

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

FILIPE CONDE PEREIRA

**A CAPA NOS ÁLBUNS DE ROCK DOS ANOS 60/70**

PORTO ALEGRE

2014

FILIPE CONDE PEREIRA

**A CAPA NOS ÁLBUNS DE ROCK DOS ANOS 60/70**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre

2014

FILIPPE CONDE PEREIRA

**A CAPA NOS ÁLBUNS DE ROCK DOS ANOS 60/70**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em História da Arte.

Aprovado em \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA:**

\_\_\_\_\_  
Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Luciana Prass

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira

Porto Alegre  
2014

## AGRADECIMENTOS

Ao Frederico Duarte Bartz, pelo contínuo interesse e entusiasmo pela minha pesquisa;

Ao Rafael Costa, por me tirar da zona de conforto intelectualmente — e incessantemente;

Ao Zeca Azevedo, pelas generosas conversas e pelo estímulo constante desde 2011;

À Thamirez Martins, pelo companheirismo, paciência e pela interlocução de qualidade ímpar;

À Daniela Kern, pela confiança e pela orientação (para esta pesquisa e para a vida, ela mal sabe o quanto);

À Cristina Conde, pelo amor e cumplicidade incondicionais desde 28/07/1993;

Ao Walter Borba Cirne, pela preciosa amizade e pelas madrugadas afiadas em críticas e reflexões a tudo que existe;

Ao grupo .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., pelo terreno fértil para discussões;

À Elida Tessler, pela positividade inabalável compartilhada comigo;

Ao Márcio Vaz, pelo gesto de incentivo ainda em 2010, apesar de pouco me conhecer (foi importante);

À Marize Schons, por ser minha primeira referência de pensamento independente e crítico (ainda em meados de 1998!);

Ao Paulo Gomes, pelo estímulo e pela simplicidade com a qual nos ensinou desde a aula inaugural do curso (ainda lembro do teor da sua fala naquele dia);

Ao Egídio Pandolfo, pelas lições e pelo bom exemplo como profissional e como pessoa;

À Vera Schuch, pela estimada amizade, carinho e companheirismo;

A todos os amigos e também às companhias ocasionais que tanto me enriquecem;

Vocês estão todos neste trabalho. Muito obrigado!

## RESUMO

Este trabalho busca identificar as relações simbólicas entre as capas dos discos de *rock* dos anos 1960 e 1970 dos Estados Unidos da América, Reino Unido e Brasil e as músicas a elas relacionadas, procurando definir por álbum, nesse recorte temporal, um projeto sonoro e visual de expressão autoral de um artista ou grupo de artistas.

Palavras-chave: *rock*, música, capas de discos, discos, álbum, mpb.

## ABSTRACT

This PAPER seeks to identify the symbolic relations between the covers of rock long plays in the 60s and 70s in the United States of America, United Kingdom, Brazil and the songs related to them, looking set for album , in this time frame, a sound and visual project of authorial expression of an artist or group of artists.

Key-words: rock, music, long-play covers, long-play, album, popular brazilian music.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	08
<b>2 A TRANSFORMAÇÃO DA MÍDIA E A IDEIA DE ÁLBUM MUSICAL</b>	
2.1 Ouvindo música sem músicos na sala	13
2.2 A revolução do LP	18
<b>3 A ARTE DO LP</b>	
3.1 Os primeiros álbuns e as primeiras capas	22
3.2 A ideia de álbum e a ideia de capa na música popular jovem: uma questão de identidade	28
3.3 Álbuns conceituais, álbuns temáticos	42
<b>4 CAPAS NO BRASIL: ANOS 60/70</b>	
4.1 Música jovem da Jovem Guarda	53
4.2 Tropicalismo, todos comendo a papa antropofágica	59
4.3 Além do tropicalismo...	69
<b>5 CONCLUSÃO</b>	73
<b>REFERÊNCIAS</b>	77
<b>ÁLBUNS CITADOS</b>	78
<b>APÊNCIDES</b>	80

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho lança um olhar central sobre os álbuns de *rock* dos anos 1960 e 1970 e a relação simbólica das capas com as músicas dos discos nos Estados Unidos da América, Reino Unido e Brasil. Busca compreender como as capas se comunicam com o público e como constituem, com o passar do tempo, um espaço discursivo dentro do álbum junto à música.

Entre as justificativas, saliento a primeira: meu interesse pessoal e minha relação com este recorte da produção musical. Desde o início da adolescência, quando entrei em contato com artistas como Led Zeppelin, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Beatles, Supertramp, Yes, Rush (listas: sempre longas e sempre parciais...), ouvindo os discos que encontrava em casa e tentando entender o sentido daquelas músicas tão diferentes do que meus amigos e eu ouvíamos de atual, identificando influências, lendo sobre as revoluções técnicas e os segredos apresentados por músicas e discos, olhando para aquelas capas hipnotizantes, adivinhando a banda apenas pela estética da capa ou das canções, minha relação não era apenas com as músicas. Espontaneamente (pelo menos não me lembro de ninguém que tenha me sugerido isso inicialmente) fui me relacionando com os álbuns como se eles fossem projetos fechados, declarações dos artistas que os produziram. As capas destes álbuns diziam respeito aos artistas, mas, frequentemente, falavam do próprio álbum. Ao mesmo tempo em que fui me envolvendo cada vez mais íntima e criticamente com a música e ampliando questionamentos, fui percebendo essa relação que já se tornara indissociável para mim, principalmente nos LPs (*Long Plays*): a capa como elemento do álbum, indo além da função de rótulo e o mero potencial comercial.

Anos depois, ao ingressar no bacharelado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, adotei este tema para minha pesquisa. Ao procurar bibliografia sobre o assunto, não consegui localizar material crítico dedicado a este tema publicado com o foco que proponho. Os livros sobre o assunto costumam ser apenas coletâneas das artes em sedutoras edições de capa dura com imagens grandes reproduzidas, ou as famosas — e principalmente cansativas — listas de "as capas mais alguma coisa de tal época e tal estilo" que pouco refletem acerca delas e dos álbuns. Alguns trazem valiosíssimas informações técnicas, como os artistas que conceberam, projetaram e executaram a capa, e um pequeno parágrafo sobre a circunstância da criação de cada uma delas. Porém, as capas são tratadas nessas edições como algo separado do álbum, o que me causava insatisfação e me parecia



grave lacuna editorial. Nos portfólios publicados de Storm Thorgerson (1944-2013), importante *designer* de capas de álbuns que esteve envolvido em criações icônicas para o *rock* clássico, progressivo e alternativo a partir do final dos anos 1960, encontramos informações valiosas sobre seu entendimento de como uma capa de álbum musical deveria ser entendida e concebida. No Brasil, um importante artista que contribui com textos de caráter semelhante aos de Thorgerson é Rogério Duarte, envolvido com o movimento tropicalista como *designer* de capas, poeta e teórico.

Apesar da falta de bibliografia sobre o assunto, as conversas com outros apreciadores de música indicavam haver, sim, uma relação poética, conceitual ou estética entre as capas e as músicas que muitas vezes não era analisada — com exceção sempre dos mesmos casos, encabeçados por *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles (1967) e *Tropicália ou Panis Et Circencis* dos tropicalistas brasileiros (1967). Essa falta de atenção em relação às capas vai contra o cuidado que os músicos tiveram ao escolher os artistas responsáveis pelo aspecto visual dos seus discos.

Minha escolha por esse tema agora parece natural. Durante estes quatro anos de bacharelado escutei diversos álbuns de estilos e décadas variadas, conversei com muitos conhecedores de música com repertórios pessoais tão invejáveis quanto suas coleções de discos e arquivos MP3, li livros e matérias em revistas, *blogs* e *sites*, e pude ampliar meu próprio panorama um pouco além do *rock*, podendo pensar no recorte aqui proposto inserido em um contexto maior.

Proponho, com este trabalho, o entendimento das capas dos álbuns de *rock* dos anos 60 e 70 como elemento criativo integrante e importante para a construção do álbum, funcionando não *em função de*, mas *com* ele. Procuo relacionar, ao longo do texto, algumas capas exemplares para a ideia que apresento. Não tenho a insana pretensão de esgotar as discografias ou capas ícones, o que exigiria um trabalho muito além das dimensões do que permite uma graduação. Igualmente não pretendo fazer a minha própria lista de *as capas mais importantes* ou *as mais revolucionárias*. Os álbuns também não serão analisados com a mesma profundidade em relação uns aos outros. O objetivo central aqui não é fazer a análise dos álbuns procurando esgotar as questões que encerram e propõem. Esta será apenas uma das ferramentas que serão usadas para apresentar a ideia central, que é a relação simbólica entre as capas e as músicas no espaço, tempo e estilo propostos. Também me permiti fazer saltos temporais e recorrer a exemplos de outros estilos musicais sempre que a pesquisa exigiu, para assim melhor contextualizar o meu objeto de estudo.

A relação do ouvinte com a música é mais do que meramente auditiva. Existe uma propriedade tátil, visual e de manipulação e percepção de espaço que está ligada às mídias e o modo de difusão das músicas. Por ser o LP (*long play*) a mídia protagonista deste trabalho e as inovações apresentadas por ele sendo importantes para a relação do público com os álbuns, dedico o primeiro capítulo a explorar um pouco a transformação das mídias graváveis desde seu surgimento comercial em cilindros de cera até os populares discos vinil de 33 rotações por minuto, pensando no impacto destas transformações nos hábitos de escuta e de produção musical das gerações da primeira metade do século XX no ocidente. Recorri a Norman Lebrecht<sup>1</sup> e Gary Marmorstein<sup>2</sup> para falar sobre essas transformações. O primeiro fala sobre a indústria da música erudita, dedicando especial atenção às transformações tecnológicas que permitiram a gravação, enquanto o segundo apresenta um riquíssimo texto contando a história da gravadora Columbia, responsável pelo desenvolvimento bem-sucedido do *Long Play* (LP). A respeito das embalagens destas primeiras mídias, encontrei informações ricas em artigo de Egeu Laus publicado em livro organizado por Rafael Cardoso<sup>3</sup>.

No segundo capítulo, adentro na questão central deste trabalho: o desenvolvimento da ideia de álbum com o LP se tornando a mídia dominante, e a importância criativa da capa, cada vez mais marcante nos discos de *rock* dos anos 60s e 70s. Nesse capítulo, faço uso de textos, reflexões e explicações de Storm Thorgerson, importante criador de capas que junto com Aubrey Powell formava a Hipgnosis, grupo responsável por algumas das capas mais transgressoras e criativas para o *rock* da década de 1970 até sua dissolução nos anos 80 (Thorgerson produziu capas até sua morte em 2013). Aqui apresento a ideia de *tribos* que Michel Maffesoli traz em seu livro *O Tempo das Tribos*<sup>4</sup> para pensar na relação de identidade jovem que se estabeleceu nitidamente ao longo do século XX em comportamento e mercado. A relação entre este segmento da sociedade com os álbuns de *rock* passa pela identidade de grupo.

No terceiro capítulo, procuro entender como a música jovem popular feita no Brasil respondeu a esta valorização da embalagem — a capa —, que se deu a nível internacional, prestando atenção principalmente na Jovem Guarda e no posterior surgimento e estabelecimento do Tropicalismo como proposta estética, sendo estes dois grandes eixos da

---

<sup>1</sup> LEBRECHT, 2008.

<sup>2</sup> MARMORSTAIN, 2007.

<sup>3</sup> CARDOSO, 2005.

<sup>4</sup> MAFFESOLI, 1998.

música jovem nacional das décadas com as quais trabalho. Para entender a estética, comportamento e importância da Jovem Guarda, tão pouco valorizada hoje em dia, pude me apoiar no recente livro da pesquisadora Maíra Zimmermann<sup>5</sup>, que trata sobre diversos aspectos desta *tribo urbana* jovem. Para falar do tropicalismo, me sirvo principalmente de textos de Celso Favaretto<sup>6</sup>, Jorge Caê Rodrigues<sup>7</sup> e de Rogério Duarte<sup>8</sup>.

Neste último capítulo, alguma referência pode soar estranha para parte do público atento e natural para outra parte. Alguns exemplos que escolhi para este trabalho não são propriamente *rock puro* (não gosto desse termo, *pureza*). Porém, na tropicália existe o *rock* diluído em dosagens generosas em alguns momentos, e na ideia geral definitivamente. Em *Acabou Chorare* (1972), dos Novos Baianos, o samba é tocado com uma *pegada rock*. Essa mistura não é vista por mim como excludente, mas inclusiva. Ela aproxima os estilos distintos e adapta o estilo estrangeiro ao nosso, traz o tempero deles para o nosso prato. O resultado é *delicioso e nutritivo*, sem dúvida.

A estrutura deste trabalho foi montada desta maneira a partir de uma entrevista que realizei em 01/05/2014 com José Carlos "Zeca" Azevedo, jornalista de formação, discófilo e referência nacional em cultura pop, especialmente música pop de raiz negra. A conversa que tivemos permitiu que eu organizasse as ideias das quais gostaria de tratar nesse formato. Pude usar a sua clareza de pensamento e indicações preciosas de repertório para orientar o presente trabalho. Apesar de não citá-lo como fonte no corpo do trabalho, sua presença foi fundamental desde 2011, quando entrei no Instituto de Artes da UFRGS com este tema já como interesse e encontrei meu mais importante interlocutor em Zeca Azevedo. Ao final do trabalho, anexei esta entrevista pela qualidade e riqueza que representa, às quais não pude desenvolver aqui por motivos de recorte teórico.

Parte do referencial teórico usado neste trabalho encontra-se em inglês, sem tradução para português até o momento. Quando houve necessidade de citar o autor com suas próprias palavras, optei por escrever diretamente traduzido, usando notas de rodapé para esclarecer elementos da ideia original que talvez fiquem implícitos — mas notadamente presentes — e resistam à tradução para outra língua que não aquela na qual a frase foi pensada e escrita originalmente.

---

<sup>5</sup> ZIMMERMAN, 2013.

<sup>6</sup> FAVARETTO, 2000.

<sup>7</sup> RODRIGUES, 2007.

<sup>8</sup> DUARTE, 2003.

Outra característica deste trabalho é a presença de termos metafóricos para adjetivar e indicar elementos da música. Por um bom tempo busquei alternativas que sempre soaram insatisfatórias. Optei por manter, moderando quando possível, estes termos. Trata-se de algo que qualquer ouvinte um pouco mais crítico de música está habituado, mesmo que não toque instrumento algum. Afirmar que o solo de guitarra em *Sympathy for the Devil*<sup>9</sup> na gravação original dos Rolling Stones é *cortante*, com *distorção fritando*, por exemplo, parece muito mais eficiente do que a simples constatação do timbre estridente e com pouco grave além de ainda expressar algo da sua relação com o resto da música.

Antes da conclusão deste trabalho, ao conversar com um amigo interessado em minha pesquisa, ouvi uma frase forte: "(...) mas, no final das contas, a cultura popular pertence ao povo"! Sim, ele está coberto de razão. Uma prova disso é a tentativa de classificar em duas áreas distintas *rock* progressivo e psicodélico. Em ideia podem ser diferentes, mas formalmente são tão próximos, podendo facilmente se confundirem. Pessoalmente, acredito que academicismos no sentido de conceituar e definir estritamente tais expressões são dispensáveis com louvor. A parcela de academicismo que deve ser contemplada é a reflexão e a busca pelo entendimento dos fenômenos, neste caso culturais, sociais, artísticos e estéticos.

Sem mais, vamos esquecer por um momento que hoje escutamos música em nossos aparelhos portáteis com fones de ouvido, que somos bombardeados por música de todos os tipos por todos os lados a todo momento pela televisão, rádio e internet. Vamos fazer o uso da imaginação histórica e tentar nos aproximar da surpresa de ouvir pela primeira vez a música reproduzida por discos e não por músicos presentes, e como a relação com esta arte alcançou novas possibilidades a partir desta revolução.

---

<sup>9</sup> STONES, The Rolling. *Beggars Banquet*. Jimmy Miller. Decca: Reino Unido, 1968.

## 2 A TRANSFORMAÇÃO DA MÍDIA E A IDEIA DE ÁLBUM MUSICAL

### 2.1 Ouvindo música sem músicos na sala

Ouvir música sempre foi algo necessariamente ligado à presença, à execução, à apreciação no mesmo espaço em que esta era executada. Em pouco tempo, questão de um século e meio, esta relação de experiência da música sofreu severas transformações que influenciaram a maneira como a música é criada e percebida. Pensando em dois extremos, temos a execução ao vivo como única maneira de ouvir música até final do século XIX — quando surgiram os primeiros meios de registro fonográfico — e os aparelhos de MP3 compactos e portáteis que permitem o armazenamento de uma enorme quantidade de músicas a serem ouvidas com fones, individualmente, em diversas situações. Hoje, ouvir música não é mais necessariamente um *momento* específico como foi até meados do século XX, com procedimentos específicos de aspecto ritualístico (preparar o toca-discos, limpar a poeira do disco, virar a outra face ao final do lado A, cuidar os possíveis danos na superfície da mídia). Hoje ouvimos música em qualquer cômodo da casa, no carro, na rua, caminhando, andando de bicicleta. A apreciação musical não exige mais uma reserva de tempo e atenção como exigia antigamente.

Até o século XIX, para ouvir música erudita, as pessoas iam ao teatro. Música sacra era tocada nas igrejas em cultos. Em bares e cafés ou festas particulares, podia-se escutar música popular durante a refeição, em uma conversa, enquanto se bebia. De maneira mais privada, a música poderia ser tocada em casa, como era frequente, por um membro da família com o intuito de entreter, relaxar ou agradar os presentes. A música estava associada ao convívio e a um contato mais direto. Aprender novas obras exigia estudo com um professor, ou a obtenção de novas partituras.

É amplamente aceito como marco de início da gravação fonográfica o ano de 1877, com o inventor Thomas Alva Edison (1847-1931) e seus cilindros<sup>10</sup>. Os cilindros eram cobertos de cera, onde a música era gravada. Eles eram vendidos em embalagens também cilíndricas, de papelão, com a marca do fabricante<sup>11</sup>. Apesar disso, a tecnologia ainda era

---

<sup>10</sup> LEBRECHT, 2008, p. 19.

<sup>11</sup> LAUS in CARDOSO, 2005, p. 297.

insuficiente para registrar com clareza as músicas, prejudicando a apreensão em meio a ruídos decorrentes do processo mecânico de então. A partir do desenvolvimento de uma mídia durável e própria para uso doméstico criada pelo alemão Emil Berliner (1851-1929), discos planos passaram a ser gravados e comercializados já na primeira década do século XX. Feitos de baquelite ou goma-laca, os discos comportavam cerca de quatro minutos em cada face, e foram desenvolvidos visando a indústria de música clássica. Temos, assim, o primeiro passo na revolução da maneira como as pessoas ouviam música. Pela primeira vez na história, uma sinfonia poderia ser escutada na sala de casa, em um espaço privado e intimista, sem uma plateia de dezenas ou centenas de pessoas acompanhando. Norman Lebrecht escreve que:

Os veteranos protestaram. O pianista profissional Artur Schnabel, um homem de visão ampla e humor cáustico, argumentou que o ato de gravar ia "contra a própria natureza da execução musical", por conta da eliminação do contato visual entre executante e ouvinte, com isso desumanizando a arte.<sup>12</sup>

Até então, o registro de voz humana era relativamente satisfatório, mas violinos e pianos ainda soavam mal e indefinidos. O sistema de amplificação era completamente mecânico: a agulha vibrava ao percorrer os sulcos do disco que girava e, dessa maneira, enviava o som através de uma corneta que expandia as ondas. O volume e a indefinição logo pararam de satisfazer o público, que passou a consumir menos. Além disso, meios de transmissão já estavam sendo aplicados à música. Através de uma ligação telefônica, era possível escutar ópera captada no próprio teatro ao vivo, e o rádio tornou-se cada vez mais comum entre os lares ocidentais. Por volta de 1925, os grupos de empresários que atuavam na área da indústria fonográfica começaram a firmar contratos com os Laboratórios Bell, que haviam desenvolvido um processo de gravação elétrica baseada nos avanços tecnológicos de pesquisas em telefonia e microfones<sup>13</sup>. Com este novo processo, atingiu-se uma maior qualidade no som obtido, e as vendas voltaram a subir.

Durante a gravação, os artistas podiam agora se posicionar a uma maior distância da fonte que captava o som, definindo com mais precisão o volume sonoro de cada instrumento e uma maior clareza no momento da reprodução. Importante lembrar que, até o momento, a gravação ainda era feita em uma *tomada* só, com apenas um canal de captação. Para a reprodução, a corneta mecânica foi substituída por alto-falantes.

---

<sup>12</sup> LEBRECHT, 2008, p. 20.

<sup>13</sup> LEBRECHT, 2008, p. 25.

A popularização aumentou, tornando os discos objetos cada vez mais comuns nas salas das casas de famílias, assim como a coleção da Enciclopédia Britânica e o rádio. Com o desenvolvimento da tecnologia de gravação e execução, não eram apenas músicas que eram gravadas. Narrações de importantes lutas de boxe, discursos, depoimentos, sons da natureza, instrumentos de lugares remotos, uma grande quantidade de coisas além da música que poderia ter valor comercial. Até então, os discos eram vendidos em envelopes de papel pardo com identificação do fabricante e/ou propaganda de outros produtos. Contavam com um espaço redondo vazado no meio, permitindo ler a etiqueta central da mídia contendo o nome da música, intérprete, compositor, ano e, normalmente, estilo musical<sup>14</sup>. Estes envelopes não tinham maior valor para os consumidores.

