhança pictórica, fruto da mediação de um saber artístico e da mão do artista, a fotografia é imediata. É um resultado mecânico (ou digital) que reproduz automaticamente com um *click* e grava num negativo ou num HD a imagem fixada no instante. Jean-Marie Schaeffer, teórico francês, opõe retrato pintado e fotográfico até mesmo nos usos da língua que fazemos deste: “dizemos ‘fazer um quadro’, mas ‘tirar uma foto’”⁹⁴ (SCHAEFFER, 1997, sp).

91 The portraitist must reveal more than what is visible.

92 The faces of public personalities became familiar and things that happened all over the globe were his to share.

93 While the written word is abstract, the photograph is a concrete reflection of the world in which all of us live”.

94 Et on opposera là encore le portrait pictural au portrait photographique, en attirant par exemple l'attention sur le fait qu'on dit « faire un tableau » mais « prendre une photo3 ». (SCHAEFFER, 1997)

Em suas *Passagens*, Walter Benjamin destaca um escrito de Gisèle Freund que aponta para as primeiras pontes entre o gênero do retrato e a função de eternizar celebridades do show business. Segundo Freund, o retrato de celebridades e notórios ganha corpo em meados do século XIX.

Em 1855, no âmbito da grande exposição da indústria, foram inauguradas seções especiais para a fotografia. Pela primeira vez a fotografia tornava-se algo familiar ao grande público. Esta exposição representou o início do desenvolvimento industrial da fotografia. Durante a exposição, o público se aglomerava diante dos inúmeros retratos de personalidades famosas e notáveis; mal podemos imaginar o que significava, naquela época, poder ver diante dos próprios olhos, em tamanho natural, as celebridades do teatro, das tribunas..., em suma, da vida pública, que até então só podiam ser vistas e admiradas à distância (FREUND, *apud* BENJAMIN, 2009, p.715).

Essas questões próprias aos retratos são aqui trazidas para o âmbito da capa de disco. Efetivamente, as capas com retratos de artista se tornam uma constante, assim como o retrato como gênero (artístico ou não) é uma constante da sociedade ocidental. No Egito, nos séculos II e III D.C., já havia retratos extremamente sofisticados encontrados no oásis de Fayoum. Shearer West, historiadora da arte, mostra como o retrato é o gênero que mais se manifesta em diferentes mídias:

Talvez mais do que qualquer outra forma de arte, o retrato se manifesta em formas variadas de mídia. Retratos podem ser pinturas, esculturas, desenho, gravuras, fotografias, [...] podem aparecer em jornais ou revistas ou em mosaicos, cerâmicas, tapeçarias ou cédulas de dinheiro (WEST, 2004, p.13)⁹⁵.

Se traçarmos as origens do gênero e do termo ‘retrato’, segundo Édouard Pommier, historiador da arte, é no século XVI que o verbo *portraire* (retratar) adquire o sentido de traçar e desenhar: é o traço efetuado para formar um contorno de algo, ou seja, uma forma de representar. O substantivo *portrait*, também muito usado no século XVI, carregava uma ideia mais geral ligada à representação, e não necessariamente ao retrato como representação de figura humana. “Por”

⁹⁵ Tradução nossa. No original: "Perhaps more than any other art form, portraiture comes in a variety of media. Portraits can be paintings, sculptures, drawings, engravings, photographs, coins, medals. They can appear as images in newspapers or magazines or on mosaics, pottery, tapestry, or bank notes."

“traço”⁹⁶/ Pelo traço.

Na Itália, também no século XVI, surge uma distinção que Pommier aponta como essencial, entre *imitare*, (dar a imagem de algo), e *ritrarre* (dar a cópia literal, traço por traço, de algo). A definição do retrato tal qual é considerado neste trabalho nasce no século XVII, e corresponde à especialização definitiva do termo como representação da pessoa, do humano. Segundo Pommier, em 1611 e 1612, respectivamente, surgem acepções definitivas para o termo no dicionário espanhol, que define retrato como “imagem imitada de um personagem” (POMMIER, 1998, p. 16, tradução nossa)⁹⁷. Na Itália, no ano seguinte, o dicionário da academia florentina de Crusca menciona uma “figura tirada do natural”⁹⁸. (POMMIER, 1998, p. 16 tradução nossa). Segundo Pommier, a Crusca teria seguido o fluxo de uma evolução imposta pela literatura artística de *Vidas dos Artistas*, obra biográfica monumental de Giorgio Vasari. Num léxico publicado na França em 1676 por André Félibien, lê-se que o verbo *peindre* é

uma palavra geral que se estende a tudo que fazemos quando queremos extrair a semelhança de alguma coisa; no entanto, não empregamos a palavra para todos os temas. Diremos o retrato de um homem, ou de uma mulher, mas não diremos o retrato de um cavalo, de uma casa ou de uma árvore. Dizemos a figura de um cavalo, a representação de uma casa, a figura de uma árvore.⁹⁹ (Félibien, apud POMMIER, 1998, p.16).

Dali em diante, o termo *peindre* fica reservado à imagem humana. Em português, segundo o Dicionário etimológico da língua portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha, “retrato s.m. ‘a representação da imagem de uma pessoa real, pelo desenho, pintura, gravura etc., ou pela fotografia. XV. Do it. Ritratto || retratar XVI || retratista. 1813.” (CUNHA, 2010, p.562).

No academicismo francês, no ranking da hierarquia de gêneros, cujas regras perduram até a Revolução Francesa (1789), o gênero do portrait era o segundo colocado, ficando atrás apenas da pintura de história (que retratava temas tirados da História, das grandes batalhas, da fábula, da mitologia ou da religião). Ao retrato, sucediam a paisagem e, por fim, a natureza morta. O principal a ser

96 Pour (prefixo de valor intensivo) e traire (no sentido de traço).

97 “definit le retrato comme l’image imitée d’un personnage”

98 “[le] dictionnaire de l’académie florentine de la Crusca, qui parle d’une “figure tirée du naturel”.

99 “Peindre. Le mot de peindre est un mot général qui s’étend à tout ce qu’on fait lorsqu’on veut tirer la ressemblance de quelque chose; néanmoins, on ne l’emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujets. On dit le portrait d’un homme, ou d’une femme, mais on ne dit pas le portrait d’un cheval, d’une maison ou d’un arbre. On dit la figure d’un cheval, la représentation d’une maison, la figure d’un arbre.” (POMMIER, 1998, p. 16)

destacado sobre os conceitos que acompanham o gênero, desde o Renascimento, é que, como aponta Pommier, “o retrato é depositário da mensagem da pessoa representada e o torna não só perceptível, mas convincente. O retrato é, portanto, locus de uma força misteriosa, porém evidente” (Pommier, 1998, p.26) ¹⁰⁰. O retrato como gênero e forma de representação permite que identifiquemos ou materializemos a pessoa representada. Mas, como o próprio historiador da arte aponta,

o ato de reconhecer não é incompatível com uma preocupação de idealização que tende a dar à pessoa representada uma imagem harmoniosa, temperando o realismo implicado pela identificação¹⁰¹. (POMMIER, 1998, p. 25).

Ainda segundo Pommier,

para além dos simples efeitos de conhecimento, o retrato pode ser investido de um poder de ilusão cujo exemplo mais célebre remete a Plutarco: um familiar de Alexandre [o grande], Cassandro, que era aterrorizado pelo soberano, quando se encontra bruscamente, após a morte deste, frente à sua estátua em Delfos, é assolado de um pânico aterrorizante e tomado por ‘um tremor convulsivo’. A tradição contada por Plutarco contém o germen da ideia de que o retrato não é somente signo de reconhecimento, mas de presença do modelo que substitui¹⁰² (POMMIER, 1998, p.25).

Se na Antiguidade ainda não existia a fidedigna representação do real da fotografia, o que interessa na anedota de Plutarco contada por Pommier é mostrar que desde então a noção de ilusão de presença acompanha a ideia de retrato. Quando se compra um LP, leva-se para casa uma ideia de presença daquele artista. Para além disso, retratar um cantor ou músico num objeto comercial é também remeter aos problemas de representação da identidade, ao papel do retrato como modo de representação. O gênero do retrato, no sentido de representação da pessoa, é um gênero pictórico que aponta para um interesse pelo individual:

¹⁰⁰ Le portrait est dépositaire du message de la personne représentée et le rend non seulement perceptible, mais convaincant. Le portraire est donc le siège d’une force mystérieuse, mais évidente.

¹⁰¹ Mais l’acte de reconnaître n’est pas incompatible avec un souci d’idéalisations qui tend à donner de la personne représentée une image harmonieuse tempérant le réalisme impliqué par l’identification” (Pommier, 1998, p.25).

¹⁰² “Au-delà des simples effets de connaissance, le portrait peu être investi d’un pouvoir d’illusion dont l’exemple le plus célèbre est rapporté par Plutarque: un familier d’Alexandre, Cassandre, qui était terrorisé par le souverain, se trouvant brusquement après la mort de celui-ci face à sa statue à Delphes, est pris d’une terreur panique et saisi d’ ‘un tremblement convulsif’. La tradition rapportée par Plutarque contient en germe l’idée que le portrait n’est pas seulement signe de reconnaissance, mais *présence* même de son modèle auquel il se substitue” (POMMIER, 1998, p.25).

aquela pessoa enquanto ela mesma. Ao pensar na pose como agente crucial do retrato, a pessoa que posa adquire autoria compartilhada sobre sua imagem, e, portanto, este não se trata somente de um trabalho do fotógrafo.

3.1.2. “Por entre fotos e nomes” – criando visualidades

O retrato implica o modelo e seu corpo, seu olhar, sua pose, sua indumentária. Implica também o fotógrafo e seu olhar, seu ato de eternizar este ou aquele instante. Mas, mais que isso, o retrato nos leva para além da imagem. Como aponta Schaeffer, “o retrato fotográfico seria apenas um aspecto da iconolatria contemporânea e, longe de nos fazer aceder à verdade visual, nos entope de simulacros e semelhanças.¹⁰³” (SCHAEFFER, 1997, sp).



Imagem da exposição *Total Records*, Ateliers da SNCF, Arles, 2015.

A presença dos retratos em capas de disco – sejam eles fotografias, pinturas ou desenhos – é de suma relevância e representa uma parcela expressiva, senão a maior parcela das capas. No ano de 2015, durante os encontros internacionais de fotografia de Arles, evento que acontece anualmente no sul da França, ficou em cartaz a exposição *Total Records*, que exibia um total de 600

¹⁰³ Le portrait photographique ne serait qu'un aspect de l'iconolâtrie contemporaine et, loin de nous faire accéder à la vérité visuelle, il nous gaverait de simulacres et de semblants.

capas de disco em torno do tema “retrato fotográfico”. Além de apontar para a diversidade de fotógrafos notórios envolvidos nesse processo da indústria fonográfica, a exposição deu conta de como essas capas acabam por se tornar vetores de mitos. Ou seja: o uso dos retratos fotográficos em capa não é anódino. Como aponta Schaeffer: “a importância do critério funcional testemunha de um aspecto central da fotografia: seus usos principais são usos não estéticos, mas comunicacionais¹⁰⁴” (SCHAEFFER, 2017, sp). Ao contratar grandes nomes da fotografia para clicar as imagens de músicos e cantores, vemos a capa ocupar um entrelugar, entre funcionalidade e arte.



Imagem da exposição *Total Records*, Ateliers da SNCF, Arles, 2015.

Como visto no capítulo anterior, a partir do momento em que a arte visual dos discos ganha atenção das gravadoras, fotógrafos de renome emprestam seus olhares para eternizar capas clássicas, que se tornam muitas vezes nossa referência visual quando pensamos num artista. Vale fazer a ressalva de que o retrato do ídolo (ou de uma banda), não é exclusividade do suporte capa de disco. O gênero também se faz presente na imprensa musical, ou em revistas como a *Rolling Stone*, onde retratistas do porte de Annie Leibowitz iniciaram sua carreira. Diversas fotografias da *Rolling Stone* se imortalizaram no imaginário popular, como a clássica imagem de John Lennon e Yoko Ono nus, abraçados.

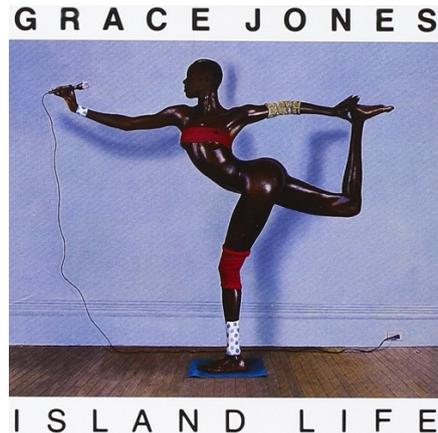
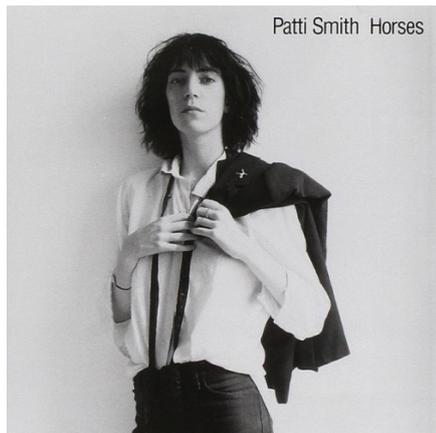
Mas o fato é que, especialmente no eixo Estados-Unidos/ Reino Unido, fotógrafos em ascensão foram rapidamente capturados pelas grandes gravadoras.

¹⁰⁴ L'importance du critère fonctionnel témoigne d'un trait central de la photographie : ses usages majeurs sont des usages non pas esthétiques mais communicationnels.

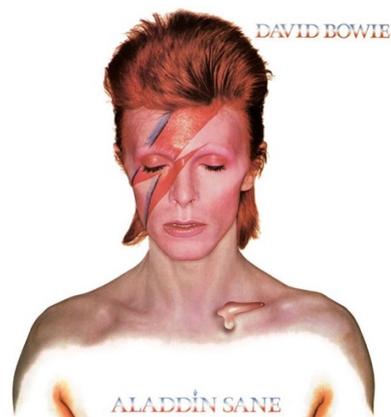
Nomes como Irving Penn (Miles Davis, *Tutu*, 1986), Richard Avedon (Simon & Garfunkel, *Bookends*, 1968), Robert Mapplethorpe (Patti Smith, *Horses*, 1975), Jean Paul Goude (Grace Jones, *Island Life*, 1985), entre muitos outros, fixaram imagens de grandes astros da música no imaginário do público. É praticamente impossível, por exemplo, pensar em David Bowie e não associá-lo à capa de *Aladdin Sane*, clicada por Brian Dufy em 1973.

Muitas vezes, aliás, reconhece-se muito mais a capa para além do som do disco em si. Nestes casos, o retrato do artista se descola do disco e a imagem da capa transcende o próprio som. É o caso de *Horses*, de Patti Smith, cuja capa representa e traduz um estilo de vida, próprio da cena punk nova yorkina que então nascia. Pelo retrato, Patti dissemina um estilo de vida que passa pelo vestir. Sobre a fotografia de capa, a própria recorda as referências adotadas para a construção do retrato: “Lembrou-me uma foto que Brassai fez de Jean Genet usando camisa branca com monograma e mangas arregaçadas”. (SMITH, 2010, p.228). Ou ainda: “Joguei o paletó no ombro, tipo Frank Sinatra. Eu era cheia de referências. Ele [Mapplethorpe] era cheio de luz e sombras” (SMITH, 2010, p. 230).

O relato de Patti mostra como seu retrato de autoria compartilhada com Mapplethorpe. Se ela constrói sua identidade para a objetiva com referências a figuras como o escritor Jean Genet e o cantor Frank Sinatra, ao fotógrafo cabem a captura do momento, o enquadramento, a luz. Mais adiante, Patti confirma a autoria compartilhada quando relata seu olhar sobre a fotografia de *Horses*: “Em poucos dias me mostrou o contato. ‘Essa aqui tem a mágica’, ele disse. Até hoje, quando olho para essa foto, nunca me vejo. Vejo nós dois” (SMITH, 2010, p. 230). A cumplicidade entre modelo e fotógrafo neste caso é resultado de uma colaboração onde referências e forma se encontram.



Patti Smith, *Horses*, 1975. Foto: Robert Mapplethorpe.
Grace Jones, *Island Life*, 1985. Foto: Jean-Paul Goude.



Simon & Garfunkel, *Bookends*, 1968. Foto: Richard Avedon.
David Bowie, *Aladdin Sane*, 1973. Foto: Brian Duffy.

Assim como *Horses*, existe uma série de capas icônicas que valem ser exploradas para entender a força do retrato em capas de disco. No caso da capa de *Island Life*, de Grace Jones, o fotógrafo Jean-Paul Goude, graças a um recurso de montagem, criou uma ilusão de flexibilidade. A cantora não poderia ter sido fotografada naquela posição, mas Goude recorre a várias imagens coladas para criar uma silhueta esguia e ousada. A credibilidade da ilusão engana o espectador, que poderia pensar que a pose e o retrato têm algum pacto com a realidade.

Também é comum pensar em Bob Dylan e associá-lo à capa de *Blonde on Blonde* (1966). A capa dupla de *Blonde on Blonde*¹⁰⁵ se desdobra, duplicando o tamanho do retrato do artista, de um retrato de busto para um de $\frac{3}{4}$. A foto mostra

¹⁰⁵ Segundo Matt Felingier e Andy Friedman, *Blonde on Blonde* é o primeiro álbum duplo da música pop.

o cantor na frente de um prédio de tijolos, vestindo uma jaqueta e um cachecol xadrez.



Bob Dylan, *Blonde on Blonde*, 1966.
Foto: Jerry Schatzberg.

Esta foto, clicada por Jerry Shatzberg, curiosamente mostra Dylan ligeiramente fora de foco. Segundo o próprio fotógrafo, esse efeito foi resultado do frio de inverno, posto que a sessão de fotos ocorreu em Nova York no mês de fevereiro. Na fotografia analógica, o efeito borrado na representação do sujeito é o resultado de uma equação que combina tempo de exposição, movimento do modelo e do fotógrafo. No entanto, esta foi a imagem escolhida, em meio a outras que estavam em foco. A biografia do cantor faz acreditar que Dylan escolheria dentre tantas opções aquela em que aparece desfocado, mostrando que, desde 1966, já se recusava a ser capturado e definido de forma clara pelo público. Como artista autoconsciente de sua imagem, Dylan se vale de um recurso fotográfico para, de forma alegórica, borrar a perfeição que se tem e que se esperaria de sua imagem pública. Em outras palavras, o músico atenta para a mídia – a capa – e sua força, e a usa contra a expectativa da própria mídia, a de um retrato bem acabado, para “vender bem” sua imagem. Como aponta Moacir dos Anjos acerca da crise da representação do sujeito contemporâneo,

toda representação é sempre e inescapavelmente um recorte de um universo mais amplo atravessado por uma irreduzível diversidade; uma abstração de um todo inapreensível por ser, em certa e relevante medida, opaco ao olhar de qualquer um dentre os muitos que ali coexistem. (ANJOS, 2017)

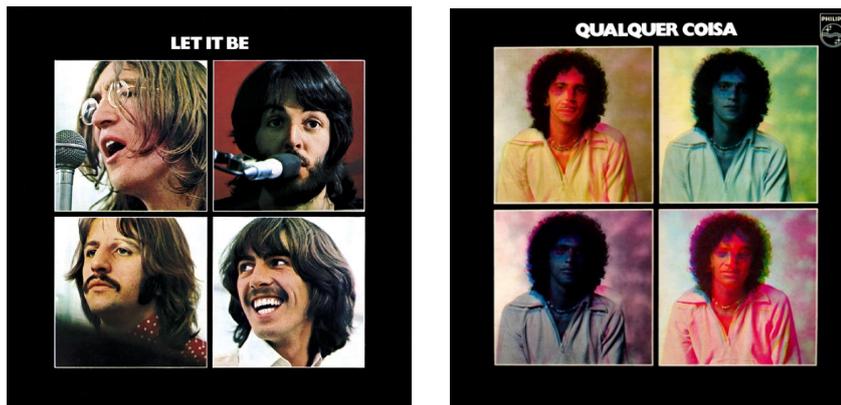
Conclui-se, portanto que o fora de foco, que poderia vir a ser compreendido como um defeito é, no caso de Dylan, um dispositivo significativo, contrariando os ideais de perfeição. O uso intencional do fora de foco no retrato também seria retomado por Caetano Veloso em *Qualquer coisa*, graças aos efeitos de sobreposição de fotolito criados por Rogério Duarte. Em forma de pastiche, *Qualquer coisa* remete à capa icônica de *Let it be*, dos Beatles. Segundo Duarte, a ideia consistia em retomar a capa do quarteto inglês usando

o mesmo layout, a mesma tipografia, pus as fotos no mesmo tamanho, tudo igual. Peguei quatro fotos de Caetano e fui jogando as impressões da cor de cada uma em cima da outra de maneira a criar um efeito de verdadeiros borrões. Visto de uma maneira superficial, é só isso, mas havia toda minha pesquisa do trabalho gráfico (DUARTE, 2003, p.141).

Para o designer, sua maneira de construir a capa era análoga ao modo de compor de Caetano.

A mesma coisa acontece com a linguagem dele, como poeta, de incorporar toda uma coisa da cultura clássica, do samba de roda etc., de uma maneira altaneira, sem essa preocupação careta de se destacar do outro, como se o outros fosse realmente antagonico, um inferno (DUARTE, 2003, p.141).

Não por acaso, em *Qualquer Coisa*, lançado simultaneamente com *Joia* em 1975, Caetano regrava então quatro clássicos do conjunto inglês. “Eleanor Rigby”, “Lady Madonna” e “For no one”, além de “Help”, em *Joia*. As palavras de Júlio Diniz sobre outra regravação de Caetano cabem também para qualificar estas quatro canções dos Beatles: “O que Caetano faz é, de certa maneira, incorporar não só a canção ao seu domínio de cantor, mas interpretar a música e ao mesmo tempo reinterpreta-la, relê-la [...] como autor” (DINIZ, 2003, p.101). Quatro versões de retratos de Caetano para quatro versões de canções. Assim como o cantor, Duarte reinterpreta e relê a capa de *Let it Be*. Diferentemente do retrato de Dylan, aqui o efeito borrado vem das sobreposições dos fotolitos, e não da fotografia em si.



The Beatles, *Let it be*, 1970. Fotos: Ethan Russell. Capa: John Kosh.
Caetano Veloso, *Qualquer Coisa*, 1975. Fotos: João Castrioto. Capa Rogério Duarte.

Os Beatles, aliás, provavelmente foram os primeiros artistas a terem consciência de seu status de commodity e a desafiarem os jogos de representação de suas imagens, tentando sempre reinventar o modo como apareciam em suas capas. O título do álbum *Beatles for sale* (1964) já é sintomático dessa consciência. Na foto de capa de Robert Freeman, eles aparecem sérios, contrariando a imagem sorridente dos quatro rapazes de Liverpool. À medida que a carreira da banda se consolidou, tornaram-se cada vez mais conscientes de seu status e da influência do visual sobre a cultura pop, fato este que se estendia às capas. Em *Rubber Soul* apareciam distorcidos, em *Revolver* expandiram a visualidade graças à arte de Claus Voorman. Foram além da função mercadológica da capa, conjugando-a com arte, e *Sgt. Pepper's* é o ápice dessa démarche.

Uma capa crítica, que interpreta e convida o espectador/ouvinte a interagir e identificar os inúmeros personagens presentes. *Sgt. Pepper's* leva a interrogar quem são os retratados e, ao fazê-lo, justapõe e assinala a cisão entre o que era tido como alta e baixa cultura, mesclando erudito e popular no tempo e no espaço. Espaço, aliás, onde Marx e Shirley Templo coexistem, assim como na própria sonoridade do disco, que cristaliza em suas canções o mesmo processo adotado na visualidade da capa. O disco e sua capa também desafiavam o público a rever a trajetória do quarteto. A isso, alia-se a decisão de parar de se apresentar ao vivo, devido à histeria da beatlemania, que passava a prejudicar a qualidade sonora das apresentações ao vivo. Os artistas que conceberam a capa, Peter Blake e Jann

Haworth, eram da pop art. Eles e os Beatles desenham a capa como arte e produto. A parte interna da capa continha uma página interativa para recortar roupas de papel. Além disso, esse foi o primeiro disco a conter letras encartadas, convidando mais uma vez o espectador a interagir.

Era inevitável que a música se tornasse um produto de marketing, e o visual era a ferramenta principal dessa empreitada; assim sendo, os Beatles tiraram proveito dessa mídia da melhor maneira possível. A capa de *Sgt. Pepper's*, num golpe de mestre, retrata os Beatles três vezes, de três formas distintas. Primeiro, como as figuras de cera do Madame Tussaud, uma referência ao seu passado e ao que foram no início da carreira. Segundo, como a banda falsa dos *Sgt. Pepper's*, e, por fim, como eles mesmos, pelo efeito que provocam nas pessoas, graças ao universo criado pelo som e pelas imagens, mostrando a impossibilidade da representação, a invisibilidade da música – e, enfim, problematizando a capacidade do retrato de apreender o indivíduo.

Os exemplos acima mostram que diferentes identidades visuais podem estar atreladas diretamente aos músicos, e não necessariamente a um selo, como também é o caso de David Bowie, que se reinventou fisicamente a cada disco. No entanto, cabe notar que alguns selos e gravadoras também contribuíram e tiveram seu papel para consolidar identidades visuais fortes quando se trata de capas com retratos. O selo alemão ECM Records, responsável por lançar músicos como Keith Jarrett e Jan Garbarek, trabalhava com imagens suaves e motivos gráficos para as capas de seus discos de jazz. Da mesma forma, designers como Tom Hannan Esmond Edwards e Paul Bacon deixaram suas marcas em gravadoras como Verve, Prestige e Blue Note.

Cabe aqui uma atenção maior ao selo Blue Note, fundado em 1939 pelo alemão Alfred Lion e pelo americano Max Margulis, uma das primeiras gravadoras de jazz a colocar a foto dos próprios músicos nas capas. Francis Wolff, fotógrafo judeu alemão, deixa Berlim nos anos 1930 rumo à Nova York, onde encontra seu amigo de infância, Lion, e passa a dirigir a Blue Note. Wolff é responsável por grande parte das fotografias de capa do selo.

Em 1947, o Blue Note focou sua atenção no Jazz Moderno. As capas do selo Blue Note foram um marco não só no campo do design gráfico, como também no campo da fotografia. A opção por uma paleta de cores restrita – sempre composta de preto e branco combinado a um filtro colorido –, o uso das

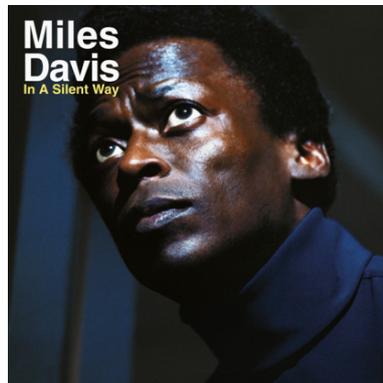
fotografias preto e branco nas capas, as fontes sem serifa e o uso frequente de retângulos coloridos ou brancos eram influenciados pelo estilo geométrico e simplificado do Bauhaus, consequência da imigração de toda uma geração de artistas alemães para os Estados Unidos. Um momento que resulta na prevalência do design aberto, *cool* e novo. Muitas das fotos foram clicadas por Francis Wolff, quase sempre durante os shows ou sessões de gravação. A identidade visual muito particular do Blue Note, desenvolvida por Wolff e pelo designer Reid Miles – responsável por quase 500 capas –, fez com que seus discos fossem reconhecidos de longe e disseminou a iconografia dos músicos de jazz em estado meditativo ou contemplativo, durante gravações ou apresentações ao vivo em clubes de jazz – o que contribuiu para a criação da imagem do jazzista virtuoso.

Na maior parte das vezes são retratos simples, sem retoque e com aplice de filtros bicolores. Nascia, assim, uma iconografia do jazz. Ou seja: A Blue Note precisou inventar uma visualidade moderna para abrigar uma música igualmente moderna, considerada por vezes “difícil”, e que ganhou credibilidade graças também ao aspecto artístico de suas capas. Ao criar uma marca visual forte, as fotografias e as capas carregam um índice em si. O selo ganhou visibilidade e se tornou incontestável no que diz respeito ao jazz. Nos retratos das capas do Blue Note, raramente há retratos posados. São fotos espontâneas, tiradas no calor do momento. Em *Blue Train*, Coltrane é clicado num momento de contemplação, enquanto gravava o disco em estúdio.

São outros casos de destaque, no mundo dos retratos de músicos de Jazz, aqueles clicados por Lee Friedlander para o selo Atlantic Records. Ao observar um pequeno recorte de suas capas para o selo, vemos que o fotógrafo, que se consolidou graças a uma abordagem experimental da fotografia documental em seu trabalho pessoal, se transforma num retratista que explora diferentes abordagens do plano em close, para valorizar a grandeza dos astros da música que tem diante de si. Os planos em close aproximado revelam a precisão da pele, e raramente há elementos exteriores na composição. Seu trabalho para a Atlantic começa nos anos 1950 e, ao longo dos anos, ele se mostrou um retratista extremamente versátil.



John Coltrane, *Blue Train*, 1957. Selo Blue Note. Foto: Francis Wolff. | George Braith, *Extension*, 1964. Capa: Reid Miles & Francis Wolff



John Coltrane, *Giant Steps*, 1960. Atlantic Records. Foto: Lee Friedlander. | Charles Mingus, *Blues & Roots*, 1960. Atlantic Records. Foto: Lee Friedlander. | Milt Jackson & John Coltrane, *bags & trane*. 1961. Atlantic Records. Foto: Lee Friedlander. | Miles Davis, *In a Silent Way*, 1969. Atlantic Records. Foto: Lee Friedlander.

No âmbito brasileiro, fotógrafos como Mario Luiz Thompson, Antonio Guerreiro, Ivan Cardoso, Cafí, Pedro Moraes, Bob Wolfenson, Evandro Teixeira, Walter Firmo, Lita Cerqueira, Marisa Alvarez de Lima, Thereza Eugenia e muitos outros eternizaram retratos de inúmeros artistas da MPB. Alguns destes nomes serão discutidos ao longo das próximas páginas.

3.1.3. A capa, objeto fetiche – O *sleeveface*

Na era das commodities, a capa passa a ser uma peça chave de marketing. Já que um fã não pode comprar e levar para casa seu ídolo ou os integrantes de sua banda favorita, o álbum acaba se tornando um *stand in*, um substituto da commodity. Para Roland Barthes, “o que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças, como as do passado.” (BARTHES, 2011, p. 126). O aumento das imagens de retratos de artista em capas está diretamente ligado a esse consumo voraz de imagens. E, no fio deste pensamento, voltemos para Sontag, para quem

a fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição. Em sua forma mais simples, temos numa foto uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida, uma posse que dá às fotos um pouco do caráter próprio dos objetos únicos [...] [é] a importância das imagens fotográficas como meio pelo qual cada vez mais eventos entram em nossa experiência. (SONTAG, 2015, p.172)

Portanto, o que se leva para casa é a presença visual do corpo do artista. A capa contém o disco, numa combinação de aural, musical e visual. Além do sonoro, leva-se a presença visual de um corpo, para além do “corpo” sonoro, etéreo. Assim, a fotografia naturalmente tornou-se um vetor crucial, pois trouxe inegavelmente uma identidade visual a muitos músicos e bandas e os transformou em mitos. Na era das commodities, ter o astro na capa é colocar mitos ao alcance do público, ainda mais por conta da escala do LP. Afinal, o retrato de um rosto na capa muitas vezes se aproxima da escala humana. É, portanto, um pedaço do artista que se leva para casa.

Não por acaso, notamos na internet e nas redes sociais a disseminação de um fenômeno chamado *sleeveface*: as pessoas colocam LPs na frente de seus rostos ou outras partes do corpo, continuando com poses para além do campo da capa e criando um efeito de ilusão e inclusão da capa em um cenário. O objetivo da prática é dar a impressão de que a capa do álbum adquiriu vida e de que faz parte do entorno. Não se sabe ao certo onde o fenômeno começou, mas o termo *sleeveface* foi cunhado em abril de 2007, por Carl Morris, um morador de Cardiff, no País de Gales, quando foi fotografado com amigos segurando capas na frente de seus rostos, enquanto fazia um set de DJ num bar. Carl Morris e John Rostron

são autores de *Sleeveface: Be the Vinyl*¹⁰⁶, que compilou fotos enviadas por pessoas de todo o mundo no site www.sleeveface.com.

No Brasil, a prática tem se mostrado cada vez mais recorrente com páginas como *Brasil, mostra tua capa*¹⁰⁷, entre outras. Internautas de vários lugares enviam suas contribuições, mostrando criatividade e interatividade com o suporte.



Imagens de *sleeveface* (fonte: página *Brasil mostra tua capa*).

A prática do *sleeveface* só é possível devido à escala do vinil. O grande formato e a proximidade entre as medidas do que é representado e o corpo humano viabilizam uma infinidade de poses para além do quadro/campo da capa. A brincadeira do *sleeveface* também está associada ao que Gumbrecht chama de “apropriação do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p.15), uma forma de entrar e participar da experiência estética, de “comer as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p.114). Tal prática não seria possível com um CD, por exemplo, e é menos possível ainda com um *thumbnail* de música em streaming, onde já não há mais suporte físico concreto. A volta da cultura do vinil sem dúvida contribui para a disseminação do *sleeveface* nas redes sociais. Dentre as prerrogativas adotadas para criar um bom *sleeveface* estão a perfeição do encaixe e a perfeição da perspectiva entre disco e lente da câmera. A prática destaca não só a força e importância das capas de disco como potente campo para retratos, como também destaca sua potência como catalisador na criação de visualidades

¹⁰⁶ Sleeveface: seja o vinil.

¹⁰⁷ <https://www.instagram.com/brasilmostratuacapa/>

que marcam o imaginário popular. E as capas brasileiras são espaços para grandes retratos de artistas. Na página de Instagram @brasilmostratuacapa, Gal Costa tem o maior número de ocorrências de *sleevefaces*, sobretudo com o disco *Gal Tropical*, mostrando o impacto visual que tal capa ainda tem sobre o público, superando muitas vezes o impacto do conteúdo do disco em si. Chico Buarque em seu disco de 1978 e Roberto Carlos e seu disco de 1972 também são aparições recorrentes do *sleeveface*.

3.2. O modelo, o fotógrafo

3.2.1. Fronteiras entre criatura e criador

Quando alguém posa para uma câmera, uma série de convenções sociais é posta em prática, pois “o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem, indivíduo e membro de grupo, singular e conforme as normas de uma comunidade” (FABRIS 2004 p. 41). O modelo é, portanto, criatura e criador. Estamos frente a rituais de teatralização de identidade social: pose, acessórios, pontes entre conteúdo sonoro e imagem, o ato de ligar uma voz a um rosto. Posar é uma forma de autoria e ingerência: idealiza-se a própria imagem. Esses aspectos apontados por Annateresa Fabris confluem para mostrar que no retrato a dinâmica da criatura e do criador é desestabilizada. Diversos rituais de teatralização da identidade social são encenados: para além da pose, há os acessórios, o figurino, pontes criadas entre conteúdo sonoro e imagem, entre voz e rosto. Como aponta Fabris:

o modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se numa rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos (FABRIS, 2004, p. 39).

Abordaremos de forma mais detalhada os retratos nas capas brasileiras partindo do trabalho da cantora Céu. Essa escolha se justifica pelo fato de que, assim, a pesquisa arrisca se desprender do cânone da era de ouro da MPB (dos anos 1970), além de sublinhar que as diversas reflexões aqui levantadas não se aplicam somente a tal cânone. Mais que isso, começar esta discussão com um disco recente é mostrar que tanto a questão das capas quanto a do retrato permanecem relevantes na contemporaneidade.