Os discos se adequavam bem para a gravação de registros mais breves, como música popular e outras curiosidades. Porém, os quatro minutos de capacidade em cada face eram insuficientes para a *música clássica*<sup>15</sup> em sua maioria. Com durações de mais de 20 minutos em alguns casos, elas precisavam ser divididas em diversos discos. Os músicos e produtores tinham que criar pausas para o momento virar ou trocar os discos<sup>16</sup>, às vezes indicando na embalagem que os andamentos não correspondiam exatamente às intenções do compositor ou maestro.

Uma sinfonia de cerca de 40 minutos, por exemplo, precisaria ser dividida em cerca de dez faces gravadas. É o caso da Sexta Sinfonia de Beethoven, a *Pastoral*, com seus cerca de 40 minutos. Assim, era possível comprar álbuns para abrigar uma coleção de gravações, tal qual os álbuns de fotografias comercializados a partir do tempo da fotografia comercial (meados do século XIX). O álbum de discos podia ser encontrado em diferentes formas: capa e contracapa de tecido reforçado, revestido de couro, em madeira formando quase uma caixa, entre outros acabamentos; a capa podia ser gravada, ou a lombada, indicando o dono ou o conteúdo guardado; a face interna da capa com sumário a ser preenchido à mão. Por volta dos anos 40 alguns artistas de prestígio dos Estados Unidos na música clássica tiveram discos lançados com álbuns personalizados comportando a obra e, em certos casos, com informações sobre a produção na contracapa ou em páginas internas<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> LAUS in CARDOSO, 2005, p. 297.

<sup>15</sup> Neste trabalho, utilizarei o termo *música clássica* para me referir à música erudita e sacra produzida até o final do século XIX.

<sup>16</sup> LEBRECHT, 2008, p. 26.

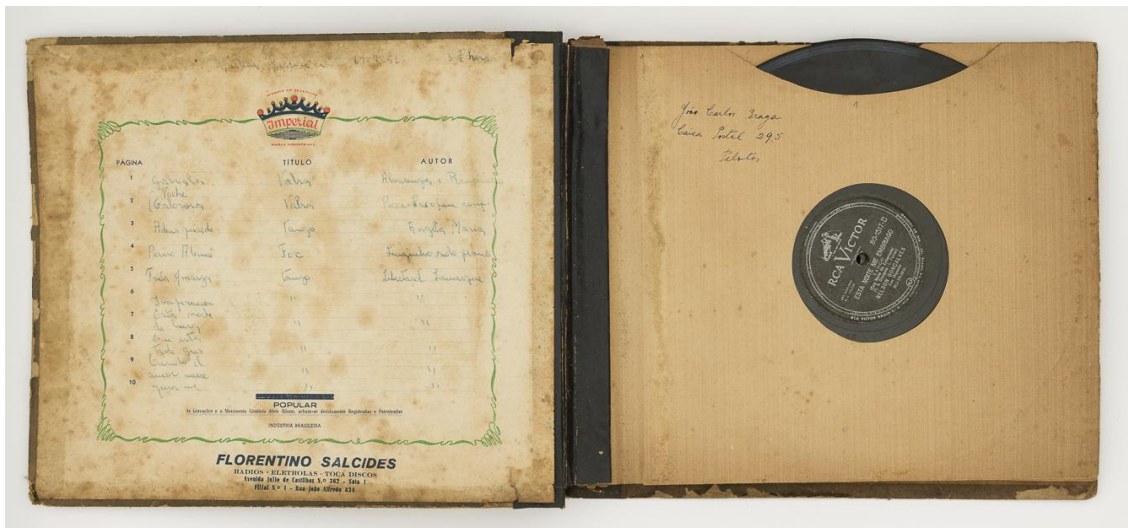
<sup>17</sup> LAUS in CARDOSO, 2005, p. 305; 308.





Álbum para discos de 78 rotações (primeira metade do século XX)

Foto: Filipe Conde



Álbum para discos de 78 rotações (primeira metade do século XX)

Foto: Filipe Conde





Álbuns para discos de 78 rotações (primeira metade do século XX)

Foto: Filipe Conde

O desenvolvimento do disco de 78 rotações teve forte impacto na música popular e na formação do gosto das massas. As novidades musicais chegavam pelo comércio para milhares de pessoas que, agora, compravam discos para escutar em casa. Esse volume de oferta aliado à variedade permitiu que intérpretes fossem descobertos antes mesmo de realizarem shows nas cidades, mas principalmente que estilos fossem assimilados e transformados. Eric Hobsbawm, em *História Social do Jazz*, aponta o disco como um importante fator de disseminação da música negra nos Estados Unidos e, posteriormente, na Europa, em um momento seguinte às primeiras migrações de populações negras que espalharam o *Blues* pelo país. O numeroso público negro chamou a atenção da indústria, que percebeu o potencial deste segmento. Por volta dos anos 20, companhias passaram a investir em catálogos voltados exclusivamente para o público negro. A Okeh Company (1923-1935), por exemplo, reunia um valioso material folclórico e a maior parte da obra inicial de Louis Armstrong (1901-1971)<sup>18</sup>.

Os artistas populares gravavam, geralmente, músicas aos pares para a produção de um disco de 78 rotações. Lembrando que a capacidade era de cerca de quatro minutos por face, um artista de sucesso mediano poderia gravar cerca de seis discos em um ano, de acordo com a demanda comercial e as intenções da gravadora. Quando o número de músicas no catálogo das gravadoras começou a aumentar e artistas passaram a gravar com mais frequência e obter sucesso, os envelopes pardos padrões passaram a se tornar mais

---

<sup>18</sup> HOBBSAWM, 2005, p. 82.

específicos, relacionando títulos de outras canções da gravadora, como um espaço de publicidade<sup>19</sup>.

Gradativamente, o aspecto visual foi se tornando um importante atrativo para o consumidor, que agora dispunha de algumas décadas de gravação dentre as quais escolher. Aquela identificação antes feita apenas pela etiqueta central do disco foi sendo substituída por envelopes temáticos para linhas de lançamentos das gravadoras, como envelopes de estampa aludindo ao samba, ao tango ou a instrumentos comuns de conjuntos de música de salão da época.

## 2.2 A revolução do LP

Gary Marmorstein, em seu livro *The Label: The Story of Columbia Records*<sup>20</sup> (MARMORSTEIN, 2007), fala sobre a Columbia Records, importante gravadora da indústria fonográfica do século XX. A partir de uma rica e detalhada pesquisa, o autor se empenha em contar a história dos bastidores e da parte empresarial desta gigante da indústria da música desde quando ainda não era tão notável. Um curto, porém importante capítulo deste volume é dedicado exclusivamente à história por trás do desenvolvimento do LP.

"O álbum pop trilhou seu caminho ao longo do século XX através de constante adaptação," escreveu Jon Parleles no jornal New York Times em julho de 2003, "transformando-se de sulcos analógicos até bits digitais". Nenhuma adaptação foi mais surpreendente, porém, ou provou ser mais sublime que o disco de longa duração<sup>21</sup>.

A ideia de álbum musical já havia surgido e se estabelecido nas décadas anteriores. Alguns artistas populares com alto índice de vendas lançavam álbuns, embora isso não fosse tão frequente. Um artista que vendesse bem poderia assinar contrato para gravar seis ou oito canções para lançar ao longo do ano. Dependendo, poderia lançá-las como um álbum, com embalagem única abrigando os três ou quatro discos — que ainda eram de 78 rpm — e capa ilustrada.

---

<sup>19</sup> LAUS in CARDOSO, 2008, p. 308.

<sup>20</sup> MARMORSTEIN, 2007.

<sup>21</sup> MARMORSTEIN, 2007, p. 154. O autor usa *long playing record*, referindo-se ao LP por extenso.

Para a música clássica, gênero em que as peças normalmente têm duração mais longa, havia sistemas que permitiam posicionar os discos no toca-discos um em cima do outro, facilitando a troca ao final de cada um. Mas este tipo de solução ainda era extremamente difícil para quem desejava ouvir a música como ela foi concebida, como um *continuum*. Apesar de acostumados com esta tecnologia que era a mais moderna no mundo da música à época, percebemos o extremo desconforto para os amantes da música. Lebrecht nos traz o comentário de Peter Goldmark (1906-1977) sobre a questão: "é igual a ficar ouvindo o telefone tocar em intervalos enquanto você está fazendo amor"<sup>22</sup>. Era preciso encontrar um modo de garantir a fluidez da audição da música.

Peter Goldmark viajou da Europa para Nova York em 1933 escapando da ameaça de Hitler. Uma vez na América, procurou empregar-se como cientista. Em 1936, tornou-se funcionário da CBS, empresa ligada a telecomunicações e que se tornaria proprietária da Columbia Records dali a três anos.

O primeiro projeto de disco de 33 1/3 rotações foi desenvolvido pela RCA (Radio Corporation of America) em meados de 1931. A iniciativa era ousada, e rendeu uma nova mídia capaz de comportar cerca de sete minutos de áudio em cada lado. Porém provou ser um fracasso comercial logo de início, pois o disco não suportava muitas execuções, ficando severamente danificado devido ao peso das agulhas usadas nos aparelhos. Preocupado com a reputação da empresa, o então diretor da divisão de gravações da RCA Ted Wallerstein manteve sua nova mídia fora de circulação e abandonou o projeto<sup>23</sup>.

Enquanto isso, Peter Goldmark ascendia como cientista da CBS, tornando-se um dos principais responsáveis pelos avanços tecnológicos da empresa, porém ainda trabalhando principalmente com televisão. Uma década após sua chegada na companhia, seu descontentamento com a qualidade dos discos de 78 rpm permanecia. Desejando trabalhar em um novo projeto de LP e procurando apoio em Wallerstein, Goldmark recebia respostas negativas. Afinal, a poderosa concorrente de sua empresa, a RCA, havia tentado criar um disco de 33 1/3 rotações por minuto e fracassou uma década antes. Porém, a proposta agora era ainda mais ousada. O inventor propunha mudar o material do disco por uma nova resina sintética que, apesar de custar cerca do dobro das resinas usadas até então (baquelite e goma-laca), era muito mais leve flexível e durável. Se fosse capaz de produzir com este material um disco único que comportasse o dobro do tempo de gravação dos discos comerciais de até

---

<sup>22</sup> LEBRECHT, 2008, p. 36.

<sup>23</sup> MARMORSTEIN, 2007, p. 154-155.

então, a empresa ainda sairia ganhando no quesito durabilidade da mídia. Além disso, a proposta ia além da mudança na mídia: incluía pesquisas detalhadas para realizar mudanças em diversos elementos do sistema de gravação e reprodução, visando maior qualidade sonora em todas as etapas.

Wallerstein, agora na CBS, não aprovava o resultado do primeiro protótipo de disco de 33 rpm com cerca de sete ou oito minutos de duração por face. Sua cobrança por resultados maiores era compreensível. A divisão de música popular da Columbia não enfrentava problemas com os discos de 78 rpm em sua lista de artistas. Benny Goodman, Frank Sinatra e os outros astros do selo poderiam continuar com suas carreiras vinculadas a esta mídia, não havia necessidade de mudança. O olhar estava voltado para o *Columbia Masterworks*, linha que trabalhava com música clássica e incluía em sua lista a filarmônica de Nova York, a Orquestra da Filadélfia e a Sinfônica de Chicago, que figuravam a lista das maiores orquestras do país. O desenvolvimento de uma mídia que permitisse o registro de peças de maior duração daria uma dianteira de mercado para a empresa.

Com o desenvolvimento de uma agulha mais sensível para percorrer os microssulcos do disco, o braço do aparelho reproduzidor podia agora ser mais leve, não agredindo a superfície do disco. A leveza associada à velocidade de rotação inferior possibilitava uma reprodução menos ruidosa, proporcionando um som mais limpo. Após anos de pesquisas e experimentos, a equipe de Goldmark chegou a um disco de 22 1/2 minutos de duração em cada lado, com alta qualidade de reprodução do som<sup>24</sup>. Além da qualidade sonora, é importante destacar o significado deste avanço: de três minutos e meio para cerca de vinte e dois minutos, a capacidade de gravação em mídia agora passava a ser cerca de sete vezes maior!

Estava tudo pronto para apresentar o invento à outra gigante da indústria fonográfica, a rival RCA. Em abril de 1948 o então presidente da CBS Frank Stanton recebeu David Sarnoff e seus engenheiros da RCA para uma apresentação e audição da nova mídia. O LP foi tocado e comparado em relação a um disco de 78 rotações. O efeito da recepção por parte dos representantes da RCA foi, segundo escreveu Goldmark, de cordial admiração.

Após alguns compassos, Sarnoff pulou da cadeira. Toquei o [LP] durante dez segundos e então coloquei de volta o 78 rpm. O efeito foi eletrizante, como nós sabíamos que seria (...). Voltando-se para Paley, Sarnoff disse em alta voz e com emoção: "eu gostaria de cumprimentá-lo e à sua equipe, Bill. Isso é muito bom".<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> MARMORSTEIN, 2007, p. 161.

<sup>25</sup> LEBRECHT, 2008, p. 37.

Sarnoff estava boquiaberto com o invento, assim como seus engenheiros<sup>26</sup>. Goldmark escreveu, ainda sobre a ocasião, que "...estava nervoso. Anos de trabalho árduo levaram a esse momento, e isso no sentido de um Dia do Julgamento"<sup>27</sup>. Após apresentado o invento, era chegado o momento de discutir com o rival sobre o lançamento do disco e o cenário do mercado fonográfico. A ideia da CBS era que outras empresas trabalhassem com o seu formato, rendendo mais ganhos para a empresa. Apesar do acerto em relação a isso, a RCA empenhou-se em desenvolver sua mídia, o disco de 45 rpm chamado EP (*extended-play*). Este formato não era capaz de competir com a extensão do LP, porém se adequava à música popular e a lógica dos lançamentos individuais de duas músicas por disco. O EP desenvolvido pela RCA permitiu que a empresa se mantivesse como referência em música popular mesmo com a inovação da CBS. Porém, esta assumiu a fatia do mercado relacionada à música erudita e foi além.

Em 21 de junho de 1948 a CBS realizou o lançamento do *long-play* com um catálogo inicial de cem álbuns, que iam de música erudita a uma coletânea de Frank Sinatra (1915-1998), um dos artistas populares mais importantes do *line up* da empresa. O retorno não foi imediato. Porém, dez meses depois, os LPs já estavam dominando o mercado.

---

<sup>26</sup> MARMORSTEIN, 2007, p. 164.

<sup>27</sup> MARMORSTEIN, 2007, p. 153.

## 3 A ARTE DO LP

### 3.1 Os primeiros álbuns e as primeiras capas

No início dos anos 50, o formato LP já estava popularizado. Os lançamentos seguiam e a indústria fonográfica tornava-se mais robusta, com o mercado consumidor já estabelecido. O movimento do mercado fonográfico já estava transformado pela nova mídia. Agora os artistas populares gravavam álbuns, e não músicas separadas. É interessante perceber algumas permanências que remetem ao tempo dos 78 rpm, sendo a principal delas o lançamento dos *singles*, ou *compactos simples*. Eram discos de 33 rpm, com a qualidade sonora e técnica da nova mídia, mas de menor diâmetro. Registrava cerca de quatro minutos em cada lado do disco, o equivalente a uma música. Além do lançamento dos álbuns em LP, a gravadora lançava algumas músicas separadamente ao longo do ano, frequentemente as de maior apelo comercial, promovendo o artista e o álbum de maneira mais prolongada. Quando compactos, os discos seguiam sendo vendidos em envelopes com publicidade da gravadora ou, no caso de lançamentos mais arrojados, com uma capa seguindo a mesma ideia dos LPs.

Os LPs de música erudita costumam ter capas que reproduzem uma fotografia do regente ou da orquestra ou pinturas clássicas, do Renascimento ao Barroco. Em um dos casos a visualidade está relacionada aos executantes da gravação e no outro indica a erudição ocidental. No caso da música popular, a capa frequentemente contava com um retrato do artista, normalmente da maneira mais simples e objetiva possível. Para discos de jazz, as capas poderiam vir com reproduções de pinturas abstratas, ou motivos geométricos coloridos além do retrato dos músicos. Coletâneas também são gravadas, a partir desse momento. Discos na linha de *o melhor do tango*, *músicas de praia*, *o som do verão*, apresentando canções de mais de um artista. As capas procuram ilustrar o tema de maneira direta.

Em todos esses casos, a capa se comunica com um público alvo específico e tem fins comerciais. Ela procura comunicar a natureza do conteúdo do disco de maneira visual e quase imediata. A erudição das pinturas ou a sugestão da música de orquestra nas capas de álbuns de música clássica dificilmente seriam tão atrativos quanto a abstração vanguardista rompedora de padrões presente em discos de jazz para os jovens jazzistas, ou o retrato de Sinatra para o público que busca sua música já com a ideia do ídolo, o cantor charmoso e bem alinhado em

seus trajes. Para outros públicos, a capa dificilmente chamaria tanto a atenção. Lembremos que estamos falando de meados dos anos 50, antes da explosão massiva de marcas e logotipos que temos hoje. A imagem já era uma arma poderosa para vendas, e certamente a publicidade percebia isso através do mercado. No entanto, é importante nos esforçarmos para imaginar seus efeitos em uma época em que até mesmo a fotografia e a televisão coloridas ainda não estavam em pleno alcance do grande público.

As coletâneas reproduziam o que podia ser feito com os álbuns de discos de 78 rotações: agrupar canções por temática. Este recurso de conceber um álbum temático foi empregado por músicos populares aos poucos, provavelmente de maneira gradual. A produção fonográfica é muito vasta, e mapear com objetividade seria um *trabalho de Sísifo*<sup>28</sup>. Por outro lado podemos perceber em alguns trabalhos a predominância de certos temas que compõem uma certa unidade que, também gradualmente, vai sendo evidenciada na arte da capa.

Com o desenvolvimento de todo o sistema de *marketing* da indústria fonográfica, artistas eram apresentados como galãs em programas de televisão e revistas. Essa marca era repetida nas capas dos discos. De Paul Anka (1941) em princípio de carreira — nos anos 50 — a Frank Sinatra, o sorriso e o traje impecável marcavam a imagem que estampava as capas dos primeiros discos. Mas em Sinatra, podemos notar uma mudança no padrão das capas dessa época. Não podemos afirmar que foi ele o primeiro músico a fazer um álbum de música popular temático ou conceitual. Porém seu exemplo é satisfatório como marco para essa pesquisa devido às transformações das capas de seus discos, a ideia presente na seleção de músicas em cada álbum e a sua fama internacional. Podemos creditar a ele uma forte influência em todo o cenário da música popular a partir da década de 1950 por conta de seu alcance internacional.

Em geral, o que predominava nas canções populares eram as letras românticas. Mas isso por si apenas não configura um tema específico que tenha sido representado visualmente de maneira ampla e profunda no início da era do LP. Frank Sinatra, em seus primeiros discos, não apresenta uma unidade de coesão entre a capa e as músicas, ou das músicas entre si. Capas com design gráfico e tipografia trabalhados em harmonia com uma fotografia do intérprete, informando nome do artista, nome do álbum e a gravadora. Isso se repete nos

---

<sup>28</sup> Expressão que remete à história mitológica de Sísifo, mortal que foi castigado pela deusa grega Hera, condenado a carregar uma pesada pedra morro acima, pedra esta que sempre rolava morro abaixo. Indica trabalhos infrutíferos e intermináveis.

discos já LPs do artista até 1954, com os lançamentos de *Songs for Young Lovers* e *Swing Easy!*, que já começam a ter capas mais referenciais do tipo de conteúdo que o álbum traz.

No primeiro álbum, a capa apresenta uma cena fotografada com o cantor escorado em um poste de luz, com um jovem casal ao fundo e outro no primeiro plano, sem mais elementos no cenário. A luz e sombra bem marcados pela iluminação artificial. No topo, à esquerda, o nome do artista e do disco em destaque. Seguindo o título, canções para jovens amantes, as letras seguem o estilo romântico das interpretadas por Sinatra. Em arranjos orquestrados de jazz suave, este disco não chega a se apresentar sonoramente distante dos anteriores. A diferença aqui está na capa, a primeira do artista referenciando direta e pontualmente o clima do disco, seu conteúdo. Em *Swing Easy!* o artista preenche a capa em um retrato de fundo neutro onde aparece sorridente e animado, de braços abertos, como quem está dançando. O retrato em diagonal dá a impressão de movimento, como se estivesse rodopiando ao som da música. E a música em questão é a do disco, podemos associar sem esforço. Animadas, dançantes, fazem deste álbum em seus cerca de vinte minutos de extensão perfeito para... dançar! Embora muitas músicas de outros álbuns serem perfeitamente dançantes, este disco parece ser mais coeso, sem canções que interrompam a possibilidade de dança. Além disso, diferentemente do anterior de canções românticas, neste parece não haver a preocupação com a letra restrita a um tema. Entre as poesias românticas, a alegre *Get Happy*<sup>29</sup> se diferencia. Cantando, o intérprete convida os ouvintes a se alegrarem com a vinda do *Dia do Julgamento*, esquecerem dos seus problemas e rumarem para a *terra prometida* de mãos dadas com Deus e gritando *aleluia*.

---

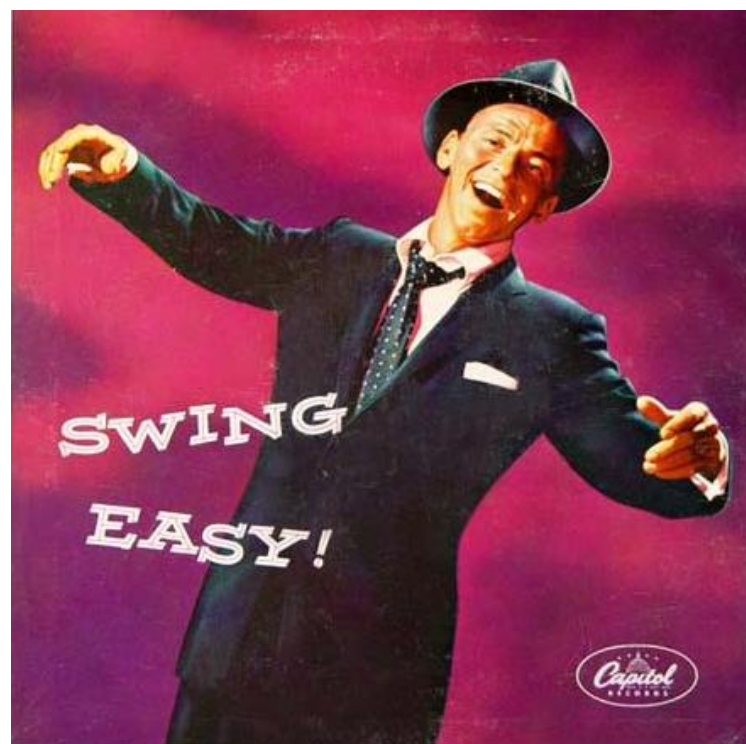
<sup>29</sup> *Alegre-se*, tradução minha.





Songs for Young Lovers - Frank Sinatra (1954)

Capa: Desconhecido



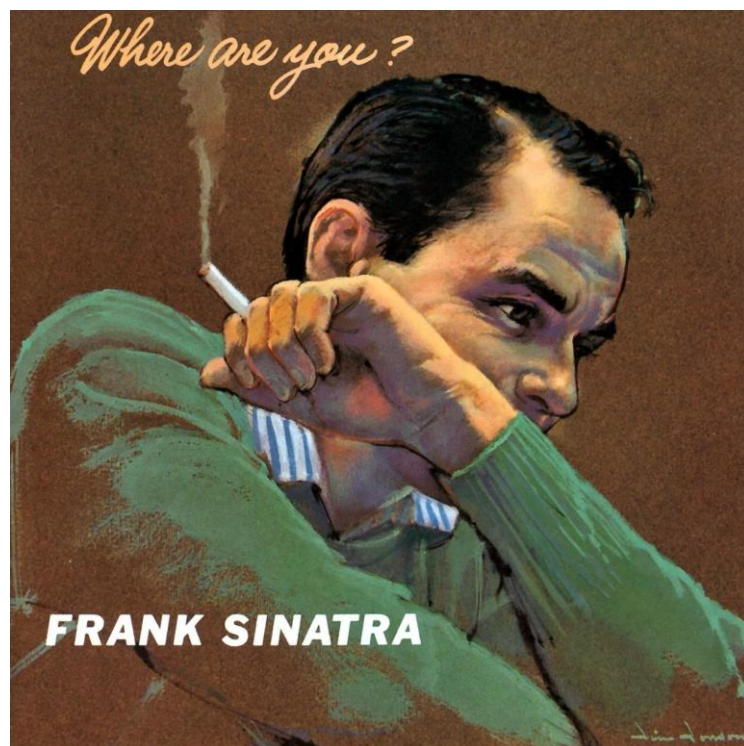
Swing Easy - Frank Sinatra (1954)

Capa: Desconhecido



In the Wee Small Hours - Frank Sinatra (1955)

Capa: Desconhecido



Where Are You? - Frank Sinatra (1957)

Capa: Desconhecido

A ideia de um tema central orientando a criação de um álbum se aprofunda no disco *In The Wee Small Hours*, lançado em 1955. O título é uma expressão que se refere às primeiras horas da madrugada. As músicas são melancólicas, falando sobre relacionamentos fracassados, abandono, introspecção, solidão. A capa apresenta uma pintura de Sinatra em uma cena noturna, na rua deserta. Os postes de luz e os prédios e casas não apresentam detalhes, tudo é banhado por uma cor entre o azul e o verde. O destaque é, no primeiro plano, o cantor. Ele está com olhar pensativo, segurando um cigarro na mão direita em repouso, e impecavelmente vestido. Solução semelhante será usada no disco *Where Are You?*, lançado em 1957. O álbum repete a fórmula de *In The Wee Small Hours*, com músicas melancólicas e introspectivas, inapropriadas para dançar em festas. A capa, desta vez, traz a ilustração de Sinatra em uma apresentação diferente. Nada de cenários sugeridos ou a ideia da noite na cidade: apenas o cantor com um suéter verde simples sobre a camisa de gola listrada em branco e azul; o cigarro entre os dedos da mão esquerda, fumegando; A posição dos braços sugerindo que o homem está debruçado sobre uma mesa; o braço da mão do cigarro posicionado de maneira aparentemente confortável e a ocultar parte do rosto, mantendo o cigarro próximo da boca; E o rosto de expressão *perdida*, introspectiva, com o cenho franzido. É, talvez, uma capa mais expressiva que o disco de temática melancólica de 1955.

Neste ano o cantor completava 41 anos de idade em dezembro. O perfil de músico jovem já não era mais sustentado, o que talvez explique estas *empreitadas protoconceituais*<sup>30</sup>. Além de inovação na construção dos álbuns<sup>31</sup>, o estilo introspectivo parece soar bem aos ouvintes mais velhos. Já a nova geração de jovens do pós-guerra começa a constituir um novo grupo, originando uma cultura própria que se diferencia da geração de seus pais. A primeira metade do século XX vê o surgimento de um novo público consumidor específico que tem comportamentos e posicionamentos próprios. Mesmo se organizando de diferentes maneiras, os jovens dessa época destacam-se da sociedade adulta: constituem uma identidade coletiva própria, os jovens, com seus produtos e hábitos próprios que, cada vez mais, irão contra os

---

<sup>30</sup> Protoconceitual por não haver ainda um estabelecimento estrito de álbuns conceituais. Considerar este disco conceitual, temático ou nenhum destes é uma questão que se mostra flexível. Apesar de considerar os discos em questão temáticos, ainda assim optei por usar o termo para designar uma ideia de álbum conceitual ainda em princípios de exploração, um primeiro marco que identifique.

<sup>31</sup> Destaco que nem todos os álbuns de Sinatra a partir destes foi temático. Dentre os vários lançamentos seguintes, os álbuns se alternavam sem periodicidade entre conceituais/temáticos e de tema aberto, as coletâneas do tipo *Sinatra canta...* .

produtos e hábitos das gerações de seus pais. E a ideia de juventude no ocidente entra em efervescência constitutiva ao embalo de uma música em especial: o *rock*.

### **3.2 A ideia de álbum e a ideia de capa na música popular jovem: uma questão de identidade**

O *rock* entre as décadas de 1950 e 1970 era majoritariamente jovem. Produzido e consumido por esse grupo social que agora havia se destacado cultural, comportamental e ideologicamente da geração anterior. Michel Maffesoli, no livro *O Tempo das Tribos*, reflete sobre a identificação de indivíduos em grupos, *tribos modernas*, na sociedade de massas a partir do século XX. Dentre estas tribos, a que interessa neste trabalho é a tribo do rock, principalmente, que se delimita a partir de uma geração jovem. Segundo o autor,

Estes [agrupamentos contemporâneos] são, apenas, uma sucessão de tribos que expressam, até a saciedade, o prazer da horizontalidade, o sentimento da fraternidade, a nostalgia de uma fusão pré-individual.<sup>32</sup>

A sociedade baseada no modelo patriarcal judaico-cristão de hierarquia verticalizada almeja, ainda segundo Maffesoli, atingir um paraíso espiritual ou sociedade perfeita. O protagonista desta sociedade é o adulto forte e racional. O neotribalismo pós-moderno, no caso deste segmento jovem e musical, coloca esta lógica em xeque, situando como ator "uma *criança eterna*, que, por seus atos, suas maneiras de ser, sua música a *encenação* de seu corpo, reafirma, antes de tudo, uma fidelidade ao que é"<sup>33</sup>.

Percebemos claramente que identificação entre este grupo não é apenas de ordem da afinidade musical. Estereótipos comportamentais, ora mais contidos, ora transgressores — e construtivos, propositivos na mesma medida — eram a principal característica destes grupos. A moda e a música são uma expressão destes estereótipos. Uma parcela expressiva da juventude, adotou a novidade do *rock n' roll*. Esta música vai ao encontro da rebeldia

---

<sup>32</sup> MAFFESOLI, 2010, p. 9.

<sup>33</sup> MAFFESOLI, 2010, p. 10.

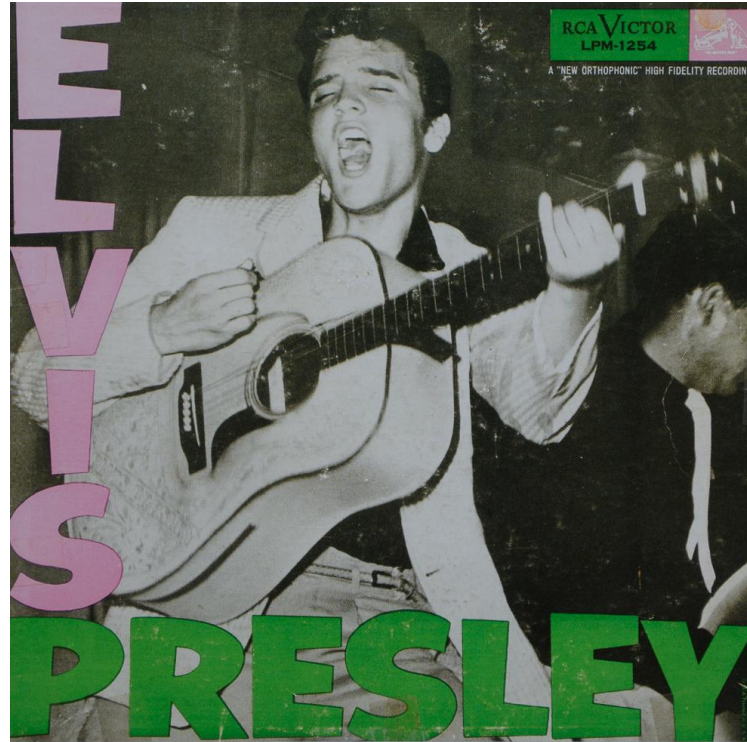
nascente, a exigência de liberdade e diversão, escandalizando os mais velhos, seja intencionalmente ou não. Do rebolado indecente de Elvis Presley ao *rythm & blues*<sup>34</sup>, agressivo para a época, criado por negros majoritariamente pobres e interpretado por jovens brancos de classes superiores, a identidade jovem foi sendo construída muitas vezes como uma afronta ao já estabelecido.

O primeiro álbum de Elvis Presley (1935-1977), lançado no primeiro semestre de 1956 ilustra bem essa questão. Composto por músicas agitadas e apropriada para as danças rápidas, mas também contendo baladas românticas lentas, mostra a variedade que agradava aos jovens da época. Em *I'm Counting on You*, a segunda faixa, percebemos que, apesar de ser uma música romântica dançável para casais, difere muito das canções de mesmo caráter gravadas por Frank Sinatra. Sinatra era acompanhado por bandas de jazz de grande porte, contava com regentes e arranjadores. Elvis representa bem a economia instrumental do *rock*, provável herança do *blues*, *rythm & blues* e da música *country* que antecederam. Em seus primeiros anos, era frequentemente tocado com uma bateria, um contrabaixo e um piano ou guitarra. Instrumentos da família dos metais de sopro, como trompetes, saxofones e trombones podiam ser acrescentados. Outra diferença é a maneira de cantar. Mesmo em baladas românticas, Elvis difere de Sinatra no emprego da voz. Enquanto Sinatra é contido, com dinâmicas calculadas e um maior alcance, o jovem Presley oscila, faz uso pleno de sua reduzida potência quando comparado. A voz é usada dentro das características do artista e o resultado é bastante adequado. A capa deste primeiro álbum de Elvis apresenta uma fotografia do músico durante apresentação. É energia, uma entrega física para a música que quem estava acostumado ao *blues* e jazz dos negros conhecia, mas que provavelmente não era o caso da comportada classe média e alta dos Estados Unidos. Seu nome e a marca da gravadora em rosa e verde beiram a fotografia em preto e branco. Quem conhecia as apresentações ao vivo do músico poderia estar mais acostumado — ou muito mais chocado — com a energia corporal e atitude ligadas à música. Nas baladas, um romântico sedutor. Nas dançantes mais características do estilo, um subversivo branco rebolador incontrolável. A histeria da audiência jovem, gritarias em torno do ídolo, símbolo de suas vontades de prazer, liberdade e diversão, coincidem com o comportamento tribal pós-moderno do qual fala Maffesoli. A comunhão e o desfrute desta horizontalidade fraternal talvez tenha seu ápice na catarse de um show de *rock*.

---

<sup>34</sup> *Rythm and blues* é um estilo de música popular urbana afro-americana surgida em meados dos anos 1940 nos Estados Unidos da América. É originária do jazz, e foi uma das fontes do *rockabilly*.





Elvis Presley - Elvis Presley (1956)

Capa: William "Red" Robertson (foto)



Here's Little Richard - Little Richard (1957)

Capa: Projeto por Thadd Roark e Paul Hartley

Nos álbuns seguintes do artista, as capas são mais focadas em seu rosto. E, frente a essa repetição, é inevitável pensar no que essa face comunique. Mais do que retratos, fotográficos ou pintados, são expressões: os olhos semicerrados e desafiadores, uma sobrancelha erguida, queixo protuberante, sorriso de canto de boca, rosto liso com pele e músculos bem distribuídos, lábios carnudos, cabelo impecavelmente penteado. Um rapaz bonito e de feições delicadas, sugestivamente andrógino se comparado ao modelo fechado de homem alinhado do qual Sinatra é representante.

Assim como Elvis, Little Richard (1932) também representava um comportamento que distava do padrão da música adulta. Com uma voz muito mais agressiva que Elvis, já em seu disco de estreia, Little Richard canta com *drive*<sup>35</sup> características músicas agitadas e até mesmo baladas lentas românticas. Em palco, a energia do pianista cantor é próxima da de Presley. Este jovem negro tocava piano em pé, rebolando, dançando e cantando energicamente. A energia está estampada na capa de *Here's Little Richard*, seu álbum de estreia lançado em 1957 pela gravadora Speciality Records. O rosto do músico foi fotografado em meio a uma apresentação, porém isolado sobre um fundo amarelo e laranja. O cantor está com o cabelo e a parte visível do terno impecáveis, porém nitidamente suado. Com a boca escancarada e os olhos fechados, a testa contraída e um ar de sorriso em meio ao grito vigoroso e melódico empregado em diversas interpretações musicais. É a imagem perfeita para representar sua música, com sua potente voz e a energia da execução e da dança estampadas em seu rosto, a grande boca aberta a plenos pulmões que expressa, canta e atinge um público numeroso. Os direitos civis nos Estados Unidos ainda não contemplavam os negros. Era ousado um artista negro se colocar de maneira tão expressiva e expansiva em uma capa de disco. E o fato de ser negro não evitava que o artista caísse no gosto dos jovens brancos<sup>36</sup>, que viam na ousadia um exemplo e na música o ritmo de sua geração. Esta geração que configurada seu próprio modo de se relacionar com o mundo e com as outras pessoas parecia estar cada vez menos ligada a preconceitos, mais aberta ao experimentalismo. Os selos de gravadoras destinados ao público *de cor* aos poucos contava com mais consumidores caucasianos, o que é maravilhoso!

Mas as convenções quanto à capa dos álbuns às vezes eram quebradas. A apresentação do artista na capa era consenso, mas não era regra. Escapar deste padrão rendeu capas talvez

---

<sup>35</sup> *Drive* é o termo usado para indicar distorção tanto em instrumentos musicais elétricos quanto para instrumentos não elétricos e voz. No caso destes, é a rouquidão ou ruído projetados durante a execução.

<sup>36</sup> MORGAN; WARDLE, 2010, p. 12.

não tão bem resolvidas, como o disco *Chuck Berry Is on Top*<sup>37</sup> (1959), lançado pelo selo Chess e produzido por Leonard Chess e Phil Chess. Neste disco de Chuck Berry (1926), as canções agitadas que originaram um dos mais reproduzidos e reconhecidos *standards* do *rock and roll* vêm em um álbum cuja capa não é exatamente rica conceitualmente ou de relações complexas, fato este que coincide com o resto do rock de então. Consiste em uma fotografia de uma tigela de sorvete com morangos (no singular, *berry* em inglês, como o músico) no topo, em um ambiente que remete às famosas lanchonetes, ponto de encontro dos jovens para tomar seus *milk shakes*, coca-cola e paquerar. A música é convidativa a danças animadas, mas não tão agressivas ou ligeiras quanto o que ouvimos no primeiro álbum de Elvis ou Little Richard aqui já citados. É uma música que serviria de ambiência para conversas. Pensando na capa enquanto embalagem visando venda de discos, esta capa destaca mais a sonoridade e o clima do disco do que o artista. Aliás, é difícil imaginar um ambiente confortável para conversar e tomar um refresco ao ritmo mais agressivo de *Tutti-Frutti* interpretada por Little Richard, ou a mesma música em ritmo veloz, quase convulsionado, por Elvis Presley.

Chuck Berry também traz como destaque outro elemento importante para o rock, e que veio a se tornar um dos símbolos da expressão livre da juventude: a guitarra elétrica. O cantor é guitarrista, e em suas canções o instrumento tem destaque em solos rápidos e fraseados levemente distorcidos pela amplificação.

---

<sup>37</sup> "Chuck Berry Está Por Cima", em tradução literal. *Berry* também se refere a morangos.





Chuck Berry Is on Top - Chuck Berry (1959)

Capa: Desconhecido

Ainda estamos falando do final da década de 50, e com essa pequena amostragem pude indicar alguns padrões e variações dentro do estilo musical e das capas. Storm Thorgerson<sup>38</sup> (1944-2013), referência em design de capas de álbuns musicais, questiona o descompasso entre a rebeldia e atitude cada vez mais provocativas e as capas ainda comportadas e sem projeto estético condizente com o rock que se desenvolvia. No livro *Classic Album Covers of the 60s* (capas de álbuns clássicos dos anos 60, sem edição em português), o designer escreve que

Por razões ainda além da compreensão esta energia falhou ao ser transferida para a visualidade *rock 'n' roll* — capas de álbuns destes primeiros anos, na verdade até 1965, mostram uma distinta falta de estímulo, uma distinta falta de inventividade ou apuro, na realidade uma distinta falta de qualquer coisa. À exceção do jazz e

<sup>38</sup> Storm Thorgerson fundou em 1968, junto com o fotógrafo Aubrey Powell, o grupo de arte gráfica Hipgnosis, especializado em capas de álbuns de rock. Até a dissolução do grupo, em 1983, produziram capas icônicas para álbuns de bandas e artistas como Peter Gabriel, Pink Floyd, Led Zeppelin, Black Sabbath, The Moody Blues e Genesis. Após a separação, seguiu trabalhando em capas de álbuns de bandas novas e veteranas.

ocasionalmente registros clássicos [eruditos] o design de capas estava em grande retrocesso. De fato, estava parado.<sup>39</sup>

O artista defende que não havia projeto de capa antes da psicodelia do meio da década de 60, que abriu as portas da criatividade e do experimentalismo na música, artes visuais e outras linguagens — atrelados a profundas mudanças comportamentais que ecoam nitidamente na tese de Maffesoli. Porém, entender os fatos dessa maneira parece perigoso. Corremos o risco de não prestarmos atenção e até mesmo descartarmos impiedosa e tolamente elementos importantes que já estão presentes e sendo elaborados pelo menos desde a década anterior e, assim, aumentarmos a tal área *além da compreensão* da qual Thorgerson fala.

Primeiramente, quanto à ideia de projeto de capa, já vimos que existiu desde o tempo dos envelopes dos discos de 78 rotações. As intenções e propostas eram parcialmente outras, mas o aspecto da comunicação e identificação visual, diferenciação de produto e atratividade está presente até a era do CD — e ousou ir mais longe, as músicas compradas ou compartilhadas virtualmente em arquivos digitais sem material físico acompanham ao menos um pequeno avatar do artista, mesmo que pequena imagem ícone — adaptando-se à mídia, época em meio no qual é produzida.

Em segundo lugar, e principalmente em tempos de efervescência cultural, parece fundamental compreender os fatos e fenômenos enquanto consecutivos ou concomitantes, necessariamente interligados. Pois em meio a toda essa rebeldia temos também a imagem jovem apresentada como a de bom moço: moderno, porém não tão próximo a escândalos como rebolados e calças apertadas. Os Beatles na Inglaterra, por exemplo, no começo dos anos 60, com suas canções animadas e dançantes, ou Buddy Holly (1936-1959) nos Estados Unidos certamente eram mais comportados que Presley e Little Richard. O *bom mocismo*, mesmo também apresentando uma identidade especificamente jovem, está mais de acordo com a ideia já estabelecida de adulto responsável e seguro que a sociedade já tinha como modelo (como foi destacado anteriormente das ideias de Maffesoli), mais próximo de Sinatra. Não há binarismos, o espectro entre o jovem rebelde e o adulto sério apresenta diversos tons. O que trago aqui é uma amostragem de pontos distantes nessa linha.