Céu é uma das artistas da atualidade que apresenta grande preocupação com todo o conceito visual de um disco: ela pensa não só os figurinos e cenários de seus shows em harmonia com o espírito passado pela sonoridade do álbum, mas também pensa ambos em harmonia com as capas e videocliques. Em sua carreira, cada disco apresenta um conceito fechado e planejado, o que aparece

sobretudo em seus três últimos álbuns de estúdio. Em *Caravana Sereia Bloom*, seu terceiro disco, a cantora explorou canções que flertavam com a temática itinerante da estrada, inspirada pela “Caravana Holiday” do filme *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues. Na capa, ela aparecia fotografada em *contre-plongée*, sem fixar a objetiva, e com os cabelos ao vento. A estética da foto trabalha com o grão marcante do negativo, uma referência ao clipe de lançamento do disco, filmado em Super-8, formato que já foi muito utilizado em viagens, por se tratar de uma câmera leve e portátil. Suas apresentações contavam com cenário e figurinos em total harmonia com a temática do disco.



Céu, *Céu*, 2005. Capa: informação indisponível. | Céu, *Vagarosa*, 2009. Foto: Marcelo Gomes. Arte: renancostalima.org | Céu, *Caravana Sereia Bloom*, 2012. Foto: Ivo Lopes Araújo e Renan Costa Lima. Figurino: Isadora Gallas.

Já em *Tropix*, Céu opta por abrir um novo caminho, distinto do disco anterior: as cores e exuberância solar dão lugar ao preto e branco. Nesta capa, Céu encara seu público de frente, segura do novo trabalho. O olhar incisivo que emana do retrato mostra sua postura confiante como uma das principais vozes da música atual. A cantora quebra o paradigma do papel a que a mulher é relegada na indústria fonográfica, buscando sempre um aspecto autoral: compositora e não apenas intérprete. Em *Tropix*, o retrato a firma como dona de seu projeto – diferentemente do olhar tímido do retrato do primeiro disco, ou do perfil sombreado do segundo. Tampouco vemos a explosão de cores que dominava o ambiente do terceiro e quarto discos.

O próprio título do disco junta o conceito de tropical ao do pixel, o menor ponto que forma uma imagem digital – um conjunto de pixels forma uma imagem inteira. A ideia de um todo pixelado, uma imagem constituída de múltiplas partes é uma metáfora para *Tropix*, um disco composto de variações de estilo e sons eletrônicos sintetizados.



Céu, *Tropix*, 2015.
Foto: Luiz Garrido

A unidade visual que perpassa os diversos suportes de divulgação comprova a vontade de criar uma identidade extremamente caracterizada. O contraste entre a pele diáfana e os pretos da imagem foram explorados não só na capa como em outros materiais de divulgação e lembram, pela paleta de cores, os retratos de atrizes do cinema mudo. No entanto, a maquiagem e estilização remetem muito mais à estética dos 70 e 80. Ao mesmo tempo em que é visível, o rosto é também uma fonte de mistério, pois apenas um de seus olhos aparece, o outro está na sombra, um artifício do fotógrafo. A sombra intriga e destaca que algo escapa em seu olhar.



Agenda da turnê de Tropix.



Frame do videoclipe de “Perfume do invisível” que foi lançado simultaneamente ao disco.



Imagens de divulgação para o lançamento do disco. Fotos: Luiz Garrido.

Seu rosto, como aponta Frederico Coelho, parece “uma esfinge que nos encara em sua calma de mármore e seu mistério de musa” (COELHO, 2015) ¹⁰⁸. Coelho destaca referências iconográficas da Antiguidade. Para seguir neste lastro, evoca-se a imagem de Medusa, com seus cabelos ondulados: Céu seduz, mas não petrifica. Incita e convida a explorar o processo que se cria entre a interface capa, a subjetividade do retratado e o mundo.



Elis Regina, *Elis*, 1973. Capa: Aldo Luiz. Foto: Jacques Avadis

¹⁰⁸ <https://oglobo.globo.com/cultura/descansar-vista-19022947#ixzz4nJbWPuFH>

É curioso notar que a capa de Céu encontra ecos em *Elis*, disco de 1973 de Elis Regina. Ambas são fotografadas com figurinos similares, de paetês e em preto e branco. Mas Elis não encara a objetiva, muito pelo contrário, se esquivava na sombra. No entanto, curiosamente, é neste disco que Elis também muda o rumo de seu repertório, num disco que usa muitos recursos eletrônicos— como o de Céu, que usa o harpegiator, por exemplo –, lembrando o rock progressivo, com Cesar Camargo Mariano, usando órgão Hammond e/ ou phase-shifter em diversas faixas. Por estar inserida no cânone da MPB, a capa de *Elis*, surge como referência visual num inconsciente coletivo. Não há qualquer declaração pública de Céu afirmando ter se inspirado na capa de Elis. É curioso, de todo jeito, que ambas adotem uma estética similar num momento de reviravolta de suas carreiras musicais.

A capa de *Tropix* é de fato um prefácio para o conteúdo sonoro, e traz uma série de referências visuais que acabam transparecendo na sonoridade do disco, influenciado, como apontado, pelo final dos anos 1970 e início dos anos 1980. O retrato da capa insere a cantora numa estética que mistura referências de época, ao materializar visualmente o conceito sonoro do disco. Seu olhar, coberto pela franja do corte de cabelo retrô, é emoldurado pelo brilho dos paetês que remetem, no disco, aos timbres eletrônicos, aos *beats* dos sintetizadores e à cena disco sem, todavia, se esquecer de incluir nesta combinação ruídos visuais digitais, como o *glitch*. Graças ao figurino, cenário e composição, Céu traz para a capa um posicionamento a respeito de seu disco, o de materializar e manifestar seu conteúdo e universo sonoro. Como aponta Annateresa Fabris:

vestir-se é ao mesmo tempo estrutura e acontecimento: ao combinar elementos selecionados de acordo com certas regras, num reservatório limitado, o indivíduo declara seu pertencimento a um grupo social e realiza um ato pessoal. Ato de diferenciação, vestir-se é essencialmente um ato de significação, pois afirma e torna visíveis clivagens, hierarquias, solidariedades de acordo com um código estabelecido pela sociedade. (FABRIS, 2004, p.37)

A escolha de um figurino do artista contribui imensamente para o todo de uma composição. Pode ir do mais simples ao mais extravagante, tornando a identificação do público com o artista menor ou maior, explorando o estrelismo na personalidade pública. Um figurino glamoroso ou exótico eleva o status do artista

e o torna inatingível aos olhos do público, ou ainda, conflui para criar uma identidade própria.

Carmen Miranda construiu sua imagem extravagante graças a seu canto e a sua performance, mas também graças a seus figurinos e indumentária. Ao surgir vestida de baiana no filme *Banana da terra*, de 1939, para o número musical “O que é que a baiana tem?”, apostou na indumentária para construir uma imagem ligada à cultura popular. Segundo o escritor Ruy Castro,

A baiana de *Banana da Terra* foi a primeira de Carmen e uma criação dela própria, seguindo o figurino da letra de Caymmi. [...] O turbante ainda era modesto para os padrões futuros – a cestinha, menor que um tamborim –, mas já levava apliques de perolas e pedras. Os brincos, enormes, eram duas argolas de contas. O xale era de renda, com fios dourados, disparando uma profusão de brilhos para a câmera (CASTRO, 2005, p.172).

Por inspiração de Dorival Caymmi, construiu um figurino que se tornou sua marca registrada. Segundo a pesquisadora Stella Caymmi, o próprio Dorival Caymmi acompanhou Carmen numa expedição de várias etapas para compor o figurino de baiana:

desde a casa da sua costureira, mulher do compositor Vicente Paiva, para que o artista opinasse sobre uns tecidos argentinos adquiridos por ela recentemente, até a Casa Turuna, especializada em artigos para carnaval e teatro, localizada na avenida Passos, no centro do Rio, em busca de componentes para improvisar um balangandã (CAYMMI, 2013, p. 128-129).

A anedota mostra como a própria cantora teve um papel ativo na construção de sua imagem. Como aponta Castro, “pela primeira vez na saga das baianas estilizadas, surgiam os balagandãs” (CASTRO, 2005, p.172). Carmen nunca mais abandonaria o figurino de baiana. Um dos que contribuiu para consolidar o figurino em sua carreira foi J. Luiz Borgerth Teixeira, figurinista da *Fon-Fon*, que aprimorou a primeira versão que ela usara em *Banana da terra*. Segundo Stella, Caymmi explicou o figurino a J. Luiz, que criou uma versão estilizada do traje. De acordo com a pesquisadora, “a cantora decidiu conservar o traje de baiana de *Banana da terra* para usá-lo em seus shows, costume que passou a seguir nos filmes seguintes” (CAYMMI, 2013, p.130), mostrando, portanto, que tinha consciência do impacto e da importância da indumentária na construção de sua persona artística. Pouco tempo depois, já nos EUA, vemos que

o retrato escolhido para a capa do disco de 78rpm lançado no mercado americano é o de Carmen como baiana. Em *The South American way* (1942), a cantora aparece com seu clássico turbante ornado de cestas de frutas, com muitos colares. Os braços cruzados perto do torso mostram os balangandãs de baiana. Apesar de a fotografia ser em preto e branco, Carmen sempre escolhia acessórios que contrastassem, brilhassem e fotografassem bem. Nas fotografias e filmes coloridos, uma profusão de cores traduzia a exuberância e sensualidade tropical.



Carmen Miranda, *The South American Way*, 1942. Capa: autor desconhecido.

Cabe aqui um adendo: no caso de Carmen Miranda, no momento do lançamento de seus primeiros discos, ainda não havia artes de capa. As que contam com sua imagem são, na maior parte do tempo, lançamentos póstumos. A imagem de Carmen mostrada acima dificilmente foi feita especificamente para um disco, é provável que tenha servido a outros fins, como um cartaz de filme, e tenha sido retomada para o lançamento do disco.

O artista retratado nas capas surge, vale lembrar, desde que começam a ser produzidas capas ilustradas e não mais apenas o papel pardo que embalava os discos de 78rpm. Nos anos 1950, os cantores de rádio mostram seus rostos em seus discos; era uma forma do ouvinte atribuir um rosto à voz. Não por acaso, muitas vezes os vemos em poses extremamente artificiais, onde mimetizam o ato de cantar e impostar a voz. É o caso de *A rainha canta* (Angela Maria, 1954), *Angela Maria canta para o mundo* (1962) ou ainda, *Alguém me disse* (Anísio Silva, 1960).

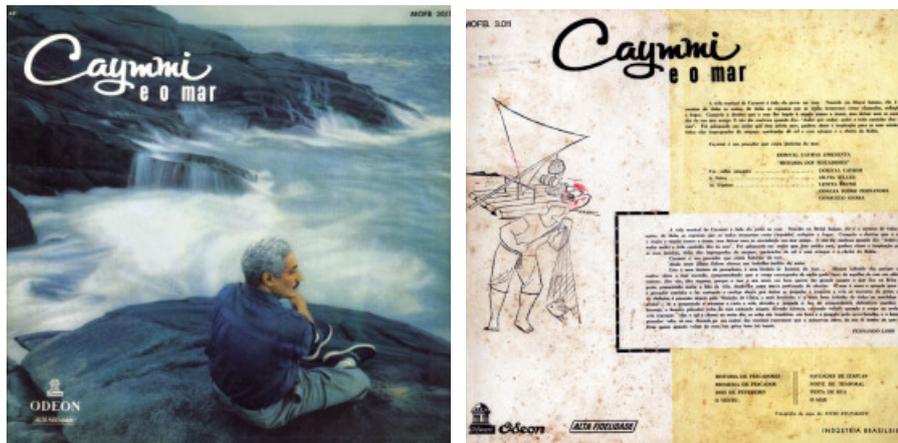


Angela Maria, *A rainha canta*, 1954. Capa: Autor desconhecido. | Anísio Silva, *Alguém me disse*, 1960. Layout: Cesar G. Villela Foto: Francisco Pereira | Angela Maria, *Canta para o mundo*, 1962. Capa: Foto Estúdio Mafra

Vemos nas imagens de Anísio Silva e Angela Maria a construção das figuras do cantor e da cantora. Não são fotografados durante uma apresentação, como seria o caso dos músicos do selo Blue Note, mencionado anteriormente. Não há qualquer espontaneidade aparente, muito pelo contrário, o espectador se vê diante de “uma coincidência entre o conceito de personalidade e aquele de máscara social: repetição diferencial, glamorização do modelo, efeitos de irrealidade” (FABRIS, 2004, p.17). As fotografias denotam uma correspondência entre o retratado e sua profissão. Diante do retrato, confrontamos a realidade individual do modelo, como este se coloca no espaço social e como circula no espaço cultural e comercial. Em ambos os casos, nota-se pelo figurino sofisticado – terno e gravata, no caso de Silva; vestido bordado e joias, no caso de Angela Maria – o desejo de criar uma aura em torno da figura do artista.

Notamos nas três capas acima que se faz uso de um “repertório codificado de atitudes gestuais, que impõe (parecendo sugerir) a pose mais digna, ou seja, a pose mais adequada a atestar sua posição social” (FABRIS, 2004, p.35). Aqui, no caso, atestam a posição social de cantores, mostrando que “o retrato fotográfico é uma afirmação pessoal”. (FABRIS, 2004, p.35). Transmite-se a imagem de um cantor, advogando o conhecimento perfeito da pessoa que deveria ser o resultado de um bom retrato segundo os manuais de fotografia do século XIX, como *L’art de la photographie* (1892), de Eugène Disderi.

Ainda assim, na mesma época, selos como a Odeon buscavam romper com este padrão, coincidindo com a época em que André Midani renova o staff artístico da gravadora em questão. Midani contratou entre outros o fotógrafo Otto Stupakoff, recém-chegado dos Estados-Unidos. Algumas capas de Stupakoff tentam romper coma artificialidade kitsch das capas da época.



Dorival Caymmi, *Caymmi e o mar*. 1957. Foto: Otto Stupakoff.

Em 1957, o fotógrafo fez sua primeira capa, a de *Caymmi e o mar*. Neste trabalho, o músico foi fotografado de costas, próximo ao mirante da Av. Niemeyer, o que nega as convenções usuais usadas em capa de disco até então: não é o rosto de Caymmi o motivo central da fotografia. Assim como em suas canções, o protagonista da foto é o mar.

A fotografia de Stupakoff pode ser vista como uma releitura contemporânea do conceito de sublime que perpassa as pinturas do Romantismo Alemão. Para Friedrich Schiller, “O sentimento do Sublime é um sentimento misto. É composto de uma sensação de aflição, que em seu grau mais alto manifesta-se como um arrepio, e por uma sensação de júbilo que pode chegar ao entusiasmo e, embora não seja precisamente um prazer, é amplamente preferido pelas almas sutis a qualquer prazer” (SCHILLER, 2004, p.297). O homem frente à potência, grandeza e força da natureza, temática recorrente na obra do pintor alemão Caspar David Friedrich, não parece tão distante das temáticas caymmianas do pescador frente aos mistérios e perigos do mar, sempre imprevisível e grandioso. Como aponta Umberto Eco, “a noção do Sublime se afirma no século XVIII, de modo original e inédito, mas diz respeito a um sentimento que experimentamos diante da natureza [...] Os artistas tentarão de vários modos, pintando ou contando (ou até mesmo expressando musicalmente) cenas de tempestade, de extensões ilimitadas, de álgidas geleiras ou de sentimentos exasperados” (ECO, 2004, 296).



Caspar David Friedrich, *O monge à beira-mar*. 1810. Nationalgalerie, Berlin.

Assim como em suas canções, a foto traz em si a imagem da pequenez do homem frente à imensidão azul. Neste disco, a temática surge particularmente nas canções “Noite de temporal”, “O vento”, “Promessa de pescador”, “História de pescadores” e “O mar”. Na poética caymmiana, o mar surge também como lugar de incerteza, pois é o vento quem dita seus próprios movimentos. As mulheres de “Suíte dos pescadores Parte II” alertam receosas para os perigos “Vou rezar pra ter bom tempo meu nêgo/ pra não ter tempo ruim” ou ainda, “Eu bem que disse a José/ não vá José”. Não que Caymmi seja um compositor que lide musicalmente com a carga dramática exacerbada ou com o peso do sublime presente no Romantismo. Como aponta Antonio Risério, Caymmi é solar, e até mesmo a morte do pescador na “História de Pescadores” é vista com uma etapa num processo cíclico. Para Risério, “A ênfase recai sobre o retorno e não sobre a irreversibilidade dos fenômenos da existência e da natureza. Como se o social espelhasse o movimento das marés. É mística, sem dúvida, e de um misticismo ‘natural’, esta identificação entre o princípio e o fim, como se fosse possível fundir nascimento e morte” (RISERIO, 1993 p.74).

Sentado na pedra, Caymmi é o observador, e seu retrato reforça que suas canções adotam “o ponto de vista da praia, quase nunca o ponto de vista da proa” (RISERIO, 1993, p.76). A bruma que ronda o quadro do *Monge à beira-mar*, de

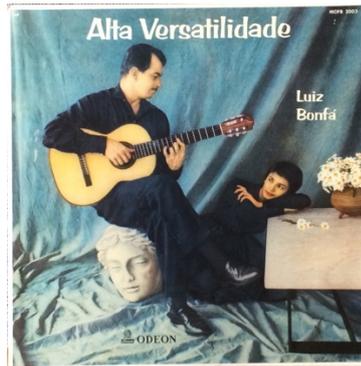
Friedrich, encontra ecos na espuma difusa das ondas captada por Stupakoff, reforçando os mistérios do mar. Graças ao longo tempo de exposição, a ondulação das ondas forma uma massa difusa, dando destaque ao aspecto turbulento e misterioso do mar. Além disso, a partir do retoque colorido da foto, uma correspondência se estabelece entre o cinza azulado de seus cabelos e a cor do mar.

Stupakoff, além de ter trabalhado para inúmeras revistas de moda no Brasil e no exterior, se dedicou às capas de disco – para gravadoras dentro¹⁰⁹ e fora¹¹⁰ do país – até meados dos anos 1980. Para além das capas de disco e ensaios de moda, são notórios seus retratos de grandes vultos da política e da cultura, nos quais constam personalidades como Richard Nixon, Sharon Tate, Truman Capote, Pelé, Tom Jobim, entre outros. Entre tantas capas de Stupakoff que apresentam retratos, destacam-se ainda *Alta versatilidade*, de Luiz Bonfá e *Carícia*, de Sylvia Telles. Na primeira, vemos que Bonfá é retratado numa mise-en-scène entre tradição e modernidade: sentado sobre uma cabeça neoclássica e ao lado de uma mesa de design modernista. Como aponta Fabris: “O rápido surgimento de elementos decorativos nos primeiros daguerreótipos pode ser igualmente analisado à luz da evolução do retrato renascentista. Se o fundo neutro permitia realçar o indivíduo, conferia-lhe, contudo, um ar austero. Configura-se então a ideia de que o homem não era completo se estivesse dissociado do âmbito de sua vida cotidiana” (FABRIS, 2004, p.26).

Na foto de Telles, por sua vez, além de estarmos frente a uma pose idealizada, o uso do retoque é visível na fotografia. Ainda segundo Fabris: “a chapa registrava com exatidão as feições do modelo, cabendo ao retoque a tarefa de dissimular o que a imagem ostentava com tanta clareza ao ponto de desagradar a clientela” (FABRIS, 2004, p.27-28). Ao contrário do que acontece na capa de Caymmi, aqui nada inspira espontaneidade, a foto, posada, é claramente clicada em estúdio, não há intenção de passar qualquer espontaneidade. Carícia apresenta um retrato de Telles clicada de cima, trajando uma roupa de balé – um dos hobbies da cantora, com os braços em pose.

¹⁰⁹ Para gravadoras como Odeon, Som Livre e Imperial.

¹¹⁰ Para gravadoras como Columbia Records, A&M Records, Atlantic Records, MTA Records e Capitol Records.



Luiz Bonfá, *Alta Versatilidade*, 1957. Foto: Otto Stupakoff.
Silvia Telles, *Carícia*, 1957. Foto: Otto Stupakoff.

A partir de 1963, as capas do selo Elenco, de Aloysio Oliveira, já trazem uma maior sofisticação para a visualidade. Um salto na concepção visual é dado em direção à modernidade e à simplicidade. Os retratos apresentados são sempre em preto e branco, podendo ser fotografias ou desenhos. No caso do disco *Nana*, de Nana Caymmi, ela surge em capa de Eddie Moyna, em desenho de JC Mello Menezes, retratada durante o ato do canto.



Nana Caymmi, *Nana*, 1963. Capa: Eddie Moyna/ JC Mello Menezes.

Tal atitude, neste caso, é representada de forma visceral, aspecto que Nana carrega em seu canto. A expressividade do desenho contrasta com a pose artificial das fotografias de Angela Maria mostradas acima. Ainda que não se esteja diante de uma fotografia, a forma mais fiel de mimesis, o retrato desenhado de Menezes tem mais carga dramática e real que as fotografias referidas. A capa de Ângela Maria, da gravadora Continental, mostrada acima, é de 1962 e a de Nana, de 1963. São, portanto, contemporâneas. As capas da Elenco, como visto no capítulo anterior, representam um corte radical de modernidade em relação às capas que

vinham sendo feitas com retratos. A expressividade do canto de Nana contrasta com a sobriedade *clean* do design de Eddie Moyna, mas, ainda assim, representa um salto na concepção visual.

3.2.2. Retratos, vetores de mitos

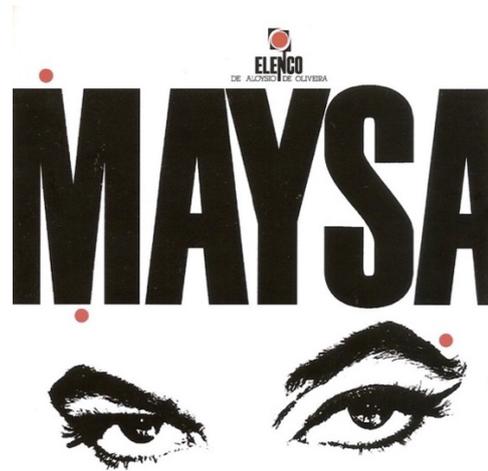
Para Dominique Baqué, o rosto, “no Ocidente é atravessado por dentro, é trabalhado por mitos, alegorias e contos que impregnaram as consciências e os imaginários” (BAQUE, 2007, p.20). Os rostos carregam uma fragilidade ontológica e, assim como os *memento mori* renascentistas, carregam em si o prenúncio da finitude. O cinema foi o melhor vetor do rosto como mito. Ao mesmo tempo por sua grandeza e movimento, “o cinema cria uma dialética com uma potência visual e emocional¹¹¹” (BAQUE, 2007, p.12). No plano estático da fotografia, é possível afirmar que as capas foram um suporte dotado de um sistema de significação que associa signos de ordens diversas, que se fixam na superfície impressa. Deste modo, tornam-se vetor para mitologias da música, onde os rostos retratados são simultaneamente produtores e superfícies de mitos.

No disco Maysa (1964), Cesar Villela, designer do selo Elenco, utiliza uma fotografia de Chico Pereira em alto contraste que dá um grande close apenas nos olhos da cantora. Maysa era muito conhecida por seu olhar penetrante e muito se falou sobre eles. Em 1960, o poeta Manoel Bandeira dedicou-lhe os seguintes versos:

Um dia pensei um poema para Maysa
 Maysa não é isso
 Maysa não é aquilo
 Como é então que Maysa me comove me sacode me buleversa me hipnotiza?
 Muito simplesmente
 Maysa não é isso mas Maysa tem aquilo
 Maysa não é aquilo mas Maysa tem isto
 Os olhos de Maysa são dois não sei quê dois não sei como diga dois Oceanos
 nãoPacíficos
 A boca de Maysa é isto isso e aquilo
 Quem fala mais em Maysa a boca ou os olhos? [...]

(BANDEIRA, Jornal do Brasil, 20/04/1960. 1º caderno, p.3).

¹¹¹ “nul autree art mieux que le cinema n’aura sul e capter, dialectisant avec une puissance visuelle et emotionnelle sans égale”.



Maysa, 1964.
Foto: Chico Pereira
Capa: Cesar Villela

Ao denominar os olhos “dois Oceanos não Pacíficos” e indagar se a boca ou olhar comunicam mais em seu rosto, o poeta reforça a sua intensidade e força como atributo marcante de sua personalidade. Ao estabelecermos um paralelo com as *Mitologias* de Barthes, podemos ler os olhos de Maysa como uma das mitologias dos anos 1960. Em suas *Mitologias*, Barthes teoriza a constituição dos mitos modernos. Para o pensador francês, o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem que pode se fixar em tudo porque não é objeto, conceito ou ideia:

Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias.¹¹²

O mito é, portanto, uma mensagem que indica algo sobre uma mensagem que designa algo: o material do objeto, do que ele é composto, como funciona, sua durabilidade, seu valor. O mito como mensagem, por sua vez, agrega ao objeto noções de gosto e status, graças a imagens e fantasias. A mensagem mitológica torna-se intrínseca ao objeto, parecendo óbvia. Para o teórico francês, “é certo que a mitologia contribui para uma construção do mundo: considerando que o homem da sociedade burguesa é mergulhado a cada instante numa falsa natureza, ela tenta reencontrar sob as inocências da vida relacional mais inocente, a alienação

¹¹² BARTHES, 2009, p. 131.

profunda que estas inocências têm por cargo de transmitir¹¹³” (BARTHES, 1970, p. 230). Um dos mitos destacados por ele é o rosto de Greta Garbo, um rosto objeto, segundo ele. Já Audrey Hepburn, teria um rosto menos etéreo e seria, portanto, um rosto fato.

Nos rastros do pensamento de Barthes, podemos considerar que o rosto de Elis Regina como um dos mitos dos anos 1960/70. Elis remeteria ao rosto como fato. O retrato como gênero contribui para eternizar mitos, pois, segundo Barthes, “os grandes retratistas são grandes mitólogos” (BARTHES, 2011, p.45). Na maioria das capas em que constam retratos seus, Elis aparece sorrindo. Um sorriso largo de pimentinha, como era chamada, ora em poses mais “posadas” como em *Como e porque* (1969), ora em poses mais naturais como *Em pleno verão* (1970). A espontaneidade aparente de Elis nessas duas capas remete ao “sujeito enquanto ele mesmo” (FABRIS, 2004, p.115), que segundo Barthes alude ao esforço que se faz para parecer consigo mesmo enquanto se é fotografado. De certa forma, performando quem se é, transformando-se em sujeito e objeto simultaneamente. Para Barthes:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade [...] não sou nem um sujeito, nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto (BARTHES, 2011 p.23).

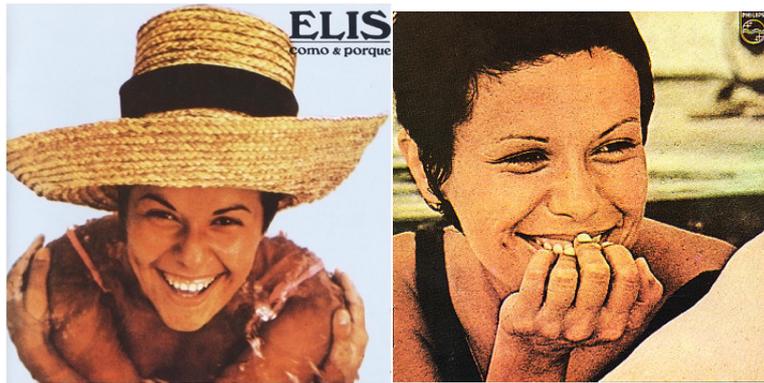
Desse modo, a fotografia problematiza a impossibilidade de ser “tal qual em si mesmo” (FABRIS, 2004, p. 115). Até mesmo no retrato 3x4 penal, por exemplo, a consciência da autoimagem faz com que se imite uma ideia de si, enquanto se é. Não haveria, portanto, espontaneidade possível quando se encara a objetiva. Deste modo, Elis contribui para sua construção consciente enquanto mito.

Em 1971 e 1973, Elis lança discos com capas que trazem outra imagem da cantora. O rosto sério no fundo preto de 1971, no disco *Ela* e o rosto na penumbra em 1973, no disco *Elis*, mostram uma desconstrução do mito outrora propagado.

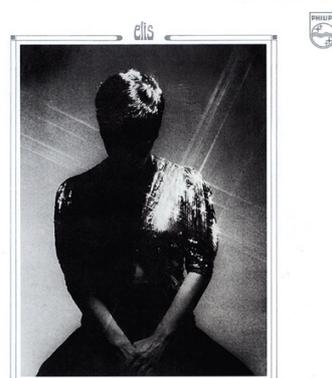
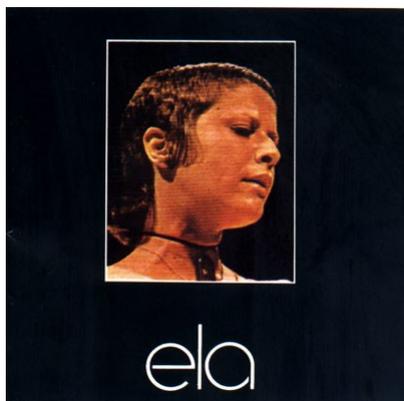
¹¹³ Il est certain que la mythologie participe a um faire du monde: tenant pour constant que l’homme de la société bourgeoise est à chaque instant plongé dans une fausse Nature, ele tente de retrouver sous les innocences de la vie relationnelle la plus naïve, l’aliénation profonde de ces innocences ont à charge de faire passer.

Estas duas capas de Elis colocam em pauta como sustentar um mito numa progressão de carreira, mas também num período de ditadura. São discos onde grava canções com letras de Aldir Blanc, mais tensas em sua poética.

Tanto Maysa como Elis, tiveram carreiras interrompidas prematuramente. Por terem falecido cedo, seus rostos foram congelados no imaginário popular e a estabilidade de suas imagens se manteve. O público não assistiu aos seus envelhecimentos. Barthes afirma o mesmo a respeito de Garbo que, por não querer que sua essência se perdesse, se afastou das telas: “quantas atrizes permitiram que as massas vissem a maturação inquietante de sua beleza. Ela [Garbo], não: a essência não podia se degradar, era preciso que seu rosto nunca tivesse outra realidade que a da perfeição intelectual, mais ainda que plástica” (BARTHES, 1970, p.66). Sua imagem, assim como a de Elis Regina, se manteve estável e reconhecível para o público.



Elis Regina, *Como e porque*, 1969. Foto: Paulo Garcez. Layout: Lincoln.
Elis Regina, *Em pleno Verão*, 1970. Foto: Gil Prates. Layout: Lincoln.



Elis Regina, *Ela*, 1971, Capa: Aldo Luiz
Elis Regina, *Elis*, 1973. Capa: Aldo Luiz. Foto: Jacques Avadis

É curioso notar que a já mencionada capa do disco *Tropix* (2015), da

cantora Céu, revela ecos do disco Elis (1973) de Elis Regina. Ambas foram fotografadas com figurinos similares, de paetês e a opção dos fotógrafos foi pelo preto e branco. Elis não encara a objetiva. Muito pelo contrário, ela se esquia na sombra. No entanto, curiosamente, é neste disco que Elis também muda o rumo de seu repertório, fazendo uso de muitos recursos eletrônicos, lembrando o rock progressivo, com Cesar Camargo Mariano, usando órgão Hammond e/ ou phase-shifter em diversas faixas. Analogamente, embora a postura de Céu nos leve a crer que ela encara a objetiva de frente, a sombra que cobre os seus olhos nos impede de vê-los. Neste que é também o seu álbum mais eletrônico, Céu usa o harpegiator, por exemplo.

Mas não são apenas as guinadas nas carreiras ou as mudanças na sonoridade que encontram seu correspondente visual em capas. A estabilidade da imagem do artista é um valor oposto que pode ser notado exemplarmente em capas de Roberto Carlos. Quando observadas em conjunto, vê-se que, desde os anos 1970, suas capas têm basicamente o mesmo enquadramento, a mesma paleta de cores e o mesmo título – Roberto Carlos. É como se a gravadora desejasse sempre passar uma imagem estável e mostrar que os discos do cantor são uma aposta segura. Em meio às transformações políticas e sociais pelas quais o país passou nos últimos 40 anos, Roberto Carlos se manteve numa constante, sem buscar reinvenções, conquistando um lugar cativo e mantendo a majestade que condiz com seu título de Rei, ou segundo Júlio Diniz, de “fono-rei da indústria cultural” (DINIZ, 2002, p.176). No entanto, ao reunirmos um conjunto de capas que vão de 1979 a 2007, notamos a passagem do tempo e o envelhecimento palpável do cantor. E nisso, voltemos a Susan Sontag, que aponta para

a faculdade especial da câmera para registrar os estragos do tempo [...] Por meio das fotos, acompanhamos da maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem. Olhar para uma velha foto de si mesmo, de alguém que conhecemos ou de alguma figura pública muito fotografada é sentir, antes de tudo: como eu (ela, ele) era muito mais jovem na época. A fotografia é o inventário da mortalidade. (SONTAG, 2015, p 85).

As marcas da temporalidade estão inscritas em cada retrato de Roberto Carlos. O fato de serem muito similares entre si acaba por tornar flagrantes as diferenças que se operam, não necessariamente ano a ano, mas que são notáveis quando as vemos em conjunto. Para Schaeffer,

o rastro de uma presença sempre já tendo se tornado ausência pelo passar do tempo, de onde o signo fotográfico foi extraído. O ‘eu’ sempre já se tornou um outro. O fotógrafo pode ficar tentado a apagar essa relação ao tempo que faz a força do retrato¹¹⁴ (SCHAEFFER, 1997, sp).



Roberto Carlos, corpus de capas de 1966 a 1972



Roberto Carlos, corpus de capas de 1979 a 2007

Ao fixar uma imagem da pessoa, sempre mutável, algo acaba por escapar. Já para o teórico Philippe Dubois, a foto detém o instante no tempo: “o ato fotográfico corta, o obturador guilhotina a duração, instala uma espécie de fora do

¹¹⁴ la trace d'une présence toujours déjà rendue à l'absence par l'écoulement du temps d'où le signe photographique a été extrait. Le « moi » est toujours déjà devenu un autre. Le photographe peut être tenté de gommer ce rapport au temps qui fait la force du portrait photographique.

tempo. E, como sujeito captado neste fora-do-tempo, preso na captação, no e sob o corte fotográfico, fico como que suspenso, fixado numa imagem [...]” (DUBOIS, 1986, p.14). Antes como figura central da Jovem Guarda, Roberto Carlos seguia um padrão menos definido em suas capas. Viam-se mais variações de uma para a outra, como mostra a seleção com capas de 1966 a 1972. No entanto, ao sair da fase de diversificação sonora – gravando de soul a rock, entre 1968 e 1971 –, o artista passa paulatinamente a cristalizar a verve de ídolo romântico. Nas capas a partir de 1979, a imagem estável do ídolo romântico e maduro é propagada. Os tons de azul e branco variam pouco, assim como seus cortes de cabelo, mostrando que o cantor alcança enfim, estabilidade e maturidade na carreira. Coincidentemente, este fato coincide com os apontamentos de Luiz Tatit:

chegaram os primeiros sinais de declínio de audiência, por volta de 1968. A partir de então, o rei apenas mudou de barco, entrando numa fase de produção “madura”, mas conservando todo o carisma pessoal e a imagem erigida durante a ascensão da jovem guarda. Compatibilizado visceralmente com a indústria musical, tornou-se o artista brasileiro mais atento aos desgastes naturais da carreira, reduzindo ao máximo suas aparições em TV, esquivando-se de polêmicas e só se manifestando em favor de causas de consenso público. (TATIT, 1996, p.186)

O ato de se preservar enquanto persona pública acompanhou a estratégia adotada nas capas de disco. Como indaga José Miguel Wisnik quando discorre sobre o cantor: “que tipo de força o sustém no ar por tanto tempo?” (WISNIK, 2005, p.35). Para Wisnik, “Roberto assim, é catalisador, antena, receptor de uma emissora poderosa de ondas frequentes e persistentes de desejos reprimidos” (WISNIK, 2005, p.35). Para falar da potência e identidade de Roberto Carlos, Wisnik¹¹⁵ evoca três composições de Caetano Veloso gravadas pelo *Rei* (“Como 2 e 2”, “Muito romântico” e “Força Estranha”):

minha voz me difere e me identifica; noutras palavras, sou ninguém que sou eu

¹¹⁵ Cabe aqui uma nota, pois as considerações formuladas por Wisnik são em parte fruto de um diálogo que tem com sua mulher. Em *A Democratização no Brasil (1979-1981), cultura versus arte*, Silvano Santiago, atenta e crítica o fato de que para justificar o sucesso de Roberto Carlos, Wisnik, recorra a uma opinião que não vem de formação acadêmica. Segundo Santiago, Wisnik “cai na armadilha do gênero (gender trap), incapaz de responder à questão que é formulada pelo encadeamento orgânico do seu raciocínio analítico. Eis que pede ajuda à sua mulher [sic] para que responda e escreva sobre Roberto Carlos” (SANTIAGO, 2008, p.144).

que é um outro – essas três canções instantâneos de Roberto Carlos feitos por Caetano Veloso, instantâneos de Caetano Veloso feitos por Roberto Carlos através de Caetano Veloso (WISNIK, p. 36).