Beatles é um caso específico a ser analisado futuramente com mais atenção: pela longevidade e amadurecimento da banda esteticamente nos aspectos musicais e de

---

<sup>39</sup> THORGERSON, 2009, p. 12. No original, "Yet for reasons beyond comprehension this excitement failed to transfer to rock 'n' roll visuals — album covers of those early years, indeed until 1965, show a distinct lack of excitement, a distinct lack of invention or flair, actually a distinct lack of anything. Except for jazz and occasional classical record cover design was at a very low ebb. In fact it was dormant".

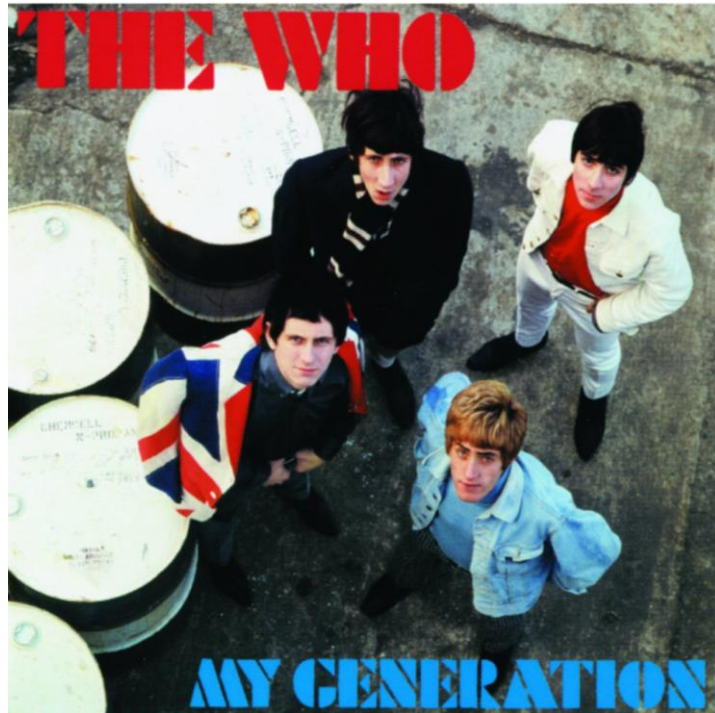
associações visuais; e pela força de sua imagem a ponto de ter o nome da banda quase eliminado no disco *Beatles For Sale* (Parlophone, 1964) e o inverso, toda e qualquer imagem além do nome da banda suprimida em *The Beatles* (Apple, 1968), um álbum branco em meio à psicodelia dos anos finais da década;

Mas é possível compreender o ponto de Thorgerson, que fala de uma posição específica: capas conceituais para discos esteticamente ousados e desafiadores, imagem arrojada para álbuns arrojados. A banda The Who, cujas apresentações eram marcadas por destruição de amplificadores e cenário de palco junto com os instrumentos, irreverência e deboche dos anfitriões nos programas de televisão aos quais iam, respostas vazias e desinteressadas em entrevistas e músicas ainda mais agressivas que o rock do início da década já em seu disco de estreia, *My Generation*, lançado em 1965 pela Brunswick Records (e lançado pela Decca no ano seguinte, na América). Com toda essa energia extravasada em guitarras já com efeito drive (vide a última canção do disco, *Ox*), voz cantando com displicência, linhas de baixo agressivas e inquietas e levadas de bateria cheias de rolos<sup>40</sup> habilidosos. Com tudo isso, a capa deste álbum, tanto na edição americana quando na edição britânica consiste em um retrato dos quatro rapazes da banda em seus trajes jovens. Nenhuma menção mais direta aos elementos do som, apenas à identidade jovem.

Mas era uma das indicações do que estaria por vir. A contracultura jovem ia se fortalecendo em diversas áreas da cultura e o que se construía era uma alternativa combativa ao que já estava estabelecido pela sociedade. A literatura *beat*, o jazz negro dos guetos cheio de improviso, energia e sensualidade, a espiritualidade oriental, a expansão dos sentidos e alteração da realidade pelas drogas psicodélicas, a igualdade racial, liberdade sexual, renúncia ao universo capitalista de consumo desenfreado de bens materiais, estes são apenas alguns pontos da contracultura que tinha diferentes elementos já existentes, mas que agora convergiam na construção de um projeto não imposto, mas percebido e aceito por milhões de jovens. As quebras de paradigmas eram diversas, e a pauta principal era amar e desfrutar. Sem pretender hierarquizar (como falei antes, elementos concomitantes), destaco aqui o que interessa essencialmente a este trabalho: o *rock*. *Rock* como parte desse projeto e, certamente, também como produto dele.

---

<sup>40</sup> Rolo de bateria é o nome dado à uma sequência de batidas em diferentes tambores e pratos. No rock, é convencionalizado realizar os rolos em transições de versos ou estrofes.



My Generarion - The Who (1965)

Capa: Desconhecido (edição do Reino Unido)



My Generation - The Who (1966)

Capa: Desconhecido (edição americana)

O campo de experimentação era vasto, e o rock mudava. Elementos eram misturados, desenvolvidos, bandas desenvolviam sonoridades próprias para si e para segmentos desse estilo. O rock psicodélico como sugestão de estados alterados da mente para experimentar o mundo, o rock como linguagem para criar sonoridades e performances até então nunca ouvidas antes, o rock como inovação e materialização do experimentalismo que os jovens levavam adiante de maneira horizontal e fraterna, o rock como catarse coletiva. E com a psicodelia, o *flower power*, a Primavera de São Francisco, o som e a imaginária desse estilo foram se definindo.

Segundo Storm Thorgerson, essa efervescência cultural marcada pela psicodelia permitiu que tudo fosse possível em termos artísticos, causando um florescimento da criatividade que tanto marcou essa época. Em 1965 os bons moços Beatles lançaram o álbum *Rubber Soul* pelo selo Parlophone. Na capa, além da fonte arredondada e psicodélica formando o título do disco, a foto colorida dos músicos está na diagonal, e distorcida. É uma distorção leve, um alongamento perceptível nas faces dos rapazes. Com temas como *Norwegian Wood*, com cítara<sup>41</sup> e uma levada que se distancia do R&B característico da infância do rock, ou outras melodias mais elaboradas e não tão próximas das repetições características do blues, este disco de composições leves se diferencia do anterior, *Help* (Parlophone, 1965) por apresentar um aspecto menos dançante. Não por isso menos alegre. Porém, há algo de experiência com a música, e não a partir dela, neste disco. É difícil colocar em palavras essa percepção, acredito ser possível encontrar a partir de *Rubber Soul* uma musicalidade menos propícia à dança, com temas constantes como em *Help*. As letras também têm naturezas mais diversas que apenas as canções de relacionamentos e escrita simples que predominavam até então nas composições da banda. A imagem do rosto dos quatro Beatles já era de fácil identificação devido ao violento sucesso da banda, sucesso que ia além do Reino Unido. Neste novo disco, sem o nome da banda na capa, a juventude se deparava com uma apresentação alternativa, levemente distorcida. Nada extremo nas canções ou na capa, mas certamente uma indicação do que viria nos anos a seguir, novas percepções sensíveis da realidade e das possibilidades de representação e expressão que já são colocadas neste álbum de maneira acanhada.

---

<sup>41</sup> Instrumento musical de cordas indiano. É tocado de maneira ritualística em meditações. Tanto a audição de sua melodia quanto sua execução podem ser meditativas.





Rubber Soul - The Beatles (1965)

Capa: Robert Freeman (foto) e Charles Front (fonte)



Help! - The Beatles (1965)

Capa: Robert Freeman

Então, entre diversos lançamentos, temos o exemplo da postura agressiva e irreverente do The Who desde seu álbum de estreia em 1965, mesmo ano de *Rubber Soul* dos Beatles e a incorporação de uma estética que indica passos em direção a outro momento estético do rock. Talvez seja frutífero realizar agora neste texto um movimento violento para situar o que acontece logo em seguida.

Pense que o ano em questão agora é próximo, recém 1967. Escute do início ao fim o disco *Are You Experienced?*, do conjunto The Jimi Hendrix Experience, banda deste vocalista e guitarrista. A composição da banda é um *power trio*<sup>42</sup>. Este disco foi lançado em maio de 1967 no Reino Unido e, alguns meses depois, lançado nos Estados Unidos da América. Apesar de ter o mesmo título, cada edição apresenta uma capa diferente e é composta por músicas em ordens diferentes, algumas, inclusive, sendo exclusivas de uma ou outra. Porém, o clima composto pelas canções em ambas as edições é muito próximo e, dentro da gama de subjetividade própria da música, principalmente da psicodelia, o efeito há de ser o mesmo. Tem canções fortes como *Purple Haze* e *Foxy Lady*, com base de guitarra com bastante efeito de distorção tocando *riffs*<sup>43</sup> curtos, remetendo ao blues, e alternando frases em cada volta. Tem também canções mais suaves, como *May This Be Love*, com melodia e solos bastante leves e relaxantes. As letras variam de temática. O que parece ser viagem de ácido, uma paixão carnal incandescente, metáforas figurativas como "sentimento, doce sentimento pinga dos meus dedos"<sup>44</sup>, reflexões introspectivas. O disco é marcado por canções bastante individuais, mas com um ponto comum: experimentalismo psicodélico bastante cru. Microfones captando sons que vazaram no momento da gravação, captação feita nitidamente com o volume dos amplificadores muito altos e a saturação da distorção ao extremo, respiração e suspiros, comentários e frases soltas dentro das músicas. Esse é o clima do disco. E o resultado é extremo, forte.

A capa da edição do Reino Unido, lançada primeiro, apresenta apenas o título do álbum escrito em fonte que remete à psicodelia de maneira acanhada e os três músicos. Hendrix ao centro com uma roupa preta exótica e uma capa aberta envolvendo os outros dois músicos que se encontram um pouco abaixo, como que encobertos pelo guitarrista. Esta capa não faz jus ao conteúdo do disco, apenas repete a ideia de apresentar ao público o rosto do

---

<sup>42</sup> *Power trio* é o nome dado ao formato de banda composta por guitarra, baixo e bateria, sendo um ou mais dos executantes destes instrumentos o vocalista, no caso de haver letra. Apesar de haver grupos com outras formações, essa pode ser considerada a partir dos anos 60 a unidade básica do rock.

<sup>43</sup> Progressão de notas ou acordes cíclicos que compõem a base de uma música. Muito usado em *jazz*, *blues*, *rock* e outros estilos derivados.

<sup>44</sup> "*Feeling, sweet feeling drops from my fingers*" (*Manic Depression*)

artista, no caso recém em seu disco de estreia. Na ocasião do preparo da edição norte americana, o designer gráfico Karl Ferris foi chamado para fazer uma nova capa. O resultado para a edição norte americana está muito mais de acordo com a sonoridade proposta. Uma fotografia feita com uma lente *olho-de-peixe*, percebida imediatamente pela natureza da distorção, registrada a partir de um ângulo inferior, apresenta os três músicos. As mãos de Hendrix, elemento importante de seu fazer artístico, estão, dessa maneira, aumentadas e em evidência. Eles estão com cabelos crespos em estilo *black power*, olhando com aspecto analítico e calmo para o espectador. As cores estão alteradas por algum processo de revelação que apresenta como resultado algo próximo das fotos feitas com filtros infravermelhos na lente. As folhas das árvores estão cor de rosa, as roupas dos rapazes em tons de amarelo, e esse contraste predomina na foto. Parece uma cena de sonho, os olhares misteriosos e silenciosos em uma cena possível, porém alterada, causando um estranhamento. Posicionada no centro da capa em forma circular que acompanha a distorção, está sobre um fundo amarelo vibrante. Os escritos que indicam o título do álbum e da banda estão grafados de maneira muito mais livre visualmente que na edição anterior, agora parecendo feitos a partir de técnica de xilogravura.

Certamente, Hendrix e sua banda não são os únicos trabalhando com a ideia de psicodelia. Temos amostragens numerosas de bandas e músicas explorando esta ideia na época, e poderíamos começar a fazer o levantamento só pela lista de artistas dos festivais de Monterey (1967), Ilha de Wight (1968, 1969 e 1970), Woodstock (1969). O rock atingia um nível de complexidade inédita. Ainda havia capas apenas com retratos dos artistas e alguma tipografia ou estampas, assim como canções populares simples<sup>45</sup> musical e conceitualmente em relação às portas que a psicodelia abriu para a cultura da época. Embora Mungo Jerry (1970), Scott McKenzie (1939-2012) e Stealers Wheels (1972) fizessem parte deste cenário de contracultura e música jovem, e esta juventude soasse na sua música, a produção radical estava mais nítida no trabalho de Jefferson Airplane (1965-1996), Beatles em sua fase pós *Rubber Soul* (1965-1970), e outros tantos artistas.

---

<sup>45</sup> Apesar de óbvio, resalto que simples é o oposto de complexo, e não um sinônimo de baixa qualidade ou irrelevância.





Are You Experienced (edição Reino Unido) - The Jimi Hendrix Experience (1967)

Capa: Chris Stamp (direção), Alan Aldridge (fonte) e Bruce Fleming (foto)



Are You Experienced (Edição América) - The Jimi Hendrix Experience (1967)

Capa: Karl Ferris

### 3.3 Álbuns conceituais, álbuns temáticos

A explosão criativa da contracultura e das experiências psicodélicas impactaram todo o cenário da música popular no ocidente. A partir das reflexões e exercícios criativos nesses dois sentidos, à medida que a fórmula ia sendo assimilada, ia criando-se bases para novas derivações e relações com música e capas de disco. Uma das vertentes abertas foi o que pode ser considerado a primeira geração do metal, com Led Zeppelin (1968-1980) e Black Sabbath (1968). A primeira banda com temas que remetem ao folclore nórdico, cenários míticos medievais, castelos e montanhas dignos dos contos de Tolkien<sup>46</sup>, alternando e também misturando instrumentos acústicos e elétricos com *drive*. A outra, marcada pela sonoridade soturna, carregada e comparativamente mais pesada, com letras falando de ocultismo, satanismo, magia negra e influências malignas tanto abertamente quanto por meio de metáforas. O metal, por sua vez, introduziria uma nova série complexa de subdivisões e desenvolvimentos ainda mais ramificados. O rock é orgânico e se transforma continuamente.

Mas o que interessa a este trabalho é uma maneira de compor álbuns que apresenta a relação mais estreita entre música e as capas, e é a que leva o formato álbum além em sua potencialidade enquanto mídia e suporte. Não é um estilo, está presente em diversos tipos de música, mas encontra no rock, provavelmente, a primeira exploração dessa possibilidade com esta dimensão. O álbum conceitual.

Primeiramente diferencio o álbum conceitual do temático enquanto conceitos diferentes nesta pesquisa. Álbum temático apresenta uma coleção de músicas que não depende estritamente da ordem das canções para ter um sentido específico. O álbum conceitual é um álbum portador de um sentido específico, narrativo ou não, que existe na sequência específica das canções e, na maioria dos casos, está relacionado diretamente com a capa enquanto ilustração ou proposição junto à música. É uma unidade específica. O que Frank Sinatra fez nos anos 50 foi álbum temático. O que Pink Floyd e Moody Blues fizeram foi álbum conceitual.

Os Beatles, com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, já em 1967, incorporavam esse tipo de composição dentro do seu rock de canções pop. O álbum apresenta-se de maneira

---

<sup>46</sup> John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) foi o escritor criador da famosa trilogia *O Senhor dos Anéis*, entre outros contos ambientados em seu universo de fantasia, a Terra Média.

similar a um espetáculo *vaudeville*<sup>47</sup>. A ideia dos músicos foi criarem uma banda fictícia, a *banda do clube dos corações solitários do sargento pimenta*, que introduziria e encerraria o espetáculo. No decorrer, cada faixa composta por um dos quatro beatles livremente faria as vezes de um número exibido. As letras falam de diversos assuntos diferentes e soltos: a psicodélica *Lucy in the Sky With Diamonds* e seu cenário que facilmente remete a uma viagem de ácido; *She's Leaving Home*, que conta a história de uma garota que vai embora da casa de seus pais sem deixar notícias; *With a Little Help of my Friends*, onde o personagem conta como seus amigos são elemento importante do seu bem-estar.

Diversas influências pessoais de cada músico vêm à tona, e a capa evidencia a ideia:

O conceito inicial de Paul McCartney para a capa era os Beatles em pé em uma sala de estar eduardiana<sup>48</sup> em frente a uma parede coberta por fotografias emolduradas de seus heróis. [...] Desenhos futuros tinham os Beatles em frente a um grande relógio floral rodeados por muitos amigos e dignitários.<sup>49</sup>

Robert Fraser (1937-1986), galerista, agitador cultural e amigo da banda, sugeriu que a banda contratasse um *artista de verdade* para a execução da capa. Para tanto, foi escolhido o artista pop Peter Blake (1932) e sua então esposa Jann Haworth (1942). Com direção do próprio Fraser, a montagem foi fotografada por Michael Cooper (1941-1973). A partir das ideias de McCartney, conceberam o projeto final da capa.

As figuras que rodeiam a banda são retratos em escala natural de artistas e pensadores, personagens da cultura pop que convergem nos quatro Beatles vestidos como a banda fictícia, como se todos fossem, de alguma forma, presentes como influências das atrações nessa mistura aparentemente desconexa que encontra unidade no posicionamento sequencial das faixas musicais. Os próprios Beatles da fase *rock 'n' roll comportada* figuram entre as influências. Todos estão diante de um bumbo adornado com um logo indicando a banda do Sargento Pimenta e um jardim com flores formando o nome Beatles. A capa indica, imediatamente, a variedade concebida no álbum e o seu caráter múltiplo e experimental.

<sup>47</sup> Espetáculos populares na virada do século XIX para XX nos Estados Unidos da América e Inglaterra. Diversas atrações eram apresentadas por noite, sem conexão entre elas. Desde música e pequenas peças teatrais de um ato até mágica e imitações cômicas.

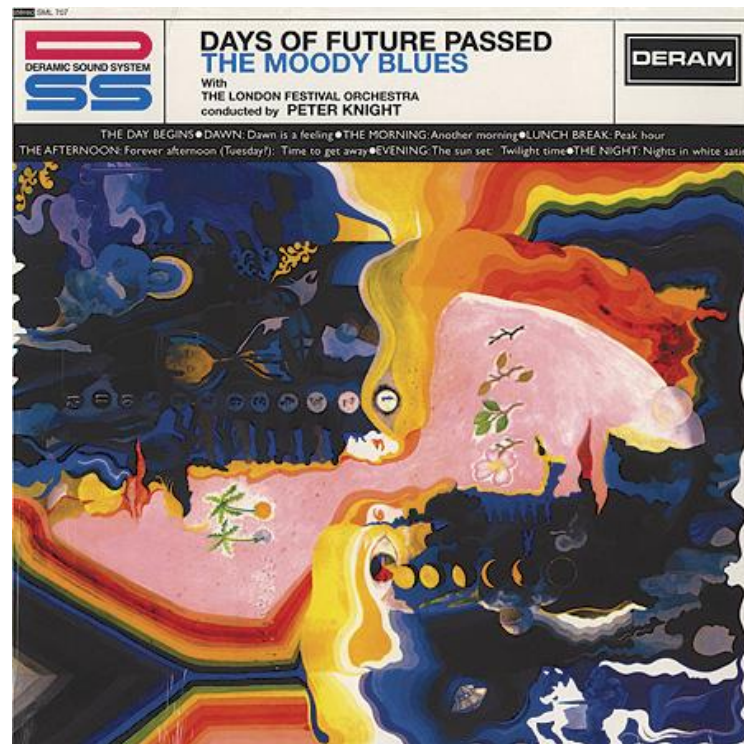
<sup>48</sup> Referente ao período pré-primeira guerra mundial na Inglaterra governada por Eduardo VII.

<sup>49</sup> No original: "Paul McCartney's initial sleeve concept was of The Beatles standing in an Edwardian sitting room in front of a wall covered with framed photographs of their heroes. [...] Further drawings had The Beatles in front of a big floral clock surrounded by lots of friends and dignitaries". THORGERSON, Storm; POWELL, Aubrey, 1999, p. 130



Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band - The Beatles (1967)

Capa: Jann Haworth, Peter Blake e Michael Cooper (foto)



Days of Future Passed - The Moody Blues (1967)

Capa: David Anstey

A banda Moody Blues, no mesmo ano, lançou o álbum conceitual *Days of Future Passed* pela Deram Records, o então novo selo da gravadora Decca que divulgaria novas técnicas de gravação e alta fidelidade de som. A obra versa sobre a jornada da vida humana através da metáfora de um dia: do nascer do dia até a noite. Neste álbum a banda é acompanhada pela orquestra dos estúdios Decca, a London Festival Orchestra. O álbum tem uma abertura orquestral, *The Day Begins* (o dia começa), antecipando temas que serão executados ao longo do disco. Com um despertador logo no começo, os temas vão se alternando. Esta primeira faixa inicia e termina com uma sonoridade grandiosa e suave ao mesmo tempo, como que anunciando algo dramático e épico, lembrando trilhas de filmes que usam o mesmo recurso para criar esse tipo de clima. Podemos imaginar os letreiros passando na tela com cenas que introduzem a ideia do filme antes de começar propriamente. Em seguida, um locutor de voz limpa e pronúncia clara declama os seguintes versos:

Orbe de coração gelado que rege a noite  
 Remova as cores de nossa vista  
 Vermelho é cinza e amarelo é branco  
 Mas nós decidimos qual é o certo  
 E qual é ilusão?  
 Furinhos em um céu incolor  
 Deixam pequenos pontos de luz passar  
 A poderosa luz de dez mil sóis  
 Desafia o infinito e logo se vai  
 Noite para alguns um breve interlúdio  
 Para outros, o medo da solidão  
 Bravo Hélio, desperte para seu posto  
 Traga o calor de que o campo precisa<sup>50</sup>

A partir de então se sucedem as faixas intituladas *Dawn: Dawn is a feeling*, *The Morning: Another morning*, *Lunch Break: Peak hour*, *The Afternoon: Forever afternoon (Tuesday?)*, *Time to get away*, *Evening: The sun set/ Twilight time* e *The Night: Nights in white satin*. Na parte da manhã cantam a infância, com harmonia leve e calma, porém animada, com um ritmo entusiasmado, a infância que está distante da morte assim como a

---

<sup>50</sup> Em inglês: "Cold hearted orb that rules the night/ Removes the colours from our Sight/ Red is gray and yellow is white/ But we decide which is right/ And which is an illusion/ Pinprick holes in a colourless sky/ Let insipid figures of light pass by/ The mighty light of ten thousand suns/ Challenges infinity and is soon gone/ Night time: to some a brief interlude/ To others the fear of solitude/ Brave Helios, wake up your steeds/ Bring the warmth the countryside needs".

manhã do fim do dia. A pausa para o almoço parece ser a adolescência agitada, corrida, ainda alegre e animada, entusiasmo e velocidade juvenis. Correria e pouca apreciação do que existe ao redor, como se o período da manhã tivesse sido esquecido, passado rápido demais. À tarde se é um jovem adulto. A sonoridade menos entusiasmada parece mais sóbria, mas ainda leve. A letra fala em *começar a enxergar*, em refletir e perceber as coisas. O fim da tarde se aproxima na meia idade, o adulto já maduro que trabalhou a vida inteira e renunciou a vontades porque deveria, assim são as coisas. Com o pôr do sol, a sonoridade compassada e arrastada, sem a animação anterior, a pessoa está em transição para a velhice. Maior consciência do ciclo — do dia, da vida — e serenidade. Mas o crepúsculo traz cores ao céu, e em *Twilight Time* a banda canta em uma música mais energética, porém não agitada, a convicção do fim e a segurança do conhecimento e o vislumbre do dia seguinte (outro dia, outra vida, outra geração). A noite, a velhice, os últimos momentos desse dia, em *Nights in White Satin*. Delicada, essa balada fala de noites intermináveis (o ciclo?), a indiferença com uma verdade ou objetivo ante a imensidão da noite, um dia longo finalmente terminando. Ao final, o locutor encerra com versos falando do final do dia, a energia desperdiçada, a solidão, o tempo perdido.

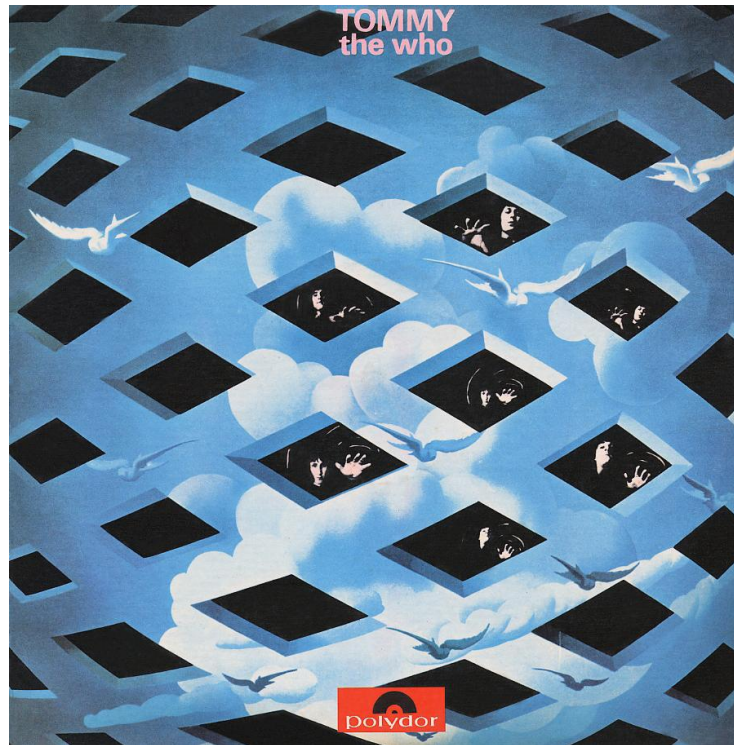
A capa do álbum é uma pintura surreal. Pode ser dividida em quatro quadrantes, sendo dois de cores quentes (dia) e dois em cores frias (noite), em diagonais opostas. Essa disposição sugere as ciclicidades das quais o álbum trata, dias e vidas. Em uma das partes do dia temos quatro galhos indicando as quatro estações, nas noites temos as fases da lua e números de um a doze — relógio — colocados em linha, uma ampulheta, uma figura que remete a algum santo, cavalos e cavaleiros, disco voador, nuvens... essa série de elementos se mistura, de maneira aparentemente solta para compor uma imagem simétrica. E se ficarmos cansados de apreciar a capa e encostarmos a cabeça no ombro em sinal de cansaço, poderemos perceber um rosto formado em meio a essa composição! E inclinarmos a cabeça 90 graus para o outro lado veremos... outro rosto! Assim como a narrativa vai se construindo no álbum, a capa vai sugerindo diferentes sentidos de acordo com os elementos dela que vamos percebendo. Conceitualmente, é mais sofisticado que o *Sgt. Peppers* que os Beatles lançaram no mesmo ano.

Em 1969 a banda britânica Who lançou a ópera rock *Tommy* pela gravadora Polydor. Tem-se o álbum como primeira ópera rock, com músicas que narram uma história e fatos com personagens e enredo linear. Este álbum duplo conta a vida de Tommy, o protagonista, que fica cego, surdo e mudo após um evento traumático em sua infância. O garoto embarca em uma jornada espiritual interna guiada por visões e sensações, onde tudo se traduz em música e

sons. Após anos sofrendo abusos das pessoas que o rodeiam devido à sua condição vulnerável, ele começa a reagir a partir do que parece ser uma viagem psicodélica. Ele se destaca como um exímio jogador de *pinball*. Apesar das limitações, pessoas maravilhadas o guiam até a máquina e assistem a ele jogar e vencer todos os jogadores anteriores em pontuação. Ele passa a chamar a atenção de muitas pessoas, e quando é curado e volta a se comunicar com o seu entorno, é considerado uma figura messiânica. Seu séquito aumenta, pessoas em busca de libertação espiritual do rapaz milagroso. O rapaz oferece a libertação de maneira simples, como foi com ele: anulando os sentidos dos seguidores com protetores auriculares e vendas, e levando-os a jogar *pinball*. Repreende os que fumam drogas ou ficam bêbados, ou tentam se aproximar dele e conquistar a sua confiança. Ao final da história, parece que a seita liderada pelo rapaz acaba por não se sustentar, e é sugerido que ele retorna para seu mundo interno anulando os seus sentidos novamente.

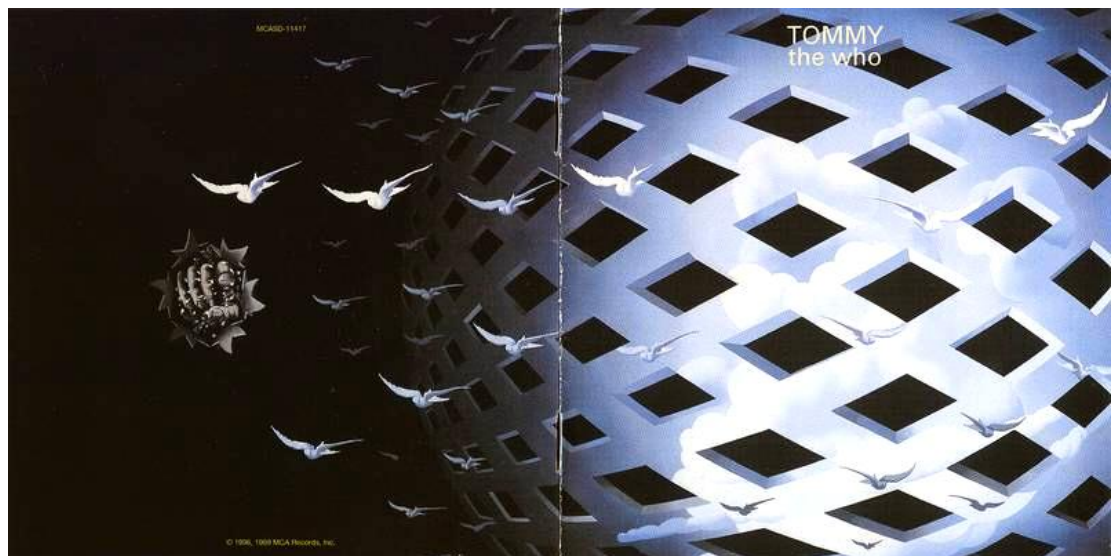
A capa feita pelo ilustrador Mike McInnery foi concebida em forma de tríptico, onde a parte central fica exposta e as laterais dobradas para trás. A imagem é de um globo ao centro, aparentemente suspenso na escuridão, pássaros voando para fora dele e, à esquerda, uma mão rasgando a superfície dessa escuridão como se fosse uma superfície de papel e apontando para fora. O globo apresenta a imagem do céu azul, com nuvens brancas e os pássaros voando dessa pintura para fora. Mas ele é vazado com cortes em forma de losango. O resultado, visualmente, lembra as tramas da proteção da maioria dos microfones. Este céu em meio à escuridão, suspenso, com gaivotas voando para fora, o globo que remete ao microfone e à amplificação da possibilidade de comunicação, indicando Tommy em sua prisão sensorial, porém em jornada surpreendente. Os integrantes da banda aparecem nos furos do globo, como se estivessem dentro. A mão esticada para a frente, sugerindo o toque na superfície. McInnery representa o aspecto principal da ópera, a limitação de Tommy, de maneira subjetiva, fazendo desta capa um elemento discursivo que se relaciona e propõe o entendimento da história.





Tommy - The Who (1969)

Capa: Mike McInnery



Capa de reedição em CD.



A capa como elemento discursivo e propositivo é o elemento que fecha o álbum enquanto unidade. Nesse sentido, a próxima obra que veremos parece ser exemplar neste sentido. A banda Pink Floyd lançou, em 1973, seu álbum conceitual *The Dark Side of the Moon* pela gravadora Harvest no Reino Unido e Capitol nos Estados Unidos da América. É o trabalho mais coeso e, provavelmente, o mais ousado da banda Pink Floyd, sendo considerado um dos álbuns que definiu o que é rock para um público jovem e numeroso interessado em inovações tecnológicas e conceituais. O legado desse álbum perdura até os dias de hoje, sendo ainda muito procurado em suas diversas reedições.

Oitavo disco da banda, este álbum conceitual não apresenta uma história narrativa, linear, tal qual operas rock como *Tommy*. É uma obra coesa apesar de onírica. Entre as intenções originais dos então quatro rapazes (Roger Waters, Nick Mason, David Gilmour e Richard Wright) e a obra finalizada, certamente maior do que eles previam, o disco versa sobre diversos temas como dinheiro, nascimento e morte, relações entre pessoas, loucura<sup>51</sup>. A linha de ideia que amarra todos os elementos presentes no disco é o inconsciente, cujo título metaforiza e a capa propõe.

A pessoa que for escutar a obra irá primeiro se relacionar com a capa, uma capa silenciosa e solene, com o desenho de um prisma decompondo um feixe de luz. A princípio ela não diz muito, sem nada escrito na frente ou verso que possa nos ajudar a identificar algo, nem mesmo o nome da banda. De maneira próxima, a primeira faixa inicia com uma batida de coração. Logo entram loops de sons de relógios, máquinas registradoras, moedas, conversas, risada que soa louca, um grito crescente, afinado e potente que soa desesperado. Com uma passagem perfeita, os sons cessam e o ouvinte cai delicadamente em uma melodia suave e confortável, antagônica em relação à materialidade dos sons anteriores. Logo, a voz de David Gilmour cantando.

Antes da primeira melodia a banda nos apresenta, como em um sumário, os elementos com os quais nos depararemos no álbum: tempo, vida, desespero, dinheiro, agonia, desorientação. Ao final da primeira canção, sons tecnológicos em loop gerados por sintetizadores e camadas de gravações manipuladas em pós-produção (os rolos gravados eram tocados em velocidades aceleradas e regravadas, entre diversas outras técnicas). Um som que lembra uma aeronave em queda se chocando leva a um silêncio momentâneo. Passos solitários apressados. Tique taque de relógios. Sinos e despertadores de diversos tipos soam alto. Uma nova melodia inicia lenta e longamente ao ritmo de um relógio e batidas cardíacas,

---

<sup>51</sup> HARRIS, 2006, p. 88-91.

nos levando pacientemente até *Time*, a segunda canção do disco. Na primeira parte, a letra fala do tempo que passa sem que nada aconteça, o tempo que deixamos passar. O tédio, e a espera pelo sinal do início de uma vida para a qual sempre nos preparamos. Na segunda parte, fala do despertar para o fato de que não há sinal nem linha de largada, nem marcos transformadores. Que toda a espera foi tempo perdido, e o tempo restante parece insuficiente para a vida que foi reservada para ser vivida em outro momento. Logo ao fim, a primeira melodia do disco retorna com outra letra, trazendo novamente aquele momento de suspensão. Essa alternância entre peso e leveza, materialidade e introspecção se repetirão ao longo do disco. A faixa que encerra o lado A do álbum é *The Great Gig In The Sky* (a grande apresentação no céu), peça instrumental onde a vocalização é empregada por Clare Torry (cantora contratada) como se fosse um instrumento musical a realizar um solo. Na música, os gritos e gemidos compõem talvez o trecho mais subjetivo do disco.

A contribuição de Clare Torry vingou gloriosamente onde os efeitos de fita com falas e as gravações de [Alan] Parson<sup>52</sup> da Nasa tinham até então fracassado. Explorava o drama tumultuoso a que o grupo aspirava — o que não diminuiu quando ela emitiu uivos que poderiam ser interpretados como orgásticos, ou aterrorizantes (ou ambos). A questão de semanas para que *Dark Side* fosse prensado, ela havia contribuído com o último trunfo que faltava no disco.<sup>53</sup>

O lado B inicia com sons de moedas, caixa registradora, papel rasgado tudo mecanicamente em repetição ritmada. Começa *Money*, com um ritmo sofisticado e sincopado, saindo fora dos tradicionais compassos 4/4 do rock. Nesta música a letra fala de dinheiro, consumo. Pouco da espiritualidade do resto do disco está aqui, sugerindo o descontrole e o lado frio do poder. O saxofone aqui é tocado de maneira enérgica e animada, oposta à melancolia da faixa seguinte. Em *Us and Them*, a melancolia sonora é veículo para a letra que fala de oposições que se equivalem, apesar de não se reconhecerem. Relativiza grandes poderes e grandes decisões tomadas por poucas pessoas e que afetam todo o resto, mas como todos são, antes de tudo, pessoas com as mesmas angústias e questões básicas. A dimensão da existência é colocada em questão acima de qualquer fato material ou mundano. (falar da entrevista que aparece nesta faixa)

---

<sup>52</sup> Técnico de som da gravação do disco, no estúdio Abbey Road em Londres.

<sup>53</sup> HARRIS, 2006, p. 164-165.

*Brain Damage* é antecedida por uma sequência psicodélica de repetições em cascata e solo de guitarra com efeito de modulação radical para a época. A canção começa de maneira mais clara, sem os efeitos, mas versando sobre insanidade, sobre a loucura. Não apenas constatando, mas sugerindo um entendimento do que chamamos de loucura como criatividade, como algo não necessariamente patológico. Ao final, parece citar a sensação de isolamento, mas também uma possível identificação da loucura de uma pessoa por outra:

And if the cloud bursts, thunder in your ear  
 You shout and no one seems to hear  
 And if the band you're in starts playing different tunes  
 I'll see you on the dark side of the moon

O álbum encerra com a faixa *Eclipse*, que fala que tudo no indivíduo está conectado. Suas percepções e pensamentos, atitudes, motivações, sua história, tudo em "perfeita sintonia" (*And everything under the sun is in tune*), "mas o sol está eclipsado pela lua" (*but the sun is eclipsed by the moon*). Com o encerramento da música, a batida cardíaca é o que soa até o fim. Mas, podemos ouvir ainda mais um trecho de depoimento, em volume bem baixo, falar que "na verdade não há lado escuro da lua, pelo fato de que ela é completamente escura". Ao chegar nessa conclusão o ouvinte retorna à capa. O prisma que refrata a luz e revela sua composição original. A capa não é apenas uma ilustração visual para músicas e poesias. É propositiva. Metaforiza o que está além do racional, da razão, como algo que, na realidade, compõe a nossa personalidade e está pronunciada nas nossas atitudes. A tentativa de ser convencional é mentira artificial e elementos que são compreendidos como loucura, são verdadeira autonomia. Ainda neste álbum, a sugestão da única característica comum às pessoas: a capacidade de ser empático com o próximo e perceber uma série de questões existenciais que correspondem às suas, como os espectros da luz que têm uma origem comum no feixe de luz branca.

Nestes casos podemos constatar o emprego da ideia de álbum musical de maneira complexa, aproveitando características da mídia física, de sua embalagem<sup>54</sup> e de seus funcionamentos. A capa funciona como mais um espaço discursivo no álbum, ampliando os limites que a música encontra por suas características específicas enquanto linguagem

---

<sup>54</sup> Ainda há outros dois elementos relevantes que foram excluídos da análise por motivos metodológicos: o encarte em forma de libreto que acompanhava alguns discos, com poucas páginas, fotos e textos, ficha técnica e letras de músicas; e a contracapa e parte interna — quando havia — que muitas vezes eram extensões da capa e, além de informar os nomes das faixas do disco ou dados técnicos, podiam participar como espaço discursivo da ideia do álbum.

artística. A comparação com outros álbuns de rock citados neste trabalho, da época de Elvis Presley e os primeiros dos Beatles e dos Who, deixam ainda mais evidente que esta construção de ideias e a associação estética estreita com a visualidade, culminando na associação conceitual, são sinais claros de um amadurecimento da indústria fonográfica, do próprio *rock*, assim como de um público ávido por novidades.



The Dark Side of the Moon - Pink Floyd (1973)

Capa: Hipgnosis (conceito e projeto) e George Hardie (impressão)

Foto: Filipe Conde

## **4 CAPAS NO BRASIL: ANOS 60/70**

Até agora, vimos como a presença da capa como elemento constituinte do álbum de rock foi se transformando ao longo dos anos até e os anos 70. Mas o rock é um fenômeno internacional, e a constituição de uma cultura essencialmente jovem também não se restringe à América anglo-saxã ou Reino Unido. A seguir, procurei fazer breves relações com a música brasileira popular, focando no rock. Estas constatações e apontamentos assinalam possibilidades para estudos futuros.

### **4.1 Música jovem da Jovem Guarda**

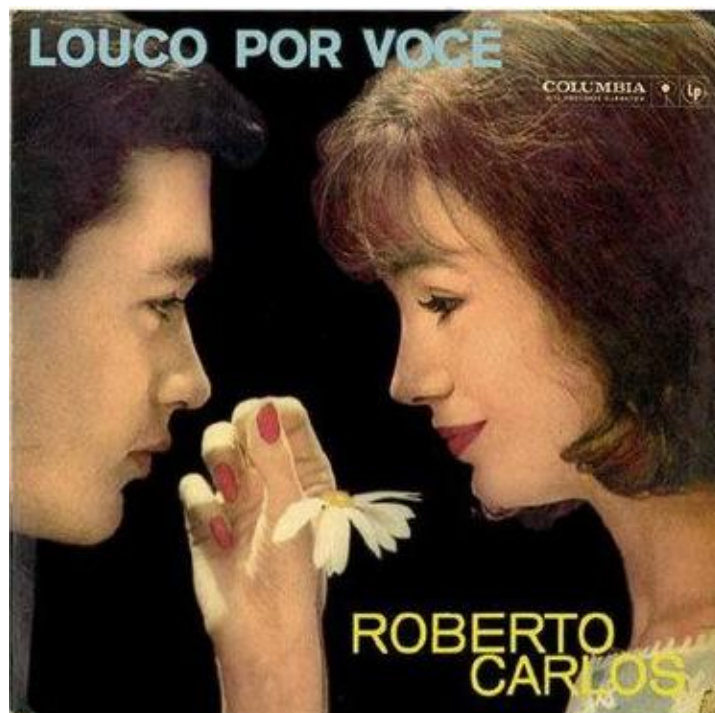
Com o final da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos estimularam o consumo como maneira de alavancar a economia do país. Na Inglaterra, o consumo que seguiu a guerra pode ser percebido como sintoma de uma nação que teve grandes perdas, sofreu profundas chagas e procurava se recuperar econômica, social e culturalmente. No Brasil, a produção industrial e o consumo vieram ser defendidos como portas de entrada para a modernidade. E a modernização do país, apesar de ter pontos fortes no governo de Getúlio Vargas (1882-1954) e o estímulo às indústrias de base, deu um salto no final dos anos 50 e início dos 60, sob governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976).