As palavras de Wisnik tentam apreender a força estranha de Roberto, mas vemos que essa força está além de uma explicação que habite o próprio Roberto. Talvez a chave para entender o elemento imutável que perpassa as capas de Roberto Carlos seja justamente Caetano Veloso. Enquanto este último se reinventa e polemiza constantemente, surfando em altos e baixos comercialmente falando – um exemplo é o fracasso de vendas de *Araçá Azul* ou o sucesso estrondoso de *Prenda Minha ao vivo* – Roberto segue imutável, preservado e resguardado, e, enquanto isso, o único agente exterior que o atinge é o passar do tempo. Uma vontade de não mexer em time que está ganhando e preservar o que se tem. Para Luiz Tatit, a canção “Detalhes”, um dos símbolos de sua fase madura, “reflete um período assentado e soberano da carreira do rei”. O mesmo se aplica às capas dessa segunda fase romântica, que sucede a fase rock’ roll. As capas de Roberto, vistas em conjunto, decerto evidenciam uma construção mercadológica, uma busca pela constância, mantendo seu sucesso de público e preservando seu lugar de prestígio.

3.2.3. O caso Clara Nunes

Ao focar num conjunto de capas mais por sua temática na temporalidade do que pelos efeitos do tempo no corpo e no dispositivo, outras características vêm à tona. Nas capas de Clara Nunes, vemos com se opera uma transformação e uma construção identitária cada vez mais marcada com o passar dos anos. Se as observarmos cronologicamente, os retratos de capa mostram a incorporação da poética mestiça em sua constituição como artista. Se antes a *crooner* cantava boleros e aparecia em suas capas com o cabelo alisado, preso em penteados, no final dos anos 1970, seu repertório passa a incorporar cada vez mais os sambas (e jongs, cocos, maracatus, músicas inspiradas em pontos de umbanda etc.), e sua autorrepresentação passa a ser a de uma mulher que abraça raízes africanas: cabelos frisados por permanente, mais rebeldes, flores no cabelo, roupa de baiana, búzios no cabelo, guias no pescoço, vestidos de renda.



Clara Nunes: *A voz adorável de Clara Nunes*, 1966. *Clara Nunes*, 1971. *Mestiça*, 1980. *Rainha dos Orixás*, 1984.

O apelo visual fortíssimo das capas é sempre focado na figura de Clara. A artista¹¹⁶ torna-se, então, um símbolo de resistência e identificação negra na década de 1970. Não por acaso, nos anos 1970, o samba retorna como o braço mais expressivo da indústria fonográfica (na década de 1960, ele havia perdido seu lugar na indústria para o iê-iê-iê). Atentos aos movimentos antirracistas, era natural que os cantores se identificassem com o samba como canal para atingir todas as classes. Nesta época, Clara Nunes se aproxima muito de sambistas como Candeia, fundador do GRANES, quilombo de resistência negra. A partir dos anos 1970, as canções entoadas por Clara passaram a ser pautadas por uma genealogia africana.

A Odeon deixa o quarto disco de Clara Nunes a cargo do produtor e radialista Adelzon Alves¹¹⁷. Adelzon era conhecido por seu programa “O Amigo

¹¹⁶ Clara foi a primeira mulher a vender mais de 100.000 cópias de discos, batendo recordes sucessivos ao longo de sua carreira.

¹¹⁷ Importante lembrar que Adelzon Alves foi um importante radialista. Seu programa *Amigos da Madrugada* difundiu importantes sambas e sambistas, sempre buscando valorizar a cultura popular.

da Madrugada”, na rádio Globo, dedicado à divulgação do samba e essa foi sua primeira empreitada como produtor de discos. A intenção dele era fazer de Clara uma “Carmen Miranda dos anos 70”. Adelzon teve a visão de que faltava uma cantora de samba que interpretasse os grandes sambas contemporâneos, assim como havia feito Carmen. Sua intenção era que Clara preenchesse essa lacuna de mercado e alcançasse o estrelato. Traçou para ela um plano de carreira, um programa de vida artística. Deste modo, a cantora mudou o visual, as roupas, o cabelo, tudo, por orientação de Alves. Aos poucos, passou a vestir-se cada vez mais de branco, exibia guias de orixás no pescoço; os cabelos também foram deixando de ser alisados com tanta frequência. A este respeito, o próprio Alves declara, “Eu teria um plano de trabalho, um projeto de carreira. [...] Eu penso em uma carreira, em audiovisual¹¹⁸” (ALVES, 2012).

Em matéria do Jornal do Brasil, o sucesso da parceria entre Adelzon e Clara é destacado: “O long-play nº 4 foi estouro de vendagem, com uma faixa, “Ê Baiana”, de Baianinho e Ênio Santos, que atravessou os meses para se tornar um grande sucesso deste carnaval. [...] Meu encontro profissional com Adelzon Alves foi ótimo para os dois.¹¹⁹” Clara se tornou, a partir dali, uma pesquisadora da cultura popular, buscando gravar inúmeras manifestações musicais.

Visando ao sucesso fonográfico, Alves se apropria das tensões culturais e adota a mestiçagem como ícone. A artista parte em busca de uma construção de identidade pautada na ancestralidade africana. Suas gravações passam a adotar temáticas que explicitam a filiação África-Brasil ou a miscigenação, como em “Mãe à África”, de Sivuca e Paulo Cesar Pinheiro: “Filho meu, tu tem sangue nagô/ Como tem todo esse Brasil” ou o “Canto das três raças”, onde o próprio título da canção já dá conta da ideia. Ao se apoderar de seu diferencial, ela alcança o sucesso, incorpora o samba e outros ritmos mestiços em suas canções. A mensagem da mestiçagem torna-se seu álibi de vendas.

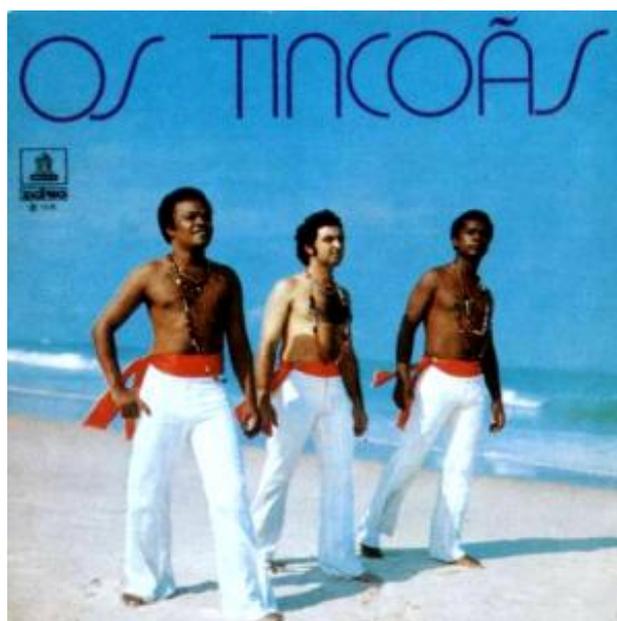
Vemos, portanto, que, ao ser lançada como mais uma cantora de boleros, Clara não fez sucesso. Todavia, ao exaltar a africanidade na perspectiva da diáspora negra e encontrar um diferencial para a constituição de sua identidade artística, ela foi alçada ao hall das grandes intérpretes da época. Na capa de seu

¹¹⁸ em entrevista para o documentário Clara, ep.2 “O iê-iê-iê e os Festivais”. Exibido em 08/12/2012. Direção Darcy Burger).

¹¹⁹ Nunes em matéria *Um disco com ideias claras* de 12/04/1972 no Jornal do Brasil, Caderno B, p.4.

disco Brasil mestiço, a cantora aparece numa roda de jongo com Tia Maria Joana, do Jongo da Serrinha. Numa estratégia de marketing, seus produtores retomam o enaltecimento da mestiçagem. A indústria fonográfica soube utilizar suas representações para construções de carreira a partir da imagem dos músicos. Alves, com sua política de valorização do nacional popular na cultura, alcança grande êxito comercial.

Estes ideais de valorização popular, principalmente de matrizes africanas, permearam a formação de Adelzon Alves, que inculcou esses valores não só em Clara, mas também em outros artistas, como o trio vocal baiano Os Tincoãs, que surgiu na década de 1960. Formado por Erivaldo, Heraldo e Dadinho, todos da cidade de Cachoeira (BA), o grupo era voltado principalmente para a interpretação de boleros. Em 1962, com a saída de Erivaldo e a entrada de Mateus Aleluia, o grupo assume uma identidade voltada para a interpretação de cantos sacros católicos e do Candomblé, além de tradições típicas baianas, como o samba de roda e a capoeira. O disco de 1973, produzido por Alves, assume definitivamente a sua associação com a música afro-religiosa. Esta ligação do trio com aspectos do cotidiano baiano, associado aqui especificamente às tradições culturais negras de origem afro-brasileira, possibilita o sucesso do grupo, alçando-o a representante de uma identidade afro-baiana, de uma tradição supostamente fiel e verdadeira.



Os Tincoãs, *Os Tincoãs*, 1973.

O fato de Adelzon Alves também ter estado por trás dos Tincoãs faz refletir sobre como a defesa de uma identidade ou, ainda, a construção de uma identidade pautada na defesa das raízes afro-brasileiras foi um negócio extremamente lucrativo nos anos 1970. Na capa, os três rapazes aparecem com calças brancas, com faixas, que lembram calças de capoeira. Seus torços nus carregam guias de candomblé. A foto tirada na praia tem por objetivo remetê-los a um *ethos* praiano e suas roupas, a uma baianidade.

Seja pela exaltação da cultura afro-brasileira, seja representando a força do movimento Black Rio, vemos que a capa se torna um espaço potente para a representação da negritude, mostrando a força das poéticas e representações do negro na indústria fonográfica. Como aponta Gilroy, “As músicas do mundo atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas novas circunstâncias” (GILROY, 2012, p.173) A partir dos anos 60, a questão negra (vamos usar o termo aqui de forma livre, pois em cada caso apresentado neste estudo a *negritude* se manifesta de maneira diferente), que perpassa a obra musical de vários artistas, passa a ser citada ou exposta nas capas de seus discos. Ao pensar a diáspora, vemos que se constitui um repertório comum de referências – passadas, presentes e futuras – que levam africanos e seus descendentes a constituir uma identidade. Predominam significantes derivados de experiências de escravidão, colonialismo, exílio, exclusão racial, práticas religiosas e legados africanistas.

Os imaginários sobre a África sempre foram temáticas constantes na música brasileira, em diferentes períodos. Construir uma plasticidade e uma identidade negra, bem como cantar temáticas ligadas à negritude são consequências diretas da diáspora. Stuart Hall afirma: “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2011, p.26). A diáspora se dá numa malha complexa: assim, há identificação não só com uma cultura afrodescendente, mas também com as culturas afro-americana, africana e afrofuturista. A construção se dá por abordagens diversas: pela memória, por identificações com o mítico, com o ancestral ou mesmo com o contemporâneo, que contribuem para a elaboração de um imaginário ou, ainda, para a constituição da identidade de um Brasil negro.

É importante lembrar que, nos anos 1950, o apelo visual ganha mais

importância. Saímos da era do rádio, entramos na era da TV. Já na Bossa Nova e na Tropicália¹²⁰, passamos a ver a capa como extensão de um projeto musical maior, que andava junto com a performance no palco e com o modo de o artista se colocar publicamente. Assim, o audiovisual se estabeleceu. Símbolos e imagens oriundas de uma cultura de matriz africana ultrapassaram os terreiros e as tendas e se consolidaram em temas de novelas, peças de teatro, obras de arte, jornais e revistas. Segundo Gilroy, “deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos, e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música” (GILROY, 2012, 175). Na música não foi diferente. As práticas religiosas tornaram-se temas de canções interpretadas por Martinho da Vila e Clara Nunes (para nos atermos a dois exemplos que foram um sucesso absoluto de vendas da indústria fonográfica nos anos 1970).

¹²⁰ Na Bossa Nova, as capas do selo Elenco, de César Villela e Aloísio Oliveira, mostravam o *design* herdado das formas puras do Bauhaus e a contenção musical própria da Bossa Nova em suas capas p&b com toques de vermelho. As capas tropicalistas (e principalmente as de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa) são muitas vezes um caleidoscópio de referências, uma explosão tal como as músicas e performances do movimento.

3.3. De “Black is beautiful” a “Negro é lindo”: a capa como lugar de afirmação

Se as capas, como já demonstrado, são discursos potentes do artista e da indústria fonográfica para atingir o público, era esperado que se tornassem espaço de ativismo. Numa vitrine, por exemplo, elas chamam atenção para o diferencial contido no disco: constituem, portanto, uma verdadeira extensão do conteúdo ou projeto musical. Assim, o plano de incorporar poéticas que aludem a representações que assimilam um vocabulário da africanidade ou da negritude aparece como uma questão central e pega carona no fato de que as capas possuem papel duplo: são objeto destinado ao comércio e representam visualmente os projetos, concebidos por músicos e intérpretes, expressos nas canções do disco.

Ao atrair o ouvinte, o consumidor, a capa suscita a curiosidade para o disco e é representação, construção de conceito. Segundo Roland Barthes, “toda publicidade é uma mensagem” (BARTHES, 1987, p.165). Se pensarmos nas capas segundo a concepção barthesiana, veremos que elas têm uma função tão importante quanto a de um anúncio publicitário. A capa, além de ser o anúncio, é em si mesma o produto de consumo e possui o poder de representar a mensagem sonora contida no disco. A identidade negra representada nas capas selecionadas revela a preocupação do artista (ou do produtor, gravadora, enfim, de quem está por trás do projeto) em consolidar uma marca de ancestralidade ou contemporaneidade negra em seus discos. A capa muitas vezes materializa o som no espaço; aquele é audível, mas não palpável. O design e a conceituação das capas constroem significações, sendo gerado de um local, que é a indústria fonográfica. A capa do disco é uma forma de publicidade, ela traz consigo um discurso próprio e de suma importância para a comunicação. Logo, ela pode ser vista como um “objeto de um processo comunicativo que comporta um contexto – cultural e situacional” (DUARTE, 2000, p.45).

As capas dos discos desses artistas trazem elementos (contraditórios ou não) de um discurso permeado de elementos de negritude e africanidade. Ao colocarem seus corpos e rostos em cena nestas capas, eles se tornam “telas de representação” (HALL, 2001, p. 154) desta africanidade, destas possibilidades de repertórios culturais negros. A cultura popular é uma arena “profundamente

mítica” (HALL, 2001, p.159); assim sendo, essas capas são campo privilegiado para a constituição de uma mitologia negra no campo da música popular brasileira. Cabe lembrar que quando nos referimos à África e sua influência, nunca é de uma África homogênea que tratamos.

Os signos externos apresentados nos rostos, nos corpos, e em seus atributos são portadores de significado. O corpo, tal qual nos é apresentado, é estratégia de poder. Signos exteriores indicam um pertencimento a determinado grupo. Neste caso, não estamos diante apenas de um homem negro que estampa uma capa. O rosto/ corpo negro que figura na capa se torna uma ferramenta retórica, carregada de significados: postura, estilo de cabelo – volumoso, solto, indomado – e figurino apontam para signos que conspiram para o que Stuart Hall chama de “sustentar a camaradagem e a comunidade” (HALL, 2001, p.155). Há identificação direta do público com o artista, e muitas vezes o artista dita a moda e a tendência de vestuário. A moda soul e a soul music serviram, como tantas outras manifestações, para levantar a autoestima de núcleos negros. No Brasil, aonde o movimento chega com força nos anos 1970, lemas como “Black is Beautiful” (retomado por Jorge Ben em Negro é Lindo) conquistam jovens negros que ansiavam por reconhecimento social. *Em Black Rio – O orgulho (importado) de ser negro no Brasil*¹²¹, reportagem de Lena Frias para o Caderno B do Jornal do Brasil, é dito que o soul despertou a percepção da identidade étnica dos afrodescendentes. Para Ana Maria Bahiana, a matéria de Frias

trazia à luz e dava um nome ao fato Black Rio. Em quatro alentadas páginas do Jornal do Brasil, o quadro era traçado: multidões jovens e negras dos subúrbios do Rio estavam lotando bailes em clubes, galpões e quadras de escolas de samba para dançar ao som de soul music irradiada pela aparelhagem potente das ‘equipes’. Tinham uma linguagem própria, vestuário exclusivo, imensa alegria e habilidade na dança e um amor extremado pelos modelos americanos de afirmação e exaltação da negritude. (BAHIANA, 1980, p.217).

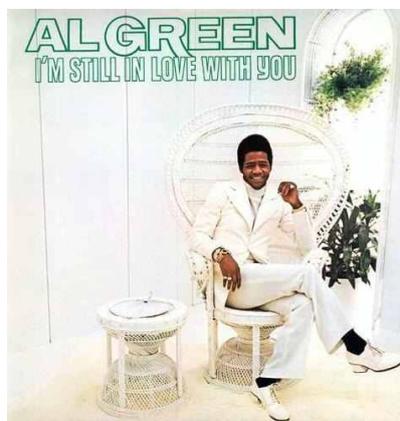
A jornalista narra acima o surgimento de uma tribo. Roberto Menescal, então gerente de produtos da Phonogram, aponta como a Black Rio era um fenômeno e negócio lucrativo para as gravadoras; “Não me preocupo em ver se a música é black soul ou qualquer outra. Mas o black agora é uma realidade. Se ele

¹²¹ Matéria publicada no Caderno B do Jornal do Brasil em 17/07/1976.

existe, está aí, a gente transa” (BAHIANA, 1980, p.219) A estética negra, influência direta dos movimentos negros americanos, é visível também em discos que mostram rostos de cantores estampando suas capas. Podemos ver, por exemplo, que a estética Soul¹²² reverbera em Ben, de 1972, no qual Jorge Ben aparece com um cabelo black power: o cabelo grande, natural, representa uma assunção da negritude, uma aderência a uma tendência, à moda da época, que permitia uma identificação do ouvinte com o cantor e do cantor com o movimento. O uso do cabelo black power mostra uma filiação cultural e o próprio penteado em si era visto como uma tomada de atitude. Vestido de branco, Ben acentua ainda mais a tonalidade de sua pele. Em matéria do Jornal do Brasil de 2 e 3 de maio de 1971, “Jorge Ben: ‘Mulher só toda de branco’”, alega-se que o artista frequentemente usa peças brancas para ressaltar sua negritude: “O branco que ele sempre usa. Que contrasta com sua cor negra”¹²³. Outra nota na coluna de Zózimo Barroso do Amaral de 13 de março de 1970, no mesmo Jornal do Brasil destaca: “Jorge Ben em seu próximo show na Sucata [...] exigiu um cenário todo branco. Em compensação, de olho no contraste, convidou para acompanhá-lo apenas músicos negros”¹²⁴.



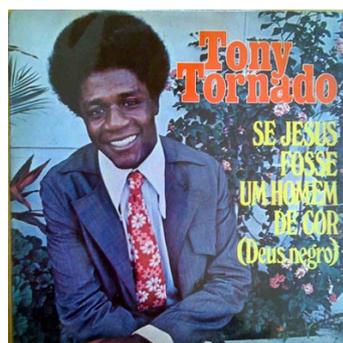
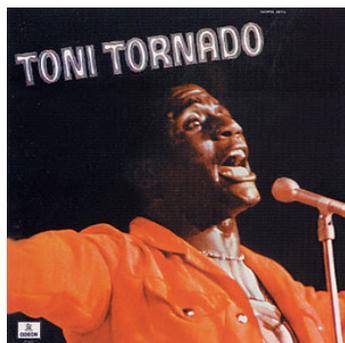
Jorge Ben, *Ben*, 1972. Al Green, *I'm still in love with you*, 1972.
(A capa de Jorge Ben lembra a de *I'm still in love with you*, do cantor de soul norte americano Al Green, também de 1972).



¹²² Fusão musical que vem do *rythm'n'blues* e do *gospel* – que tem origem nas igrejas protestantes frequentadas pelos negros nos Estados Unidos –, o *Soul* funcionou como aglutinador dos afro-americanos em torno de uma identidade comum.

¹²³ *Jornal do Brasil*, 2 e 3 de maio de 1971. Revista de Domingo, p.6.

¹²⁴ *Jornal do Brasil*, 13 de março de 1970, Caderno B, p.3.



Toni Tornado, *Toni Tornado*, 1971. / Tony Tornado, *Se Jesus fosse um homem de cor (Deus Negro)*, 1976.

Tony Tornado foi um dos artistas negros que mais tiveram problemas com a censura durante a ditadura, pois suas canções desmistificavam a ideia de democracia racial presente no Brasil. Após uma viagem aos Estados Unidos, quando o cantor chegou a conhecer o pantera negra Stokeley Carmichael, havia o medo de que o cantor brasileiro iniciasse um movimento negro armado similar ao partido americano. A capa do disco *Se Jesus fosse um homem de cor* mostra Tornado, dito o furacão negro, encarando o espectador, com seu cabelo black power imponente. O cabelo como afirmação político-cultural já estava presente no visual de Jimi Hendrix, que se recusou a domar os cabelos: “O penteado de Hendrix, encarapinhado e abundante, era encarado por muitos espectadores culturais como uma das rebeldias visuais mais notáveis de Londres” (HENDERSON, apud GILROY, 2012, p.196). Em suas canções, Tornado alude constantemente ao movimento Black, que consta em canções como “Sou negro”; “Me libertei” (do disco *Tony Tornado*, de 1971) e outras que denunciavam o preconceito enraizado do país.

Ao pensar nos estudos sobre identidades e identificações de Stuart Hall, veremos que, para o autor, não se nasce com uma identidade nacional, esta é formada e transformada no interior das representações. “As escolhas identitárias são mais políticas que antropológicas, mais associativas, menos designadas” (HALL, 2009, p.64), ou seja, o indivíduo assume uma identidade pautando-se nas características do grupo ao qual deseja ser associado. A este respeito, Gilroy articula:

A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os

construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos. (GILROY, 2012, p.209)

Este é o caso de Ben e Tornado ao adotarem símbolos externos que os fazem pertencer a uma identidade construída. Inseridos numa tendência cultural, ambos agregam símbolos a seus corpos – cabelos –, e indumentária – a moda soul –, que mostram que fazem parte de um projeto musical e político. Deste modo, se inserem num sistema de códigos visuais muito marcados e visíveis em suas capas de disco.

3.4. Entre autobiográfico e (alter)retrato

3.4.1. Caetano Veloso – suas cores, seus nomes

Retrato e autorretrato estão muitas vezes entrelaçados na medida em que, ao ter ingerência sobre sua própria pose, o modelo também é seu autor. Para além disso, capas de disco podem conter traços biográficos em suas fotografias, borrando as fronteiras entre biografia, autobiografia, retrato, autorretrato. Caetano Veloso, por exemplo, explora os múltiplos usos de sua imagem em capas de disco. Ao analisar um conjunto delas, vemos como atesta da “multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as diferentes máscaras que um retratado pode assumir)” (FABRIS, 2004, p.58). Segundo Fabris,

todo retrato é simultaneamente um autorretrato, e todo autorretrato pressupõe um espelho. Graças a ele, o indivíduo constrói uma identidade imaginária e ilusória; atesta a existência de uma unidade que a própria superfície do espelho coloca em crise, ao criar uma cisão entre o eu que se apresenta no reflexo e o eu que o percebe. (FABRIS, 2004, p.78)

A imagem transmitida por Caetano Veloso e o modo como ele se coloca em cena (postura, acessórios, olhar) são também formas de construção autobiográfica, na medida em que há, muitas vezes, parentesco com o conteúdo do disco, com a vida do próprio artista e com como ele se afirma, reforçando sua presença, como ele se apresenta – ou se representa.

Pensar o retrato como uma forma de autorretrato é pensar também o que está em jogo entre o autobiográfico do artista, as canções e sonoridades de um disco. Sem partir de um recorte cronológico, o álbum *Cores, nomes* testemunha, reforça e demonstra como as capas podem fazer parte de um projeto mais amplo do artista. Na fotografia, o cantor aparece de perfil frente a um muro de tom similar ao de sua pele.



Caetano Velos, *Cores, Nomes*, 1982. Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Fotos: Lita Cerqueira, Maria Sampaio, Aninha Arantes. Produção gráfica: Edson Araújo.

Os signos externos apresentados sobre esses rostos, seus atributos, são também portadores de significados. Aqui, o corpo de Caetano dá poucos indícios: vemos apenas o torso nu, o colar e a guia azul clara. Trata-se da cor do orixá Oxóssi no candomblé baiano – e, no sincretismo baiano, Oxóssi é São Jorge. Essa analogia nos remete imediatamente à canção “Cavaleiro de Jorge”, na qual ele cita também o “chapéu azul” – usado na capa. A presença da guia (que também notamos na capa do disco *Outras palavras*) aponta para um pertencimento ao candomblé baiano (sabe-se que Caetano frequentou por um tempo o terreiro do Gantois¹²⁵), mas lembra também um momento em que a cultura dos blocos afro estava emergindo e ganhando muita força na cena baiana. Não por acaso, uma música do disco homenageia o Bloco Ilê Aiê (“Ilê Aiê, que maneira mais feliz de viver”).

Podemos notar ainda que quatro estrelas azuis coroam o chapéu de Caetano. Um recurso muito luxuoso, pois se trata de uma impressão metálica: uma vez pronto, o material voltava para a máquina de impressão apenas para receber esta pequena aplicação. Esse detalhe não é uma mera trivialidade ou enfeite, são quatro estrelas que remetem novamente à canção “Cavaleiro de Jorge”, cuja letra refere-se ao “Cruzeiro do Sul no peito”. Ao incorporar tantas referências desta canção na capa, poderíamos deduzir que Caetano encarna, ali, a

¹²⁵ “Aproximei-me do candomblé a partir de conversas bonitas com a ialorixá Mãe Menininha do Gantois” (VELOSO, 2008, p. 485).

figura do cavaleiro de Jorge.

Silviano Santiago afirma que Caetano Veloso, como intérprete, “torna-se, ao mesmo tempo, lugar de ver a produção dos contemporâneos e lugar onde ela pode ser vista e analisada” (SANTIAGO, 2008, p.145). No caso deste disco, isso aparece em som e imagem. No envelope interior, vê-se a imagem ou folheto que reproduz a capa do disco *Seduzir* (1981), de Djavan, remetendo a seu dueto com Caetano em “Sina”. Uma forma de homenagear Djavan¹²⁶, que, por sua vez, homenageia Caetano, fazendo dele verbo (remeto aqui à canção “Sina” e ao verso “caetanear o que há de bom”). Além de interpretar Djavan, Caetano interpreta, ainda, Caymmi e Peninha, subvertendo hierarquias culturais através da maneira como constitui seu repertório.

Certa vez, Caetano declarou que *Cores, nomes* é lançado em sua fase mais solar, que se dá no início dos anos 1980. Em sua autobiografia *Verdade tropical*, afirma que os trabalhos feitos em conjunto com A Outra Banda da Terra (1978-1983) fizeram parte da “fase de maior felicidade musical” de sua carreira (VELOSO, 2008, p. 484). É possível, portanto, associar este momento às considerações tecidas por Silviano Santiago sobre o período da abertura política no país: “A cultura brasileira [...] se veste das roupas transparentes e festivas da democratização” (SANTIAGO, 2008, p.135). A própria canção “Ele me deu um beijo na boca”, testemunha essa abertura política (“E ele me olhou/ De cima e disse assim pra mim/ Delfim, Margaret Thatcher, Menahem Begin/ Política é o fim”). O álbum se apresenta, portanto, como um disco cujas letras já não parecem se preocupar com a censura vigente alguns anos antes. Trata-se de um momento oposto ao de capas como *Caetano Veloso* (1969) e *Caetano Veloso* (1971), onde vemos o reverso do momento anunciado em 1982.

A capa do disco Caetano Veloso, de 1971, coloca o ouvinte frente a um portrait impactante do cantor. Frente à imagem de Caetano durante os anos de exílio em Londres: lábios rachados, casaco de pele de carneiro, olhar melancólico e denso, olhando fixamente para a objetiva. A capa é um registro de exílio. Retratado em toda sua melancolia, o artista surge com feições castigadas: barba grande e por fazer, cabelos despenteados, lábios rachados, olhar triste. Aqui como aponta Schaeffer, “graças à arché fotográfica, ou seja, por conta da natureza

¹²⁶É curioso notar também que Djavan não deixa de se referir a si mesmo, uma vez que seu segundo nome é Caetano também.

indicial da imagem, o retrato [...] nos confronta sempre à questão de nosso ser-no-tempo¹²⁷”. (SCHAEFFER, 1997, sp). O retrato de Johnny Clamp se torna texto, pois um “sistema de significação que associa signos de ordens diversificadas, que se fixam numa superfície impressa.¹²⁸” (Wrona, 2012, p.19). O corpo, aqui, torna-se autópsia de uma época. O Caetano londrino é uma antítese do disco de 1968: no lugar da explosão de cores da capa de Rogério Duarte, vê-se o cinza do inverno. Como aponta Sontag, “A fotografia é vista habitualmente como um instrumento para conhecer as coisas” (SONTAG, 2015, p. 109).

As canções do disco refletem o mal-estar do afastamento da terra natal. O retrato estampado na capa de 1971 dá conta desse passar cruel do tempo e, nele, percebe-se a transformação que se opera. Aqui, a capa dá conta do momento biográfico de Caetano e é um eco de seus escritos e canções. Em *Verdade Tropical*, o cantor declara: “Londres representou para mim um período de fraqueza total” (VELOSO, 2008, p.415). A imagem transmitida por um artista e o modo como se coloca em cena é também uma forma de (alter)retrato: um outro, ou um desdobramento das muitas faces que se colocam em cena, muitas vezes para estabelecer parentesco com o conteúdo do disco. Um retrato de capa revela uma faceta do artista, uma dentre suas muitas e possíveis máscaras. Nos retratos de suas capas, Caetano revela-se no sentido amplo da palavra. O retrato dá conta de sua imagem no mundo e é, ao mesmo tempo, imagem de seu mundo interior.

Segundo Bastos,

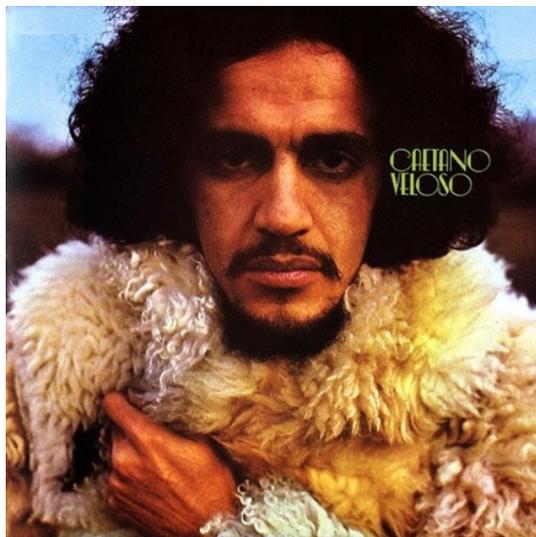
ao colocar-se diante da lente do fotógrafo, o modelo, nos dias de hoje, não está necessariamente em busca da foto que o resuma em uma imagem, mas deseja fornecer ao espectador que pode ser ele mesmo, ou amigos, ou o público, facetas de si. Se a foto é guardada em álbum, divulgada em jornal, revista ou livro ou site, ou ainda se vai ser vista em separado, em conjunto por amigos ou pelo público, é a partir daí que ela pode ser considerada biográfica ou não. (BASTOS, 2007, p.13-14)

Visto que estamos frente a um uso público da fotografia, a ponte com a

¹²⁷ Du fait de l'archè photographique, c'est-à-dire du fait de la nature indicielle de l'image, le portrait photographique s'éloigne encore par un autre biais de toute idée d'une complétude subjective : il nous confronte toujours à la question de notre être-dans-le-temps.

¹²⁸ un système de signification associant des signes d'ordres diversifiées, qui se fixe sur une surface imprimée.

vida de Caetano se instaura necessariamente, borrando fronteiras entre público e privado. Sobretudo quando se fazem ligações com dados biográficos contidos nas canções e dados factuais, como o exílio.



Caetano Veloso, 1971. Capa: Linda Glover.

Talvez tenha sido em sua coluna escrita para *O Pasquim* durante o exílio que surgiu a escrita mais amarga de Caetano. Não por acaso, o disco de 1971 é também o mais duro, rígido, desolado e *dépayisé*.

Aqui é o estrangeiro. O Inf(V)erno. [...] Eles estão dizendo que aqui é verão. Eu estou escrevendo vestido num casaco de peles imenso. (VELOSO, 2005, p.326).¹²⁹

Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era minha própria cara. [...] Quando um homem vê sua cara no espelho ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou [...] Meu coração está cheio de um ódio opaco. [...] Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha conseguido me aniquilar porque o conseguiu. [...] Nós estamos mortos. (VELOSO, 1977, p 47-48)

Lá em Londres vez em quando dava por mim atravessando paredes. (VELOSO, 2005, p.115).¹³⁰

¹²⁹ Trecho do texto "Meu caro Sigmund, a Felicidade é uma arma quente", de Caetano Veloso, publicado em 18/09/1969 no jornal *O Pasquim*.

¹³⁰ Trecho do texto "Discretamente aqui", de Caetano Veloso, publicado na Revista *Verbo Encantado*, Salvador, 1972.

A desilusão do exílio é palpável nos textos, visível no retrato de Caetano, e é também a melancolia aguda do conteúdo das letras e do canto sofrido. A faixa “Asa branca” – a única do disco inteiramente cantada em português – torna-se canção de exílio, tal como no poema de Gonçalves Dias. Não há mais rastros do Caetano solar, há um outro Caetano. E qual canção poderia marcar melhor o desterro senão *Asa branca*, a única em português do disco e a canção de exílio por excelência? O abandono do sertão pelo castigo da seca torna-se o abandono do Brasil pelo castigo dos anos de chumbo. O compositor ocupa o lugar de estrangeiro impotente, que escreve para a irmã clamando por notícias da terra natal na esperança de dias melhores. É também o estrangeiro que vagueia por Londres sem rumo, sem destino.

“If you hold a Stone”, feita para Lygia Clark, evoca a poética de se voltar para o peso e para a consciência do corpo. É também o ato de fazer da cantiga folclórica uma dobradiça entre línguas, um mantra infinito, como a *fitá de Moebius*. “Eu não tenho amor”, diz a cantiga. Caetano canta a Bahia, mas a dor do exílio não é apenas um retrato na parede, e quanto mais ele se sente longe, maior o banzo e sua impotência diante do sentimento do mundo. Sobre o disco, o próprio diria:

[...] esse é depressivo. É o primeiro do exílio em Londres. Eu estou horrível na capa. Tinha até barba, e eu não suporto barba. [...] É o primeiro disco em que eu toco violão. Os ingleses me liberaram para o violão. Achavam lindo o meu jeito de tocar, e os brasileiros achavam horrível (VELOSO apud FONSECA, 1993, p. 62).

[...] eu tava triste, sem gosto, frio, sem vontade naquela época. É um disco que eu não gosto de ouvir. Só gosto de *Asa branca*. Gosto muito de *Bethânia* também, mas mesmo assim tem um gosto de coisa gelada que não me agrada, não me anima. Agora o novo, não. O novo eu adoro [...]. Achei bacana, vivo (VELOSO, 1977 p. 118).