O Brasil modernizado era o Brasil das elites sociais. Os modelos comportamentais eram apresentados, entre outras mídias, pelo grande número de revistas com material comercial. A ideia de família, por exemplo:

Branca, de classe média, nuclear, hierárquica, com papéis definidos —, regras de comportamento e opiniões sobre sexualidade, casamento, juventude, trabalho feminino e felicidade conjugal. Essas imagens mais do que refletir um aparente consenso social sobre a moral e os bons costumes, promoviam os valores de classe, raça e gênero dominantes na época. Como conselheiras, fonte importante de informação e companheiras de lazer — a TV ainda era insipiente no país —, as revistas influenciaram a realidade das mulheres de classe média de seu tempo assim

como sofreram influências das mudanças sociais vividas — e algumas também promovidas — por essas mulheres.<sup>55</sup>

Essas influências atingiam não só as mulheres, mas toda a família. Como aconteceu nos Estados Unidos da América e Reino Unido, por aqui uma juventude rebelde começou a se configurar. E a identidade dessa parcela roqueira da juventude brasileira seguia o mesmo comportamento de afronta à moralidade e aos bons costumes considerados repressivos e inadequados por eles.



Louco Por Você - Roberto Carlos (1961)

Capa: Desconhecido

---

<sup>55</sup> BASSANEZI apud ZIMMERMAN, 2013, p. 35.



Splish Splash - Roberto Carlos (1963)

Capa: Desconhecido (Reedição em CD reproduzindo capa original)

Roberto Carlos, um dos ídolos da Jovem Guarda, lançou seu primeiro LP, *Louco por Você* em 1961 pela gravadora Columbia. Com músicas românticas, o disco tem canções como *Só Você* e *Mr. Sandman* (terceira e quarta faixas) que são dançantes e lembram algum tipo de jazz. Outras, como *Não É Por Mim* (primeira faixa), têm clima mais latino, indo até algo Bossa Nova com *Ser Bem* (quinta faixa), que lembra João Gilberto. Romântico, mas ainda não rebelde. Já no segundo LP o cantor surge com atitude mais marcante e notadamente jovem. Com canções como *Parei Na Contramão* e *Splish Splash*, o rapaz mostra o comportamento paquerador e malvado. Para nós, hoje, depois de toda a revolução que naturalização do sexo, estas músicas não têm o efeito que tinham na época. Imaginemos o ultraje que era para uma família saber que a filha andava ouvindo músicas onde um rapaz entra na contramão com seu carro para paquerar em plena rua, ou dá beijos indiscretos no escuro do cinema<sup>56</sup>. Na capa, um retrato do cantor com camisa branca, em postura descompromissada que não inspira em nada

<sup>56</sup> Em *Splish Splash* a letra ainda faz uma provocação à repressão comportamental dos ditos *bons costumes*: "todo mundo olhou, mas com água na boca muita gente ficou". Tudo de maneira animada e despreocupada, sem medo de tabu.

a imagem de adulto responsável e sério. A mesma fórmula de simplicidade e objetividade: com a imagem, a capa se completa com o nome do cantor e o título das canções.

Erasmus Carlos também fez parte da Jovem Guarda. Seu LP de estreia, *A Pescaria*, lançado pela RGE em 1965, tem uma sonoridade bastante diversa de seu companheiro de composições Roberto Carlos. Soa nitidamente *surf rock*, lembrando Beach Boys. O uso de teclados se destaca no álbum inteiro. O comportamento rebelde estereotipado do rapaz durão está em *Fama de Mal*, com solo de guitarra e trechos de guitarra base suingados. Em *Tom e Jerry*, o rock fala de um episódio característico deste desenho animado e ainda faz uma inserção incomum para a época: ao final, com a voz afinada por processos de estúdio ou gás hélio — suponho — fala do pobre Tom, que se explodiu com a dinamite. Na faixa seguinte, *No Tempo da Vovó*, fala em tom zombeteiro dos costumes dos avós. Diz ele, na canção, que gostaria de voltar ao tempo de seus avós para ver se vovô andava *na linha* com a vovó ou se paquerava outras garotas. Questionar os hábitos dos mais velhos e duvidar da retidão destes não era comportamento de um bom rapaz. Assim se construía a *fama de mau do tremendão* Erasmo Carlos. A capa conta com uma fotografia do cantor pescando sentado em frente ao mar, com as coxas à mostra — provavelmente de *shorts* —, camisa simples e chapéu pequeno de palha. Desencanado, o rapaz não olha para o mar, mas para a areia ou calçadão, provavelmente para garotas de biquíni ou monoquíni. Transmite a imagem do jovem desocupado que passa os dias a curtir: em oposição ao adulto de gravata, emprego e família, são os jovens paqueradores, desocupados e de roupas despojadas.

Em 1966 Erasmo lançou *Você me Acende*, disco com atitude menos *surf* e rock. Notadamente mais próximo do vigor de Elvis Presley, este disco é mais de acordo com a imagem do *tremendão*, garoto mau. A atitude do cantor neste disco remete aos filmes americanos que retratavam essa tribo jovem. Maíra Zimmermann fala sobre a influência do cinema na constituição da tribo:

No Brasil, a estreia de filmes norte-americanos voltados à juventude foi acompanhada de grande confusão. *Sementes da Violência* (*The Blackboard Jungle*, 1955) estrelado por Glenn Ford, havia sido exibido na capital paulistana e no Rio de Janeiro em Outubro de 1955. Esse filme "mostrou aos jovens que a rebeldia não morrera com James Dean um mês antes. Com o rock '*Rock around the clock*' na trilha sonora, ressaltava a importância da guitarra elétrica como ícone daquele novo modelo de comportamento".<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> ZIMMERMANN, 2013, p. 45.

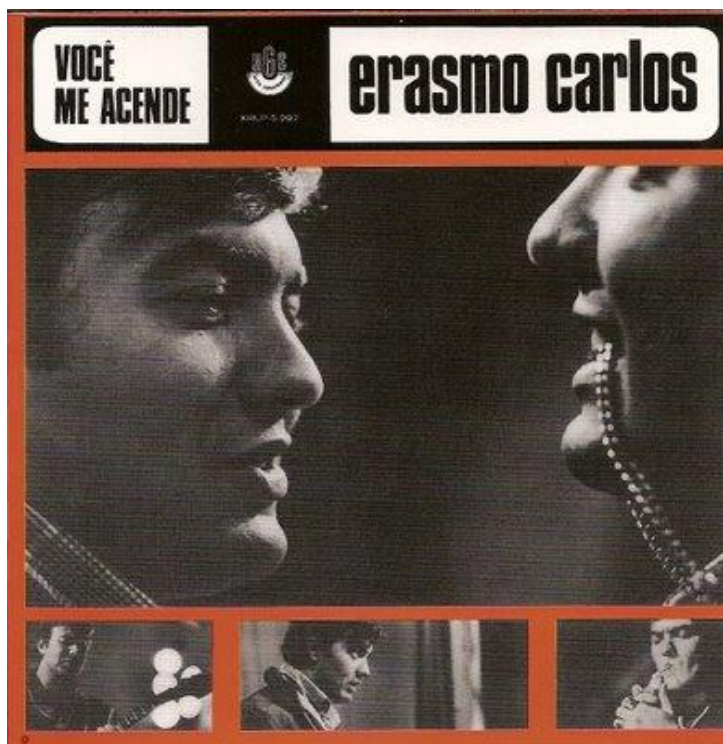


A capa deste álbum apresenta fotografias que parecem quadros de um filme. Em preto e branco, quatro imagens com Erasmo em evidência. Na principal, maior, o jovem lembra o sorriso de lado de Elvis, assim como o queixo e a bochecha, enquanto o outro rosto morde uma corrente. Embaixo à esquerda vemos a guitarra sendo tocada, um dos símbolos dessa tribo. Ao centro o jovem faz cara de desafio, de brigão. À direita, acende um cigarro.



A Pescaria - Erasmo Carlos (1965)

Capa: Desconhecido



Você me Acende - Erasmo Carlos (1966)

Capa: Desconhecido

Essa primeira geração do *rock* nacional, que conta também com artistas como Sérgio Murilo, Celly Campelo, Renato e Seus Bluecaps, Os Brasas<sup>58</sup> e Wanderléa — apenas para citar alguns — apresentava essa imagem, esse perfil de comportamento indo de algo mais suave como Campelo e Murilo até os irreverentes Roberto e Erasmo Carlos, e Wanderléa. Com programa de televisão e toda uma produção de *marketing* paralelos à carreira dos músicos, foram sucesso nacional. As capas, à semelhança do que aconteceu com os pioneiros do rock no Reino Unido e Estados Unidos da América, seguem o mesmo esquema: apresentar os rostos e vestimentas permitindo uma identificação direta com o público jovem e, no que parece um pouco mais arrojado, imprimir no próprio design uma ideia de modernidade, como na capa de *Você me Acende* de Erasmo.

Conforme o rock estrangeiro ia se desenvolvendo em novas experimentações, o rock nacional foi incorporando novas ideias e soluções, mas percebemos que o resultado da releitura nacional do estilo apresentava frequentemente algo de estranho para quem estava acostumado com a música de fora. Algo no tom e na maneira com que eram cantadas as

<sup>58</sup> Os Brasas foi uma banda gaúcha dos anos 60 dentro da Jovem Guarda. Tocaram como banda de apoio em gravações e shows de outros cantores e, em 1968, ano em que a Jovem Guarda já estava em baixa, gravaram seu primeiro LP pelo selo Musicolor. Luís Vagner (1968) vocalista, compositor e guitarrista natural de Bagé, reside atualmente em Porto Alegre e segue envolvido com música, tendo sido um dos precursores do reggae e do samba-rock no Brasil.

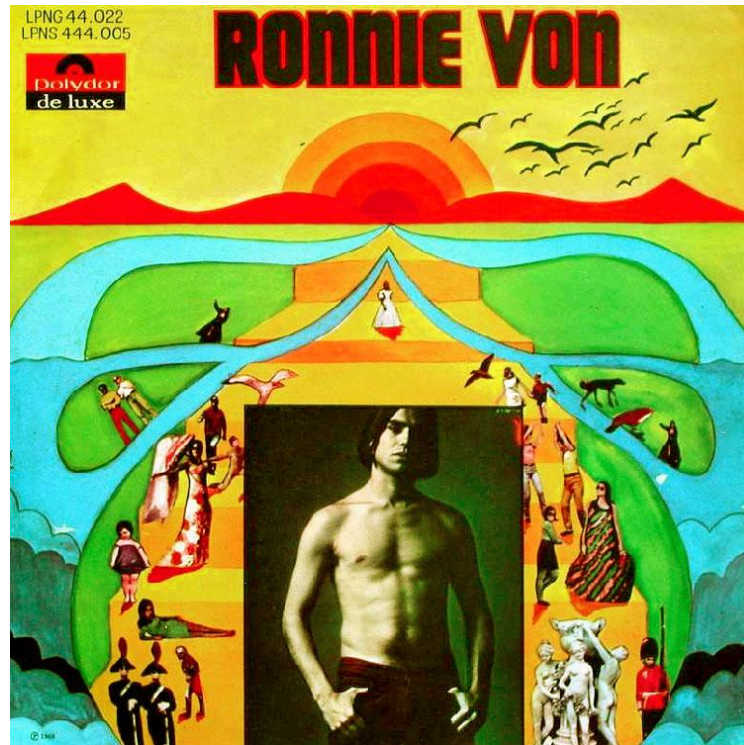
músicas é claramente perceptível. Onde está o drive no vocal? E o tom alto com que as músicas eram cantadas? As moças e rapazes daqui continuavam cantando com ares de cantores românticos. Talvez pareça estranho hoje. Nós, jovens nascidos décadas depois disso tudo, ouvimos Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan demais, e Os Incríveis, Erasmo Carlos e Belchior de menos. Esta questão merece um estudo mais aprofundado, embora, no âmbito desta pesquisa, não se pretenda avançar nesta direção.

## 4.2 Tropicalismo, todos comendo a papa antropofágica

Essa mistura de elementos em um primeiro momento estranhos e não pertencentes ao mesmo gosto surge de maneira incrível especialmente em um dos discos de Ronnie Von, recentemente recuperado pela mídia e público. O álbum conhecido como *Ronnie Von 2* (1967)<sup>59</sup> apresenta em medida bastante próxima a latinidade da canção romântica brasileira com a psicodelia do rock estrangeiro principalmente inglês e americano. Experimental, mistura de estilos e tendências, ironias e revoltas, energia e juventude, assim pode ser descrito este álbum do artista. Apesar de não integrar o grupo dos tropicalistas, produz uma obra em consonância com o programa estético do grupo sem se distanciar da Jovem Guarda. Nesta antropofagia *à la Ronnie*, temos a fórmula da mistura bem dosada de cafonice (*esperança de cantar*), erudição (orquestrações em quase todas as faixas), romantismo jovem (*Sílvia 20 horas domingo*) e revolta (*anarquia*), delicadeza de melodias ao piano e guitarras distorcidas (*espelhos quebrados*). Inserção de vinhetas quebram o sentido convencional de álbum musical, com passagens bem humoradas como ligações telefônicas, barulho de espelhos quebrando ou chamada comercial radiofônica fazendo referência a um bar na avenida Augusta de São Paulo.

---

<sup>59</sup> Fonte: <<http://ronnievon.com.br/discografia.php>> último acesso em 14/11/2014. O álbum sem título está assim registrado na discografia presente no site oficial do artista. Porém, outro álbum dos anos 70 de canções românticas recebe o nome de *Ronnie Von 2*. O lançamento do álbum em questão é envolto por situações inusitadas como a gravação às pressas na ausência do diretor da gravadora e a não autorização para tal. Foi feito no final de dezembro.



Ronnie Von 2 - Ronnie Von (1967)

Capa: Desconhecido

Junto com as músicas, o ouvinte tinha em mãos uma capa que reflete e expande o conteúdo sonoro, propondo uma relação para toda essa mistura. Trata-se de uma fotografia de Ronnie Von de cabelo comprido, tal qual *mods* e *teddy boys* norte-americanos e ingleses<sup>60</sup>. Mas sem camisa, situação impensável na Jovem Guarda. Uma ousadia clara, exibição do corpo masculino jovem em um produto de consumo por parte de grande público, entrando em conflito com as famílias conservadoras e pudicas de um Brasil em regime militar. O seu retrato é rodeado por um cenário de cores vivas, psicodélico e chamativo (lembrando o primeiro disco de Caetano Veloso, já tropicalista, de 1967). Esse cenário colorido que se comporta quase como uma moldura, talvez uma indicação de um contexto, apresenta um horizonte de sol poente ou nascente, que é ligado ao retrato através de uma longa trilha com degraus. O verde aos lados, que lembra vegetação, é cortado por proeminências azuis, *braços* que guiam até o sol distante partindo da base aos dois lados da imagem, com formas que lembram nuvens. Figuras variadas e aparentemente desconexas estão *coladas* através da cena: uma mulata deitada de vestido verde, guardas à esquerda, à direita um soldado em traje da guarda real da Inglaterra. Logo ao lado dele, há uma *colagem* de um conjunto escultórico

<sup>60</sup> Sobre a moda desses grupos, ver ZIMMERMANN, 2013, p. 113-116.

aparentemente neoclássico e parece ser a única fotografia além do retrato de Ronnie Von que, com seu torso nu, é quase uma escultura também. Mais mulheres de vestidos variados pela cena, uma com sombrinha, crianças que parecem brincar, passarinhos pousados e pássaros voando.

Sem narrativa, sem linearidade, sem uma possível explicação racional, mas coerente. Como o álbum, amálgama de coisas que a princípio são de universos distintos. Provavelmente devido ao fracasso comercial na ocasião do lançamento do disco, aliado ao estigma de *jovem guardista* comportado que Ronnie carregava, o conteúdo possivelmente subversivo de comportamento e político – lembrando da letra de Arnaldo Saccomani, *Anarquia* – não foi censurado nem repreendido pelos militares<sup>61</sup>.

Ainda, assim como o álbum, a capa é uma composição equilibrada, quase simétrica. Alguma ordem geral pode ser percebida com facilidade. E assim como as músicas, a capa não se permite exaurir. Nos elementos desconexos relacionados em continuidade, a capa rebate a construção da parte musical do disco. E as músicas reavivam a energia da capa, com as melodias ora voltadas para algo mais melancólico, ora para alegria. Os modernos — para a época — teclados elétricos com variedades de efeitos e simulações de sons, produzindo timbre de órgão em uma sonoridade psicodélica, a orquestração com flautas e naipe de metais de sopro conferindo alegria e vibração, todos convivendo harmoniosamente com guitarras distorcidas, "Varte, traz as porpeta!" (*Tristeza num dia alegre*), marchinhas, inserção de uma balada romântica que lembra algo entre as românticas de Elvis e Cauby Peixoto.

Ronnie estava ligado nas novidades do rock internacional, nos últimos lançamentos dos Beatles e no primeiro álbum do Pink Floyd (*The Piper at the Gates of Dawn*, 1967). Em tempos em que o lançamento não era a nível mundial, havendo defasagem de seis meses ou mais para o álbum ser lançado em países como o Brasil, isso colocava o cantor em uma vanguarda com acesso em primeira mão às novidades. Mas a assimilação destes elementos nesse álbum parece ser decorrente de uma vontade de fazer *novo*. Novo e bom, e apenas assim. Outros artistas no Brasil também pensavam em fazer *novo*, mas atingindo alguns objetivos, sendo o primeiro deles a brasilidade. Criar dentro de uma identidade verdadeiramente nacional.

---

<sup>61</sup> Em 1964, após um golpe de estado, os militares tomam governo do Brasil. Ao longo dos anos seguintes, diversas medidas são adotadas para limitar a ação política dos civis, concentrando nas mãos do presidente militar poderes totalitários. Um dos decretos mais marcantes da ditadura foi o Ato Institucional nº 5 que, entre seus efeitos, legitimava a censura de imprensa e atividades culturais — inclusive música — e proibia manifestações de ordem política.

No teatro de José Celso Martinez (montagem de *O Rei da Vela*, peça de Oswald de Andrade), nas obras dos anos 60 de Hélio Oiticica (culminando na ambiência *Tropicália*) e nos filmes de Glauber Rocha (destacando *Terra em Transe*) vemos o esforço em representar uma brasilidade que nasce do conflito de forças. Mas foi na música que se organizou o movimento denominado *Tropicalismo*. Segundo o poeta Torquato Neto (1944-1972),

Um grupo de intelectuais — cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos — resolveu lançar o tropicalismo. O que é? Assumir completamente tudo que a vida nos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido.<sup>62</sup>

Assim, acontecia o Tropicalismo, envolvendo principalmente os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella, os compositores Capinan e Torquato Neto e o designer Rogério Duarte. O movimento se caracterizava pela busca de uma estética nacional baseada na antropofagia de elementos opostos e a princípio antagônicos como erudito/popular, nacional/internacional, drama/comédia. O encontro destes opostos resultava produtos coerentes, reconhecíveis ao público e, como uma alegoria do Brasil — como sugere Celso Favaretto —, alegre e irreverente.

Marcelo Ridenti apresenta um pensamento que vai contra as ideias dominantes sobre o tropicalismo:

[...] esse movimento traz as marcas da formação político-cultural dos anos 50 e 60; isto é, o tropicalismo não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos, apenas um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista e realista nacional-popular, porém dentro da cultura política romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados.<sup>63</sup>

Concordar com essa proposição não diminui em nenhum aspecto a importância estética e cultural que o movimento teve no país. Associo o tropicalismo a uma abertura

---

<sup>62</sup> RIDENTI, 2000, p. 273.

<sup>63</sup> RIDENTI, 2000, p. 269.

semelhante e contemporânea à abertura que a psicodelia permitiu ao desenvolvimento do rock como vimos anteriormente em âmbito internacional. O experimentalismo e a quebra de padrões do mercado fonográfico. Segundo Rogério Duarte, "A essência do tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil"<sup>64</sup>.

Sobre como esta estética se aplicava à música, Celso Favaretto cita duas composições exemplares para o movimento:

*Alegria, Alegria* apresenta uma das marcas que iriam definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos. [...] surpreendem-se — no procedimento de enumeração caótica e de colagem, tanto na letra quanto no arranjo — indicações certeiras do processo de desconstrução a que o tropicalismo vai submeter a tradição musical, a ideologia do desenvolvimento e o nacionalismo populista.<sup>65</sup>

Sobre *Domingo no Parque*,

[...] causou impacto pela complexidade construtiva, mais aparente que em *Alegria, Alegria*. O forte da música é o arranjo que ele e Rogério Duprat realizaram, segundo uma concepção cinematográfica, assim como a interpretação contrapontada de Gil. Aquilo que poderia tornar-se apenas a narração de uma tragédia amorosa, vivida em ambiente popular, tornou-se uma *féerie* em que a letra, música e canto compõem uma cena de movimentos variados, à imagem da festa sincrética que é o parque de diversões.<sup>66</sup>

O disco de 1967 de Caetano Veloso, um dos idealizadores do movimento, teve a arte da capa feita por Rogério Duarte. O álbum inicia com a canção *Tropicália*, com versos que mencionam a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal na ocasião da descoberta do Brasil. Barulhos percussivos e violinos soando aleatórios fazem fundo para a mensagem que diz que na terra recém-descoberta tudo o que se planta cresce e floresce. Brasil, um solo fértil para tudo o que vier de fora, como indica o movimento de caráter antropofágico. A letra da música concilia elementos contraditórios (olhos verdes da mulata, monumento de papel

---

<sup>64</sup> DUARTE, 2003, p. 137.

<sup>65</sup> FAVARETTO, 2000, p. 21.

<sup>66</sup> FAVARETTO, 2000, p. 22.



crepom, viva a bossa e viva a palhoça) em cenários sucessivos, em versos tensos orquestrados e refrãos mais festivos, alegres. *Clarice* é levada por violão acústico, enquanto *Eles* tem guitarra elétrica marcante e *ataques* de teclado. As letras vão de irônicas a poéticas, de popularescas a críticas intelectualizadas. O álbum encerra nesta última música, com o cantor falando "os mutantes são demais", mencionando a banda de rock com a qual ele e outros amigos haviam entrado em contato. Gil viria a se apresentar acompanhado pelos Mutantes no III Festival da Música Popular Brasileira no mesmo ano.



Sem Título - Caetano Veloso (1967)

Capa: Rogério Duarte

A capa feita por Rogério é forte, vibrante, fugindo totalmente do esquema apresentado pela Jovem Guarda de apresentar artista em trajes e poses característicos. O designer se apropriou de uma imagem que figurava originalmente uma mulher nua com um dragão nos braços e, entre ambos, um ovo<sup>67</sup>. Sobre o ovo, o artista estampou um retrato de Caetano

<sup>67</sup> RODRIGUES, 2007, p. 49.



fitando sério o espectador. As linhas da ilustração são grossas, bem marcadas, e a retícula estourada aplicada na cobra e nas bananas, perceptível, ainda que fraca, também nas folhas verdes conferem um *ar* pop. O nome do artista é escrito em fonte que remete ao psicodelismo. As letras alongadas e rebuscadas são o único elemento verbal na capa. Esta mistura improvável é confusa, não se explica sozinha, em um primeiro momento. Embora isso, representa apropriadamente a mistura do álbum e o resultado harmônico e acomodado de todas as referências devidamente digeridas pelo artista. O projeto está nas músicas, no repertório, no experimentalismo e salta à capa. Já não é a apresentação de uma moda de maneira direta e limpa como na *Jovem Guarda*, agora se trata de um projeto transgressor. A etapa em que a identidade jovem está já não exige tanto reforço uma vez que está estabelecida. Há espaço para mudanças efetivas, transformações em outros níveis. E a experimentação é uma das armas.

No álbum lançado por Gilberto Gil em 1968, a temos mais uma vez o álbum arranjado e regido por Rogério Duprat conta com a banda de rock Os Mutantes, deixando ainda mais nítida a mistura de erudito e popular. Neste álbum, o rock está mais pronunciado do que no disco do ano anterior lançado por Caetano Veloso. Em *Procissão*, a música cantada com estilemas característicos do nordeste — como o repente —, levada no prato de condução da bateria, lembrando o triângulo usado em músicas nordestinas. Em *Pega a Voga, Cabeludo* a letra animada e engraçada é cantada sob a harmonia em andamento veloz acompanhada por palmas e falas descompromissadas dos músicos e pessoas no estúdio. Ela é conduzida até algo de psicodelia catártica. Em meio à repetição, as brincadeiras do cantor: "Ei, Manoel, para de encher!", "Serginho, cabeludo danado, vamos lá. Quem foi que lhe disse que você toca bem guitarra, rapaz? Bicão!". E solos de guitarra. Solos de guitarra roqueira em *arrastapé*. *Pé da Roseira* com percussão soando afro-brasileira com contrabaixo firme e bastante presente, dando a melodia, e guitarra levemente distorcida com efeito de modulação. Assim Gilberto Gil fez seu álbum tropicalista.



Sem Título - Gilberto Gil (1968)

Capa: Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg

A capa assinada por Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg (assinada literalmente, o produto final vinha com a indicação dos artistas em evidência na frente) apresenta um fundo vibrante com faixas verdes e amarelas irradiando de um centro comum, com silhuetas que em vermelho, branco e preto lembrando nuvens ou fumaça. Três fotografias de Gil: no centro, com uma farda semelhante à usada pelos membros da Academia Brasileira de Letras; à esquerda, com um uniforme militar; e à direita com roupa simples, laranja e óculos escuros, guiando um volante solto. Representando de maneira debochada três fatias da sociedade, ele ataca os militares já no poder, a intelectualidade e o povo — os opressores, os metidos e os perdidos, talvez. Seu nome, assim como as duas imagens que ladeiam a foto central, estão projetadas por efeito gráfico que simula tridimensionalidade. O deboche é uma das armas.

Também em 1968 os músicos do grupo gravam um álbum coletivo lançado no final do ano. *Tropicália ou Panis Et Circensis* é tido como um disco-manifesto. Nele, os músicos contribuíram com canções que apresentavam alguma faceta do tropicalismo, fazendo deste um mapa indicativo de possibilidades e amplitude do movimento. Com *Coração Materno*, Caetano indica a música latina melancólica. Em *Panis et Circensis* dos Mutantes, música em

ciclos terminando cada verso em entonação improvável apesar disso soa harmoniosa. A letra falando, aparentemente no conflito entre juventude e adultos e a emergência dessa rebeldia. *Geleia Geral* de Gil parece ter na letra um elogio ao Brasil e sua amplitude cultural, sua variedade, que inclui "três destaques da Portela, um LP de Sinatra, carne seca na janela, hospitaleira amizade..." citadas como algo real, constatado: o Brasil da mistura onde, no fim das contas, "é tudo a mesma dança". *Bat Macumba* dos Mutantes traz a poesia concreta e o jogo de palavras que compõe *batman*, macumba, bate — tambor? — ao ritmo da música em *loop* que remete à música afro onde se destaca o canto e a percussão. Em seguida à macumba, *Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia* com o tema sacro, católico. Retomando Favaretto, essa é a alegoria do Brasil<sup>68</sup>.



Tropicália ou Panis Et Circencis - Diversos Artistas (1968)

Capa: Rubens Gerchman (design), Oliver Perroy (foto) e diversos artistas (conceito e composição)

<sup>68</sup> FAVARETTO, 2000.

Da mesma maneira é a capa. Do *kitsch* à ironia, as canções se encadeiam excluindo hegemonia de um ou outro aspecto. Elas posam lado a lado como os personagens na capa fotografada por Oliver Perroy e projetada por Rubens Gerchman. A produção foi feita de forma coletiva e sem planejamento, com Rita Lee (Os Mutantes) e Guilherme Araújo (empresário de Caetano e Gil) orientando<sup>69</sup>. Segundo Jorge Caê Rodrigues,

Os signos que aparecem na capa jogam com os signos do conteúdo do disco. E, assim, vê-se o nordestino na figura de Tom Zé; o casal recatado é Gal e Torquato; a irreverência do movimento dadaísta está representado pelo urinol, que Rogério Duprat segura como se fosse uma xícara; Gil, o negro, à frente de todos, segura uma foto de formatura de Capinam; enquanto Caetano mostra a foto de Nara, musa da Bossa Nova agora tropicalista e, atrás de todos, Os Mutantes trazendo as guitarras elétricas, o pop, o moderno.<sup>70</sup>

A fotografia da capa na qual a pose lembra os retratos solenes de famílias patriarcais também nos remete a um dos *devorados* por esse *neoantropofagismo*: se não estivermos certos da interpretação da capa, podemos iniciar comparando com o famoso *Sgt. Peppers* dos Beatles, lançado no ano anterior. A operação de indicar no retrato diferentes fontes que são *digeridas* para formar um produto novo está aqui. Nas músicas e na capa, o aspecto alegórico do tropicalismo é evidenciado.

Quanto ao trabalho de design feito nas capas do movimento, Jorge Caê Rodrigues fala em "tradução visual das propostas sonoras"<sup>71</sup>. A ideia de tradução sugere a existência de uma obra anterior a partir da qual o tradutor irá trabalhar. Essa comparação pode ser apropriada para muitos trabalhos, mas não me parece o caso desses três álbuns tropicalistas. Visto todo esse desenvolvimento na relação simbólica entre as capas e as músicas, parece mais adequado perceber cada vez mais capas produzidas em conjunto, concebendo o álbum como um produto criado por artistas visando cobrir mais de uma mídia. Sendo assim, temos um trabalho que nasce *bilíngue* (sonoro e visual), se for o caso.

---

<sup>69</sup> RODRIGUES, 2007, p. 58.

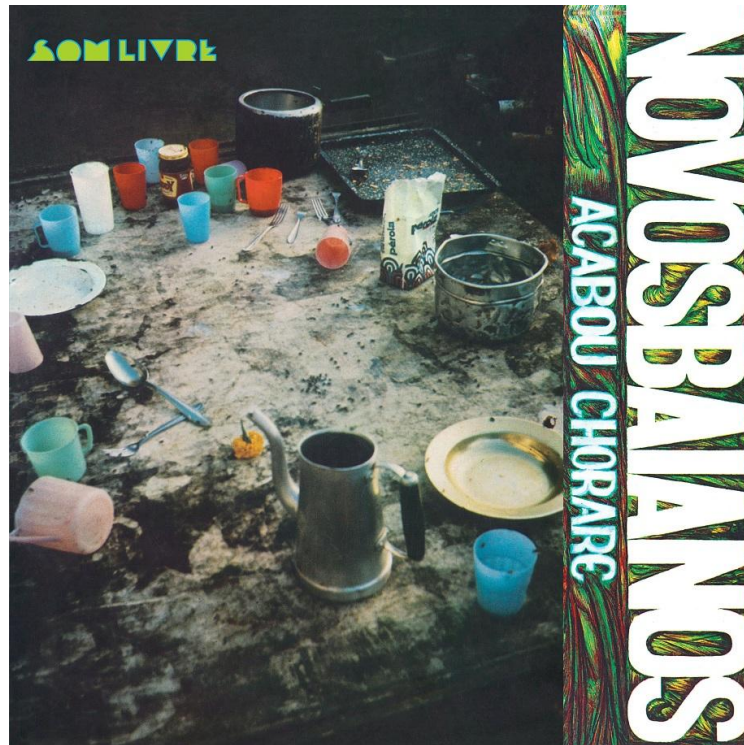
<sup>70</sup> Idem.

<sup>71</sup> RODRIGUES in MELLO, 2008, p. 190.

### 4.3 Além do tropicalismo...

O tropicalismo marcou a estética da música popular brasileira. Assim como foi com a psicodelia a partir da segunda metade do século XX nos EUA e no Reino Unido, o experimentalismo do movimento permitiu que se fortalecesse uma cultura de experimentalismo na música por parte dos agentes desse meio e do público, que recebia de maneira positiva o produto. A ideia comercial de apresentar o retrato dos artistas na capa continua a ser praticada ao longo dos anos 70 — e ainda hoje — principalmente buscando resultado de vendas. Parece, também, que depois do tropicalismo, poucos álbuns do rock nacional apresentam essa *unidade projetual* que se percebe em Pink Floyd e outros conjuntos internacionais. Os discos parecem mais soltos, mas ainda carregam alguma identidade evidenciada pela capa. Ainda assim, as capas são direcionadas para o público. A tribo do rock sabe o que esperar de determinadas soluções visuais.

Os Novos Baianos lançaram seu primeiro álbum em 1970, o qual parece carecer de convicção, identidade. Após um período de imersão na música brasileira, período convívio com João Gilberto no apartamento que o grupo dividia, surgiu o disco *Acabou Chorare*, pela Som Livre, em 1972. A *pegada rock* do primeiro álbum já contava com flertes com ritmos regionais do Brasil, mas é neste segundo que o samba, um dos ritmos tidos popularmente como nacionais, é usado como base para o trabalho. Ainda assim, mesmo nas canções mais distantes do rock, este está presente na técnica de se tocar solos ou construir a música (como é o caso do solo de *Preta Pretinha* e *Swing Campo Grande*). A capa apresenta o nome do grupo e o nome do álbum sobre uma superfície que lembra veios de madeira, porém com cores vivas em verde, amarelo e vermelho. Na maior parte da superfície, vê-se a fotografia de uma mesa suja, bagunçada, com bule, panelas, pratos, talheres, copos de plástico e um saco que parece ser de farinha. Esta imagem não é direta, mas opera claramente com o projeto de mistura e criação coletiva do álbum, concebido a partir de um convívio estreito entre a banda.



Acabou Chorare - Novos Baianos (1972)

Capa: Antônio Luis "Lula" Martins

Hoje facilmente reconhecida, uma das capas mais famosas da música brasileira foi feita em 1973 com o primeiro álbum da banda Secos e Molhados, lançado pela Continental. Secos e Molhados é como chamam os armazéns. O nome da banda já indica a variedade das canções em poesia e sonoridade. O grupo trabalhava a partir de poesias que eram musicadas. Nesse primeiro disco, desde poesias próprias e de pessoas próximas até Vinicius de Moraes (Rosa de Hiroshima) e Manuel Bandeira (Rondó do Capitão). A sonoridade vai desde música folclórica portuguesa (O Vira) à balada cheia de alma Primavera nos Dentes, passando pelo rock animado Mulher Barriguda. As letras, igualmente variadas, vão do *hippie* a mensagens políticas e críticas sociais. De acordo com essa variedade, a capa apresenta ao público uma mesa com amendoins, cebolas, pães, linguiças, vinhos baratos, queijos (produtos vendidos em armazéns) e as cabeças dos artistas servidas em bandejas. Um conceito simples, porém eficiente, que tem a tônica no estranhamento ao perceber as cabeças servidas. A visualidade diferente é capaz de indicar uma provável proposta inovadora. É o caso dos Secos e Molhados que, com sua mistura, se beneficiam da estética proposta pelo tropicalismo.

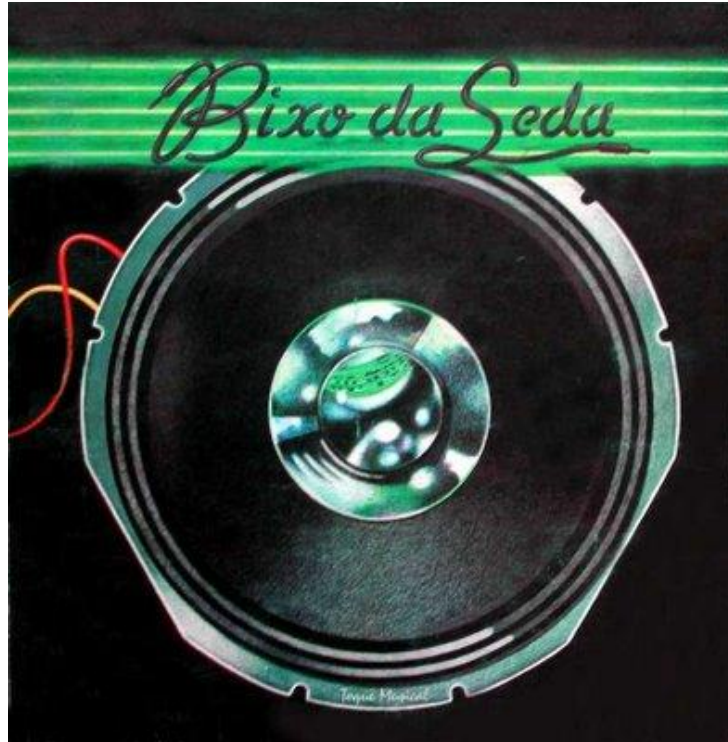




Sem Título - Secos e Molhados (1973)

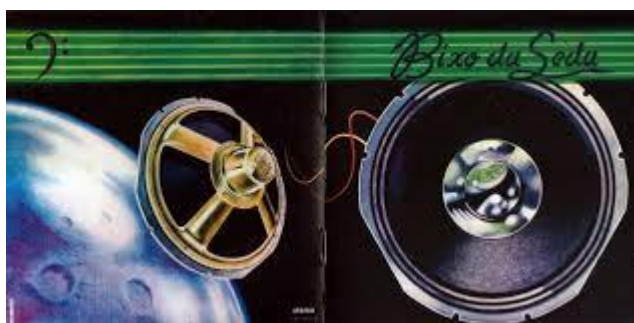
Capa: Antônio Carlos Rodrigues

Em 1976 a banda Bicho da Seda lançou seu único LP, *Estação Elétrica*. O conjunto de rock progressivo mesclado com o *rock 'n' roll* mais tradicional apresenta no álbum uma sonoridade próxima das bandas Pink Floyd, King Crimson e Yes, com letras em português. Músicas atmosféricas com longas passagens instrumentais e letras que lembram os hippies, cuja onda chegou no Brasil um pouco defasada em relação ao hemisfério norte. "Ei, você que quer saber de tudo/só você vai achar a solução/e sinto o corpo inteiro vibrar da cabeça aos pés" (*Já Brillhou*). A capa estampa um alto falante sem referências a mais nenhum elemento além da faixa superior com o nome da banda. A faixa verde apresenta cinco linhas, que lembram tanto o baixo elétrico de 5 cordas no rock progressivo quanto as pautas da partitura, que se relaciona com este estilo que apresenta aspirações eruditas com frequência. O nome da banda é formado por uma fonte que representa um cabo de som. Sem nenhuma menção à banda, à personalidade dos músicos, o que fica em evidência é o som, o mergulho total em harmonias e climas propostos em cada canção. A capa apresenta uma continuação, onde os fios do alto-falante da frente se ligam a outro que flutua solto no espaço, na parte de trás do disco, apontado em direção a um planeta ou satélite natural aparentemente remoto. Lembra a ideia de ambientes das capas da também progressiva Yes.



Estação Elétrica - Bixo da Seda (1976)

Capa: Vagalume Estúdios<sup>72</sup>



Capa de Reedição em CD

<sup>72</sup> A informação mais próxima que encontrei sobre a criação desta capa foi em um blog. A correção da informação é incerta. Porém, por se tratar de uma banda local de qualidade e quase esquecida, humildemente insisto em apresentar e publicar essa indicação possível, considerando ser maior qualquer objeto de estudo do que o próprio trabalho. <<http://www.dizzmusic.net/2011/05/bixo-da-seda-1976.html>> (último acesso em 23/11/2014).



## 5 Conclusão

Conclusão. No caso desta pesquisa, as conclusões se baseiam em constatações, e estas são o abrir de cortinas para inúmeras reflexões — algumas que pretendo sugerir brevemente aqui — que partem de um ponto central: a construção da ideia de álbum musical como o conjunto de músicas e capa ao longo do desenvolvimento da indústria fonográfica e história do *rock*. Conforme expus aqui, o conceito de álbum vai se constituindo até se tornar uma estrutura mais complexa, rica em relações, extrapolando o som e abraçando a imagem. O álbum torna-se um projeto estético, discursivo, conceitual ou de qualquer ordem que os artistas concebam.

Esta relação é percebida nas falas de dois importantes designers de capas que identifiquei representando dois pontos distantes geograficamente, duas realidades diferentes porém ideias convergentes: o brasileiro Rogério Duarte<sup>73</sup> e o inglês Storm Thorgerson<sup>74</sup>. Ambos atuaram na virada dos anos 60 para 70 com tremenda criatividade, inovando a visualidade dos álbuns musicais e pensando este trabalho como ao mesmo tempo arte e design. O recorte aqui proposto não permitiu aprofundar a análise especificamente nas ideias dos dois, mas está evidente que tal estudo é pertinente e originará um lindo material.

Este trabalho certamente reforça a ideia da qual assumidamente compartilho de que não há necessária exclusão entre a ideia de designer e artista. Diversas capas aqui analisadas e criadas por designers apresentam um discurso ou intenção comunicacional subjetiva que podem ser configurados como arte. Arte popular, onde os códigos para a mesma são de domínio de um grupo sem iniciação específica institucionalizada. E esta pertence ao povo. Não se permite domar docilmente pelo esforço acadêmico, sob o risco de não poder ser percebida em sua amplitude. É o que faz a capa de *The Dark Side of the Moon* ter tanta potência em sua simplicidade formal. E uma vez constatado este repertório visual identitário de segmentos de gerações que os desenvolveu, podemos cruzar reincidências formais, soluções semelhantes, tanto nas capas como nas músicas. Tentar acompanhar como determinada composição se repete em um disco de jazz e outro de rock psicodélico, por exemplo.

Thorgerson também destaca outro elemento importante das capas:

---

<sup>73</sup> DUARTE, 2003.

<sup>74</sup> THORGERSON, 1999.

Eu penso também que as capas de álbuns são importantes uma vez que são o único outro item que dura tanto quanto a música — o que pode ser realmente muito tempo. A capa permanece, quando muito se perde, quando gravadoras mudam, quando empresários são dispensados e grupos se desfazem ou se aposentam. Capas de álbuns, como capas de livros, mas mais legais, são uma embalagem permanente, repousando na prateleira ou estante por anos, vistas e revistas frequentemente, especialmente quando a música é tocada.<sup>75</sup>

Apesar de discordar da superioridade da capa de discos sobre as de livros, este trecho indica perfeitamente a potência à qual me reporto quando indico a importância da capa. O álbum *The Dark Side of the Moon* que eu, nascido em 1990, coloco para tocar em casa é exatamente o mesmo que meu pai ouvia — pois peguei dele. E, a despeito do estado de conservação e de alguma mínima alteração por conta da edição, é a mesma obra que você ou algum conhecido pode ter em casa, prensado e vendido na mesma época. A música e a capa são as mesmas, por mais que a experiência com o álbum seja pessoal e subjetiva. Essa de amplitude que os artefatos reprodutíveis permitem é admirável, encantadora, poderosa!

Também é interessante notar que, mesmo com o desenvolvimento dos álbuns conceituais, álbuns sem relações internas entre canções ou capa seguiram sendo produzidos. Por questões metodológicas, estes exemplos não foram trazidos pontualmente, mas existem em grande número. A novidade não é unanimidade nem regra, e nem deve ser considerado critério único de qualidade. Consiste em uma configuração mais moderna que não exclui as anteriores já existentes.