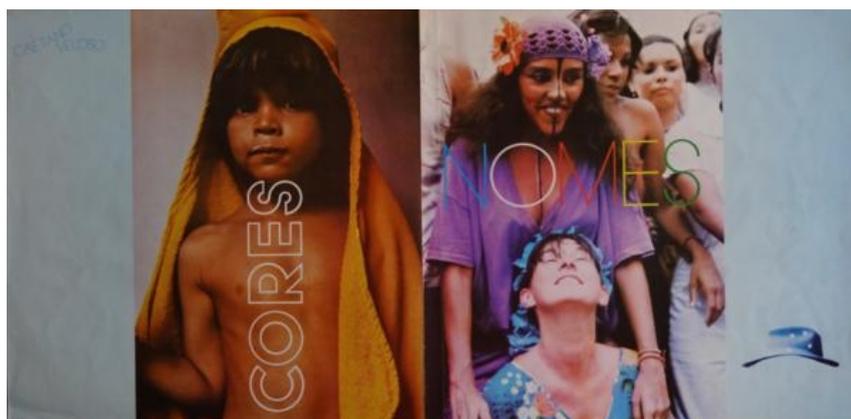
A marca autobiográfica presente nos relatos sofridos do exílio transparece na capa do disco de 1971. Outros aspectos autobiográficos perpassam as capas de Caetano. O mais forte deles é a família. Atenta-se para a filiação (*philia*) como um dos fios que costura a complexa trama que é a obra de Caetano Veloso. Em *Cores, nomes*, a manipulação do envelope interior viabiliza o abraço, o beijo, o encontro entre pai e filho, uma referência a “Ele me deu um beijo na boca” e uma

homenagem a seu pai, que viria a falecer em 1983. Sua família e Santo Amaro perpassam não só muitas de suas canções, como suas capas. No encarte do álbum, veem-se duas fotos: em uma, o filho Moreno, que canta com o pai em Ilê Aiê; na outra, tirada provavelmente durante o carnaval, a esposa Dedé Gadelha e Regina Casé (a “rapte-me camaleoa” de *Outras palavras*), grande amiga da família. As fotografias de parentes e amigos que estampam o encarte (re)afirmam o leitmotiv da família, presente em outras capas do mesmo artista. Neste encarte, temos as *três* gerações presentes: pai, filho, neto.



Envelope interior.

Contracapa.



Encarte

Em suas canções, sua relação com a família sempre se fez presente. Em *Verdade tropical*, Caetano discorre sobre a importância de seus irmãos: “acho que

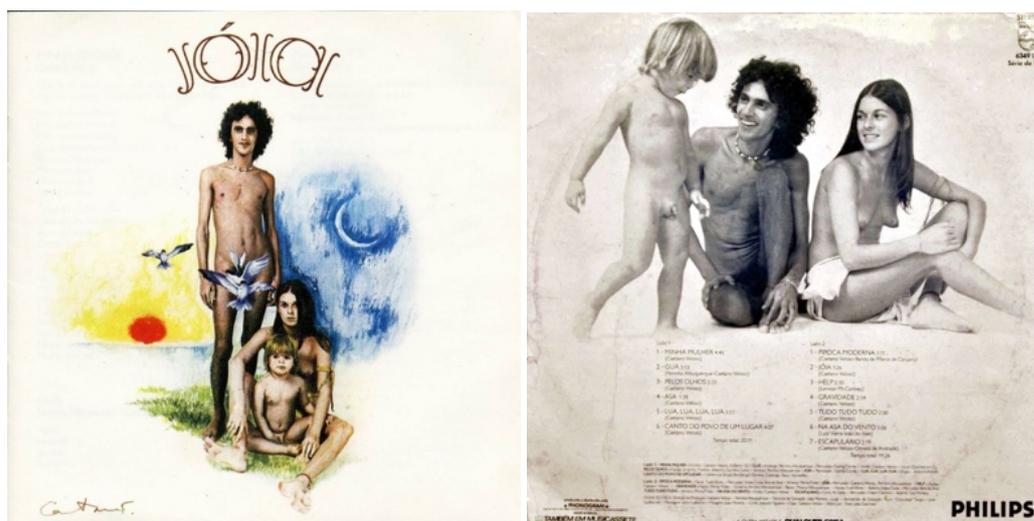
poderia escrever um livro grande e interessante sobre cada um deles” (VELOSO, 2008, p. 51). A irmã Irene já estava presente no álbum branco (*Caetano Veloso*, 1969) com a canção homônima. A irmã Nicinha também ganhou uma canção homônima em *Qualquer Coisa* (1975): “Se algum dia eu conseguir cantar bonito, muito terá sido por causa de você, Nicinha”, diz Caetano, mostrando a influência da irmã sobre sua carreira. Em *Bicho* (1977), a mesma irmã, Nicinha, empresta sua voz à canção “Alguém cantando”. Disco este em que a capa é desenhada pelo próprio cantor, marcando a autoria de próprio punho não só nas canções do disco, mas na arte da capa. Ainda em *Bicho*, destaca-se também a canção “Gente”, que além de trazer os nomes de alguns irmãos, traz o de amigos próximos: “Rodrigo, Roberto, Caetano/ Moreno [...] Ivonete, Agripino/ Gracinha, Zézé”. Em *Estrangeiro* (1989), a canção “Genipapo absoluto” menciona a irmã Mabel. Em *Araçá Azul* (1972), o samba do recôncavo de Santo Amaro penetra o disco via Dona Edith do Prato (que aparece em retrato no interior da capa dupla), que vem a ser a mãe de leite de Caetano e irmã de sangue de Nicinha. Essa influência perdura, por exemplo, no disco *Livro* (1997), no qual uma canção de seu filho Moreno relembra o toque do prato de Edith e o samba do recôncavo.

Mais recentemente, em show do músico ao lado de seus três filhos, Moreno, Zeca e Tom, esse aspecto de sua obra é reforçado. Para citar apenas alguns casos desse roteiro de afetos no repertório, foram incluídas canções como “Boas Vindas”, feita para celebrar o nascimento do filho Zeca, “Alguém cantando”, gravado por sua irmã em *Bicho*, “Um canto de afoxé para o bloco do Ilê”, feita em parceria com o filho Moreno quando este era apenas uma criança, “Não me arrependo de você”, feito para sua segunda mulher, Paula Lavigne, ou ainda “Reconvexo”, gravada primeiro por Maria Bethânia. Se toda essa genealogia transparece em suas canções, não podemos deixar de pensar no laço familiar que mais parece marcar a obra de Veloso: sua relação musical com a irmã mais conhecida, Maria Bethânia, que se dá mesmo antes dela gravar sua primeira música. Desde então, a parceria e a troca não tiveram fim. Ainda no mesmo *Verdade tropical*, Veloso é categórico ao afirmar a importância da irmã: “porque ela, além de, como eu, trabalhar com música popular [...], foi determinante na formação do meu perfil profissional e mesmo do meu estilo de compor canções, cantá-las e pensar as questões relacionadas com isso” (VELOSO, 2008, p.51).

É curioso notar como a forte presença dos afetos familiares marca não só

as canções como as capas de Veloso. Em uma série delas vê-se a família representada. Poderíamos ver esta representação como um sintoma da fase que marca trabalhos após a sua volta do exílio. À medida que percebemos que essa afeição pela família permeia as fotografias que embalam seus discos, entendemos que elas dialogam com o conteúdo deles também. Veloso sempre remete às suas raízes, a Santo Amaro. O que vemos aqui são os laços afetivos de uma filiação.

Em *Joia*, de 1975, estão retratados¹³¹ a mulher, Dedé, e o filho Moreno, desenhados na capa. Nus, como numa família idílica no Éden. Na capa de *Muito*, de 1978, Caetano está deitado no colo da matriarca, Dona Canô. A força da mãe em sua obra sempre foi comentada pelo próprio. À época do lançamento do disco, Caetano reagiu quando criticado por aparecer com sua mãe na foto da capa: “[as pessoas] têm vergonha desse negócio de gostar de mãe” (FRANCHETTI; PECORA, 1981, p. 9). No momento do show do disco *Muito*, Caetano escreve, por cima do folheto do show (onde consta, em página cheia, a sua foto no colo da mãe), para a mãe de Milton Nascimento, um bilhete com os seguintes dizeres: “Dona Lília, um beijo carinhoso, de filho, assim: como nesta foto. A senhora se tornou mãe de Bituca, se tornou mãe de muita gente”. Não por acaso, Santo Amaro, Dona Canô e as origens de Caetano ganham tamanha amplitude em sua obra.

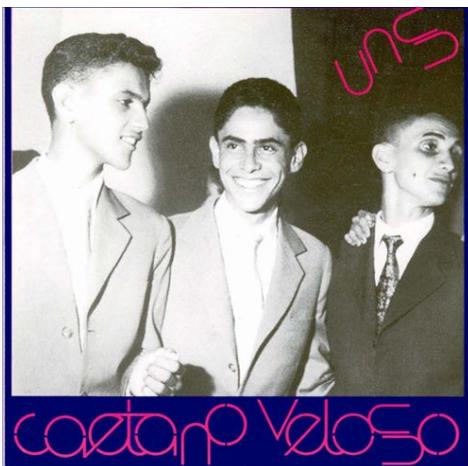


Caetano Velos, *Joia*, 1975 – [versão não censurada] Capa: Caetano Veloso e Aldo Luiz. Foto: João Castrioto

¹³¹ Na versão censurada desta capa, este desenho e esta foto foram excluídos.



Caetano Veloso, *Muito*, 1978. Capa: Aldo Luiz. Arte Final: Artur Froes. Foto: Januário Garcia. | Bilhete de Caetano Veloso para a mãe de Milton Nascimento.



Caetano Veloso, *Uns*, 1983. Criação, tipologia e layout: Oscar Ramos. Arte-final: Jorge Vianna. Fotos: Carlos Alexandre Salles Moreira e Arlete Kotchounian.

Em *Uns*, de 1983, ele aparece ao lado dos irmãos Rodrigo e Roberto e, na contracapa, com sua mãe, seu pai (recém-falecido à época) e Dedé, todos entrelaçados. Até mesmo a irmã Bethânia é lembrada na camiseta do patriarca. "Uns"; plurais e únicos na origem. *Uns* remete tanto ao clã Veloso e sua influência como origem e motor da poética de Caetano, quanto às múltiplas

facetos do cantor: a cada capa uma nova *mise en scène*. Segundo Júlio Diniz,

Multiplicar-se em *personas*, para Caetano, faz do sujeito um *fingidor*, dilui o *eu* em UNS. Mas, sob a força do paradoxo, esses outros produtos da incorporação e da apropriação a partir da voz como *assinatura escritural*, reafirmam o poder de representação narcísea diante da capacidade de se reproduzir e de redividir em constructos *ficcionalizados*. Os vários caetanos não obedecem à lógica de construção da heteronímia, como no caso de Fernando Pessoa, nem se ligam ao estabelecimento de um discurso esquizoide diante da paisagem contemporânea do simulacro como representação do sujeito cultural. (DINIZ, 2000, p. 255-256)

Em UNS, as fotografias borram as fronteiras entre público e privado, mas também entre as temporalidades. A imagem do verso é quase contemporânea ao lançamento do disco, no entanto, a imagem de frente mostra um jovem Caetano. Como aponta Júlio Diniz, a persona artística de Caetano consiste em

transformar-se em constante espetáculo, abolindo limites entre o espaço privado e o espaço público, levando a vida para o palco e o palco para a vida, afirmar-se contraditório e ambíguo (cf. a música *O queres*), signo de indefinição, *solar* em sua força vital e erótica e *lunar* em sua contemplação umbilical, e nomear-se múltiplo como possibilidade interpretativa do sujeito diante da história – ser UNS é sempre em Caetano uma estratégia. (DINIZ, 2000, p.256)

Ao sublinhar que Caetano é sempre UNS, enfatiza-se sua habilidade de jogar com múltiplas identidades, mostrando ao público diversos retratos seus possíveis.

Para além de testemunharem a importância da filiação na poética musical de Caetano Veloso, estas fotografias o ancoram num real, atestam a veracidade entre o Caetano cantor, pessoa pública e o homem de família, baiano. Segundo Barthes, “a linhagem proporciona uma identidade mais forte, mais interessante que a identidade civil – mais tranquilizadora também, pois o pensamento da origem nos apazigua” (BARTHES, 2011, p.114). São dados que, assim como em sua autobiografia *Verdade tropical*, dão conta de memórias de infância no interior, costuradas, manipuladas e que contribuem para construir *Uns* vários Caetanos: ao mesmo tempo recôncavos e *reconvexos*.

Voltando às palavras de Silviano Santiago em *Caetano como superastro*, ele se faz entender: “expondo-se, expondo seu cabelo e suas fantasias, seu corpo e sua voz, tornando-se ao mesmo tempo criador e objeto, criador e criado, criado-

obrigado de uma plateia cada vez mais exigente” (SANTIAGO, 2000, p. 162). Caetano se aproxima das artes plásticas, pois ele procura a mesma integração de arte e vida proferida pelos movimentos artísticos dos anos 60. Não por acaso, recorre a artistas plásticos para realizarem as capas de seus discos. Sua música como arte, mas também como vida, constitui a essência de sua obra. Como já foi dito, as fotografias da família, que perpassam tantas capas, ancoram Caetano num real e reforçam esse apagamento de fronteiras entre vida e obra. Em suas capas, tudo é fio que fortalece a trama poética de Caetano.

3.4.2. Refazendo tudo: reivindicações ancestrais e pertencimento em Gilberto Gil

Em 1975, Gilberto Gil dá início ao que seria sua trilogia do Re. Em *Refazenda* (1975), primeiro da série, se mostra profundamente envolvido com filosofias orientais – o que já transparecia em *Expresso 2222* – e em sua adoção do estilo de vida macrobiótico, muito difundido no ocidente nos anos 1970.



Gilberto Gil, *Refazenda*, 1975. Capa: Rogério Duarte e Aldo Luiz.

Na foto de capa de *Refazenda*, Gil é retratado por João Castrioto. Sentado sobre um tatame, ele come com hashis e toma sopa. No chão, um copo d’água. O estilo de vida adotado transparece no retrato de capa. *Refazenda* traz a temática das raízes, origens¹³², do sertão nordestino¹³³ e também questões metafísicas¹³⁴.

¹³² O que vemos na canção “Pai e Mãe”.

¹³³ Nas canções “Jeca Total”, “Lamento Sertanejo” ou “Refazenda”.

¹³⁴ Presente em “Retiros espirituais” ou “Meditação”.

Na capa, uma trama em forma de rede contorna o seu retrato, onde são inseridas inúmeras fotos, ora de Gil com seus filhos (sementes?), ora de frutas, flores. No verso, uma imagem do mar e, mais uma vez, a trama enredada sobreposta com colagens de fotos, imagens dos músicos, dos instrumentos, imagens que remetem ao Brasil rural do interior: cactos, figuras de barro de bumba meu boi, o mercado Ver o Peso de Belém. Nos créditos, apenas a logomarca “Refazenda” é atribuída a Rogério Duarte (a capa é creditada a Aldo Luiz, mas o trabalho de colagens de imagens corresponde muito à linguagem usada por Rogério Duarte no disco homônimo de Jorge Mautner, lançado um ano antes, em 1974). A arte enredada de *Refazenda* traça um paralelo com a temática do disco: um retorno às suas origens de infância, à cultura do homem sertanejo: a música nordestina numa visão renovada. Para Ana Maria Bahiana, em crítica sobre o disco, trata-se de:

um álbum para ele replantar suas raízes e, por exemplo, recolocar pai e mãe dentro de sua vida: ‘Eu passei muito tempo aprendendo a beijar outros homens/ como beijo o meu pai/ eu passei muito tempo/ pra saber que a mulher que amei/ que amo, que amarei/ será sempre a mulher, como é minha mãe’. Um álbum, enfim, para ele pôr todo seu arsenal de criação, toda sua experiência de vida e de poesia humildemente a serviço de músicas despojadas, canções sertanejas de Dominginhos, todo o universo pessoa da Bahia, retomado e recomposto no presente. A soma final está na música ‘Refazenda’ a súmula do jogo, declaração de princípios desse país imaginário (BAHIANA, 1980, p.56-57).

Raízes são a base da trama poética do refazer de Gil: raízes num sentido amplo que engloba família, tradição musical e cultural. Ao dar continuidade à sua dialética do *Re*, Gil constrói um álbum manifesto, *Refavela*. Como aponta Cassia Lopes, “Na morfologia nominal desenhada por Gilberto Gil, o prefixo *re-* pode ser mais bem entendido se relacionado com dois outros termos presentes em sua poética: refazenda e refestança.” (LOPES, 2012, p.220). Para Cássia Lopes, os neologismos refazenda e refavela mostram que “são partes inextricáveis de um jogo de redefinição de valores indispensáveis para conquistar a dignidade da população de afrodescendentes no território brasileiro. É preciso reimaginar a favela, reconfigurando o imaginário da nação” (LOPES, 2012, p.221).

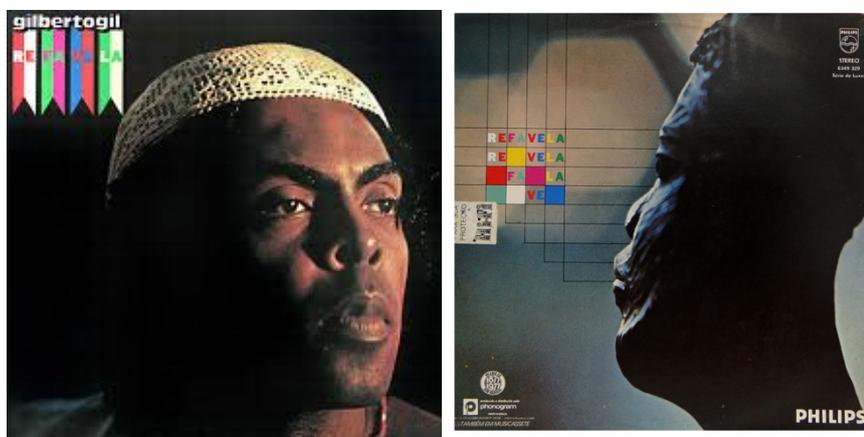
Em meio a diversas influências, como a “reafricanização¹³⁵” (RISERIO,

¹³⁵ O termo “reafricanização” é usado por Risério, pois no final do século XIX já havia uma *africanização* do carnaval baiano. Baseado em escritos de Nina Rodrigues, Risério destaca que “É o tempo de entidades como A Embaixada Africana, Filhos da África, A chegada Africana, Pândegos da África, com seus cantos e danças aplaudidos nas ruas”. (RISERIO, 1981, p. 17).

1981, p.11) do carnaval baiano, mas também sob o impacto das memórias e histórias de uma viagem a Lagos, Nigéria, Gil combina influências de dois polos distintos de negritude, trabalhando de forma ampla a diáspora negra como fio condutor das composições. Como aponta Paul Gilroy,

a África atual é substituída por significantes icônicos de um passado africano genérico e ideal que pode ainda ter efeitos políticos reais em situações das quais as sensibilidades históricas foram retiradas e não chegam a ser política e eticamente construtivas (GILROY, 2012, p.24).

Os pontos de contato entre as duas costas do Atlântico descobertos na viagem tocaram o artista. Uma das familiaridades dizia respeito às paisagens suburbanas dos conjuntos habitacionais, que eram similares aos que via na Vila Kennedy, no Rio de Janeiro, para onde os habitantes de uma favela foram deslocados. Todavia, não sem controvérsia, nas palavras do próprio Gil, as remoções foram feitas “tirando muitas pessoas das favelas e colocando-as em locais que, em tese, deveriam recuperar sua dignidade de habitação, mas que, por várias razões, acabaram se transformando em novas favelas”¹³⁶.



Gilberto Gil, *Refavela*, 1977, capa de Aldo Luís e Jorge Vianna. Fotos: Mario Luiz Thompson

Refavela celebra a ancestralidade africana. No interior da capa dupla de *Refavela*, lê-se o *Manifesto Refavela*:

refavela como refazenda, um signo poético.
refavela arte popular sob os trópicos de câncer e de capricórnio.

¹³⁶ Rennó, p. 232.

refavela vila/abrigo das migrações forçadas pela caravela.
 refavela como luz melodia.
 refavela, etnias em rotação na velocidade da cidade/nação.
 Não jeca mas o zeca total.
 refavela, aldeia de cantores, músicos e dançarino pretos, brancos e mestiços.
 O povo chocolate e mel.
 refavela, a franqueza do poeta; o que ele revela;
 O que ele fala, o que ele vê.

No manifesto redigido, Gil busca reafirmar a influência dos trânsitos das “migrações, forçadas pela caravela”. A alusão aos fluxos humanos no Atlântico remete a Linebaugh, quando aponta que “O navio continuava a ser talvez o mais importante canal de comunicação pan-africana antes do aparecimento do disco long-play” (LINEBAUGH *apud* GILROY, 2012, p.54). Diante de um curta, porém complexa citação, é importante frisar a função dos discos – e, portanto, de suas capas – nessas criações de trânsitos que influenciaram toda a produção fonográfica e imagética perpassada pela questão negra. A canção “Refavela” fala da mobilidade do negro carioca na dinâmica morro-asfalto e dos movimentos de juventude Black Rio, que propunham “novos estilos de participação na questão da negritude no Brasil e no mundo”¹³⁷. Ainda vale frisar que o processo de “reafricanização” presente em *Refavela* é fruto não só de sua emergência carnavalesca baiana, como esta se estendeu à “vida baiana (e brasileira, evidentemente)” (RISERIO, 1981, p. 19) como um todo. Ainda segundo Gilroy,

Diria que a discussão contemporânea sobre o conceito de diáspora surge como uma resposta mais ou menos direta aos ganhos translocais advindos do movimento Black Power durante a Guerra Fria. Primeiro ela circulou como uma parte de um argumento que propunha a reconfiguração da relação entre a África e as populações parcialmente descendentes de africanos do hemisfério ocidental. (GILROY, 2012, p.17)

Essas influências da diáspora se fazem sentir não apenas nas canções, mas também na capa do disco, um retrato de Gil. Sobre ela, Gil pontua: "Criei o jogo de *puzzle*, trouxe a estatueta de madeira africana e arranjei a touca muçulmana para a foto da capa" (GIL *apud* FROES, 2002.).¹³⁸ Os discos se tornam ponte entre o aqui e o lá – enquanto raiz, ancestralidade e parentesco. Em entrevista a

¹³⁷ Gil *apud* Rennó, p. 232.

¹³⁸ Gil, citado por Marcelo Froes em artigo sobre *Refavela* no site oficial de Gilberto Gil: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=13 (último acesso em 27/11/2014).

Ana Maria Bahiana, no momento do lançamento do disco, Gil declarou:

a cor negra é como um combustível luminoso, vibrátil, que fornece uma espécie de energia pra toda a humanidade, da qual a humanidade está cada vez mais carente, essa energia telúrica, tá entendendo? “Ela se dá no sentido principalmente da miscigenação, que vai se fazendo cada vez mais no mundo” (BAHIANA, 1980, p.63).

Já na *Veja* de 20/07/ 77, Tarik de Souza afirma:

Gil mamou no oleoduto sonoro África-Brasil, reciclado eletronicamente pelo soul americano. O que aconteceu, aconteceu por um natural casamento de formações pessoais no disco do carioca de subúrbio Jorge Bem, sintomaticamente chamado *África – Brasil*, foi uma estudada transformação teórica no trabalho do baiano criado no interior, Gilberto Gil (SOUZA; ANDREATO., 1979, p.228).

Os apontamentos de Bahiana e De Souza mostram como os trânsitos musicais entre o continente ancestral e o Brasil estavam na pauta musical do final dos anos 1970. O músico se apropriou de elementos do universo africano (touca e estatueta) para uma mise-en-scène de exaltação às raízes.

Tais elementos cenográficos estavam ali, delimitando o local da representação, não apenas como elementos decorativos. Exerciam uma função simbólica que satisfazia as necessidades de pertencimento e identificação social. (REIS FILHO, MORAIS, 2014, p.6)

No interior da capa, vemos diversas imagens da viagem, um mosaico do relato da viagem à Nigéria. Os mosaicos coloridos que compõem a capa lembram a composição dos barracos de favela ou as moradias de BNH referidos na canção *Refavela* empilhados

Quando Gil posa em close, de perfil, olhando adiante, ele personifica não só a ponte entre África ancestral e Brasil, como encarna em seus acessórios todo o processo diaspórico. No retrato, o rosto negro do cantor olha adiante, talvez para o futuro da música negra. No verso, uma estátua africana, trazida pelo próprio Gil desta viagem, olha para trás. É importante notar também o penteado do cantor. Enquanto nos Estados-Unidos, por conta da influência dos Panteras Negras, o estilo adotado era o Black Power – e também no Movimento Black Rio–, na Bahia, a predileção era pelas tranças afro. Assim, a afirmação do pertencimento a

uma tradição passa também pelos cabelos. A esse respeito, Gilroy destaca:

sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a ‘raça’, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que ela não só incorporam, mas também modificam e transcendem. (GILROY, 2012, p. 25)

Como aponta Caetano Veloso em *Verdade tropical*,

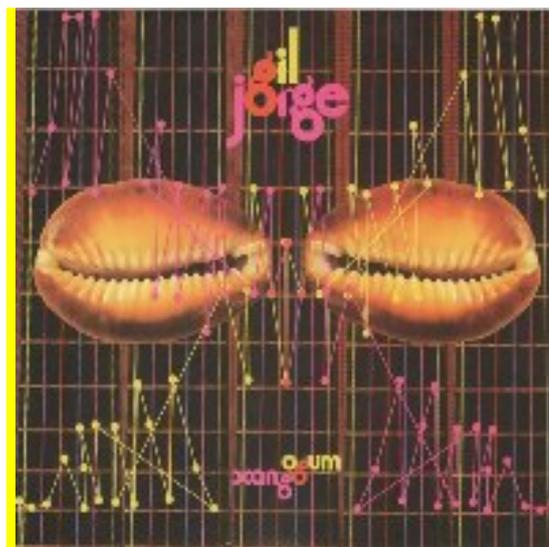
No final da década [de 1960] – sobretudo sob o impacto de Jimi Hendrix – Gil vestiu a máscara do negro com consciência racial, e essa nova persona, em vez de meramente ocultar o homem resolvido além dos conflitos, revelou conteúdos de mágoa e orgulho havia muito latentes sob o antigo véu. Era como se ele se tivesse longamente submetido à crença de que não era preciso bater no peito e gritar “sou negro!” ou protestar contra discriminações, considerando bastante ter uma vida digna e afirmar-se social e intelectualmente como fizera seu pai. Agora, com o aspecto “black is beautiful” da cultura porque ele abraçava como consequência de seu refinamento pessoal, ele encontrava africanidades em suas reminiscências domésticas e revolta contra os aspectos raciais da injustiça da sociedade brasileira. (VELOSO, 2008, p.282)

As influências africanas e afrodiáspóricas ecoam nas canções e permeiam todo o álbum. O conceito de diáspora cria uma ideia de unidade racial que, para Cássia Lopes, surge “como mito, uma fantasia retomada pela própria entrada dos países africanos no mundo de fluxos culturais globais” (LOPES, 2012, p. 178-179). *Refavela* é o resultado de inúmeras manifestações da diáspora negra. Ao juntar a ideia da favela a notas de soul americano, passando por cultos afrodescendentes e pela ideia de Bahia como berço da cultura negra, Gil parece resolver uma equação complexa. Mais do que somar diversos elementos e manifestações da diáspora, o disco trabalha os trânsitos e fluxos. Nesta empreitada, Gil não é apenas um mensageiro, ele é um corpo ativo dentro do processo, um corpo político. Ainda para Lopes,

o tropicalismo transformou o corpo em um lugar de crise de identidades, na grafia performática que equaciona o cerne de fronteiras culturais, quando se prevê o declínio do princípio de estrutura na categorização do social. Tratava-se de ver o corpo não mais como simples veículo de expressão, mas investi-lo na cena de desafio diante dos conflitos estéticos e políticos das relações culturais brasileiras. (LOPES, 2012, p.16).

Quando Gil se coloca como elemento único e central da capa – ao contrário da capa de *Refazenda*, que tinha outros elementos além do próprio cantor –, ele reivindica o protagonismo como lugar de trânsitos, como corpo ativo, dono de uma voz, emissor das canções, mas também o corpo que se coloca em cena com penteado, figurino e olhar adiante, para o futuro, como griot criador do conceito de refavela.

O negro nos trabalhos fotográficos brasileiros ocupa durante muito tempo um lugar periférico, mesmo depois da abolição, como aponta a jornalista Juliana Domingos de Lima “ficam entre o mundo do trabalho e o exotismo”¹³⁹ (LIMA, 2017). Nas capas de disco, e isso por conta do lugar central que ocupam na música, vemos que o rosto e o corpo negro ganham protagonismo e nobreza.



Gilberto Gil e Jorge Ben, *Ogum e Xangô*, 1975. Capa: Rogério Duarte

O prenúncio de reafricanização de Gilberto Gil já era anunciado no disco que gravou um ano antes. Em *Gil & Jorge: Ogum e Xangô* (1975), gravado com Jorge Ben, o sincretismo religioso afro-cristão é onipresente. A capa, de Rogério Duarte e Aldo Luís, apresenta dois búzios enormes, destacando as conchas sagradas do jogo divinatório do candomblé. No disco, temáticas afro-brasileiras caras a Gil e a Ben aparecem em várias canções. O afoxé Filhos de Gandhi, bloco símbolo da luta anticolonial, é homenageado, assim como a entidade Xangô

¹³⁹ <https://www.nexojournal.com.br/entrevista/2017/10/20/Walter-Firmo>

(“Meu glorioso São Cristovão”). Para Cássia Lopes,

o nome de seu orixá corporifica-se como signo que liga ao mundo da ancestralidade; impõe-se como forma de saber sobre seu passado e sobre o seu presente, numa dinâmica de siderantes temporalidades e formas de interpretar e viver as tradições culturais (LOPES, 2012, p.179).

Evocar os orixás não só em canções, mas no título do disco e na capa (ao incorporar elementos gráfico-visuais afrodescendentes), é reivindicar uma filiação, uma ideia de origem mitológica. Para Lopes, “Xangô traduz o desejo de rever os antepassados com suas narrativas, de apreender e reintegrar s cultos de herança africana, deixada em silêncio por muitos brasileiros” (LOPES, 2012, p.179). No caso de *Gil e Jorge*, os dois músicos trazem a influência afro religiosa para as canções do disco, e Rogério Duarte cria uma concepção visual para traduzir os mesmo princípios.

Do mesmo modo, as influências da diáspora negra, seja ela americana ou africana, perpassaram a obra de inúmeros músicos na década de 1970. Alcione, por exemplo, retoma a influência de Angola pra conceber a capa de seu disco *Fruto e Raiz* (1986), onde é fotografada com o sobrinho a tiracolo, amarrado num pano, da mesma forma que as mulheres africanas carregam seus bebês. O título do disco remete não só à noção de raiz como família, mas como ancestralidade étnica e cultural.

Caetano Veloso também flertou com os trânsitos da diáspora em *Bicho*, disco que lança quando retorna da mesma viagem à Nigéria feita por Gilberto Gil, e que Tarik de Souza considera o “irmão siamês” (SOUZA; ANDREATO, 1979, p.228) de *Refavela*. Não por acaso, em 1978, ocorreu, no teatro Carlos Gomes, a temporada de “Maria Fumaça Bicho Baile Show”, de Caetano e da Banda Black Rio, mostrando a força do movimento Black na década de 1970. Dois anos antes, em *África Brasil* (1976), Jorge Ben também estava acompanhado da mesma Banda Black Rio. Todos estes exemplos mostram a força de um movimento que começa nas periferias e subúrbios e é rapidamente cooptado pelo *mainstream* da música popular da época.



Alcione, *Fruto e Raiz*, 1986. Foto: Antonio Guerreiro.



Página dupla do programa do show, "Maria Fumaça Bicho Baile Show". 1978.

3.5. O corpo – Retratos selváticos

A consciência do corpo abordada por Caetano na homenagem a Lygia Clark com a canção “If you hold a stone” se materializa na capa do disco de 1974. Essa consciência do corpo parece desabrochar nos retratos da capa de *Araçá Azul*. O protagonista da capa de *Araçá azul* é o corpo do artista. Para Silviano Santiago,

Caetano trouxe para o palco da praça e para a praça do palco o próprio *corpo*, e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes brasileiras. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música (SANTIAGO, 2000, p.158-159).

Aqui, capa do disco e o disco em si dissolvem fronteiras e hierarquias. O corpo fotografado é o mesmo que é vetor para experimentações vocais, é o mesmo que incorpora a ousadia em fotografias e nas faixas do álbum. De um disco ao outro, Caetano se reinventa. É o momento da volta ao Brasil, do reencontro com as raízes e com as sonoridades do Recôncavo. Nisso, a capa reflete o disco. Trata-se não só de um retrato, mas de um autorretrato do cantor, que escolhe a imagem que deseja passar de si, com poses e pausas.

Quando se opõe o retrato ao autorretrato, esquece-se frequentemente que todo retrato é também virtualmente o autorretrato do retratado, que se reconhece nele, e para quem desempenha a função de prótese visual, permitindo-lhe assegurar-se da própria identidade (...) por intermédio de um olhar exterior, nem que seja aquele mecânico, da fotografia automática¹⁴⁰. (SCHAEFFER *apud* FABRIS, 2004, p. 51).

No entanto, é o fotógrafo o mediador que congela o instante de pausa provocado pelo modelo e é o fotógrafo que materializa a consciência corporal. Um corpo despido, solar, entregue e em fusão com a natureza, avesso ao corpo do exílio que se protegia do frio.

140

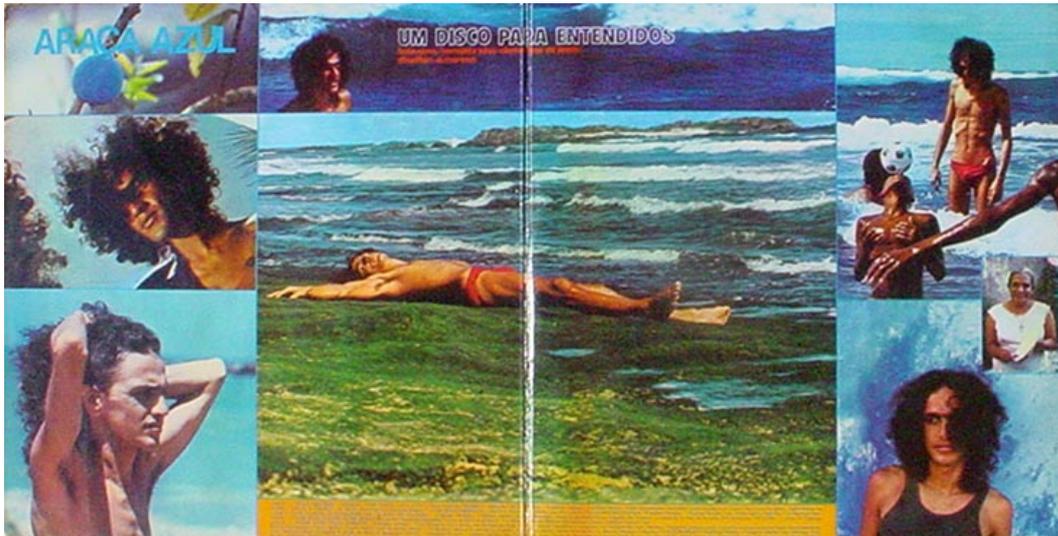
Lorsqu'on oppose le portrait à l'autoportrait, on oublie souvent que tout portrait est aussi virtuellement l'autoportrait du portraité qui s'y reconnaît et pour qui il fait fonction de prothèse visuelle lui permettant de s'assurer de son identité en tant qu'elle lui est redressée à travers un regard extérieur, fut-il celui, mécanique, du photomaton.



Caetano Veloso, *Araçá Azul*. 1974. Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Fotos: Ivan Cardoso.

Na capa, de pé, olhando para seu reflexo no espelho, seu olhar permanece na sombra, o que vemos é o reflexo de seu torso, e seus pés na grama, fora do reflexo do espelho. Caetano – em sua cumplicidade com o fotógrafo e graças ao uso do espelho– revela e constrói outra imagem de si, uma imagem de Narciso contemporâneo e tropical: “O que o espelho lhe revela, afinal, é o outro que existe dentro dele, o outro que tem seu semblante e seu corpo” (FABRIS, 2004, p.154). A marcada diferença da capa do disco de 1970 para esta se dá não só no enquadramento, mas no figurino. Um enquadramento centrado no rosto do músico, agasalhado num casaco de lã, cede a vez a um corpo que se exhibe despido. Inclusive, nas fotografias de Ivan Cardoso para *Araçá Azul*, Caetano parece mais novo que no retrato que consta na capa de 1971. A variedade de retratos de Caetano e, sobretudo, seu ato de olhar-se no espelho, remete a uma *mise en abyme* conceitual: a lente da câmara e o espelho coexistem num mesmo espaço-tempo, como instrumentos para o “ver-se a si mesmo” (Barthes, 2011, p.23), que para Barthes é esse ato, prescindindo de um espelho, “na escala da História, [um] ato recente, na medida em que o retrato pintado, desenhado ou miniaturizado, era até a difusão da fotografia, um bem restrito” (BARTHES, 2011, p.23). No interior da capa, vemos diversas fotos de Caetano: se olhando no

espelho, tal qual um narciso tropical, tomando banho de mar, com o corpo estendido e aberto no espaço.



As imagens de Caetano na praia, a experiência do corpo em liberdade e a rebeldia dos cabelos se assemelham também às imagens do *body art* das décadas de 60 e 70, quando o corpo se torna a matéria prima e campo de experimentação e presença. Como, por exemplo, em *Reading for second degree burn*, de Dennis Oppenheim, que, por sua vez, se inspira no enquadramento adotado pelo renascentista Mantegna ao pintar um Cristo morto. As inspirações na iconografia cristã e pagã – caso de Narciso – não são necessariamente voluntárias, mas estão armazenadas em uma memória coletiva. Seja em Oppenheim, seja em Caetano, as fotografias mostram que não há limites para o que pode o corpo, motor de sonoridade e de experiências estéticas e sensitivas.



Dennis Oppenheim, *Reading position for Second Degree Burn*, 1970.
Andrea Mantegna, *Lamentação do Cristo*, 1480.

Para Bastos,

O momento de realização da foto tem uma força intuitiva muito grande, ao mesmo tempo em que reproduz rapidamente uma convenção secular. Não há regras, apesar de haver muitas receitas. Ao mesmo tempo em que tal momento é repetitivo, é único, e assim contribui para a proliferação à exaustão de imagens. (BASTOS, 2007, p.41)

À qualidade da câmera de registrar uma *exaustão de imagens*, soma-se o fato de o próprio Caetano ser um artista multifacetado. Como aponta Júlio Diniz,

não se trata mais de *construir uma representação* de um personagem multifacetado, e sim o de *representar a construção* de uma entidade discursiva que oscila entre o silêncio da poesia e a tagarelice do som, encenando identidades, posturas e falas sob a lógica do suplemento (DINIZ, 2000, p. 255).

As múltiplas imagens do cantor abarcadas pela capa mostram suas várias facetas e dão conta de uma variedade de ângulos e panos de fundo, exemplificando a riqueza da relação entre fotógrafo e modelo. A figura do corpo masculino em relação com a paisagem praiana seria tematizada anos mais tarde em *Menino do Rio* (Caetano Veloso). A rigidez da imagem do disco londrino cede lugar à exuberância tropical. A capa flerta com a ambiguidade sexual, não só pelas imagens do corpo de Caetano, mas pela frase “Um disco para entendidos” que, segundo Caetano, jogava com “a dubiedade do termo *entendido*, que também designava o que hoje se chama de ‘gay’” (VELOSO, 2008, p.477), para além de referir ao fato de que o disco, por ser bastante experimental era destinado a um público capaz de entender a música de vanguarda.

A grande quantidade de fotos contida na capa reforça a variedade de enquadramentos, ângulos e cenários usados pelo fotógrafo. Mostra seu envolvimento com o objeto.

O fotógrafo nunca é um sujeito desencarnado frente a um objeto mantido à distância, mas um sujeito-corpo pego numa situação intramundana da qual ele é um dos elementos. Isso é particularmente verdadeiro no que tange ao retrato, pois sua própria viabilidade está numa interação entre o fotógrafo e o retratado.¹⁴¹ (SCHAEFFER, 1997, sp).

¹⁴¹ le photographe n'est jamais un sujet désincarné face à un objet maintenu à distance, mais un sujet-corps pris dans une situation intramondaine dont il est un des éléments. Ceci est particulièrement vrai pour le portrait, puisqu'il repose dans sa possibilité même sur une interaction entre le photographe et le portraituré. (Schaeffer)

Aqui, o fotógrafo Ivan Cardoso destaca a proximidade corporal com o modelo, e sua capa deixa entrever também a intervenção de um terceiro elemento na foto: a mão do corpo que segura o espelho onde se reflete o torso de Caetano. Corpo este livre e reflexo da liberdade sexual iniciada nos anos 1960.

O retrato não só dá conta de um sujeito representado, mas é também a marca da linguagem cultural de uma época e da personalidade artística de seu criador. Nesse ponto, vemos que no mesmo ano de 1973, Gal Costa lança *Índia*, e, de alguma maneira, essas duas capas dialogam. São corpos expostos e eróticos, que exploram a ligação com a natureza. Em *Índia*, o retrato da cantora, clicado por Antonio Guerreiro, não é um corte de seu busto, mas de seus quadris. Uma versão tupiniquim de *Sticky fingers*, que Andy Warhol havia preparado para os Rolling Stones.

É curiosa a escolha de retratar a cantora não por seu rosto, como seria comum no retrato – e, no entanto, este enquadramento dos quadris é um retrato de sua sensualidade. Como aponta Itzhak Goldberg, “o retrato não se limita unicamente ao rosto, mesmo se esta parte da pessoa, sua hipóstase de alguma forma, segue o ponto focal para o artista¹⁴²” (GOLDBERG, 2010, p.2). Ao caracterizar-se de índia, Gal Costa leva ao pé da letra a personificação da musa da canção título do disco, na qual o eu lírico vive uma paixão com uma índia tupi que terá de abandonar em breve. Tanto na canção quanto na fotografia é apresentado um ideal indígena romantizado, e “colocar-se em pose significa inscrever-se em um sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião” (FABRIS, 2004, p. 36). Este encontro romântico selvagem remete obviamente à Iracema de José de Alencar. Na contracapa, vemos duas fotografias da cantora de corpo inteiro. Ambas a revelam numa floresta, trajando cocares, colares de sementes, rosto pintado de urucum, tangas e seios à mostra.

¹⁴² Le portrait ne se limite pas uniquement au visage, même si cette partie de la personne, son hypostase en quelque sorte, reste souvent le point focal pour l'artiste.



Gal Costa, *Índia*, 1974. Capa: Edinízio Ribeiro e Waly Salomão.

Censurada por ser considerada muito ousada para os padrões da época, a capa era comercializada num envelope plástico azul opaco, o que garantia a “preservação da moral e dos bons costumes”. Num cenário de ditadura, é certo que a capa seria considerada imoral. No Brasil, as revistas masculinas, como a *Playboy*, só chegariam às bancas em 1975 e, ainda assim, em versão mais comportada que a original americana. Segundo Gisele Freund, os tabus sexuais foram gradualmente quebrados nos Estados Unidos dos anos 1950, o que permitiu o surgimento de uma profusão de revistas pornográficas. “*Playboy*, a mais famosa de todas foi fundada nos Estados Unidos por Hugh Hefner, um filho de pastor de vinte sete anos de idade¹⁴³” (FREUND, 1980, p. 183). No Brasil, no entanto, o erotismo evidente da capa de *Índia* estava longe de ser naturalizado em 1972. Como aponta Christopher Dunn, “A sexualidade feminina liberta produzia descontentamento no meio dos oficiais do regime e seus apoiadores conservadores¹⁴⁴” (DUNN, 2017, p.178).

Estas duas capas polêmicas abriram o caminho para inúmeras outras capas que alinham sua estética com questões visuais e morais similares. A imagem de corpos livres, selváticos, em comunhão com natureza pode ser vista numa série de capas de outros artistas que retomam essa verve romântica e essencialista da natureza, no que seria uma forma de representação da tropicalidade brasileira e de seu exotismo e dos corpos eróticos enfim liberados pela revolução sexual dos anos 1960. Como aponta a pesquisadora Cristina Freire, “vive-se plenamente a

¹⁴³ “*Playboy*, the most famous of all, was founded in America by Hugh Hefner, the twenty-seven-year-old son of a preacher.

¹⁴⁴ Liberated female sexuality produced anxiety among regime officials and their conservative supporters

experiência de um corpo encarnado, vivo, político, erótico e sexual, na década de 1970.” (FREIRE, 2006, p. 50).

Discos como *Tamba-tajá* (1976), *Banho de cheiro* (1978), de Fafá de Belém; *Água do céu pássaro* (1975), *Feitiço* (1978), *Mato Grosso* (1982), *...pois é* (1983), de Ney Matogrosso, *Entradas e bandeiras* (1976), de Rita Lee, *Olho d'água* (1980), de Marlui Miranda, ou *Feminina* (1980), de Joyce são apenas alguns exemplos que retratam em suas capas imagens dos cantores em fusão com a natureza, e onde encarnam estereótipos de sensualidade.

As capas de Fafá de Belém trazem todo o exotismo romântico da Amazônia paraense. Em *Tamba-tajá*, a cantora é retratada em meio a uma floresta, com um curto vestido segurando em galhos, numa composição atravessada por finos galhos. Como uma Jane amazônica, a cantora olha de cima, com os lábios entreabertos. A imagem produzida se mostra em sintonia com a origem paraense da cantora, mas também com os diversos regionalismos sonoros trazidos pelo disco. Desde o começo da carreira, a cantora sempre mostrou com naturalidade o corpo e exibiu personalidade extravagante e forte. Já em *Banho de cheiro*, ela é retratada também num cenário de natureza, ao ar livre, mas num enquadramento que revela muito mais seu rosto. Os longos cabelos e o decote – marca registrada da cantora – também são valorizados.



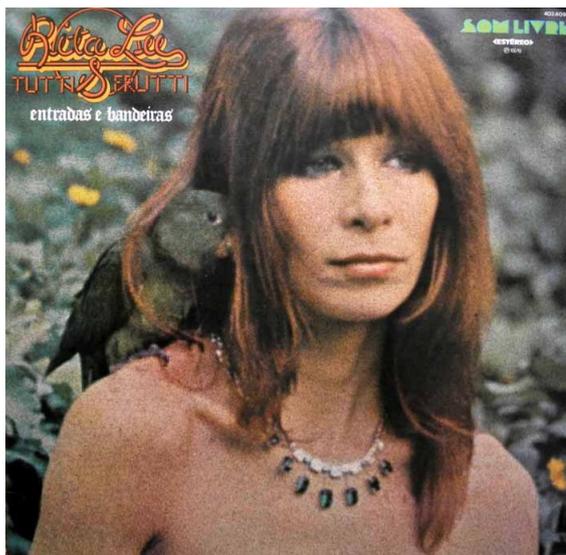
Fafá de Belém, *Tamba-tajá*, 1976. Capa: João Castrioto



Fafá de Belém, *Banho de Cheiro*, 1978. Capa: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Fotos: Ivan Cardoso

A gravadora buscou explorar o exotismo do que seria uma identidade paraense e transpô-la para a visualidade dos discos. Em ambas as capas, o olhar da cantora para a objetiva é sempre oblíquo. As gravadoras exploraram os estereótipos de sensualidade: corpos pouco ou nada vestidos, poses sensuais, olhares sensuais.

Esse corpo sensual em meio a uma natureza idílica perpassa outras tantas capas da música brasileira. Em *Entradas e bandeiras*, de Rita Lee & Tutti Frutti, a cantora aparece como uma índia contemporânea fotografada no parque do Ibirapuera. Com um papagaio no ombro, explorou-se mais uma vez o binômio natureza-homem. Em entrevista a Ana Maria Bahiana, a cantora declarou: “Detesto esse disco, nem ouço. Detesto desde a capa, que a Monica escolheu: eu estou muito séria, muito circunspecta” (BAHIANA, 1980, p.99). Ao contrário das capas de Fafá de Belém, seu olhar – perdido – desvia da objetiva, e não parece fixar nada concreto. O colar de esmeraldas destoa de um cenário bucólico, trazendo o elemento deslocado de luxo para a capa. Há um contraste flagrante na maneira das duas cantoras se colocarem em cena. A exuberância de Fafá é diametralmente oposta à pose séria de Rita Lee. Como se vê por sua declaração à Bahiana, não havia qualquer entusiasmo de sua parte com o disco. Finalizado sem sua presença e sem que tomasse conhecimento. Não por acaso, isso se reflete na sua expressão no retrato.

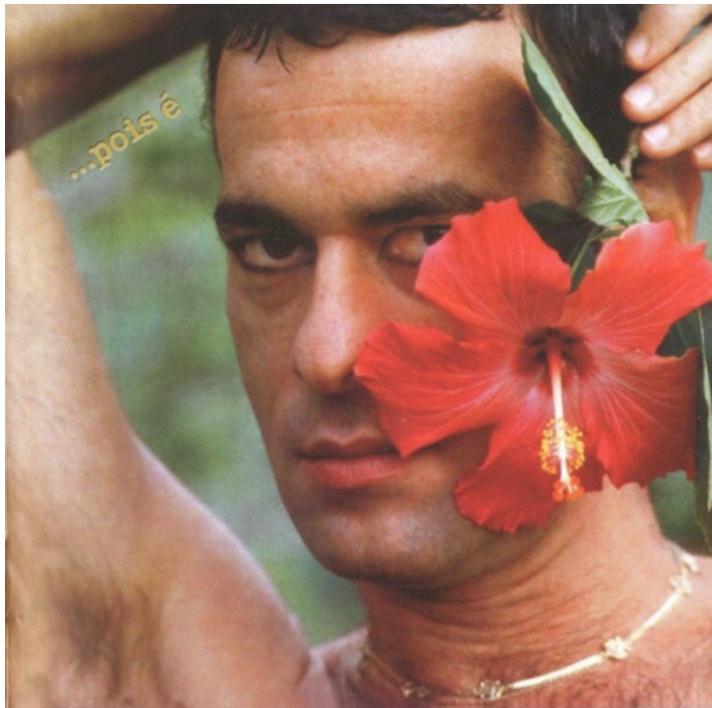


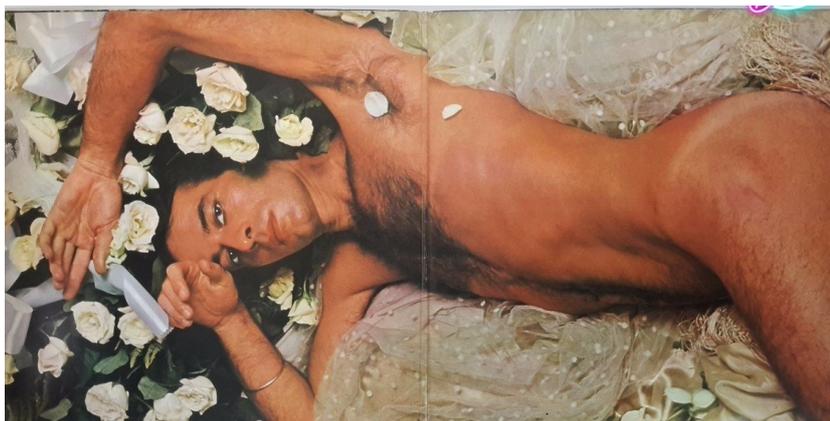
Rita Lee e Tutti Frutti, *Entradas e Bandeiras*, 1976. Capa: Jan e Gustavo Matula.

Em suas capas, Ney Matogrosso revela um corpo sempre sensual, e, que nos exemplos abaixo, também flerta com uma *mise-en-scène* selvática. Alinhado com a cena contracultural, ele aparece em performances ao vivo provocativas já em 1973, com o grupo Secos e Molhados, e traz para suas capas a mesma sensualidade que de suas polêmicas performances ao vivo, onde já usava penas e saias de ráfia, explorando significantes indígenas ou “pseudo primitivos” (DUNN, 2017, p.191) e flertando também com a ideologia hippie. Já em seus LPs solo, Matogrosso surge sempre em poses sensuais, brincando com o feminino e com o andrógino, expondo o corpo, explorando a ambiguidade entre feminino e masculino, quebrando tabus. Em seu primeiro álbum solo, *Água do céu pássaro*, com capa de Rubens Gerchman, o cantor é fotografado de torso nu, com apliques de crina de cavalo e cascos de tartaruga, os olhos e lábios pintados de preto. Banhando-se num rio, as imagens do cantor parecem personificar “o homem de Neandertal” da faixa que abre o disco. Os cantos de pássaros dos primeiros minutos da faixa flertam mais uma vez com o universo selvático e livre.



Ney Matogrosso, *Água do céu-pássaro*. 1975. Capa: Rubens Gerchman. Fotos: Luis Fernando. Arte final: Oscar Paolillo.





Ney Matogrosso: *Feitiço*, 1978. Foto: Marisa Alvarez Lima | *Mato grosso*, 1982. Fotos: Luis Fernando Borges da Fonseca. Coordenação gráfica JC Mello. | *...Pois é*, 1983. Luis Fernando Borges da Fonseca. Coordenação gráfica JC Mello.

Feitiço (1978), *Mato Grosso* (1982), e *...Pois é* (1983), evidenciam a sensualidade do cantor. Seja ornado por flores, carregadas de simbologia erótica, seja exibindo seu corpo semissubmerso num rio. Em *...Pois é*, Matogrosso é retratado com os olhos delineados de maquiagem preta. Como aponta Baudelaire em seu *Elogio da maquiagem*, o delineador preto representa “uma vida sobrenatural e excessiva; este quadro negro torna o olhar mais profundo e mais singular, dá ao olho uma aparência mais decidida de janela aberta sobre o infinito” (BAUDELAIRE, 2006, p.876).

Para Douglas Crimp: “as fotografias usam a arte não para revelar o verdadeiro eu do artista, mas para mostrar o eu como uma construção imaginária”¹⁴⁵. (CRIMP apud BAQUE, 2007, p.161). É um corpo apolíneo, e suas capas contribuem para a construção dessa figura artística que busca sempre quebrar os tabus puritanos. E, ao mesmo tempo, é um corpo alinhado com os ideais hippies da contracultura: abandonar a vida na cidade e viver no mato. É o corpo em fusão com a natureza, livre, exuberante e tropical. O retrato não dá conta só do sujeito, marca também a linguagem de uma época. Esta comunhão selvática do corpo com a natureza romântica, a exibição e liberdade do corpo natural, a quebra de tabus, são vistos numa série de capas. São imagens atravessadas por temas como

¹⁴⁵ Douglas Crimp (apud BAQUE, 2007, p.161): Les photographies utilisent l'art non pas pour révéler le vrai moi de l'artiste, mais por montrer le moi comme une construction imaginaire. Il n'y a pas de vraie Cindy Sherman dans ces photographies: il n'y a que les apparences qu'elle assume”. Crimp: L'activité photographique du postmodernisme. Catalogue L'époque, la Mode, la Morale, La Passion, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

desbunde, abandono da vida na cidade grande e a escolha por uma vida mais simples, natural. Como afirma Butler,

corpos não são habitados como espaços vazios. Eles estão, na sua espacialidade, também em andamento no tempo: agindo, alterando a forma, alterando o significado – dependendo das suas interações – e a rede visual, discursiva, e relações tácitas que se tornam parte da sua historicidade, seu passado, presente e futuro constitutivos. (BUTLER, 2004, p.217)

O corpo se torna território para onde convergem os ideais de desbunde. Aqui, o corpo é campo de forças, pulsões. Capas que acabam por confluir em um arquétipo social. A busca por retratos que representem os artistas em contextos mais orgânicos e menos glamourizados – ainda que a sensualidade latente das fotos seja evidente – opõe-se à estética de estúdio. A foto ao ar livre mostra o rosto e o corpo como são. Sem grandes intervenções cosméticas e indo na contramão da estética adotada por Andy Warhol, em seus retratos da década de 1970 (*Mick Jagger*, 1975), por exemplo. No pintor americano, os retratos que derivam da fotografia emanam irrealidade por conta das múltiplas intervenções plásticas. Ainda que notemos o uso de maquiagem nos lábios de Fafá de Belém ou nos olhos de Ney Matogrosso, vemos em Joyce e Marlui Miranda uma simplicidade total. Como aponta Baudelaire, “a simplicidade embeleza a beleza. [...] O nada embeleza o que é” (BAUDELAIRE, 2006, p.874).

No conjunto de capas destacado acima, os retratados encarnam arquétipos de Vênus e Adônis tropicais. Vênus (ou Afrodite) e Adônis (ou Apolo) são os deuses do amor e da beleza, associados ao desejo sexual entre os mortais e convencionalmente representados nus. Para a pesquisadora Viviane Matesco, o nu

gênero artístico-metafísico por excelência, o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem de corpo pôde ser pensada. Isso quer dizer que a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação. [...] A afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário, nas décadas de 1960 e 1970, contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana. (MATESCO, 2009, p.9-10)

Ainda segundo Matesco,

o que o nu revela é que não há nada a revelar, ou melhor, que ele é somente a própria revelação, o revelador e o revelado ao mesmo tempo; [...]. O divino nu (das estátuas gregas), o pecado nu (da inquietude cristã em relação à carne) e a pele nua – esses três aspectos do nu ocupam de muitas maneiras o pensamento atual. (MATESCO, 2009, p.12-13).

As capas destacadas acima dão destaque ao nu ou ao menos o sugerem, mostrando que ele por vezes acontece fora do campo de enquadramento da fotografia e instigando a curiosidade do observador. O próprio ato de tirar um disco da capa é desnudá-lo, o som, a voz como essência que emana do corpo.

Os títulos *Araçá*¹⁴⁶ *Azul*, *Tamba-tajá*¹⁴⁷, e *Índia*, reforçam a reapropriação do mito da origem ao trabalharem com palavras de origem ou significado indígena. *Banho de Cheiro* e *Feitiço* também não deixam de remeter à magia tropical. Nas capas referidas acima, o corpo é sujeito. Enquanto em José de Alencar o homem branco idealiza o corpo de Iracema, os corpos de Ney, Fafá, Caetano, Rita, Gal falam por si sós. Não há idealização, são corpos livres e donos de si. A sensualidade encarnada nos corpos brinca com arquétipos de Vênus e Adônis e explora a apropriação de um contexto tropical e idílico. São homens e mulheres contemporâneos, afirmando a sensualidade e sua ligação com a natureza.

Essas capas se revelam também índices de costume da sociedade, ao evidenciarem que, assim como na publicidade, a indústria cultural também tem o hábito de sexualizar o corpo da mulher. E nisso as capas de Matogrosso se diferem das demais: enquanto era mais comum o corpo feminino ser sexualizado, por outro lado, era raro nos anos 1970 um homem assumir o erotismo e ainda reivindicar uma identidade homoerótica.

Ao traçar uma análise sobre corpos e sua presença em capas de discos de rock, a pesquisadora Coleen Sheehy tece considerações que podem ser transpostas para o âmbito da MPB dos anos 1970, e a presença de corpos em suas capas.

Geralmente, corpos são elementos chave do design das capas de disco de rock, em parte como forma de identificar de prima o artistas musicais, e então encorajando a identificação entre o espectador e o cantor ou banda. Corpos também promovem a sensualidade do rock e o reconhecimento da experiência corporal que é tão central a essa forma de música. Até mesmo se a capa não

¹⁴⁶ Do tupi, ara'sa, nome da fruta.

¹⁴⁷ Do tupi, tambataiá, planta aráceia encontrada no Pará.

contém o corpo do performer, a presença de um corpo, muitas vezes feminino, confirma o erotismo da música, e algumas vezes levantando questões sobre o tratamento das mulheres no rock (SHEEHY, ano, p.26).¹⁴⁸

Aos retratos que figuram em capas de disco, se aplica uma abordagem modernista do retrato fotográfico, subentendo, como aponta a pesquisadora norueguesa Sigrid Lien, que a verdade sobre um ser humano nunca será totalmente apreendida (LIEN, p.146). Os pintores de vanguarda levaram o gênero ao extremo ao apresentarem retratos experimentais onde não necessariamente era possível reconhecer o retratado. Toma-se por exemplo o retrato do marchand Daniel Kahnweiler, pintado por Picasso. Na contramão da pintura cubista, fotógrafos como Man Ray e Alfred Stieglitz exploraram a serialidade, numa tentativa de apreender o retratado, um só retrato não daria conta de mostrar a complexidade do modelo. É o que vemos nas séries que ambos os fotógrafos fizeram de suas respectivas esposas, Lee Miller e Georgia O'Keefe.



Picasso, *Retrato de Daniel Kahnweiler*, 1910; Man Ray, *Retratos de Lee Miller*, 1929-1932.

¹⁴⁸ In general, bodies are a key element of album design in rock and roll, in part as a means of first identifying the musical artists and then encouraging identification between the viewer and the singer or band. Bodies also promote rock's sensuality and it's recognition of bodily experience that are so central to the musical form. Even if the cover does not feature the performer's body, the display of a body, often female, asserts the eroticism of the music, sometimes raising questions about the treatment of women in rock"



Alfred Stieglitz, Retratos de Georgia O'Keefe, 1918.

Essa abordagem do retrato não se mostra tão distante daquela adotada pelo fotógrafo do século XIX, Felix Nadar, que tentou desenvolver uma fotografia de retrato que revelaria algo da psicologia do sujeito retratado. Os retratos de estúdio de Nadar carregam em si a tensão do aspecto posado e teatral para trazer à tona o real. O retrato de um músico fotografado num estúdio de gravação, por exemplo, carrega em si uma suposta autenticidade, por representá-lo em seu ambiente de trabalho. Principalmente nas capas que trazem retratos posados em estúdio fotográfico, com cenário, vemos que se segue certo padrão de gravadora (vide os retratos de Luiz Bonfá ou Sylvia Telles, discutidos no início do capítulo). Um retrato de músico pode ter mais ou menos carga dramática e pode ser mais ou menos montado e teatral.

Uma subversão kitsch dessa poética pode ser notada em capas de discos como *Boneca* (1965), de Angela Maria, em que a cantora aparece totalmente maquiada e montada – tal qual uma *boneca* – em meio a um cenário de folhagens, num estúdio fotográfico. Praticamente cinquenta anos depois, *Treme* (2012), de Gaby Amarantos, repete o mesmo princípio. Em ambos os casos, o kitsch é flagrante. No entanto, em Angela Maria, inserido no espírito do tempo, não é intencional ou crítico. Não há intenção de ironia na artificialidade. Já em Gaby Amarantos, o barroco da selva artificial de estúdio e suas onças são usados e reapropriados com consciência, e o kitsch é empregado como afirmação estética. Em ambos os casos uma ideia de natureza e “ar livre” é trazido para o estúdio fotográfico.



Angela Maria, *Boneca*, 1965. Foto: Mafra. Capa: Joselito.
Gaby Amarantos, *Treme*, 2012. Arte: Greenvision/ Gotazkaen.

Já em Joyce (*Feminina*) e Marlui Miranda (*Olho d'água*), ambas são retratadas em ambientes externos. É menos o corpo que entra em jogo e mais a espontaneidade com que são retratadas: de cara limpa, sem maquiagem, reforçando um estilo de vida mais natural e orgânico.



Joyce, *Feminina*, 1980. Capa: Luiz Fernando.
Marlui Miranda, *Olho d'água*, 1980. Foto: Marcos Santilli.

Em 2015, a cantora Karina Buhr divulgou seu novo álbum, *Selvática*, na rede social Facebook. A foto de capa do disco trazia a cantora com os seios à mostra, segurando um punhal. A imagem foi rapidamente censurada e retirada do ar, o que causou polêmica e comoção entre seus fãs. Eles manifestaram seu apoio à cantora postando suas próprias versões da capa, gesto que nos remete à prática do *sleeveface*, discutida no início deste capítulo.

O retrato de Buhr difere dos demais selecionados neste eixo temático do corpo. É um retrato preto e branco, se opondo à profusão de cores exaltadas pelas fotos do corpus, que mostram a exuberância do verde e do cenário natural. Se nos anos 70 Ney Matogrosso e Tony Tornado usaram as capas como local para

reivindicar pautas antimachistas e antirracismo, em 2017, Buhr se utiliza de um suporte que segue relevante para reivindicar uma pauta feminista. Sua canção “Dragão” deixa claro a que o álbum veio: “Hoje eu não quero falar de beleza/ Ouvir você me chamar de princesa/ Eu sou um monstro”. O retrato de Buhr não é o nu feminino objetificado pelo olhar de um homem. O fato de a dinâmica entre modelo e fotógrafo se dar entre duas mulheres reforça a postura de dona de seu corpo e de seu projeto.



Karina Buhr, *Selvática*, 2015. Foto: Pricila Buhr. Conceito: Mozart Fernandes.

Na capa, Buhr olha fixamente a objetiva. A maquiagem dos olhos realça ainda mais a força de um olhar penetrante. Seu corpo é ornado por pulseiras, colar e anéis, todos em prata, pedra e conchas, mesclando diferentes materiais minerais. Em seu texto de apresentação do projeto, a cantora afirma ter buscado referências visuais não só no debate feminista, mas também na antiguidade: "A partir da ideia dos animais selváticos, presente em textos sagrados e a maneira como são descritas as mulheres nesses mesmos textos, veio a ideia das mulheres selváticas, com inspirações em guerreiras do Daomé, do Brasil, de todo canto e todo tempo"¹⁴⁹. O lado animal, selvagem, é privilegiado e o próprio título, *Selvática*, remete ao que vem das selvas, não tendo sido “domesticado” e que portanto, não se submete aos costumes de uma sociedade pautada em dogmas seculares e misóginos. Pelo contrário estaria empunhando o desejo pela libertação de todos estes conceitos.

Pensar esta imagem em conjunto com as demais é sublinhar que não só o

¹⁴⁹ ¹⁴⁹ <https://www.kickante.com.br/campanhas/karina-buhr-selvatica>

suporte capa segue relevante como lugar de reivindicações artísticas, mas que o debate do corpo segue como questão premente ainda em tempos atuais.

3.6. O rosto em close

“*Mas é que nosso conhecimento dos rostos não é matemático*”

(PROUST, 2006, p.68)

Um conjunto expressivo de capas apresenta fotografias de artistas em enquadramento close. Ao destacar a proximidade de um rosto, foca-se na complexidade do que é humano. Apenas o homem é dotado de rosto. Na Grécia antiga, como aponta Dominique Baqué,

não há diferença linguística entre rosto e máscara, o que implica que as duas noções não são o objeto de uma apreensão distinta, uma só palavra – *prosopopon* – designa simultaneamente o rosto [...] e o que o cobre. [...] Aliás, o sentido etimológico do *prosopopon* não seria: “na frente dos olhos do outro?” Para um grego, o visível dá a ver, ele não esconde nenhum segredo, nenhum interior que demandaria ter os signos decifrados¹⁵⁰. (BAQUÉ, 2007, p.161)

Como já foi dito, ter impressa a figura do cantor ou músico, seu rosto, permite ao público associar de imediato a música a um rosto reconhecível. O cantor é imagem. Para Agamben, “o rosto não é um simulacro, no sentido de algo que dissimula e mascara a verdade: ele é *simultas*, é ser-conjunto das múltiplas faces que o constituem, sem que uma seja mais verdadeira que outras.¹⁵¹” (AGAMBEN, 2002, p.112). O retrato se torna uma forma de mascarar. Para Schaeffer, “o retrato remodela o rosto para satisfazer uma intenção simbólica, ao mesmo tempo em que brinca com a matéria fotográfica¹⁵²” (SCHAEFFER, 1997, sp). O rosto é, portanto, uma série de atributos que coexistem (olhar, sentimentos exteriores que transparecem) e comunicam. Ocorre, então, um *fora*, uma “exterioridade” (AGAMBEN, 2002, p.112). Capas muitas vezes focam apenas no close aproximado do rosto.

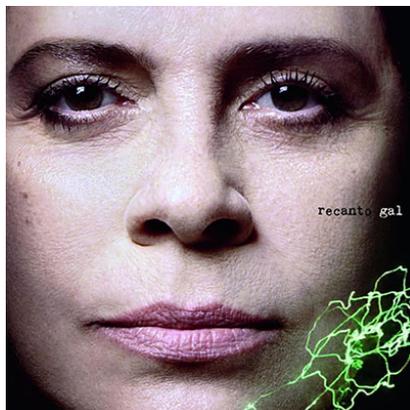
Em *Recanto*, de Gal Costa, vemos um rosto pouco maquiado, que mostra

¹⁵⁰ En Grèce ancienne il n'existe pas de différence linguistique entre le visage et le masque, ce qui implique que les deux notions ne font pas l'objet d'une appréhension distincte, un seul mot – *prosopopon* – désignant simultanément le visage [...] et ce qui le recouvre. [...] D'ailleurs, le sens étymologique du *prosopopon* n'est il pas : devant les yeux d'autrui ? Pour un Grec, le visible donne à voir, il ne recèle aucun secret, aucun for intérieur dont il conviendrait de déchiffrer les signes. (BAQUÉ, 2007, p.27)

¹⁵¹ “Le visage n'est pas *simulacre*, dans le sens de quelque chose qui dissimule et masque la vérité: il est la *simultas*, l'être-ensemble des multiplex faces qui le constituent, sans qu'aucune d'elles soit plus vraie que les autres.”

¹⁵² il remodèle le visage pour satisfaire une intention symbolique tout en jouant avec la matière photographique

algumas rugas e olha fixamente a lente da câmera. O rosto da capa faz uma ponte com o conteúdo sonoro do disco, igualmente cru em sua sonoridade. Com pouquíssimos instrumentos e recursos eletrônicos, o elemento principal do disco é o canto, a voz.



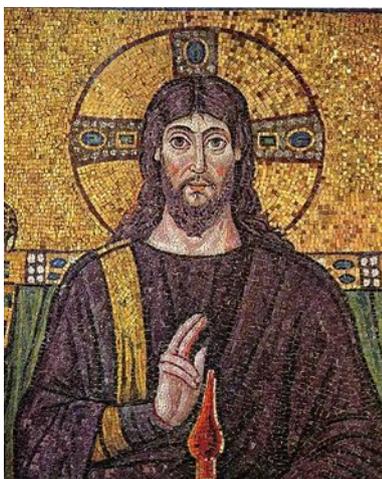
Gal Costa, *Recanto*, 2011. Projeto Gráfico: Luiza Jacobsen. Foto: Gilda Midani.

No ensaio sobre *rostidade* publicado em *Mil platôs (Ano zero: rostidade)*, Deleuze e Guattari lançam mão de metáforas para dar conta do que é um rosto. Para os filósofos, o rosto é um elemento que envolve política. “O rosto é um verdadeiro porta-voz” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 52). Para Deleuze e Guattari, o rosto é uma superfície pura, e não está necessariamente ligada à cabeça – mas a cabeça, por sua vez, está sempre ligada ao corpo. A teoria da rostidade, neste caso, quer mostrar que o rosto é uma superfície complexa e contraditória. Opondo “buraco negro” / “muro branco”, os dois teóricos desenvolvem um pensamento que abarca o aparecimento e desaparecimento possível dos rostos. O “ano zero” do título remete ao ano do nascimento de Cristo – considerando que o rosto de Cristo passa então a ser considerado o rosto do homem branco ocidental comum e a maior referência de rosto da sociedade ocidental – uma sociedade onde a referência de rostidade é um rosto inventado. No sistema tribal, o rosto não existe por estar escondido pela máscara, e muitas vezes o devir da máscara é animal. O rosto constitui o sujeito e é produzido na subjetividade. Produzir o rosto num regime de significação é decodificá-lo separando-o da cabeça, com buracos e não mais cavidades.

O homem é o ser que passa por mais processos de desterritorialização, e isso é o que o faz homem – por exemplo, a mão, que se torna uma ferramenta e não mais uma pata. O rosto, por sua vez, é removido do corpo. O rosto

desterritorializa o rosto para um sistema de significação e subjetivação.

Com a chegada do cristianismo, o regime semiótico da era tribal é desmantelado e recodificado graças ao significante e à subjetivação. Deleuze e Guattari tomam como exemplo o déspota, que usa o olhar, o rosto para reforçar seu poder. A máquina abstrata governa a rostidade, é ela que constantemente desmantela recodifica. Neste caso, o rosto do homem branco se torna o principal significado para recodificar o sistema. Vide, por exemplo, o mosaico bizantino do Cristo, que mira com seu olhar criando uma dinâmica “buraco negro” sobre fundo dourado.



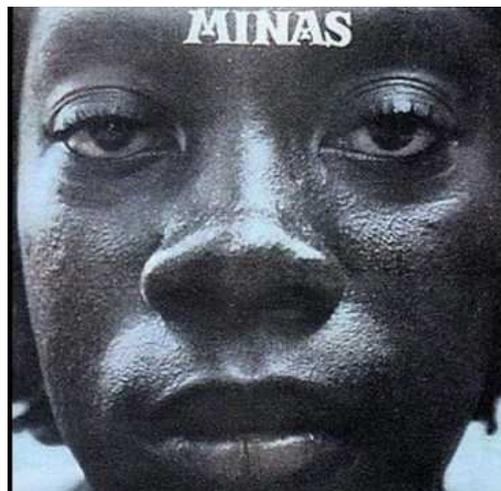
Cristo, autor desconhecido, era Bizantina.

Tem-se instaurada a base do processo de exclusão, posto que identificar um rosto é categorizá-lo numa imagem que já enxergamos, a máquina abstrata reconhece e encaixa os rostos em arquétipos. Aceitar ou não os rostos é a base de funcionamento das práticas excludentes, como o racismo, por exemplo.

A capa, além de ser o anúncio, passa a representar a mensagem sonora contida no disco, a materializar o som no espaço. Naná Vasconcelos, Milton Nascimento, Miles Davis, Gilberto Gil, são alguns dos que exploraram o retrato de seus rostos em close para suas capas. É curioso pensar que os exemplos a seguir são apenas alguns em meio a muitos em que o sujeito principal do retrato é o rosto negro, opondo-se ao modelo construído pela máquina abstrata apontada por Deleuze e Guattari, que tem por referencial o rosto de um Cristo branco.

Em *Minas* (1975), de Milton Nascimento, o cantor, retratado pelo fotógrafo Cafí, olha fixa e intensamente a objetiva. Para Barthes, “a partir do

momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagens.” (BARTHES, 2011, p.20). O enquadramento em close aproximado não permite captar com o olhar, acessórios ou elementos exteriores que não o rosto nu de Milton, todavia o performativo da foto reside justamente na intensidade do olhar. A intensidade do olhar de Milton parece criar uma dinâmica não só com o fotógrafo, mas com o espectador. Voltando a Deleuze e Guattari, destaca-se que no regime despótico, os buracos negros de olhos formam um sistema de 4 olhos, pois temos 2 rostos que trocam olhares, criando uma dinâmica de poder. Do olhar de Milton, emana uma força que convoca diretamente o espectador, o intriga, o incentiva a possuir e descobrir o conteúdo do disco: conhecer Milton.



Milton Nascimento. *Minas*, 1973. Foto: Cafi. Capa: Noguchi e Ronaldo Bastos. Desenho: M. Nascimento.

O rosto não é um invólucro exterior, mas sim um lugar de ressonância, de significância e de subjetividade. Significância porque carrega um contexto histórico-cultural, é um objeto que pode ser interpretado semioticamente. De subjetividade, pois é também autorretrato, uma construção de si, hermeneuticamente interpretável, afinal, é de um ser humano que se trata. O rosto “não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.36). Não se trata de uma dicotomia interior e exterior, mas muito mais de um dentro/fora simultâneo. “O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.36). A fala e a

subjetividade andam juntas. O rosto é como uma câmera, pois a subjetividade atravessa de dentro para fora. O rosto só existe no muro branco e só começa a aparecer no buraco negro. O rosto é máquina dotada de engrenagens. Paralelamente, lidamos com a capa de disco como sendo ela também um dispositivo que é cruzamento de subjetivação e de significância.

Ao encarar a objetiva, o cantor encara também o espectador, obrigando-o a olhá-lo nos olhos. Como aponta Agamben em *O Rosto*,

naquele átimo, a natureza insubstancial do rosto humano emerge repentinamente à luz. Que os atores olhem para a objetiva, significa que eles *mostram estar simulando*; e, todavia, paradoxalmente, propriamente na medida em que exibem a falsificação, eles parecem mais verdadeiros¹⁵³. (AGAMBEN, 2002, p. 106)

Para Agamben, os olhos são órgãos ativos, assim como a boca, pois são dotados de ação, comunicação. Já as orelhas e o nariz são órgãos passivos. Milton encara com o olhar denso e assume o lugar de protagonista central de sua obra na capa. Para Barthes, “a fotografia é um atestado de presença, é a contingência absoluta que testemunha a identidade e a condição civil de uma pessoa”. (FABRIS, 2004, p.116). Em *Minas*, o retrato do cantor é testemunha de sua presença. É seu corpo como marca primeira da identidade que está ali. O título do disco une as primeiras letras de seu nome, **Milton Nascimento**, e juntas acabam por formar o nome de seu estado de origem¹⁵⁴. O título do disco afirma e contém o nome, a identidade de Milton. E, como aponta Barthes, graças ao retrato, “é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo [...] uma imagem – minha imagem – vai nascer” (Barthes, 2011, p.20). Portanto, Milton existe – e afirma sua existência – duplamente, pelo título e pela fotografia. Apesar de ser o quinto disco de carreira de Milton Nascimento, é apenas a partir deste que o rosto do cantor aparece na capa¹⁵⁵. Segundo Cafi, autor da imagem da capa, a estética adotada é reflexo do novo material do qual dispunha na época:

153 Traduzido numa versão brasileira do italiano por Murilo Duarte Costa Corrêa. Fonte consultada: “A cet instant, le caractere non substancial du visage humain émerge brusquement à la lumière. Le fait que les acteurs regardent dans l’objectif signifie qu’ils montrent qu’ils sont en train de simuler; et cependant, “paradoxalement, dans la mesure même où ils dénoncent la falsification, ils apparaissent plus vrais.” (AGAMBEN, Giorgio. “Le Visage”, in: Moyens sans fins: Notes sur la politique, Paris: Payot, 2002, pp. 103-112).

154 No encarte, na seção de agradecimentos lê-se: “O disco é dedicado a todas as pessoas que ajudaram e pro Rúbio, um menino que juntou duas sílabas do meu nome e descobriu o título”.

155 Clube da Esquina, traz o retrato de dois meninos que moravam nos arredores do sítio de Ronaldo Bastos; Milton, traz um desenho; Milagre dos Peixes mostra uma mão; Milagre dos Peixes ao vivo trazia Nascimento de costas.

Quando eu fiz “Minas”, eu tinha ido para uma aldeia indígena e tinha sacado aquela lente close-up. [...]. Então comecei a fotografar muito com essa lente close-up [...]. Quando cheguei aqui no Rio, Bituca tinha ido para São Paulo e tinha parado de beber. Eu me encontrei com ele aqui e disse: “Pô, Bituca, você está muito legal, né?”. E ele disse: “Eu? Eu estou maravilhoso!”. Quando ele fez isso, eu “cléc”, bati. Quando “Minas” – que é a cara dele – apareceu, o Bituca apareceu, porque antes era a mão, era aquela coisa toda, ele nunca aparecia. Quer dizer, a primeira vez que ele aparecia, ele apareceu de estalo (CAFI, depoimento para o site museu clube da esquina.org¹⁵⁶).

O close exalta o rosto do cantor e afirma seu protagonismo e presença. “Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, *traços de rostidade*, que ele irá subsumir e colocar a serviço da significância e da subjetivação.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 64). O enquadramento extremamente aproximado dá potência à imagem.

Em *Amazonas*, de Naná Vasconcelos o retrato em close é ainda mais aproximado, focando rosto de forma fragmentada. O enquadramento da foto recorta o rosto do instrumentista, de forma a retratar na capa apenas os olhos e o nariz, olhos que fixam intensamente, como que de forma séria, o espectador. No verso da capa, uma boca entreaberta. Capa e contracapa do disco dão destaque aos órgãos ativos do rosto humano. Ao fragmentar seu rosto em sua capa, o fotógrafo Uli expõe diversas faces de um mesmo rosto, acentuando sua expressividade e carga dramática. A boca entreaberta parece emitir uma nota, um som constante, reforçando os aspectos instrumentais da cabeça e do corpo. Ambas as capas destacam e valorizam a dinâmica cunhada por Barthes em *A câmara clara*:

uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” [...]. (BARTHES, 2011, p.19)

Em *Amazonas*, Uli, enquanto *operator*, revela ao público a encenação do modelo, no caso, Vasconcelos. O rosto se torna lugar que cristaliza o mundo

¹⁵⁶ <http://www.museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/cafi/>

interior do artista. Como apontam Deleuze e Guattari:

A linguagem é guiada pelo rosto e seu lugar de ressonância, pois antes de tudo, sentimos. “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.36).

Em Amazonas, o espectador é confrontado à animalidade do rosto humano: a grande carga dramática contida nos olhos é realçada pelo suor visível na testa. A boca aberta do verso remete aos sons e cantos emitidos e trabalhados juntamente com a percussão. Segundo Baqué,

do rosto, poderíamos dizer simultaneamente que é experiência originária, risco, conexão e desconexão, objeto de sedução e superfície de projeção fantasmática. Local de todos os terrores e de todas as angústias. O que [...] traduz minha inabalável singularidade, minha assinatura, e me expõe ao olhar do Outro¹⁵⁷. (BAQUE, 2007, p.9)

Ao mesmo tempo em que é uma superfície e ponto de convergência de várias noções, que fazem dele um lugar ambíguo, que não se pode definir ao certo, é importante ter em mente o aspecto ilusionista que o retrato carrega desde sua concepção como gênero autônomo. Desde o Renascimento, a pintura carregava a preocupação da similitude psicológica. Para Da Vinci, o bom retrato é o que trata de “[fazer] figuras de tal forma que seus espíritos de revelem através delas. Caso contrário, tua arte é indigna de elogios” (DA VINCI apud BAQUE, 2007, p. 31). Aí está a armadilha do retrato: ao mesmo tempo em que um bom retrato deveria psicologizar o sujeito e revelar algo de sua personalidade, a subjetividade do indivíduo nunca poderá ser inteiramente apreendida. O retrato, ao mesmo tempo em que tenta traduzir uma personalidade, a trai. Em *Gil Luminoso*, vê-se a imagem de Gilberto Gil em close fotografado por Mario Cravo Neto. Segurando a cabeça, emoldura o rosto com seus longos dedos e explora as tensões de dentro e fora, do material e do espiritual que tanto permeiam o disco. Em pose meditativa, lembra canções incluídas no repertório do disco, que

¹⁵⁷ Du visage, l'on pourrait dire simultanément qu'il est expérience originaire, risque, lien et déliaison, objet de séduction et surface de projection fantasmatique. Lieu de toutes les terreurs et de toutes les angoisses. Ce qui [...] traduit mon indéfectible singularité, mas signature, et m'expose au regard de l'Autre.

passeiam por temáticas metafísicas, como “Copo Vazio”, “Meditação”, “Tempo Rei”, entre outras. O encarte do disco traz um ensaio composto de seis retratos preto e branco de Gil.

A imagem não passa sem referenciar a capa do último disco de Miles Davis, *Tutu* (1986), onde o mesmo também aparece segurando seu rosto em close, fotografado por Irving Penn. Na capa e encarte de *Tutu*, vemos um ensaio de retratos em p&b do trompetista. O fotógrafo Irving Penn trabalha os contrastes da pele negra com uma luz branca. Esses contrastes podem ser vistos como um preâmbulo para as sonoridades mais modernas (o amplo uso de instrumentos eletrônicos) entre o pop e o funk dos anos 80 e o jazz tradicional, que sempre acompanhou o músico. Estas fotos são bem diferentes daquelas dos discos do cantor que até então seguiam o modelo Blue Note. Ou seja, os retratos estão afinados com as sonoridades igualmente mais experimentais e livres do disco.

Todos estes retratos trazem o rosto para um lugar de protagonismo, como elementos centrais da visualidade da capa. O olhar mostra-se dotado de grande poder. Há uma grande densidade e carga que é passada, com a mirada que encara o espectador. Segundo Agamben,

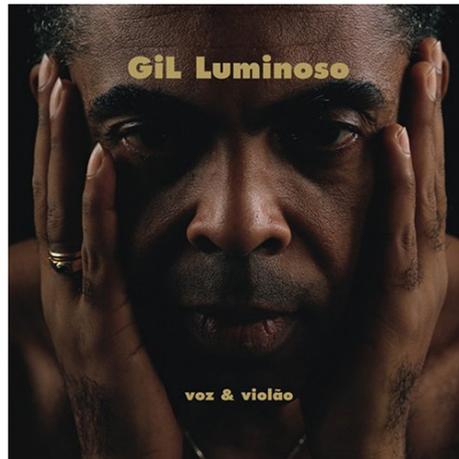
os pontos vitais do rosto são aqueles em que este entra em conexão com o mundo externo, seja como receptivo ou como ativo. Segundo os órgãos receptivos, é ordenado o estrato de fundo; por assim dizer, a pedra de toque de que o rosto é composto: fronte e faces. Às faces, pertencem as orelhas; à frente, o nariz. Orelhas e nariz são os órgãos da pura recepção... Sobre esse primeiro triângulo elementar, formado ao centro pela frente como ponto dominante do rosto inteiro e dos pontos medianos das faces, estende-se um segundo triângulo, que é composto dos órgãos cujo jogo expressivo anima a rígida máscara do primeiro: olhos e boca.¹⁵⁸ (AGAMBEN, 2002, p. 110-111).

Um jogo se instaura entre órgãos passivos e ativos do rosto. Em *Amazonas*, Vasconcelos encara o espectador e abre a boca, explicitando o caráter ativo do olhar e da boca. Em *Gil Luminoso*, o cantor parece olhar mais para dentro de si, num estado contemplativo. A dinâmica estabelecida prescinde do espectador. Ao contrário de *Minas* ou *Tutu*, em *Gil Luminoso*, não há uma

¹⁵⁸ Traduzido numa versão brasileira do italiano por Murilo Duarte Costa Corrêa. Fonte consultada: “Car les points vitaux du visage sont ceux ou il entre en connexion avec le monde extérieur, aussi bien en tant qu’actif que réceptif. Les organes réceptifs composent la couche de fond, pour ainsi dire, les pierres de construction dont le visage est fait: front et joues. Aux joues appartiennent les oreilles, au front le nez. Oreilles et nez sont les organes de pure réception... Au-dessus de ce premier triangle élémentaire, formé par le centre du front comme point dominant du visage tout entier et par les points médians des joues, s’étend un second triangle qui est composé des organes dont le jeu expressif anime le masque rigide du premier: yeux et bouche.

dinâmica que se estabelece com o observador. Para Schaeffer,

um rosto nunca é simplesmente visto, mas também sempre vê; assim, ao mesmo tempo aspira ao olhar e o mantém à distância, se dando como um enigma a ser decifrado numa distância que ao mesmo tempo que ser preenchida, nunca o será.¹⁵⁹ (SCHAEFFER, 1997 sp).



Gilberto Gil, *Gil Luminoso*, 2006. Foto de Capa: Mario Cravo Neto.



Naná Vasconcelos, *Amazonas*, 1973. Foto e Layout: Uli.

O retrato concebido para estar num quadro, publicidade, revista, jornal ou capa de disco é diferente de um retrato 3x4, ou de um retrato de ficha criminal. Como aponta Fabris, “Talvez em virtude de sua profunda ambiguidade, o retrato está cada vez mais presente no imaginário social. É o que atestam alguns usos

¹⁵⁹ Qu'un visage n'est jamais simplement vu mais aussi toujours voyant ; de ce fait, à la fois il aspire le regard et le tient à distance, se donnant par là même comme une énigme à déchiffrer dans une distance qui à la fois veut être comblée et ne saurait jamais l'être.

feitos pela publicidade, que sintomaticamente, lançam mão da codificação da fotografia de identidade”. (FABRIS, 2004, p. 178). Em *Paratodos*, uma fotografia de ficha criminal é posteriormente resgatada e ressignificada ao ser colocada na capa do disco. Alguns pontos se destacam. O disco de 1993 traz a voz do cantor então com 49 anos, porém, a fotografia do artista mostra um Chico Buarque em 1961, com 17 anos, menor de idade. Além de apresentar um *gap* temporal, a foto da ficha criminal havia sido (como é sempre) tirada durante um momento de tensão, quando roubara um carro na adolescência com um amigo. Como aponta Bastos,

o *portrait* fotográfico obtido pela polícia é na verdade uma não identidade: a pior imagem que gostaríamos de ter de nós mesmos, que não orgulharíamos de mostrar a ninguém, um instante fugaz retido pelo pior dos acontecimentos. (BASTOS, 2014, p.4).

No entanto, parte do próprio cantor a ideia de usar a imagem na capa. Trabalhando um efeito de metalinguagem¹⁶⁰, Chico concatena a capa com a canção do disco. Lê-se na canção “A foto da Capa”:

O retrato do artista quando moço
 Não é promissora, cândida pintura
 É a figura do larápio rastaquera
 Numa foto que não era para capa
 Uma pose para câmera tão dura
 (BUARQUE, *Paratodos*, 1993)

Na canção, Buarque reforça a finalidade da foto, que inicialmente não estava destinada à capa. A fotografia escolhida segue os moldes de retrato judiciário duplo frente/perfil, disseminado pelo criminalista francês Alphonse Bertillon¹⁶¹ no século XIX, na França. O layout da capa coube a Gringo Cardia, que resolveu justapor o retrato de Chico aos de transeuntes comuns. A capa ressignifica o retrato criminal ao inseri-lo em meio a retratos de civis fotografados num dia de domingo num ambiente de feira livre¹⁶². A carga dramática é removida, e assume-se um aspecto mais corriqueiro. Não só isso, o Chico

¹⁶⁰ Posto que no primeiro capítulo definimos como álbum, não só pelo disco de vinil, mas também pela junção com a capa, formando um objeto que une imagem e som, tempo e espaço.

¹⁶¹ Em 1888, Bertillon assume a direção da do Serviço Fotográfico da Delegacia de Polícia de Paris. As fotografias de identidade passam então a serem apenas focadas no rosto, tirando de quadro qualquer pose, gestualidade ou vestimenta.

¹⁶² Foram fotografados passantes das feiras da Glória, Largo do Machado e São Cristovão.

Buarque de 1961 não era famoso, e poderia, portanto, ser considerado, mais um rosto na multidão, como aqueles que estampam a capa.

O 3x4 em dois ângulos – frente e perfil, lembra de certa forma a capa de seu primeiro disco, de 1966, que traz duas imagens de Chico, uma séria e outra sorridente, lembrando a dinâmica das *carte de visite*, disseminada no século XIX pelo fotógrafo Eugène Disdéri. Este entregava aos clientes *cartões de visita* compostos de 8 poses variadas, que poderiam dar conta de inúmeras facetas do indivíduo, cada uma delas apropriadas a uma finalidade distinta. Já na capa de 1966, Chico prenunciava sua versatilidade em criar múltiplos personagens e eus líricos para suas canções, que poderiam ir da alegria presente em “Juca”, “A Rita” e “Madalena”, à doçura de “A Banda”, passando pela melancolia de “Sonho de um carnaval” e pela desilusão de “Você não ouviu”.

Em *Paratodos*, a canção “Choro Bandido” traz os versos “Mesmo que os cantores sejam falsos como eu/ serão bonitas, não importa/ são bonitas as canções”. Se os versos aludem à figura ilusória do músico, a qual não se apreende totalmente, a fotografia da capa parte de um dado biográfico e identitário ancorado no real. E, no entanto, nem a foto de ficha criminal, e tampouco o retrato, podem de fato apreender um homem.



Chico Buarque, *Paratodos*, 1993. Capa Gringo Cardia. Chico Buarque de Hollanda, 1966. Layout e fotos: Dirceu Côrte-Real.

N° _____ Nom et prénoms : *M. Bertillon Alphonse*

Surnoms et pseudonymes : _____

Né le *22 Avril* en *53* à *Paris* cant. *11^e* dep. _____

Fils de *Docteur Louis Adolphe Marie Zoi Guillard* Profession : _____

Antécédents : _____ Motif de la détention : _____

Marques particulières et cicatrices.

I.	III.
II.	IV.
	V.
	VI.

Mais gauche

Auriculaire g. Annulaire g. Méius g. Index g. Peuco g.

Taille m. <i>1.80</i>	long. <i>19.4</i>	Pied g. <i>27.4</i>	Age app. _____	Age déclaré. <i>59</i>	ng en <i>18.2.2</i>
Voite _____	larg. <i>16.8</i>	Méius g. <i>11.9</i>	n° de ct. <i>3</i>	Chveux <i>ch. m. q. 32</i>	Barbe <i>de</i>
Enverg. m. <i>1.81</i>	tyg. <i>14.7</i>	Auric. g. <i>9.9</i>	noir. <i>2. cr. m.</i>	Tat. P. <i>9. 3. 32.</i>	Mais dr. _____
Muse m. <i>95.2</i>	oreille dr. <i>6.7</i>	Combe g. <i>47.9</i>	dent. <i>ch. d. v. m.</i>	Mais dr. _____	Mais g. _____
			dent. <i>ch. d. v. m.</i>		

Distance du sujet à mètres: Réduction 5 = Point de vue de la photographie (p. 46)

Mais gauche

Mais droite

Pouco dr. Index dr. Méius dr. Annulaire dr. Auriculaire dr.

Dressé à Paris, le 7. Janvier 1871. par M.

Ficha antropométrica de Alphonse Bertillon, século XIX.



Eugène Disdéri, portrait do tipo “cartão de visitas”, século XIX.

3.7. Retratos: sobre ausências presentes

As capas de disco podem ser espaço para retratos atípicos. Embora se tenha convencionado por retrato a representação da pessoa pelo rosto ou pelo corpo físico, é possível constatar que em alguns exemplos o corpo não existe, e, no entanto, poder-se-ia debater se no fundo não estamos ainda frente a um retrato. Como aponta a pesquisadora Annateresa Fabris, “o retrato é uma realidade complexa, difícil de ser abarcada por uma fórmula, soa ingênua a definição peremptória do gênero proposta por Barbara Rose: documento portador de informações detalhadas sobre a fisionomia, a idade, o status social e a personalidade de um sujeito. O retrato nem sempre coincide com um corpo concreto e, muito menos com um rosto. (FABRIS, 2004, p.176).

Nos anos 1960, o artista plástico francês Arman, do movimento *Nouveau Réalisme*, cria suas séries *portraits poubelle* e *portrait robot*¹⁶³. O fato do título da obra remeter ao jargão policial se relaciona também com o quanto um retrato pode revelar da identidade de uma pessoa. Segundo Schaeffer, nos retratos de identificação de documentos: “vemos a que ponto os elos entre retrato fotográfico e nossa identidade pessoal são estreitos: nosso “aparecer” fotográfico vale como índice de nossa identidade jurídica¹⁶⁴”. (SCAHEFFER, ano, sp). Os retratos falados de Arman não são feitos pelo traço desenhado do artista, mas pelos rastros do retratado. Em caixas de acrílico, o artista coloca elementos encontrados no lixo de seus “modelos”. Baseando-se no real, no banal e no cotidiano, Arman desenvolveu uma poética da acumulação do descartado, revelando o fetiche pelos objetos na sociedade do pós-guerra. Na base da poética de Arman, está o objeto: as *acumulações* e suas *poubelles*¹⁶⁵ são obras nas quais diversos detritos ou objetos manufaturados em desuso são colocados em caixas de poliéster ou vitrines de acrílico. Os *lixos* de Arman, entre 1959 e 1963, são um agenciamento de objetos e detritos cotidianos, como caixas, roupas usadas, maços de cigarro e fotografias.

¹⁶³ Retrato falado

¹⁶⁴ on peut voir à quel point les liens entre le portrait photographique et notre identité personnelle sont désormais étroits : notre « apparaître » photographique vaut comme index de notre identité juridique.

¹⁶⁵ Literalmente, lixo.

Os *portraits-robots* enquadram a realidade de um indivíduo em estado bruto e permitem traçar seu perfil psicológico. São retratos íntimos que Arman faz de seu *entourage*. “são estes restos que podem melhor nos informar sobre a vida cotidiana” (LEMOINE, 2007, p.204). Os *portraits-robots* são uma forma de retrato – inserida na história da arte desde seus primórdios – que passa pelo real, mas não pela *mimeses* clássica de retratar um corpo; aqui, o retrato passa pelos pertences do retratado. As *acumulações* emolduram os resquícios da sociedade de consumo, tornando-os relíquias, fetiches.

Para além de revelar o avesso dos pertences de uma pessoa, esta forma atípica de *retrato* dá conta de uma personalidade por seus restos e dejetos. Deste modo, mostra também que o lixo de uma pessoa configura uma parte de sua vida. No caso de *Portrait Poubelle de Jacques Villeglé* (1963), Arman retrata o artista plástico Villeglé. Em sua caixa de acrílico, encontram-se um pincel, pedaços de jornal e de cartazes lambe-lambe, todos elementos essenciais na constituição de sua obra. No *Portrait de Yves Klein (Retrato de Yves Klein)*, o artista acumulou numa caixa de acrílico transparente o lixo de Klein, restos materiais do cotidiano do colega de vanguarda: pedaços de papel de cor IKB[®], um uniforme de judô, um livro de Bachelard, meias e outros. Não é um retrato convencional, em nenhum momento identificamos o rosto do retratado. É um retrato psicológico: aprendemos sobre ele à medida que observamos os objetos que o cercaram. Arman mostra que não necessariamente um retrato configura uma figura humana. Estes retratos atípicos de Arman surgem como assemblagens das coisas que cercam e perpassam a vida dos retratados. No caso de *Retrato falado de John Cage*, a obra evoca não só sua faceta de músico (piano preparado), mas também outros aspectos de sua personalidade (sua paixão por cogumelos e por xadrez). Estamos diante de retratos de ordem simbólica, que o representam sem necessitar presença física do sujeito.

Em *As coisas, uma história dos anos 1960*, publicado em 1965, Georges Perec conta a história de Sylvie e Jérôme, um casal de psicossociólogos¹⁶⁶ na faixa dos vinte anos que vivem em Paris e são obcecados por dinheiro e bens de consumo. O leitor se depara com um narrador que é apenas testemunha ocular da história do casal e que narra a vida destes graças aos objetos que adquirem ou

¹⁶⁶ Profissão que consiste em fazer enquetes e que exige poucas horas de trabalho por dia.

sonham adquirir, construindo assim um modo de vida que corresponde a um determinado *ethos* ansiado. O par é totalmente obcecado pela acumulação de objetos, que são sempre descritos minuciosamente.



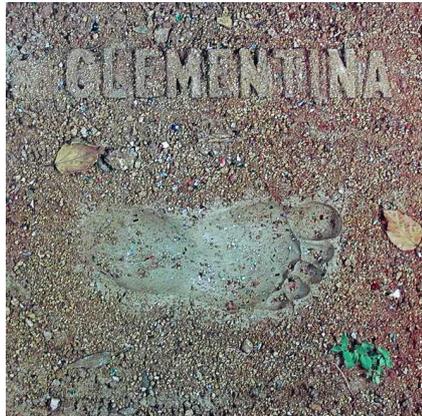
Arman, *Retrato falado de Jacques Villeglé*, 1963.
Arman, *Retrato de Yves Klein*, 1960.

Do mesmo modo, certas capas de disco trazem não o retrato do artista propriamente dito, mas algo que alude à sua presença. Ainda que não conste presença física do corpo, como no exemplo do quadril de Gal Costa em *Índia*, ou ainda do rosto velado, como no caso de *Jards Macalé* (1970), um rastro ou elemento remete a uma presença física.

Em *Clementina e Convidados* (1979), de Clementina de Jesus (1901-1984) não há qualquer presença corporal, mas apenas restos que remetem à cantora. Na capa, a marca de suas pegadas. No miolo da capa, rastros de sua passagem: sandálias de prata e purpurina. No encarte, um retrato seu, pintado por Elifas Andreato. Assim, o espectador se vê diante de uma capa que foge do óbvio até mesmo se levarmos em conta a trajetória de Andreato, pois não se trata aqui de um dos seus famosos desenhos. A capa intriga pela ausência física da intérprete e suscita a indagação: "Clementina, cadê você?". Num momento em que a televisão estava em alta e em que o público clamava por sempre ligar um artista à sua imagem, o que temos aqui são marcas, vestígios, impressões, pegadas de pés na terra. O próprio recurso de impressão da capa traz o formato dos pés em relevo, como que marcando uma verossimilhança. Segundo Bastos, conceber um retrato a partir da ausência física do retratado, conduz a

tentar traçar uma análise do *portrait* fotográfico a partir da ausência do objeto fotografado, seria, então, desviar-se um pouco da questão da identidade e

deslocar o foco para a vida em si da imagem fotográfica retida naquele suporte, num determinado momento histórico em que estavam em cena outros elementos, além do fotógrafo e do modelo. (BASTOS, 2007, 35-36)



Clementina de Jesus, *Clementina e Convidados*, 1979.
Capa: Elifas Andreato

As metáforas visuais do samba se cristalizaram, sem dúvida, com muita força nas capas de disco que, conforme já discutimos, foram terreno fértil para representações diversas da diáspora negra. Andreato, entretanto, foge do óbvio porque em nenhum momento nos faz deparar com os símbolos com os quais se convencionou retratar o samba: o malandro, os arcos da lapa, os instrumentos percussivos, a mulata. Em *Clementina e convidados*, o que atrai é justamente a imagem da ausência. O artista se apropria das simbologias estéticas negras. As pegadas sugerem pés que lá estiveram. Pés que sambaram, pés que sofreram, que dançaram jongo nos quintais, que tiveram contato com a terra. E, na capa de dentro, sandálias de prata: pés que poderiam ter dançado na gafieira ou desfilado na Avenida.



Miolo da capa dupla de *Clementina e Convidados*, 1979.

Há também, e principalmente, a terra pisada e a ancestralidade, a escravidão, o contato primitivo com o solo fértil, que deu samba. A capa expõe essa terra, referência passada, presente e futura, remetendo à ancestralidade e ao contemporâneo. Pensamos em experiências e memórias de escravidão, colonialismo, exílio, exclusão racial, práticas religiosas e legados africanistas que contribuem não só para a elaboração de um imaginário, mas para a construção de uma identidade, de um Brasil negro.

A título de curiosidade, Clementina gostou tanto da capa que posteriormente pediu que Elifas fosse até ela para gravar seus pés no barro, pois queria que também fosse feito um molde de seus próprios pés. Sobre sua concepção, o artista diria: “A ideia do pé na terra é porque ela, uma cantora extraordinária, representa a contribuição mais significativa nas raízes da música brasileira, que é o samba. O samba que nasce no terreiro, nas senzalas¹⁶⁷”. Ainda que pareça uma criação simples, a beleza mora nos detalhes, no contraste entre a capa e o encarte: plantas brotando no solo, o afundamento e a intensidade do relevo no chão sugerem passagem de tempo. O retrato afetivo de Elifas evoca o legado de Clementina: uma África – diaspórica – evocada na voz e nos cantos, que lhe foram transmitidos por sua mãe, filha de escravos. Sua voz carregava o sofrimento da ancestralidade. Cristalizou um elo com os antepassados. Ela encarnou uma ponte entre a *mãe África* e a cultura moderna brasileira. Verdadeira enciclopédia de caxambus, lundus, jongos e outros cantos negros, aprendeu os cantos das senzalas ainda muito pequena.



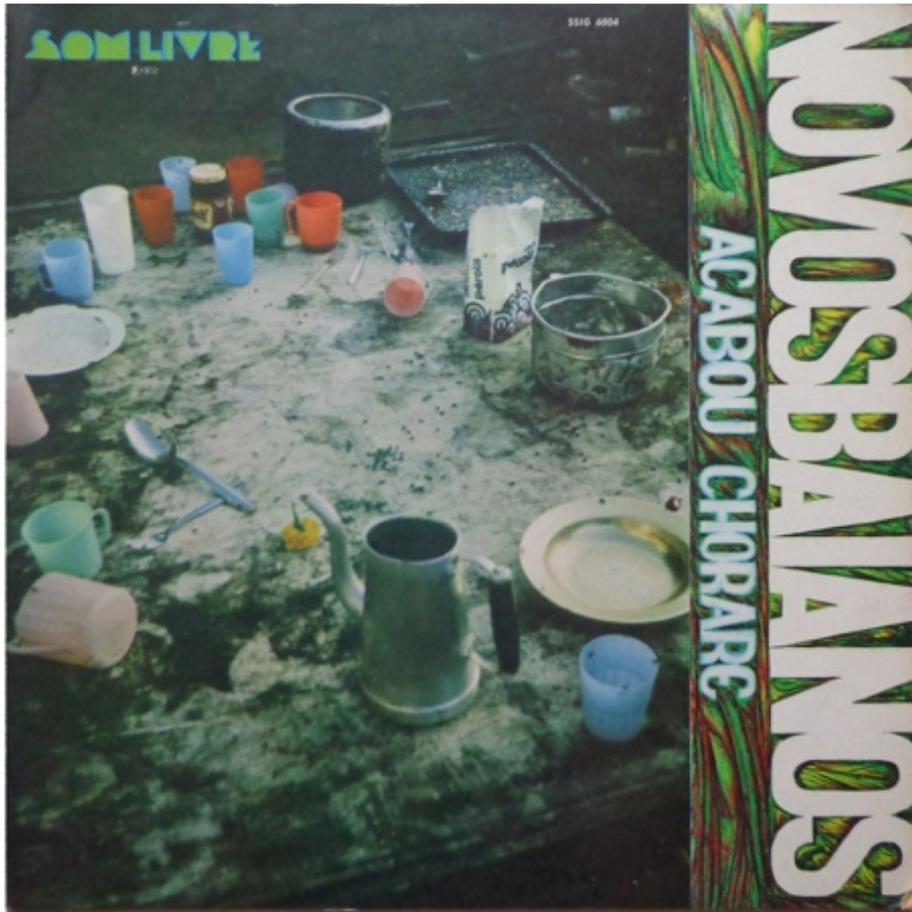
Clementina de Jesus, *Marinheiro Só*, 1973. Foto: Walter Firmo.

Em *Marinheiro Só*, de Clementina de Jesus, a visualidade da capa recorre

¹⁶⁷ Entrevista à Veja SP.

à suposta ausência da cantora. A capa foi feita em cima de uma fotografia de Walter Firmo, clicada durante um show da cantora. Com os contrastes escurecidos, o que se vê é um vestido branco que flutua de forma quase fantasmagórica. É preciso olhar com atenção para ver que a roupa é habitada por um corpo, corpo de costas da própria Clementina.

Outro caso emblemático de capa brasileira que privilegia a imagem dos objetos em detrimento da dos músicos é *Acabou Chorare* (1972), dos Novos Baianos. O disco traz em sua foto de capa – clicada pelo fotógrafo Antonio Luis (Lula) uma forma de retratar um coletivo sem passar pela materialidade física da mimesis, mas por uma imagem que traduz a escolha por uma vida alternativa, em comunidade. Ao todo, moravam em média 20 pessoas no sítio Cantinho do Vovô, em Jacarepaguá. O grupo, composto pelos baianos Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Luiz Galvão, Baby Consuelo – hoje Baby do Brasil– e Dadi (estes dois últimos de Niterói e Rio de Janeiro, respectivamente), entre outros, se conheceu em Salvador e, após uma passagem por São Paulo, se instalou no Rio de Janeiro, em um apartamento na Rua Conde de Irajá. Posteriormente alugaram o futuramente mítico sítio. O disco foi gestado nesse sítio, onde o modo de vida adotado pelo grupo cristalizava o sonho hippie de morar em comunidade.



Novos Baianos, *Acabou Choraré*, 1972. Produção gráfica e fotos: Antonio Luis (Lula). Montagem do Álbum: Joel Cocchiararo.

Acabou Chorare reflete toda a vivência do grupo: composições coletivas, um espaço que viabilizou outro modelo de vida e de produção comunitária e musical. A vida no sítio orbitava em torno de três pilares: a música, o futebol e os trabalhos domésticos para manutenção da comunidade. Na imagem de capa, sobre a mesa de madeira, veem-se restos de uma ceia, pratos de ágata e alumínio, copos e canecas de plástico colorido, talheres, panelas, um pote de achocolatado, açúcar, um bule de café. Uma flor caída sobre a mesa mostra que essa provavelmente ficava sob uma árvore, ao ar livre.

A capa dupla revela as letras e desenho de autoria desconhecida; na capa do encarte, uma foto do grupo reforça o aspecto de grande família da banda, com os filhos também presentes nas fotos. No miolo do encarte, temos retratos individuais de cada membro da banda. Parecem fotos espontâneas, não posadas, ora se apresentando em shows, ora jogando futebol, ora tocando no sítio. No verso da capa, fotos sobrepostas misturam adultos e crianças, reforçando a imagem da vida em comunidade e da contaminação entre arte e vida, não deixando claro onde começaria uma e terminaria a outra. Mesmo não tendo os membros do conjunto retratados fisicamente na primeira capa, a fotografia escolhida mostra o estilo de vida comunitário que atravessou a poética do grupo. A imagem corriqueira do que parece ser a cozinha do sítio em Jacarepaguá dá conta do estilo de vida despojado e hippie, com louças por lavar. Em entrevista à *Revista Trip*, Dadi conta que a mesa de madeira que aparece na capa do disco foi construída por Pepeu Gomes¹⁶⁸.

No próprio texto de apresentação que se encontra no disco, Galvão escreve: “Não é uma família. Talvez um time”, reforçando o espírito comunitário e a maneira de jogar junto nessa empreitada alternativa, mas também uma alusão ao futebol, atividade constantemente presente no cotidiano do grupo que organizava pelada no sítio. No documentário *Novos Baianos Futebol Clube* (1973), de Solano Ribeiro, Paulinho Boca de Cantor declara: “A gente se gosta muito, a gente só pode viver junto mesmo¹⁶⁹”.

Em seu disco de estreia, conhecido como *disco do tênis*, Lô Borges tampouco aparece na capa. Apenas um par de tênis sem corpo inserido aparece na

¹⁶⁸ <https://revistatrip.uol.com.br/trip/por-que-nao-viver-nao-viver-esse-mundo>

¹⁶⁹ *Novos Baianos Futebol Clube* (média metragem, 44min). Dir.: Solano Ribeiro, 1973.

capa. Na contracapa, um retrato de Borges calçando os tênis permite ao público associar um dono ao objeto. Integrante do Clube da Esquina, Borges parece ter adotado estratégia similar às da capa do *Clube*, em nenhum dos discos do coletivo, os músicos aparecem na capa. Para Maria Teresa Bastos,

O fato de a imagem fotográfica capturada representar o indivíduo ausente pode significar dar uma identidade virtual a ele, como pode simplesmente colaborar para que ele se transforme não na imagem de si mesmo, mas numa imagem autônoma que poderá ser liberada de seu referente e com isso, deixar de identificá-lo. (BASTOS, 2007, p.13)

Para o disco de 1972, divergem as explicações quanto à autoria sobre a ideia da capa. Segundo o fotógrafo Cafí,

Eu lembro, por exemplo, do Lô, que estava todo chateado, e eu fiz aquela capa com ele dos dois tênis, porque ele tinha dois tênis velhos. A gente não conseguia achar uma foto do Lô, então disse assim: “Por que não vamos fazer com o tênis?”. Aí fizemos com o tênis, não sei se foi uma ideia do Marcinho na época, foi uma coisa que surgiu. Dessa capa, até hoje, nego vem me falar em Londres; neguinho adora essa capa. A capa ficou muito atrelada a um tipo de sentimento [...].

(CAFI, site museuclubedaesquina.com).

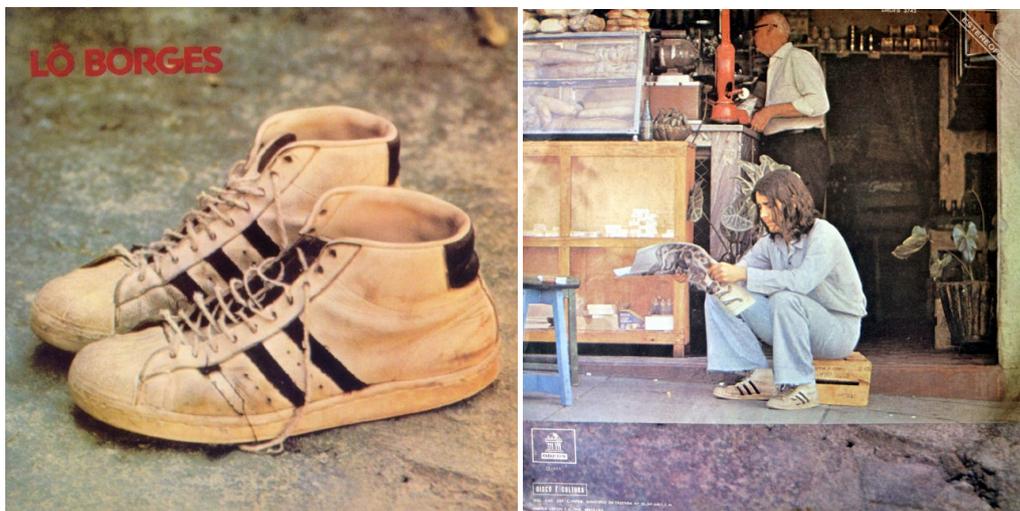
Pouco após a gravação do disco, Borges abandonou a carreira de músico para viver de acordo com os ideais hippies, deixando o universo da indústria fonográfica, ao qual não teria se adaptado. Em entrevista ao jornalista Alexandre Matias, Lô Borges explica a simbologia por trás do tênis.

A ideia do tênis da capa é minha. Quando o disco ficou pronto e fomos discutir a capa, eu disse que estava saindo da indústria fonográfica e queria colocar o tênis pra simbolizar isso. Não ter colocado a minha cara e sim um tênis, que era eu dizendo que ia pegar a estrada: eu vou pegar a estrada e tô saindo do Rio de Janeiro, tô saindo do showbusiness, tô saindo do circuito. Eu tenho vinte anos apenas e não quero essa obrigação de gravar um disco a cada seis meses. Até hoje eu autografo o disco do tênis dizendo ‘com um pé na estrada’ (BORGES *apud* MATIAS, 2016¹⁷⁰).

Canções como “Cartão postal”, “Caçador”, “Homem da rua” (“Preciso ir pra tudo não me apagar”), trazem implícitas a temática da partida, mas também da estrada, da liberdade e dos sonhos, elementos caros ao espírito jovem. O tênis é

170 Veja mais em <http://matias.blogosfera.uol.com.br/2017/01/13/lo-borges-recria-seu-mitico-disco-do-tenis-pela-primeira-vez-ao-vivo/?cmpid=copiaecola>

alegoria da viagem, mas também do calçado da juventude. Marcado pelo casual e informal, é metáfora do “meter o pé”, um comportamento sintomático do jovem que quer “sair do circuito” e viver uma vida alternativa. Nisso, a fotografia não é tão distante em sua simbologia da que estampa a capa de *Acabou Chorare*. Vale frisar também que Borges foi um dos fundadores do Clube da Esquina e que a sua saída, bem como a imagem da capa, carregam a potência do sonho que acabou. E, neste caso, do disco que acaba antes mesmo de começar, pois Borges desiste de tudo no momento de seu lançamento, tornando a metáfora ainda mais potente. É a promessa do que nem chegou a ser.



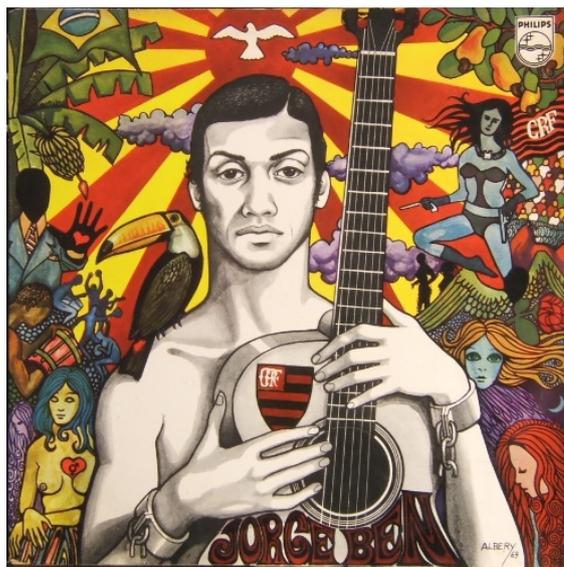
Lô Borges, 1972. Capa: Cafi e Ronaldo Bastos.

3.8. Retrato para além do fotográfico

Além da ampla gama de retratos fotográficos em capas de disco, é possível apontar também para retratos pintados, ou desenhados, que recorrem à mão do artista para serem materializados. Segundo a pesquisadora Maria Teresa Bastos,

A fotografia, por sua tradição de caráter indicial, probatório e documental, atrelado à concepção de real a partir do visível, deixa pouco espaço para a dúvida. Ao olharmos o *portrait* fotográfico de determinada pessoa, logo tendemos a formar, a partir daquela imagem, uma ideia de quem ela é. Um retrato de alguém é um atestado de existência quase impossível de ser desmentido. Daí a sua forte ligação com o biográfico (BASTOS, 2014, p. 2)

Conclui-se, portanto, que um retrato pintado ou desenhado permite mais licença poética e alegórica e que hoje, graças à fotografia, podemos lançar mão de seu efeito de mimesis. Em Jorge Ben, de 1969, o artista plástico Albery, conhecido por seus retratos de socialites cariocas, cria um retrato potente de Jorge Ben. Ainda que a imagem mimética do cantor figure pelo desenho, ela descamba para o âmbito da alegoria. Nos seis primeiros discos de Jorge Ben, de *Samba esquema novo* (1963) a *O Bidu: silêncio no Brooklin* (1967), é sempre uma foto do rosto ou do corpo do cantor que estampa a capa, que ecoa uma imagem de “bom moço” da época, uma estética voz/ violão, influenciada pela Bossa Nova.



Jorge Ben, *Jorge Ben*, 1969. Capa: Albery e Lincoln



Jorge Ben, *Samba Esquema Novo*, 1963. *Sacundin Ben Samba*, 1964.

Na capa de 1969 estão elementos que povoam toda a mitologia *jorgebeniana*. Se temas africanos estão presentes desde o primeiro disco¹⁷¹, aqui eles enfim se cristalizam na capa: o cantor, ainda acompanhado de seu violão, tem nos punhos correntes arrebitadas, uma alusão ao passado escravista do negro no Brasil. Todos os elementos presentes nas canções do álbum se apresentam na capa: Charles – o “irmão de cor” (de “Take it easy my brother Charles”), a crioula¹⁷² (da faixa “Crioula”), o Charles Anjo 45¹⁷³ (da canção de com este nome), para citar apenas os personagens que remetem a uma negritude. O escudo do Flamengo também aparece no violão, reforçando não só os versos de “País Tropical¹⁷⁴ mas remetendo ao futebol como um dos temas recorrentes da poética *jorgebeniana* ao longo de sua carreira (vide canções como “Fio Maravilha”, “Goleiro”, “Camisa 10 da Gávea”, “Flamengo”, “Zagueiro”, “Umbabarauma”, “Meus filhos, meu tesouro”, para citar apenas algumas mais conhecidas). Para o pesquisador Paulo da Costa e Silva,

nenhum outro compositor conseguiu dizer o futebol com tanto vigor. Suas canções ludopédicas não são exatamente canções *sobre* o futebol, ou *sobre* determinados jogadores, mas canções que nos fazem sentir a dimensão corporal e concreta desse esporte e de sua aura mítica no Brasil. Está tudo ali, *in praesentia*: [...] Tudo se passa na superfície da pele, na realidade cabal do movimento. Com Jorge Ben, a canção literalmente entrou em campo (DA COSTA E SILVA, 2016, sp).

171 Que emblema maior de influências africanas na música senão o clássico “Mas que nada”, “samba de preto velho” que incorpora cantos de orixás em seus arranjos: “Obá, obá, obá”.

172 A canção exalta a beleza negra: “[...] linda dama negra/ [...] filha de nobres africanos/ [...] colorida por natureza.

173 Canção que descreve a volta do dono do morro que vai ser recebido com saraivadas de balas pelos moradores.

174 “Tenho um fusca e um violão/ Sou Flamengo e tenho uma nega chamada Teresa”.

Ben também gravou o “Hino do Flamengo”, de Lamartine Babo. No caso de “Umbabarauma”, além do esporte, Ben é inspirado pelo fato de se tratar do primeiro jogador de origem africana a jogar na Europa num momento mais hermético e racista do futebol europeu. A partir de meados dos anos 1960, Jorge Ben visita periodicamente os Estados Unidos. Não é de se estranhar que a influência dos direitos civis americanos ecoe em composições como “Take it easy my brother Charles”: “depois que o primeiro homem/ maravilhosamente pisou na lua/ eu me senti com direitos /com princípios e dignidade de me libertar”. É esta liberdade que figura na quebra das correntes da capa.

Jorge Ben recorre ao que Stuart Hall chama de “repertório cultural negro” (HALL, 2001, p.155) para pensar o diálogo destes objetos com a africanidade e sua representação.

Toma-se como exemplo diversos casos nos quais a capa pode cristalizar tanto uma poética própria quanto uma *mise-en-scène* corporal negra do artista. A questão negra se manifesta ora pela alegoria e pelo mito, pela alusão a uma ancestralidade, ora pela construção de uma africanidade “inventada”, mestiça, e ora pelo viés político. Por mais que muitas vezes as letras das canções ou os títulos contidos nos discos analisados elucidem o posicionamento destes artistas, o enfoque escolhido privilegiou o invólucro e o apelo visual, mais do que as músicas gravadas nos álbuns. Em suas canções, Jorge Ben bebe da mitologia das grandes figuras da África e do Oriente para compor¹⁷⁵. Formado por um panteão de heróis que vão de Zumbi (líder do quilombo dos Palmares) a Jorge de Capadócia (o santo guerreiro e justiceiro) e Charles Anjo 45 (o dono do morro), seu repertório vasto sempre homenageia figuras negras. Esta representação de Jorge Ben se alinha ao que Bastos destaca sobre o retrato:

Na arte, como expressão subjetiva do artista, ou como desconstrução da representação. [...] Ele invade o tempo, desnorteia o real, inventa contextos e registra o documental. É um gênero que passeia pela história e guarda em suas características ora a maneira oitocentista de se traduzir em imagem, ora o tom contemporâneo. (BASTOS, 2014, p. 2)

¹⁷⁵ Seu disco *África Brasil* (1976) talvez seja o desaguar de todo um processo de maturação. Não só personagens do imaginário afro-brasileiro estão presentes (Xica da Silva, Zumbi, Umbabarauma), como também os ritmos percussivos africanos e o balanço da *soul music* e do *funk* norte-americano.

Em nada naturalista, o retrato do cantor, ainda que fiel à sua imagem real, posto que é possível identificá-lo, é um retrato também de seu rico universo. Toda a exuberância tropical das temáticas das canções é pintada em cores vibrantes; no entanto, o cantor surge pintado em preto e branco, criando um contraste entre um mundo onírico das canções e o mundo real.

Elifas Andreato foi outro importante retratista de capas de disco. Um dos casos mais emblemáticos é o disco *Nervos de Aço* (1973), de Paulinho da Viola. Aqui o compositor é retratado com lágrimas nos olhos e com um buquê de flores na mão, logo após a separação da primeira mulher, que aparece na contracapa do disco. Suas criações buscavam ser uma extensão do projeto do artista. Certa vez, declarou: “eu sou o porta-voz, fazendo a síntese numa imagem daquilo que é muito maior” (ANDREATO, 2011, sp). As produções de Andreato desenvolvem uma estética própria, sempre permeada de grande lirismo popular. São capas que muitas vezes conjugam certa narratividade com dados biográficos. A respeito da capa de Andreato, o jornalista Tarik de Souza afirma:

Na linha de um surrealismo popular, às avessas do intelectualismo de Juarez Machado, por exemplo, Elifas traçou escandalosas lágrimas no rosto iluminado, olhos vermelhos, do astro do disco, que ergue um agressivo molho de flores. Em torno dessas imagens, as opiniões foram sempre radicais: os que adoram e os que detestam. Nos corredores da Odeon, a capa recebeu o apelido irreverente de *Foi um rio que passou em minha vida* e é inegável que talvez pela primeira vez, no caso dos elepês de uma faixa intelectualizada da música brasileira, ela pode ser um fator de poderosa influência nas vendas” (SOUZA; ANDREATO, 1979, p.151).

Andreato sempre buscou uma relação com os artistas que iria retratar: entre chopes e partidas de sinuca, saíam as ideias para seus trabalhos. A boemia permeava sua criação e ele se tornava um colaborador, um tradutor visual do projeto por trás do disco. O ato de retratar “supõe um acordo entre o artista e o comanditário e engaja a responsabilidade moral do criador frente a seu sujeito¹⁷⁶”. (GOLDBERG, 2016, p.3)

A escolha por retratar o músico em momento íntimo de dor indica também a proximidade de Paulinho com o artista. No disco, canções falam de desilusão, tragédia, rancor, vingança como “Não quero mais amar a ninguém” (Zé da Zilda, Carlos Cachaca e Cartola) ou a própria “Nervos de Aço” (Lupicínio Rodrigues),

¹⁷⁶ “cet acte suppose un accord entre l’artiste et le commanditaire et engage la responsabilité morale du créateur vis-à-vis de son sujet”.

que dá título ao disco. A onipresença dos tons de azul também reforça o sentimento desesperançoso e solitário. A lua cheia, apesar de estar atrás do cantor, estaria iluminando seu rosto. A aparente serenidade no olhar contrasta com as lágrimas exageradas que correm sobre o rosto. O buquê de flores coloridas é segurado com a força do punho, lembrando o amor que fenece. O uso deliberado do *pathos* na ilustração aponta para uma representação expressionista do artista. Segundo Bastos, “a foto surgiu e liberou a pintura e a literatura da descrição fiel do real” (BASTOS, 2007, p.78), logo, é natural que o retrato de Andreato crie um universo poético em torno do retrato do cantor, visto que não tem obrigação de retratar qualquer realidade objetiva.



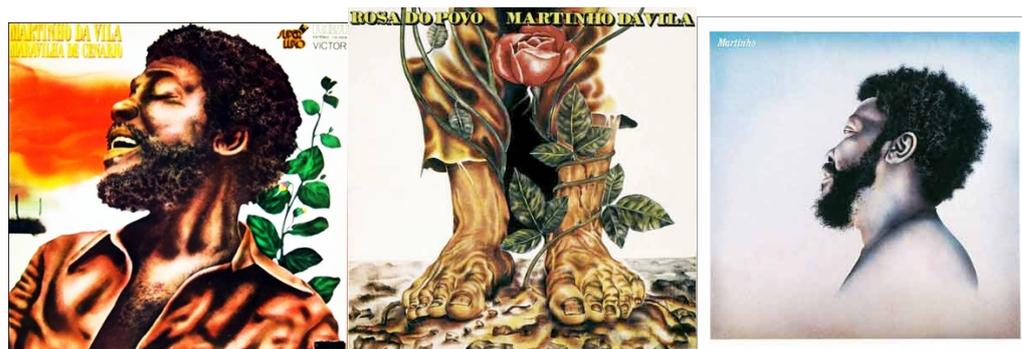
Paulinho da Viola, *Nervos de Aço*, 1973.
Capa: Elifas Andreato.

Inúmeras capas de Martinho da Vila também foram executadas por Elifas Andreato. No caso das capas de da Vila, notamos uma aliança em prol de uma ideia expandida da visualidade do artista no campo dos produtos artísticos e do modo como ele passa a se representar na cena negra da época. Em discos como *A rosa do povo* (1973), há um novo modo do artista se colocar em cena; ou melhor, de não se colocar em cena. Os pés negros retratados podem ser do cantor ou do povo (negro), de forma mais ampla. A capa remete poeticamente ao sofrimento de um grupo. A rosa do povo é sua liberdade, que vem como uma promessa de esperança, ainda que garnida de espinhos (é o que nos mostram os versos de

“História da liberdade no Brasil”, alcançada com “Sangue, suor e dor”). Os espinhos que ferem e envolvem os pés negros descalços, no ato mais primitivo, que é o de pisar a terra, trazem em si os espinhos da escravidão, o fardo que permanece estigma.

O traço poético de Andreato interpreta não só os antagonismos e rastros cruéis da escravidão como os do regime militar, vigente na época. A negritude de Martinho da Vila, para quem o samba tem o compromisso de promover e propagar a cultura negra, ganha o primeiro plano das capas. O artista falava de um local interno, pois sempre teve participação ativa na Unidos de Vila Isabel. Em *Maravilha de cenário* (1975), Andreato busca estreitar o diálogo entre capa e conteúdo musical. Ali, o foco é dado ao protagonismo estético negro, e ele se apropria de simbologias negras para veicular mensagens. Em entrevista, Andreato declarou “eu sou o porta-voz, fazendo a síntese numa imagem daquilo que é muito maior”¹⁷⁷. As capas de Andreato buscavam, portanto, ser uma extensão do projeto do artista.

A representação de Martinho na capa do disco de 1975 é a do corpo negro que canta, livre como uma planta fértil que cresce ao fundo. Em *Terreiro, sala e salão*, Andreato pinta sobre o rosto do cantor uma máscara de inspiração africana, apresentando em primeiro plano o adorno que é ponte, lugar de trânsito entre o espiritual e o terreno, como a própria música.



177 Entrevista concedida ao site Panorama Mercantil: <http://www.panoramamercantil.com.br/as-gravadoras-foram-sempre-um-empecilho-elfas-andreato-designer-grafico-e-jornalista/> (último acesso em 29/11/2014).



Martinho da Vila: *Maravilha de Cenário*, 1975; *Rosa do povo*, 1976; *Presente*, 1977; *Canta canta minha gente*, 1974 [capa e contracapa]; *Terreiro sala e salão*, 1979. Capas: Elifas Andreato.

Em sua discografia, notam-se constantes referências ao universo religioso afro-brasileiro e ao continente africano. As temáticas da diáspora negra perpassam toda sua poética: em *Canta canta, minha gente*, de 1974, Martinho canta “Festa de umbanda”, uma seleção de toques de umbanda na qual são saudadas diversas entidades afro brasileiras, como Exu Tranca Rua, ou ainda o Caboclo Sete Flechas. Em *Terreiro, sala e salão*, a canção “Assim não Zambi”. Martinho da Vila também tem grande ligação com a música angolana. Já nos anos 1970, faz sua primeira viagem a Angola, país com o qual jamais cessaria de trocar. Em 1973, grava “Som africano”, música do folclore angolano, e, em 1977, “Muadiakime”, composição dos angolanos Bonga e Landa.

Sua relação de trânsitos intensos com África se deu de várias formas. Uma delas foi como fundador do grupo Kizomba, focado na problemática dos negros e que promoveu o “Primeiro Encontro Internacional de Arte Negra” no Brasil, com participação de diversos países como Moçambique, Senegal, Cabo Verde, Angola, África do Sul, Cuba, Estados Unidos. Ao longo da carreira, sempre lutou abertamente pela denúncia do racismo e sempre se mostrou um ativista negro, como, por exemplo, quando liderou uma frente antiapartheid no Brasil, pela libertação de Nelson Mandela. Em Martinho, o ativismo presente em sua vida se confunde com a arte, aspecto que Elifas torna manifesto em muitas das capas executadas para o cantor.

Para Hall, em *Raça, significante flutuante*¹⁷⁸, a “raça é um significante, e [...] o comportamento e a diferença racializados devem ser entendidos como fator discursivo” (HALL, 2013, p.2). Ao longo destas páginas, múltiplas representações

¹⁷⁸ Uma conferência proferida por Stuart Hall, em 1995, no Goldsmiths College – University of London. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raça-o-significante-flutuante%EF%80%AA/>

identitárias negras foram, *grosso modo*, aglutinadas. Ao dar visibilidade e incorporar elementos negros em suas construções poéticas, as capas tangenciam os significados flutuantes de negritude que permeiam nossa sociedade. A capa se torna um projeto de representação do significante, compondo discursos diversos sobre a negritude e sua assimilação no universo da canção popular do anos 1960 e 1970 no Brasil. Assim, intérpretes se apropriam destes significantes e declaram seu pertencimento a certo *ethos* negro. Enquanto significante flutuante, vemos que construções são feitas para vincular características construídas de um imaginário de africanidade aos artistas. Hall afirma ainda que:

[...] raça funciona como uma linguagem. E os significantes se referem a sistemas e conceitos da classificação de uma cultura, a suas práticas de produção de sentido. E essas coisas ganham sentido não por causa do que contêm em suas essências, mas por causa das relações mutáveis de diferença que estabelecem com outros conceitos e ideias num campo de significação. (HALL, 2013, p.2).

Ao carregarem fortes simbologias, as capas tornam-se obra de um pensar e fazer artístico. Os casos que compõem o corpus estudado acima se utilizam de um arsenal de referências para significar ou ressignificar uma identidade que dialoga com a diáspora negra e são incorporados ao gênero do retrato. Muitas das capas destacadas neste capítulo mostram, graças ao retrato, músicos negros ocupando um lugar de protagonismo em suas obras e capas. Num país extremamente racista, surgem em situação de poder, donos de suas carreiras e de suas poéticas.

O retrato em capas de disco não só permite associar um som a quem o produz, mas, como foi dito, permite ao público ter a posse vicária do ídolo. Estamos diante de um gênero que dialoga constantemente com a construção de identidades. É um vetor para a personalidade artística e sua realização depende da dinâmica que se instaura entre o modelo e o fotógrafo ou artista plástico. Imagens icônicas eternizaram músicos para todo sempre no imaginário coletivo. É este talvez um dos maiores trunfos do gênero pictórico abordado em profundidade ao longo destas páginas, seja como um instrumento de mitificação dos artistas, seja como uma forma de construção (auto)biográfica. O rosto e o corpo, como vimos, são elementos e veículos potentes na constituição de personas artísticas. Um retrato de músico ou cantor tem muito a dizer sobre seu projeto artístico e sobre modo como este se coloca na indústria cultural.

4. Considerações finais

Este trabalho buscou abordar o amplo universo das capas de disco sob dois ângulos. Num primeiro momento, o foco recaiu sobre a capa como campo de experimentação artística. Como foi afirmado, alguns artistas plásticos brasileiros, como Di Cavalcanti, ilustraram capas de disco nos anos 1950.

Dali em diante, a atuação de artistas plásticos na área só aumentou, resultando em capas extremamente originais. Destacou-se, por exemplo, o selo Festa, de Irineu Garcia, como um campo de atuação de artistas do porte de Athos Bulcão, Ivan Serpa e Lygia Clark. Com a Bossa Nova, consolida-se um projeto de modernidade estética, no qual uma concepção artística coesa é levada a cabo, inaugurando uma nova visualidade. A visualidade Bossa Nova explorava o *clean*, a contenção e a economia de meios em um país onde até então se primava pelo “mais” e pelo excesso.

A Tropicália, movimento riquíssimo em alegorias estéticas, impulsionou a capa como campo criativo e produziu grandes inovações e experimentações que compartilhavam não só de um projeto filosófico-cultural, como também conceitual e político. As capas da Tropicália pertenceram, portanto, a uma vanguarda artística, cujo principal articulador era o baiano Rogério Duarte. Os filhos do Tropicalismo seguiram o mesmo espírito.

Os anos 1970 abrigam uma grande produção da contracultura, na qual as capas seguiam valorizadas e artistas uniam o projeto estético ao musical, dialogando com hibridismos e contaminações entre diferentes campos artísticos. Destacaram-se também, neste capítulo, dois temas que se articulam em torno do experimentalismo artístico.

Primeiramente, o trabalho mostrou que um conjunto expressivo de capas foi influenciado pela poesia visual como elemento central dos projetos estéticos. O legado da poesia concreta se fez sentir em capas de artistas como Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso, entre outras. Em seguida, foi dado destaque às capas onde o branco é cor predominante e conceito. Uma tradição que começa nos Beatles, os primeiros a fazerem uma capa de álbum branca, e que, no Brasil, rendeu uma série de capas que seguem a mesma linhagem. Simplificação, protesto, conceituação do espaço gráfico são alguns dos aspectos que movem a

produção das artes onde há predomínio do branco. Ainda que de maneiras diferentes, o uso do branco como conceito foi processo fundamental para as poéticas visuais dos discos.

Num segundo momento, o foco recaiu sobre a capa como espaço profícuo para discutir o gênero secular do retrato. Neste capítulo, destacaram-se algumas chaves fundamentais para pensar o retrato e seu uso na mídia disco. Até que ponto alguns retratos transcendem a sonoridade dos discos, tão forte é o seu impacto na cultura visual dos séculos XX e XXI? A presença do *portrait* em capas de disco surge com uma afirmação da identidade do artista. É interessante pensar que, em certa medida, a imposição mercadológica do rosto do artista na capa fez com que as capas se padronizassem. No entanto, é interessante ver que, dentro dessa homogeneização, artistas conseguiram desenvolver uma abordagem mais complexa de sua própria imagem, indo além de um rótulo ilustrativo.

Articulando o gênero e seus vários conceitos, investigou-se a dinâmica entre elementos diversos, como a relação modelo e fotógrafo/ pintor; o tempo de pose e pausa, a pose, a indumentária, o enquadramento, entre outros. Só então foi possível focar em questões mais precisas: como os retratos contribuem para criar mitos? Ou ainda, de que maneira se articula a questão do autobiográfico e do biográfico no retrato? Como se articulam as construções identitárias no gênero pictórico? Mas também, o que o rosto diz num retrato em close e como abordar o retrato a partir de uma imagem que não traz a presença de um ser humano? Desde sua origem, o retrato foi território para cruzamento de inúmeras noções.

Com a democratização da fotografia e com o advento da *mass media*, o retrato é disseminado em forma de cartazes e postais de estrelas de cinema, e, posteriormente, cooptado pela indústria fonográfica para posters, postais e capas. As capas com retratos criam novas visualidades e identidades visuais, como ilustra o caso do selo Blue Note, em que os retratos marcam uma identidade visual.

O retrato é paradoxalmente lugar de ilusão e de verdade, de teatralização e do biográfico, local do político e do estético. A fronteira entre criatura e criador, entre modelo e fotógrafo é uma linha tênue. Ambos trabalham juntos e o tornam vetor de mitologias. Lugar de reivindicações identitárias, é também uma forma de contar e encarnar vidas. O corpo retratado pode dizer muito sobre uma época. O mesmo vale para o rosto. Até mesmo na ausência, um corpo, uma personalidade,

podem se fazer presentes e formar um retrato. A fotografia liberta a pintura e o desenho da mimesis fiel – é o que mostram os retratos que não passam pelo meio fotográfico. Estes são apenas alguns dos pontos levantados por este trabalho. Muitas outras capas poderiam ter sido incluídas neste estudo, e um enfoque mais profundo poderia pensar em inúmeros recortes temáticos tendo por base capas e retratos. Graças aos dois eixos privilegiados nesta tese, ela transitou permanentemente entre imagem e som.

No final do século XIX, Paul Klee já esboçava o que viria a ser sua *Teoria da forma*¹⁷⁹. O pintor e teórico – que também era músico – dedicou inúmeros textos ao estudo das relações formais entre música e artes visuais. Klee traçou paralelos profundos entre música e pintura, numa busca das estruturas da linguagem musical. Essa relação entre dois segmentos foi uma preocupação para muitos artistas do século XX, entre eles Robert Delaunay, Henri Matisse, Piet Mondrian e Jackson Pollock. Pode-se dizer que essa busca pela interação das artes permeou e permeia discussões teóricas ainda hoje, não se atendo somente à modernidade. Jacques Rancière destaca que

os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

O retorno – talvez nostálgico – do vinil ainda traz artistas preocupados com a concepção total de sua obra. Músicos que, em um fazer contemporâneo, se preocupam não só com o som, mas também com a criação do que Frederico Coelho chama de *mundo auricular*. Mais do que discutir um disco por “suas qualidades de arranjos e suas escolhas musicais [...], podemos ir além dessa perspectiva amplamente explorada pela nossa alta capacidade poética e sonora de compor e interpretar canções. Algo transborda” (COELHO, 2016, p.2).

O processo dessa pesquisa foi naturalmente interdisciplinar. Ao recorrer a conceitos e teóricos de campos diversos como design, literatura comparada, história da arte e estudos culturais, esta tese buscou conjugar esses campos

¹⁷⁹ A adoção de princípios formais que resultassem em representações artísticas.

diversos num entrelugar, um jogo permanente de contaminações que compõe o mundo da audição. Esta construção de um mundo da audição passa fortemente pela construção de uma visualidade, prática ensaiada por Klee no âmbito das artes visuais e que, talvez, tenha sua cristalização décadas mais tarde na figura do superastro, como descrito por Silviano Santiago. Essa figura, primeiramente encarnada no Brasil por Caetano Veloso, logrou construir não só uma visualidade como uma mitificação. Como aponta Santiago:

Caetano trouxe para o palco da praça e para a praça do palco o próprio *corpo*, e deu o primeiro passo para ser o superastro por excelência das artes brasileiras. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. [...] Deixar que os seis elementos desta equação não trabalhem em harmonia (o que sucede muitas vezes com Roberto Carlos), mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se cria um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser *organizado* na cabeça dos espectadores. (SANTIAGO, 2000, p. 158-159, grifo do autor).

Levando adiante o raciocínio tecido por Santiago, podemos dizer que a capa de disco é tão importante quanto o próprio disco – ou, melhor dizendo, que já não é mais possível, em muitos casos, separar um do outro. É um elemento que *trabalha em harmonia* com diversos outros elementos que compõem as práticas do artista para além da música – como mostra Silviano. É um espírito do tempo similar, que move tanto os audiovisuais de Andy Warhol ou, como o Exploding Plastic Inevitable, com o Velvet Underground ou as *Cosmococas*, de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida, onde projeções de slide se conjugam com a música de Jimi Hendrix e Luiz Gonzaga. A atualidade desse procedimento já era elaborada por Allan Kaprow em seu texto *O legado de Jackson Pollock*, de 1958:

[...] jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. [...] No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60. (KAPROW in: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 45).

É justamente ao pensar as capas como extensão e parte de um processo que vai além delas que poderemos tirar delas suas riquezas. As capas podem conter discursos múltiplos. Olhá-las, lê-las com mais atenção é

compreender a cultura em diferentes momentos históricos e iluminar debates pungentes na contemporaneidade.

Estes capítulos e eixos temáticos revelam que a capa é um campo que não só reflete a visualidade de cada época, como também provoca, por meio de seus projetos gráficos, leituras culturais de um dado momento na carreira do artista. Adaptando a afirmação de Paul Klee (1979, p. 55), a arte de uma capa não reproduz o visível, ela torna visível, isto é, ela coloca em evidência a influência da visualidade poética, que, de outra maneira, não estaria ressaltada.

Todas as capas do corpus selecionado por este trabalho mostram que há um diálogo de linguagens que se tangenciam e se interpenetram: acredita-se que o objeto seja justamente um desses meios, porosos, que não podem ser compartimentados, que estão em um campo mais inespecífico, algo que Florencia Garramuño, em *Frutos extraños*, descreve ao ressaltar que “a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade do meio, que cada vez há mais [...] ‘arte inespecífica’” (GARRAMUÑO, 2014, p. 16).

Ler uma capa como escrita artística é admitir que ela incorpora e abarca diferentes linguagens. Longe de ser apenas uma embalagem do suporte físico da obra musical, ela é também uma representação, uma materialização do que nas considerações iniciais negou-se chamar de subjetividade do disco, considerando-o, em vez disso, um objeto produtor de presença. Uma tentativa, por vezes, de capturar sua proposição. “O século XX aprendeu a lição desses poetas e pintores e considerou o entrelaçamento das artes, os entrelhares e a reflexão sobre sua prática”, diz Vera Casa Nova (2008, p. 57). A capa foi e é, portanto, mais um suporte possível para expressar conceitos fundamentais da visualidade.

5.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Le Visage*. In: _____. **Moyens sans fins: notes sur la politique**. Paris: Payot, 2002. p. 103-112.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. A tipografia e a fenda. **Ide**, São Paulo, v. 32, n. 48, p. 44-49, jun. 2009.

_____. **Hélio Oiticica, a Asa Branca do Êxtase: arte brasileira 1964-1980**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

AMARANTE, Rodrigo. Carta sobre o disco *Cavalo*. In: MATIAS, Alexandre. **Trabalho Sujo**. 23 set. 2013. Disponível em: <<http://trabalhosujo.com.br/tai-o-primeiro-disco-solo-do-rodigo-amarante/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

ANDREATO, Elifas. 'As gravadoras foram sempre um empecilho'. **Panorama Mercantil**, Franca, São Paulo, 13 mai. 2011. Entrevista concedida a Eder Fonseca. Disponível em: <<http://www.panoramamercantil.com.br/as-gravadoras-foram-sempre-um-empecilho-elifas-andreato-designer-grafico-e-jornalista/>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAKHTIN. MIKHAIL. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BANDEIRA, Manuel. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 nov. 1955. 1º Caderno, p.5.

BAQUE, Dominique. **Visages: du masque grec à la greffe du visage**. Paris: Regard, 2007.

BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris: Éditions du Seuil, 1970

_____. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1972.

_____. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 2009.

BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: a revolution in Brazilian culture**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. O Retrato Fotográfico entre a pose e a performance. In: 23º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS, 23, 2014, Belém. **Anais do 23º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)**. Belém: Compós, mai. 2014. p. 1-16. Disponível em: <http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT11_ESTUDOS_DE_CINEMA_FOTOGRAFIA_E_AUDIOVISUAL/bastos,mariateresafferreira.oretratofotograficoentreaposeeaperformance_2226.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2018.

- _____. **Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico**. 2007. 244 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. Du portrait, des photos et des miroirs. Salon de 1859. In: _____. **Critique d'art**. Paris : Armand Colin, 1965. Tome II, p. 348.
- BÉNET, Louis. L'histoire de la pochette d'album: Steinweiss et l'invention de l'artwork (1/3). **Néoprisme**, 6 oct. 2017. Disponível em: <<http://neoprisme.com/lhistoire-de-la-pochette-dalbum-alex-steinweiss-et-linvention-de-lartwork/>>. Acesso em 30 mar . 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 715.
- BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**: singularidade multiplicidade. São Paulo: Perspectiva, 2013
- BUTLER, Judith. **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004.
- CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, EdUSP, 1974.
- _____. Plano piloto para poesia concreta. **Poesia concreta**. 1958. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=1>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, Cesar Fernandez. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.
- CAMPOS, Priscilla. Oh minha honey baby baby baby. **Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco**, Pernambuco, n. 105, p. 10-15, nov. 2014.
- CASA NOVA, Vera. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Caminhos do Contemporâneo 1952-2002**. Rio de Janeiro: editora Eventual, 2002.
- CAYMMI, Stella. **O que é que a baiana tem?**: Dorival Caymmi na Era do Rádio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CICERO, Antonio. A falange de máscaras de Waly Salomão. In: SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Aeroplano, 2003. p.28-56.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo Geométrico e informal**. A vanguarda Brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COELHO, Frederico (Org.). **Encontros – Tropicalia**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

_____. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Descansar a vista. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 abr. 2016. Segundo Caderno, p. 2.

COHN, Sergio; JOST, Miguel. **Entrevistas Bondinho.** Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

COOK, Nick. The Domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception. In: THOMAS, Wyndham (Org.). **Composition, performance reception: studies in the creative process in music.** Aldershot: Ashgate, 1998. p.105-117.

COSTA E SILVA, Paulo da. **Sobre Jorge Ben e o futebol.** Questões musicais. 30 mai. 2016. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-musicais/sobre-jorge-ben-e-o-futebol/>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

CUNHA. Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Lexicon; FAPERJ, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. Rostidade: ano zero. In: _____. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 2.** São Paulo: Editora 34, 2012. 3 v.

DELLINGER, Matt; FRIEDMAN, Andy. Talkin' fifty years of Bob Dylan's "Blonde on Blonde". **New Yorker**, New York, 24 may 2017. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/talkin-fifty-years-of-bob-dylans-blonde-on-blonde>>. Acesso em: 30 mar 2018.

DI LEONE, Luciana. **Poesia e escolhas afetivas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

DIAS, Ana. Design e Cultura no Brasil: reflexões para o fortalecimento de um produto nacional. **Revista Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n 46, jan-abr 2016, p.119.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo, 2000.

DIAS-PINO, Wladimir. **Wladimir Dias-Pino.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012.

_____. **Diante da Imagem.** São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2014.

DINIZ, Sheyla Castro. "Se oriente, rapaz...": misticismo, dualidade e anomia na canção "Oriente" (Gilberto Gil, LP Expresso 2222, 1972). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 2, p. 119-145, jan.-jun. 2015.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. Caetano, um griot antropófago no teatro do mundo. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 17, n.1, p. 49-56, jan.-jun. 2013.

DINIZ, Julio. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba canção à Tropicalia.** Rio de Janeiro: FAPERJ, Relume Dumará, 2003. p. 99-110.

- _____. **Música popular – leituras e desleituras.** In : OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org). Literatura e mídia. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 173-186.
- DOMINGO. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2 e 3 mai. 1971, p. 6.
- DOS ANJOS, Moacir. A Arte brasileira e a crise da representação. **Revista ZUM**, São Paulo, 7 jul. 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/>>. Acesso em : 30 mar 2018.
- DUARTE, Rogério. **Tropicaos.** Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. **Fotos e grafias.** São Leopoldo: Unisinos. 2000.
- DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico: de la representación a la recepción.** Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1986.
- DUNN, Christopher. **Contracultura: Alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil.** Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- ECO, Umberto (Org.). **História da beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2004.
- EVANGELISTA, Ronaldo. **Vamos fazer tudo em alto contraste!** 15 set. 2009. Disponível em: <<https://ronaldoevangelista.wordpress.com/2009/09/15/vamos-fazer-tudo-em-alto-contraste/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria alegria.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- FERREIRA, Gloria (Org.). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERREIRA, Glória. **Arte como Questão: Anos 70.** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p.35
- FIGUEIREDO, Luciano. Luciano Figueiredo: depoimento [20 set. 2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida à autora.
- _____. Figueiredo revê Oiticica, Torquato e a Tropicália. **Revista Sibila**, ano 17, nov. 2010. Entrevista concedida a Regis Bonvicino. Disponível em: <<http://sibila.com.br/arte-risco/figueiredo-reve-oitica-torquato-e-a-tropicalia/4497>>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- FIGUEIREDO, Luciano. Babilhaques: poesia e arte. In: SALOMÃO, Waly. **Babilhaques: alguns cristais clivados.** Rio de Janeiro: Oi Futuro/Contracapa, 2007. p. 10-18.
- FILHO, Juca. O álbum branco do João. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973: o ano que reinventou a MPB: A história por trás dos discos que transformaram nossa cultura.** Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013. p. 209- 214.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H. D. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism.** London: Thames & Hudson, 2007.
- FRANCHETTI, Paulo. PECORA, Alcyr. **Caetano Veloso.** São Paulo: Editora Abril, 1981.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FREITAS, Janio de. Depoimento: sem nenhuma pose teatral, Nara Leão era suave e meiga em tudo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 mai. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1280303-depoimento-sem-nenhuma-pose-teatral-nara-leao-era-suave-e-meiga-em-tudo.shtml>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

FRIAS, Lena. Black Rio - o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976. Caderno B p. 1, 4-6.

FREUND, Gisele. **Photography & Society**. Boston: David R. Godine, Publisher, Inc. 1980.

FREUND, Gisèle. **Photographer**. 1985. Disponível em: <<http://www.gisele-freund.com/self-portraits-of-gisele-freund/>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

FUJITA, Neil. Waxing Chromatic: an interview with S. Neil Fujita. **Aiga, the professional association for design**, New York, 18 sept. 2007. Entrevista concedida a Steven Heller. Disponível em: <<http://www.aiga.org/waxing-chromatic-an-interview-with-s-neil-fujita>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GAVIN, Charles. Tom Zé: estudando o samba. **O som do vinil**. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/estudando-o-samba/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

_____. Walter Franco: ou não. **O som do vinil**. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/walterfranco/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

GENET, Jean. **L'atelier d' Alberto Giacometti**. Mayenne: L'arbalète. 2007.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERCHMAN, Clara. **Rubens Gerchman**: o rei do mau gosto. São Paulo: JJ Carol, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Editora Candido Mendes, 2012.

GOLDBERG, Itzhak. Portrait et visage, visage ou portrait. In: FLAHUTEZ, Fabrice; GOLDBERG, Itzhak; VOLTI, Panayota (Dir.). **Visage et portrait, visage ou portrait**. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 2010. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pupo/948>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

GORDON, Kim. **A garota da banda**: uma autobiografia. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2015.

GRØNSTAD, Asbjørn; VÅGNES; Øyvind. **Coverscaping**: discovering album aesthetic. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2010

GULLAR, Ferreira. Entrevista de Antônio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11/12, p. 170-180, dez. 1966-mar. 1967.

_____. **Experiência neoconcreta**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, Contraponto, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo

Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

_____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011

_____. Que “negro” é esse na cultura popular negra. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n.13-14, p.147-159, ago. 2001.

_____. Raça, o significante flutuante. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

INGLIS, Ian. “Nothing you can see that isn’t shown”: the album covers of the Beatles. **Popular Music**, New York, vol. 20, n. 1, p.83-97, jan. 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. **Patrulhas ideológicas.** São Paulo: Brasiliense, 1980

JOAQUIM, Paulo. **Jazz covers.** Köln: Tashcen, 2015.

JONES, Steve; SORGER, Martin. Covering music: a brief history and analysis of album cover design. **Journal of Popular Music Studies**, v. 11, n. 1, p. 68-102, 1999.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 13 mar. 1970. Caderno B, p. 3.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 14 dez. 1968. Capa, p.1.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock, In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília. **Escritos de artista: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. p. 37-45.

KLEE, Paul. **Teoría del arte moderno.** Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1979.

LAUS, Egeu. A capa de disco no Brasil: os primeiros anos. **ARCOS**, vol 1, número único, p.102-126, 1998.

LEE, Rita. **Rita Lee: uma autobiografia.** São Paulo: Editora Globo, 2016.

LEMOINE Serge. **L’art moderne et contemporain.** Paris: Larousse, 2007

LIEN, Sigrid. Stars as human beings – and timeless icons : Pennie Smith’s and Anton Corbijn’s artist portraits. In: GRØNSTAD, Asbjørn; VÅGNES; Øyvind. **Coverscaping: discovering album aesthetic.** Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2010

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

M DE MACALÉ. **Verbo encantado.** Salvador, n. 16, p.14-15, fev. 1972.

MARTIN, George. **Paz, amor e Sgt. Pepper.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

MAGALHÃES, Fabio. **Rubens Gerchman.** São Paulo: Lázuli Editora, 2006.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2009.

MAURICIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas - Stupakoff e a fotografia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 mai. 1956. 1º caderno, p. 12.

MELLO, Chico Homem de (Org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MENESCAL, Roberto. A renovação estética da Bossa Nova. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba canção à Tropicalia.** Rio de Janeiro: FAPERJ, Relume Dumará, 2003. p. 56-62

- MIYAZAWA, Pablo. Rodrigo Amarante comenta as onze faixas do novo disco, *Cavalo*. **Rolling Stone**, São Paulo. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/galeria/rodrigo-amarante-comenta-onze-faixas-do-novo-disco-icavaloi/#imagem1>>. Acesso em: 30 mar. 2018.
- MIDANI, André. **Do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MUGNAINI JR., Ayrton. Ou não? Sim – Walter Franco. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973: o ano que reinventou a MPB: a história por trás dos discos que transformaram nossa cultura**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013. p. 393-401.
- NAME, Daniela (Org.). **Diálogo concreto: design e construtivismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2008.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Objeto não identificado: a trajetória de Caetano Veloso**. 1988. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 1988.
- _____. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. **Velô de Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- NETO, Torquato. **Últimos dias de paupéria**. Rio de Janeiro: Editora Max Limonad, 1982.
- OITICICA, Hélio. Carta para Guy Brett. Rio de Janeiro, 6 nov. 1970. Arquivos Projeto HO.
- _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. **Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica**. Depoimento especial para o filme HO [jan. 1979]. Rio de Janeiro: Acervo do projeto Hélio Oiticica.
- OLIVEIRA, Bernardo. **Estudando o samba**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Construção do futuro e preservação do passado: JK o presidente bossa nova. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (Org.). **Do samba canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: FAPERJ, Relume Dumará, 2003. p. 68-79.
- PAVIN, Nilton; ATANES, Silvio. Quase que Chico não canta. In: ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **1973: o ano que reinventou a MPB: a história por trás dos discos que transformaram nossa cultura**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013. p. 99-106.
- PEDROSA, Mario; AMARAL, Aracy (Org.). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PESSANHA, Ricardo; CONTEIRO, Carla Cintia. **Caetano Veloso: L'âme brésilienne**. Paris: éditions Demi-Lune, 2008.
- PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. Cotia: Ateliê editorial, 2004.
- POMMIER, Edouard. **Théories du portrait: De la Renaissance aux Lumières**. Paris: Gallimard, 1998.
- PONTUAL, Roberto. Glauco Rodrigues. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 375-382.

PRETO, Marcus. Trilho sem fim: inovador nos temas, na composição rítmica e no design, disco Expresso 2222 ganha reedição. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2012. Ilustrada, p. E1.

PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. São Paulo: Globo, 2006.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; MORAIS, Isabelle Freire de. A encenação no retrato fotográfico: do “isto existiu” ao “isto foi encenado”. In: 23º da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – COMPÓS, 23, 2014, Belém. **Anais do 23º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)**. Belém: Compós, mai. 2014. p. 1-17. Disponível em:

<http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT13_IMAGEM_E_IMAGINARIOS_MIDIATICOS/aencenac_a_onoretratofotografico_2256.pdf>.

Acesso em 30 mar. 2018.

RENNO, Carlos. **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

_____. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.

RITO, Lucia. Os artistas da Capa. **Domingo**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 66, p. 22-27, 6 jul. 1986.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais: design, música e tropicalismo**. Rio de Janeiro: Novas Ideias/ 2AB, 2007.

RODRIGUES, Jorge Caê. O design tropicalista de Rogério Duarte. In: MELLO, Chico Homem de (Org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.188- 215.

ROSS, Craig. **The Beatles: Day-by-Day, Song-by-Song, Record-by-Record**. Lincoln: iUniverse, 2004.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANCHES, Pedro Alexandre. Por que não viver esse mundo. **Revista Trip**, n. 192, 8 set. 2010. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/por-que-nao-viver-nao-viver-esse-mundo>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 128-145.

_____. Caetano Veloso como superastro. In: **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 146-163.

_____. Democratização no Brasil – 1979-1981: cultura versus arte. In: **Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p.134-155.

SAX, David. **A vingança dos analógicos: por que os objetos de verdade ainda são importantes**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

SCHAEFFER, Jean-Marie. Du portrait photographique. **Lycée André Maurois d’Elbeuf**, 9 dez. 2009. Disponível em: <<http://maurois-lyc.spip.ac-rouen.fr/spip.php?article479>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

SCHILLER, Friedrich. Do Sublime, 1801. In: ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 297.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SHEEHY, Coleen. Bruce's butt: Masculinity, patriotism, and rock's ecstatic body. In: GRØNSTAD, Asbjørn; VÅGNES; Øyvind. **Coverscaping: discovering album aesthetic**. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2010.

SILVER, Ruth. Irineu Garcia: Festa-discos – Divulgar oralmente a cultura no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 mai. 1957. Suplemento dominical do Jornal do Brasil, p.1.

SMITH, Patti. **Só Garotos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SOLT, Mary Ellen. **Concrete poetry: a world view**. Indiana: Indiana University Press, 1971.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Tarik de. Musica Popular – Tempo e Contratempo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1974. Caderno B, p. 5.

SOUZA, Tarik de; ANDREATO, Elifas. **Rostos e gostos da música popular brasileira**, Porto Alegre: L&PM, 1979.

STESSUK, S. O silêncio em espirais: Walter Franco. In: **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências/ Sandra Nitri... et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/034/SILVIO_STESSUK.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2018.

SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 abr. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

TAZNIZAKI, Jun'ichiro. **In praise of shadows**. New Haven: Leete's Island Books, 1977.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. Composição de canção no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

TELES, José. Disco antológico de Gilberto Gil completa 40 anos. **Jornal do Commercio**, Recife, 30 jun. 2012. Disponível em:

<<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2012/06/30/disco-antologico-de-gilberto-gil-completa-40-anos--47450.php>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

TINHORÃO, José Ramos. **Musica Popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Editora 34, 2014.

TUNGA. **Tunga: depoimento** [16 set. 2015]. Rio de Janeiro: Canal Brasil. Entrevista concedida ao programa Arte na capa.

VASCONCELOS, Livia. As redescobertas de Rodrigo Amarante. **Graciliano On-line**, Maceió, 19 nov. 2014. Disponível em: <<http://graciliano.tnh1.com.br/2014/11/19/as-redescobertas-de-rodrigo-amarante/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

VAZ, Toninho. **Solar da fossa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das

Letras, 2005.

_____. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: ARBEX, Marcia; CASA NOVA, Vera. **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-57.

VILLAS-BOAS, Bruno. Nova fábrica promete quadruplicar produção de discos de vinil no país. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 19 jan. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2016/01/1730917-nova-fabrica-promete-quadruplicar-producao-de-discos-de-vinil-no-pais.shtml>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

VILLELA, Cesar G. **A história visual da bossa nova**. Rio de Janeiro: ADG Brasil, UniverCidade, 2003.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez**. In : NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. p. 25-37.

WILLIAMS, Emmet. **Anthology of concrete poetry**. New York: Something Else Press, 1967.

WOLLNER, Alexandre. Pioneiros da comunicação visual. In: ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil, vol. 2**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 955-971.

WRONA, Adeline. **Face au Portrait**: de Sainte-Beuve à Facebook. Paris: Hermann, 2012.

DISCOS

ALMEIDA, Aracy de. **Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Continental, p1950. 1 disco sonoro.

AMADO, Gilberto; LISBOA, Rosalina C. **Poesias**. Rio de Janeiro: Festa, p1956. 1 disco sonoro.

AMARANTE, Rodrigo. **Cavalo**. Rio de Janeiro: Som Livre, p2013. 1 disco sonoro.

AMARANTOS, Gabi. **Treme**. Rio de Janeiro: Som Livre, p2012. 1 disco sonoro.

ARMSTRONG, Louis. **Louis Armstrong & His Hot Five vol.2**. Nova York: Columbia, p1947

AVA, **Diurno**. Rio de Janeiro: Warner, p2011. 1 disco sonoro.

BASIE, Count. **Count Basie**. Nova York: RCA Victor. p1955. 1 disco sonoro.

THE BEATLES. **Let it be**. Londres: Apple Records, EMI, p1970. 1 disco sonoro.

_____. **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**. Londres: Parlophone, p1967. 1 disco sonoro.

_____. **The Beatles**. Londres: Apple Records, p1968. 1 disco sonoro.

BEN, Jorge. **Jorge Ben**. Rio de Janeiro: Phillips, p1969. 1 disco sonoro.

_____. **Sacundin Ben samba**. Rio de Janeiro: Phillips, p1964. 1 disco

sonoro.

_____. **Samba esquema novo**. Rio de Janeiro: Philips, p1963. 1 disco sonoro.

BETHÂNIA, Maria. **Alteza**. Rio de Janeiro: Philips, p1981. 1 disco sonoro.

_____. **Talismã**. Rio de Janeiro: Philips, p1980. 1 disco sonoro.

BOLA SETE E QUATRO TROMBONES. **Bola 7 e 4 trombones**. Rio de Janeiro: Odeon, p1958. 1 disco sonoro.

BONFÁ, Luiz. **Alta versatilidade**. Rio de Janeiro: Odeon, p1957. 1 disco sonoro.

BORGES, Lô. **Lô Borges**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, p1972. 1 disco sonoro.

BOSCO, João. **Caça à raposa**, p1975. 1 disco sonoro.

_____. **Comissão de Frente**, p1983. 1 disco sonoro.

_____. **Galos de Briga**, p1976. 1 disco sonoro.

BOWIE, David. **Aladdin Sane**, Nova York : RCA, p1973. 1 disco sonoro.

BRAITH, George, **Extension**, Nova York : Blue Note, p1964. 1 disco sonoro.

BRUBECK, Dave. **The Dave Brubeck Quartet – Time Out**. Nova York: Columbia, p1959. 1 disco sonoro.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque de Hollanda**, São Paulo: RGE, p1966. 1 disco sonoro.

_____. **Chico Canta**, Rio de Janeiro: Philips, p1973. 1 disco sonoro.

_____. **Paratodos**, Rio de Janeiro: RCA, p1993. 1 disco sonoro.

BURREL, Kenny. **Blue lights**, Nova York: Blue Note, p1958. 1 disco sonoro.

CAFI. Cafi: depoimento. Disponível em: <museuclubedaesquina.org.br/museu/depoimentos/cafi/>. Acesso em: 12 abr. 2017.

CAMELO, Marcelo. **Sou/ Nós**, Rio de Janeiro: Sony-BMG, p2008. 1 disco sonoro.

CAYMMI, Dorival. **Eu vou pra Maracangalha**. Rio de Janeiro: Odeon, p1957. 1 disco sonoro.

CAYMMI, Nana. **Nana**. Rio de Janeiro: Elenco, p1963. 1 disco sonoro.

CÉU. **Caravana Sereia Bloom**. São Paulo: Urban Jungle, p2012. 1 disco sonoro.

_____. **Tropix**. Rio de Janeiro: Slap/Som Livre, p2015. 1 disco sonoro.

COLTRANE, John. **Blue train**, Nova York: Blue Note, p1957. 1 disco sonoro.

_____. **Giant steps**. Nova York: Atlantic, p1960. 1 disco sonoro.

COLTRANE, John ; JACKSON, Milt. **bags & trane**, Nova York: Atlantic, p1961. 1 disco sonoro.

CONJUNTO FARROUPILHA E TRIO NAGÔ. **Canções populares do norte e sul**. Rádio, p1958. 1 disco sonoro.

COSTA, Gal. **FA-TAL – Gal a todo vapor**. Rio de Janeiro: Phillips, p1971. 1 disco sonoro.

_____. **Índia**, Rio de Janeiro: Phillips, p1972. 1 disco sonoro.

_____. **Legal**, Rio de Janeiro: Phillips, p1970. 1 disco sonoro.

_____. **Recanto**, Rio de Janeiro: Universal Music, p2011. 1 disco sonoro.

- DAVIS, Miles. **In a silent way**. Nova York: Atlantic, p1969. 1 disco sonoro.
- _____. **Tutu**. Nova York: Warner Bros. Records, p1986. 1 disco sonoro.
- DE BELÉM, Fafá. **Banho de cheiro**. Rio de Janeiro: Polydor, p1978. 1 disco sonoro.
- _____. **Tamba-tajá**. Rio de Janeiro: Polydor, p1976. 1 disco sonoro.
- DE JESUS, Clementina. **Clementina e convidados**. Rio de Janeiro: Odeon, p1979. 1 disco sonoro.
- _____. **Marinheiro só**. Rio de Janeiro: Odeon, p1973. 1 disco sonoro.
- COLLEGIUM MUSICUM. **Do tempo do império**, Rio de Janeiro: Festa, p1968. 1 disco sonoro.
- DYLAN, Bob. **Blonde on blonde**. Nova York: Columbia Records, p1966. 1 disco sonoro.
- E. LIGHT AND THE LIGHT BRIGADE. **Provocative percussion**. Nova York: Command Records, p1959. 1 disco sonoro.
- ERIC DOLPHY QUINTET. **Outward Bound**. Nova York: New Jazz, p1960. 1 disco sonoro.
- FRANCO, Walter. **Ou não**. Rio de Janeiro: Continental, p1973. 1 disco sonoro.
- _____. **Respire fundo**. São Paulo: CBS, p1978. 1 disco sonoro.
- GIL, Gilberto. **Expresso 2222**. Rio de Janeiro: Phillips, p1972. 1 disco sonoro.
- _____. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Philips, p1968. 1 disco sonoro.
- _____. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: Philips, p1969. 1 disco sonoro.
- _____. **Luminoso**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p2006. 1 disco sonoro.
- _____. **Refavela**, Rio de Janeiro: Phillips, p1977. 1 disco sonoro.
- _____. **Refazenda**, Rio de Janeiro: Phillips, p1975. 1 disco sonoro.
- GILBERTO, João. **João Gilberto**. Rio de Janeiro: Polydor, p1973. 1 disco sonoro
- _____. **Live in Tokyo**. Santa Monica: Verve Records, p2004. 1 disco sonoro.
- IMPERIAL ORCHESTRA. **Smash song hits by Rodgers and Hart**. Nova York: Columbia. p1940. 1 disco sonoro.
- JOBIM, Antonio Carlos. **Antonio Carlos Jobim**. Rio de Janeiro: Elenco, p1963. 1 disco sonoro.
- JOGRAIS DE SÃO PAULO. **Moderna Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Odeon, p1956. 1 disco sonoro.
- JONES, Grace. **Island life**. Nova York : Island Records, p1985. 1 disco sonoro.
- JOYCE. **Feminina**, Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1980. 1 disco sonoro.
- KOSTELANETZ, André. **Rhapsody in blue**. Nova York, Columbia, p1941. 1 disco sonoro.
- LEÃO, Nara. **Nara**. Rio de Janeiro: Elenco, p1963. 1 disco sonoro.
- _____. **Opinião**. Rio de Janeiro: Philips, p1964. 1 disco sonoro.
- LIMA, Marina. **Próxima parada**. Rio de Janeiro: Polygram, p1989. 1 disco sonoro.
- LIST, Eugene. **Schostakovitch**. Westminster, p1961. 1 disco sonoro.
- MACALÉ, Jards. **Jards Macalé**, Rio de Janeiro: Phillips, p1972. 1 disco sonoro.
- MARIA, Angela. **A rainha canta**. Rio de Janeiro: Copacana Discos,

p1954. 1 disco sonoro.

_____. **Angela Maria canta para o mundo**, Rio de Janeiro: RCA Victor, p1962. 1 disco sonoro.

_____. **Boneca**. Rio de Janeiro: Copacabana Discos, p1965. 1 disco sonoro.

MARIANO, Olegário; MOREYRA, Alvaro. **Poesias**. Rio de Janeiro: Festa, p1956. 1 disco sonoro.

MATOGROSSO, Ney. **Feitiço**. Rio de Janeiro: Universal, p1978. 1 disco sonoro.

_____. **Mato Grosso**, Rio de Janeiro: Universal, p1982. 1 disco sonoro.

_____. **Pois é**. Rio de Janeiro: Universal, p1978. 1 disco sonoro.

MAUTNER, Jorge. **Bomba de estrelas**. Rio de Janeiro: WEA, p1981. 1 disco sonoro.

_____. **Jorge Mautner**. Rio de Janeiro: Polydor, p1974. 1 disco sonoro.

MAYSA. **Maysa**. Rio de Janeiro: Elenco, p1964. 1 disco sonoro.

MEIRELES, Cecília; ALMEIDA, Guilherme. **Poesias**. Rio de Janeiro: Festa, p1955. 1 disco sonoro.

MENDES CAMPOS, Paulo. **Paulo Mendes Campos**. Rio de Janeiro: Festa, p1964. 1 disco sonoro.

MENDES CAMPOS, Paulo; DE MORAES, Vinicius. **Poesias**. Rio de Janeiro: Festa, p1956. 1 disco sonoro.

MENESCAL, Roberto. **A bossa nova de R. Menescal**. Rio de Janeiro: Elenco, p1963. 1 disco sonoro.

MIGNONE, Francisco. **Valsas de esquina**. Rio de Janeiro: Festa, (s.d). 1 disco sonoro.

MINGUS, Charlie. **Blues & roots**. Nova York: Atlantic, p1960. 1 disco sonoro.

MIRANDA, Carmen. **The South American way**, p1942. Decca. 1 disco sonoro.

MIRANDA, Marlui. **Olho d'água**. Rio de Janeiro : Continental, p1980. 1 disco sonoro.

MONK, Thelonious. **Monk**. Nova York: Columbia, p1954. 1 disco sonoro.

NASCIMENTO, Milton. **Milagre dos Peixes**. Rio de Janeiro: Odeon, p1973.

_____. **Minas**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1975. 1 disco sonoro.

NERUDA, Pablo. **Poemas de amor**. Rio de Janeiro: Festa, sd. 1 disco sonoro.

NOVOS BAIANOS. **Acabou chorare**. Rio de Janeiro: Som livre, p1972. 1 disco sonoro.

NUNES, Clara. **A voz adorável de Clara Nunes**. Rio de Janeiro: Odeon, p1966. 1 disco sonoro.

_____. **Clara Nunes**. Rio de Janeiro: Odeon, p1971. 1 disco sonoro.

_____. **Mestiça**. Rio de Janeiro: Odeon, p1980. 1 disco sonoro.

_____. **Rainha dos orixás**. Rio de Janeiro: Odeon, p1984. 1 disco sonoro.

OS MUTANTES. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor, p1968. 1 disco sonoro.

_____. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor, p1969. 1 disco sonoro.

_____. **A divina comédia ou ando meio desligado**. São Paulo:

- Polydor, p1970. 1 disco sonoro.
- OS TINCOÃS. **Os Tingoãs**. Rio de Janeiro: Odeon, p1973. 1 disco sonoro.
- OTTO. **Certa manhã acordei de sonhos intranquilos**. Rio de Janeiro: Arterial Music, p2007. 1 disco sonoro.
- RAMALHO, Zé. **A peleja do diabo com o dono do céu**. São Paulo: Epic, p1980. 1 disco sonoro.
- _____. **A peleja do diabo com o dono do céu**. Rio de Janeiro: CBS, p1979. 1 disco sonoro.
- REGINA, Elis. Zimbo Trio. **O fino do fino**. Rio de Janeiro: Philips, p1965. 1 disco sonoro.
- REGINA, Elis. **Como e porque**. Rio de Janeiro: Philips, p1969. 1 disco sonoro.
- _____. **Em pleno verão**. Rio de Janeiro: Philips, p1970. 1 disco sonoro.
- _____. **Ela**. Rio de Janeiro: Philips, p1971. 1 disco sonoro.
- _____. **Elis**. Rio de Janeiro: Phillips, p1973. 1 disco sonoro.
- RITA LEE E TUTTI FRUTTI. **Entradas e bandeiras**. Rio de Janeiro: Som Livre, p1976. 1 disco sonoro.
- THE ROLLING STONES. **Sticky fingers**. Nova York: Atlantic Records, p1971. 1 disco sonoro.
- _____. **Let It bleed**. Londres: Decca, p1969. 1 disco sonoro.
- SERKIN, Rudolf; WALTER, Bruno; (com New York Philharmonic Orchestra). Nova York: Columbia, p1948. 1 disco sonoro.
- SILVA, Anísio. **Alguém me disse**, Rio de Janeiro: Odeon, p1960. 1 disco sonoro.
- SILVER, Horace. **Horace Silver Trio**. New York: Blue note, p1952. 1 disco sonoro.
- SIMON, Paul; GARFUNKEL, Art. **Bookends**. New York: Columbia Records, p1968. 1 disco sonoro.
- SMITH, Bessie. **Empress of the blues**. Nova York: Columbia, p1940. 1 disco sonoro.
- NEW YORK PHILHARMONIC ORCHESTRA. **Sagração da Primavera**. Nova York: Columbia, p1944. 1 disco sonoro.
- SMITH, Patti. **Horses**. Nova York: Arista Records, p1975. 1 disco sonoro.
- TELLES, Silvia. **Carícia**. Rio de Janeiro: Odeon, p1957. 1 disco sonoro.
- TELLES, Sylvia. **Bossa, balanço, balada**. Rio de Janeiro: Elenco, p1963. 1 disco sonoro.
- TORNADO, Toni. **Toni Tornado**. Rio de Janeiro: Odeon, p1971. 1 disco sonoro.
- TORNADO, Tony. **Se Jesus fosse um homem de cor (Deus negro)**. p1976. 1 disco sonoro.
- VALLE, Marcos. **Previsão do tempo**. Rio de Janeiro: Odeon, p1973. 1 disco sonoro.
- VASCONCELOS, Naná. **Africadeus**, p1979. 1 disco sonoro.
- _____. **Amazonas**. Rio de Janeiro: Philips, p1973. 1 disco sonoro.
- VELHA GUARDA. **Velha Guarda**. Rio de Janeiro: Sinter, p1954. 1 disco sonoro.
- VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; COSTA, Gal. **Temporada de Verão – Ao vivo na Bahia**. Rio de Janeiro: Phillips, p1974. 1 disco sonoro.
- VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; COSTA, Gal. et al. **Tropicália ou panis**

- et circensis**. Rio de Janeiro: Philips, p1968. 1 disco sonoro.
- VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Barra 69**. Rio de Janeiro: Phillips, p1971. 1 disco sonoro.
- VELOSO, Caetano. **Araçá Azul**. Rio de Janeiro: Phillips, p1974. 1 disco sonoro.
- _____. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips, p1968. 1 disco sonoro.
- _____. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips, p1969, Philips. 1 disco sonoro.
- _____. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, p1971. 1 disco sonoro.
- _____. **Cores, nomes**. Rio de Janeiro: Phillips, p1982. 1 disco sonoro.
- _____. **Transa**. Rio de Janeiro: Philips, p1972. 1 disco sonoro.
- _____. **Jóia**. Rio de Janeiro: Phillips, p1975. 1 disco sonoro.
- _____. **Muito**. Rio de Janeiro: Phillips, p1978. 1 disco sonoro.
- _____. **Qualquer Coisa**. Rio de Janeiro : Philips, p1975. 1 disco sonoro.
- _____. **Uns**. Rio de Janeiro: Phillips, p1983. 1 disco sonoro.
- _____. **Velô**. Rio de Janeiro: Philips. p1984. 1 disco sonoro.
- THE VELVET UNDERGROUND. **The Velvet Underground**. Nova York: Verve, p1967. 1 disco sonoro.
- VILLARET, João. **Poesia brasileira – antologia**. Rio de Janeiro: Festa, p1958. 1 disco sonoro.
- ZÉ, Tom. **Estudando o samba**. São Paulo: Continental, p1976. 1 disco sonoro.
- _____. **Todos os olhos**. São Paulo: Continental, p1973. 1 disco sonoro.

Audiovisual

- ÁGUA de céu pássaro. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2014. Temporada 1, ep. 19 (3 min.). Exibido em 25 set. 2014. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3650352/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- ALCIONE – Fruto e raiz. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2015. Temporada 2, ep. 15 (3 min.). Exibido em 3 set. 2015. Disponível e: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4450953/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- CAPAS da Elenco. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2014. Temporada 1, ep. 6 (3 min.). Exibido em 6 set. 2014. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3637964/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- CLARA NUNES do Brasil. Direção: Darcy Burger. In: Clara Episódio 5, exibido no Canal Brasil em 8 dez. 2012. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3565812/>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- DIURNO. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2014. Temporada 1, ep. 21 (3 min.). Exibido em 2 out. 2014. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3660524/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.
- GAL Fatal. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2015. Temporada 2, ep. 10 (3 min.). Exibido em 3 de set. 2015. Disponível em:

<<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4443254/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

JARDS Macalé. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2014. Temporada 1, ep. 11 (3 min.). Exibido em 17 set. 2014. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3635439/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

JOYCE Moreno – Feminina. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2015. Temporada 2, ep. 3 (3 min.). Exibido em 3 set. 2015. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/4443225/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

NOVOS BAIANOS Futebol Clube. Direção: Solano Ribeiro. 44min., 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eW5rjGmfbAs&ab_channel=EduMartins>. Acesso em: 01 abr. 2018.

OTTO – Certa manhã acordei de sonhos intranquilos. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2015. Temporada 2, ep. 24 (3 min.). Exibido 16 set. 2015. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3650352/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

PARATODOS. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2016. Temporada 3, ep. 56 (3 min.). Exibido em 17 ago. 2016. Disponível: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/5706043/>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

TROPICÁLIA. Direção: João Felipe Freitas. In: Arte na Capa, 2014. Temporada 1, ep. 9 (3 min.). Exibido em 11 set. 2014. Disponível em: <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/3637986/>>. Acesso em abr. 2018.