Toda essa pesquisa é apoiada na mídia comercial da época analisada, o LP. Porém, hoje vivemos tempos outros. A música digital, o compartilhamento, o armazenamento em servidores remotos — ou nas nuvens — acessados pela rede mundial de computadores parece anunciar a morte da ideia de álbum. Pela eliminação da visualidade e pela fragmentação da coleção de músicas. Por um lado isso reforça a ideia de que a maneira de se criar e fruir este tipo de arte popular está intimamente ligado à mídia. Mas, forçando um pouco o otimismo — que não é o ponto forte da minha crítica e nem parece ser o da minha geração — podemos identificar novas maneiras de produção e relação com a música popular: caem as gravadoras e seus estúdios maravilhosos, entra a democratização dos equipamentos de gravação e seu manuseio a nível doméstico; cai o álbum composto por músicas e capa grande, entram as músicas soltas e o ensaio visual amplo planejado para ser exposto nas redes sociais.

---

<sup>75</sup> THORGERSON, 1999, p. 20.

Identificar como estas ideias se aplicam hoje é importante para pensar também a produção de algo atual, atualizado, e não só nostálgico.

Falando em produção e mercado, é importante ver o que aconteceu com o *rock* nos anos 2000. De música popular e, ao mesmo tempo, contestadora, o gênero parece haver entrado em repouso, reproduzindo fórmulas de sucesso. Este, certamente, um estudo mais social, mirando para o público e o mercado, a demanda e a respectiva oferta. E como a indústria aparentemente moribunda parece dar seu último espasmo relançando discos de vinil e toca-discos. As rádios comerciais (falo com experiência da minha cidade, Porto Alegre), que por décadas foram espaço de descoberta e veiculação de novas propostas musicais e debates, hoje parecem repetir a mesma lista de reprodução de músicas por semanas, levando à exaustão os ouvintes — e ouvintes indiferentes a isso!

E neste final de pesquisa, me deparo com um trecho da introdução de um dos livros que serviram de referência para meu trabalho. O seguinte trecho foi uma das primeiras leituras que fiz formalmente para esta pesquisa e retornava de maneira recorrente a cada reflexão:

Diferentemente da fotografia, a gravação musical não podia se proclamar arte pura, pois seu ímpeto era comercial. Entretanto, como por obra de um capricho simbiótico, os atores no cenário da indústria fonográfica adquiriram uma personalidade artística e uma dimensão espiritual. Dizia-se que o "som Decca", por exemplo, era diferente, sob aspecto material, do Living Stereo da RCA, e que ambos podiam ser distintos do Living Sound da Mercury.<sup>76</sup>

As capas surgiram, de maneira muito semelhante: também de um ímpeto comercial. E, de maneira igualmente semelhante, foram adquirindo *personalidade artística e dimensão espiritual* a ponto de, em diversos casos, tornarem-se quase autônomas. Cabe questionar essa ideia de *arte pura*, reconsiderar a importância dessa categoria e até mesmo sua existência. A expressão artística encontra um veículo poderoso na música popular e nas capas de discos, muito mais acessíveis que a arte institucionalizada e acadêmica — ou *academizada* com o passar do tempo — guardada em museus e galerias. Se preferirem insistir em *arte impura*, insisto aqui na capa como dentro da categoria *arte honesta*, feita com a preocupação do acesso a elas.

A discussão é vasta e deve ser continuada. Esta possível polêmica indica o poder da questão. O campo da história da arte é naturalmente interdisciplinar e a fluidez que lhe é

---

<sup>76</sup> LEBRECHT, 2008, p. 12.

característica possibilita um olhar que acredito ser privilegiado deste tema e suas incontáveis derivações. E este olhar amplo parece ser o mais apropriado para a cultura popular, o olhar que extrapola possíveis molduras e relaciona sons com visualidades, comportamentos com identidades, bossa com palhoça (citando Caetano Veloso em *Topicalia*), se aproximando de uma experiência mais rica: de vivência.

## REFERÊNCIAS

- DUARTE, Rogério. *Tropicaos: Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Atelier Editorial, 2000.
- LAUS, Egeu. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 296-336.
- LEBRECHT, Norman. *Maestros, obras-primas e loucura*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense, 2010. 4ª ed.
- MARMORSTEIN, Gary. *The label: the story of columbia records*. Nova Iorque: Thunder's Mouth Press, 2007.
- MELO, Chico Homem de. *Linha do tempo do design gráfico brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- MELO, Chico Homem de. *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- MORGAN, Johnny; WARDLE, Ben. *The art of the LP*. New York: Sterling, 2010.
- POWELL, Aubrey; THORGERSON, Storm. *100 best album covers: the stories behind the sleeves*. Nova Iorque: Dorling Kindersley, 1999.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Ribeirão Preto: Novas Ideias, 2007.
- THORGERSON, Storm. *Classic album covers of the 60s*. London: Collins & Brown, 2009.
- THORGERSON, Storm. *Eye of the storm*. London: Sanctuary, 1999.
- ZIMMERMANN, Maíra. *Jovem Guarda: moda, música e juventude*. São Paulo: Fapesp, 2013.
- <http://ronnievon.com.br/discografia.php>

## ÁLBUNS CITADOS

SINATRA, Frank. *Songs for young lovers*. Produtor: Voyle Gilmore. Los Angeles: Capitol, 1954 (21'42 min).

SINATRA, Frank. *Swing easy!*. Produtor: Voyle Gilmore. Los Angeles: Capitol, 1954. (19'17 min).

SINATRA, Frank. *In the wee small hours*. Produtor: Voyle Gilmore. Los Angeles: Capitol, 1955 (48'41 min).

SINATRA, Frank. *Where are you?*. Produtor: Voyle Gilmore. Los Angeles: Capitol, 1957 (53'57 min).

PRESLEY, Elvis. *Elvis resley*. Produtores: Sam Phillips e Steve Sholes. Nova Iorque: RCA Victor, 1956 (28'03 min).

LITTLE Richard. *Here's little richard*. Produtor: Bumps Blackwell. Los Angeles: Specialty, 1957 (28'30 min).

BERRY, Chuck. *Chuck berry is on top*. Produtores: Leonard Chess e Phil Chess. Chicago: Chess, 1959 (29'26 min).

THE WHO. *My generation*. Produtor: Shel Talmy. Londres: Brunswick, 1965 (36'13 min).

THE BEATLES. *Rubber soul*. Produtor: George Martin. Londres: Parlophone, 1965 (35'50 min).

THE BEATLES. *Help*. Produtor: George Martin. Londres: Parlophone, 1965 (34'20 min).

THE JIMI Hendrix Experience. *Are you experienced?*. Produtor: Chas Chandler. Londres: Track, 1967 (40'12 min).

THE BEATLES. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. Produtor: George Martin. Londres: Parlophone, 1967 (39'42 min).

THE MOODY Blues. *Days of a future passed*. Produtor: Tony Clarke. Londres: Deram, 1967 (41'34 min).

THE WHO. *Tommy*. Produtor: Kit Lambert. Londres: Track, 1969 (75'12 min).

PINK Floyd. *The dark side of the moon*. Produtor: Pink Floyd. Londres: Harvest, 1973 (42'59 min).

CARLOS, Roberto. *Louco por você*. Produtor: Carlos Imperial. Rio de Janeiro: CBS, 1961 (32'50 min).

CARLOS, Roberto. *Splish splash*. Produtor: Evandro Ribeiro. Rio de Janeiro: CBS, 1963 (29'17 min).

CARLOS, Erasmo. *A pescaria*. Rio de Janeiro: RGE, 1965.

CARLOS, Erasmo. *Você me acende*. Rio de Janeiro: RGE, 1966.

VON, Ronnie. *Ronnie Von 2*. Rio de Janeiro: Polydor, 1967 (35 min aprox.).

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Produtor: Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Philips, 1967 (34'54 min).

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Produtor: Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Philips, 1968 (46'22 min).

VELOSO, Caetano; COSTA, Gal; GIL, Gilberto; LEÃO, Nara; OS MUTANTES; ZÉ, Tom. *Tropicália ou panis et circencis*. Produtor: Manuel Barenbein. Rio de Janeiro: Philips, 1968 (38'38 min).

NOVOS Baianos. *Acabou chorare*. Produtores: Eustáquio Sena e Eduardo Araújo. Rio de Janeiro: Som Livre, 1972 (36 min).

SECOS e molhados. *Secos & molhados*. Rio de Janeiro: Continental, 1973.

BICHO da Seda. *Estação elétrica*. Produtor: Carlos Alberto Sion. Rio de Janeiro: Continental, 1976.

## ENTREVISTAS

AZEVEDO, José Carlos. *Entrevista I*. [01/05/2014]. Entrevistador: Filipe Conde Pereira. Porto Alegre, 2014. A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta monografia.

## APÊNDICE

Entrevista com José Carlos Azevedo. Jornalista e colecionador de discos.

\*Transcrição referente à uma hora inicial de um total de uma hora e cinquenta e cinco minutos de entrevista.

01/05/2014

*Casa de Zeca Azevedo, à tarde.*

Filipe - Como te parece a coesão dos álbuns de rock dos anos 60/70 enquanto conjuntos de músicas, desconsiderando ópera rock?

Zeca - Bom, na verdade a gente tem que voltar ao momento em que os LPs foram inventados, em 1948... os LPs como nós conhecemos hoje, primeiro os discos de 10 polegadas, depois os discos de 12 polegadas, porque antes o que existiam eram os discos de 78 rotações que eram avulsos. Ou seja: tinham uma música no lado A e uma música no lado B... e só. E as coleções eram coleções de álbuns. Por exemplo, pra ter dez músicas tu tinha que ter cinco discos de 78 rotações. Então, era outra forma de ouvir música. Curioso, nessa semana eu li uma entrevista do Robert Crumb, que é um desenhista famoso e um estoico colecionador de 78 rotações, e ele disse que não consegue ouvir CDs e LPs porque a mente dele só funciona no *esquema* dos discos de 78 rotações, ou seja, a música tem três ou quatro minutos, aí ele pára e vira o disco pra ouvir o outro lado. Ele disse que não se sente bem ouvindo um disco de ponta a ponta. Então, é outra cultura. Quando surgiram os *Long Play*, discos de dez e doze polegadas a partir



de 1948, é que se criou a cultura da coleção de gravações. E a partir daí é que se criou essa ideia de coesão de repertório gravado, porque antes o artista lançava os discos como se lançasse compactos. Ao invés de ser compacto de 33, eram de 78 rotações. Um artista de sucesso lançava muitos 78 rotações por ano. Um a cada dois, três meses, depende do artista. Crumb fala, inclusive, da arte dos 78 rotações que era mais ligada nos selos dos discos, porque a embalagem era um envelope pardo, no máximo com alguma ilustração que era genérica da gravadora ou do selo que lançou o disco, ou com informações de outros lançamentos da gravadora. Então, a noção de arte fonográfica, de capas de discos, surgiu quando surgiram os LPs, a partir de 1948. E toda essa cultura é uma cultura recente. Um dos primeiros artistas notáveis a investir na ideia de um álbum em que as canções são todas a respeito de um mesmo tema foi Frank Sinatra, nos álbuns que ele gravou para a Capitol na metade dos anos 50. Então essa noção de álbum conceitual que as pessoas acham que surgiu com o rock não surgiu com o rock, ela é bem anterior.

F - E você tem referências sobre qual disco do Frank Sinatra começou com essa...

Z - Olha... qual começou exatamente eu não sei... Eu tenho uns LPs do Sinatra aqui, deixa eu ver se acho eles aqui pra te dar uma ideia... Olha um disco da Vanusa aqui, ó...

F - Tu pode deixar esse separado aqui?

Z - Esses são dois exemplos de discos conceituais do Frank Sinatra dos anos 50... acho que não é o primeiro conceitual dele, mas vai pela linha. É um disco sobre canções de viagens, *Come Fly With Me*. E aí, a arte de capa, evidentemente, diz respeito ao tema das canções. Esse [mostra outro álbum] é um disco de canções românticas, dor de cotovelo e tal... então a ilustração de capa diz respeito a isso. A capa e contracapa, no caso. Esse disco é de 1957, *Where Are You*. E não é o primeiro disco de *fossa*, dele. Ele tem outros. Mas isso é uma série... [trecho sobre reedições, Zeca fala da reedição deste álbum nos anos 80, seu exemplar, no princípio da era do som digital]. Quase todos os discos do Sinatra, nessa época, e ele lançava um ou dois por ano, eram assim, conceituais. Então temos *Come Dance With Me*, com um casal dançando na capa e a figura dele... são álbuns conceituais. E a capa é uma indicação disso, de que são álbuns temáticos. As pessoas falam em álbuns conceituais mas a gente pode falar de álbuns temáticos, na verdade.

F - E qual a diferença entre conceitual e temático?

Z - O tema é comum entre todas as canções do álbum. Mas no álbum conceitual, o artista decide montar um álbum a partir de um conceito. Então é um norte pra que ele crie as canções, os temas para o álbum. O disco temático também parte de um conceito, o Sinatra pensava "ok, vamos fazer um disco de canções de fossa, então vamos fazer uma seleção de repertório que tenha a ver com isso... vamos fazer um disco de canções sobre viagens, *Come Fly With Me*. Então cada canção do disco será sobre um lugar do mundo diferente: Nova Iorque, Brasil, Paris, Havaí..." Então se faz uma seleção de canções que obedeça esse conceito ou tema, afinal é praticamente a mesma coisa.

F - Quem sabe a gente possa pensar o conceitual como um disco com uma linha narrativa de uma música pra outra, e o temático como uma compilação de músicas...

Z - É, pode ser. Porque na verdade o artista pode definir o conceito antes... Na verdade Sinatra era intérprete, talvez aqui resida uma diferença importante. Ele não era compositor, então ele escolhia canções de compositores que ele conhecia e tal. Um artista compositor poderia dizer "vou fazer meu próximo álbum com canções sobre o fogo." Então ele começa a escrever a partir dessa ideia. Podemos chamar isso de álbum conceitual. E talvez, pra fazer uma diferenciação, dizer que os álbuns do Sinatra são temáticos. Mas eu ainda acho que tem conceito envolvido também. A diferença é que no caso do Sinatra são canções que ele selecionou ou, quem sabe, até encomendou para os compositores.

F - E até que ponto você acha que foi escolha do Sinatra, e não de um produtor...

Z - Ah, para isso teríamos que fazer uma pesquisa, mas eu acho que isso não interfere no resultado final. É uma questão de processo. A noção de álbum temático, conceitual, surgiu a partir do fato de que o álbum existiu, a partir de 1948. Então os caras tiveram a possibilidade de reunir um conjunto de canções que falassem sobre a mesma coisa. A maioria dos álbuns de artistas populares falam de um tema só: relações românticas, e variações sobre esse tema. Raramente, especialmente em épocas anteriores, faziam canções sobre temas diferentes. A questão do álbum temático, podemos dizer que um disco romântico de ponta a ponta, um disco da Doris Day, que gravou discos como os do Sinatra, como o *Day By Day* e *Day By Night*, sobre o dia e a noite, lindos... é isso... tema por tema, um disco do Orlando Silva ou Ângela Maria, seriam só de canções de amor, temáticos. A diferença talvez, que ao invés de

fazer um disco de amor, eles faziam um disco de canções de amor com outro *molho*, que fale também de viagens pelo mundo, como o disco do Sinatra, que fala das duas coisas. Mas, pra fechar, basicamente, devo dizer que o surgimento do LP propiciou essa noção de canções populares – não estamos falando de músicas eruditas que são peças com vários movimentos e têm uma unidade entre si, estamos falando de músicas populares em que as músicas são avulsas, às vezes, no mesmo disco e, muitas vezes, nem são compostas pela mesma pessoa – que permitiu essa cultura do conceitual, do temático, na produção fonográfica da música popular.

F - Você enxerga algum disco dessa era do LP que não opere dessa maneira? Algum disco que seja apenas uma série de músicas sem conexão temática ou conceitual?

Z - Olha, posso indicar vários! Os 78 rotações existiram até início dos anos 60. Os LPs foram tomando conta do mercado a partir dos anos 50. Qualquer disco de cantor popular... citei Ângela Maria, ou... bom, o Nelson Gonçalves tem discos temáticos, também. Ele fez disco de tango, discos semelhantes aos do Sinatra, discos de canções de *fossa*. Então na capa ele está sob uma penumbra, fumaça de cigarro e coisas do tipo. Isso era muito comum. As pessoas viam os LPs do Sinatra e pensavam "vamos fazer semelhante". Já é uma repercussão do que era feito lá fora. Mas, a princípio, discos de canções de amor que não contassem uma história do início ao fim. Uma canção de amor, uma alegre, uma de dor de cotovelo, uma de traição, "me traiu mas eu te perdoo"... canções que não tem uma mesma abordagem do tema amor e relacionamento... a princípio é um álbum temático, mas não concebido como tal. O artista já trabalha nessa ceara e não tem interesse de falar sobre outras coisas. Isso acontece, também.

F - E como tu enxerga as capas funcionando nesses álbuns que são temáticos ou conceituais?

Z - Primeiro que as capas dos LPs... como eu disse, existiam os envelopes dos discos de 78 rotações e os álbuns que eram concebidos pra colocar vários discos de 78 rotações poderiam ter algum desenho genérico. A noção de arte na capa de disco foi feito justamente pra tornar o produto mais atraente pro consumidor. Eles viram a possibilidade de, com essa nova mídia, o LP, tornar o produto mais atraente pro consumidor chamando a atenção através de imagens. Então, claro, se o disco tem uma série de canções como o *Come Fly With Me*, de viagens pelo mundo, a capa deve dizer para a pessoa que pega o disco pela primeira vez do que se trata, representar o tema das canções. É algo mais ou menos óbvio. Mas a arte das capas de disco

começou mesmo com o início do LP. Não é a toa que esses livros sobre capas de disco ignoram as primeiras décadas dos anos do século passado, porque não haviam capas de disco para os de 78 rotações.

F - Recentemente, ao ler o livro *Eye of the Storm*, de Storm Thorgerson, pude acompanhar um pouco mais do seu pensamento a respeito de o que é importante, para ele, ao construir uma capa. Ele fala muito sobre não ter um pensamento mercadológico, que não se preocupa com esse aspecto...

Z - Aí eu tenho uma observação a fazer. Não é que ele não se preocupe com o aspecto mercadológico, mas, sim, que ele se comunique com um outro tipo de público, um público menos numeroso. Mas não significa que não quer se comunicar, dizer do que se trata [o álbum]. O que aconteceu foi que no início da era do rock as primeiras capas tinham que mostrar o artista e seus trajes contemporâneos, suas jaquetas de couro, topetes. Mas com o estabelecimento da cultura do rock, que se tornou uma cultura adolescente – que não existia na música popular até então, não existia um mercado de música adolescente – o que aconteceu foi que esses produtos dirigidos pra esse mercado específico tinham que encontrar sua própria linguagem visual, sua própria identidade, até porque as pessoas às quais os discos eram dirigidos queriam algo diferente do que havia antes, o que os discos dos pais deles apresentavam. Então o rock criou a sua própria linguagem visual. Mas não é "não tem uma preocupação com o mercado". Claro que há uma preocupação em representar o que há no disco de alguma maneira, mesmo que, a princípio, a imagem pareça abstrata e não tenha uma relação imediata com o que está dentro do disco. De todo modo, a imagem de capa comunica ou deve comunicar imediatamente para o consumidor o conteúdo do álbum e mais ou menos o tipo de público que ele quer atingir.

F - Mas no *Atom Heart Mother*, do Pink Floyd, no qual a capa é uma vaca em um pasto, com três bezerros crescidos na contracapa, como funcionaria essa comunicação?

Z - Primeiro que não é muito comum colocar uma vaca em uma capa de disco. Tem um elemento de irreverência em um primeiro momento, e em um segundo momento, talvez, uma relação com a natureza... mas eu acho que a capa do *Atom Heart Mother* é mais irreverente, propriamente dito, do que atrelada ao conteúdo do álbum. Mas, evidentemente, tu não vai encontrar um disco do Frank Sinatra ou do Elvis Presley com uma vaca na capa, entende? É

um tipo de imagem que se comunica com um público que espera algo diferente da capa de um disco, porque é um público que já procura por um tipo de música diferente. A maneira que a vaca é colocada na capa faz diferença, porque aposto que em outras capas de disco, como *country music* ou de comédia, devam ter aparecido outras vaquinhas. Mas ali, a vaca aparece simplesmente como um fato da vida. Ela tá ali parada olhando, olha para o fotógrafo, para a pessoa que está comprando o disco. Embora possa haver um sentido de ironia ou até mesmo de humor inglês, em princípio é uma imagem neutra. Mas não é uma imagem comum pros discos de música popular convencionais. Então tu sabe que vai encontrar naquele disco algo diferente. E, outra coisa, o Pink Floyd já tinha alguns anos de história quando lançou esse álbum, eles já tinham lançado uns três ou quatro discos. Então as pessoas já sabiam quem, o que era o grupo, já sabiam que tipo de música esperar deles, e também já sabiam que o grupo tinha uma identidade visual ousada. E aquilo já cabia dentro do universo, da proposta original do Pink Floyd. Os Beatles não fizeram um disco com vaquinha. Poderiam ter feito, mas não fizeram. Os [Rolling] Stones também não. Porque, eu acho, tem muito a ver com a identidade da banda.

F - Tem também alguns textos que falam que as capas inicialmente eram feitas por publicitários e pessoas do marketing, preocupados apenas com a venda e, em um determinado momento, começa a haver capas feitas por designers e artistas, ou designers ligados a arte...

Z - Sim, mas temos que pensar o seguinte: estamos falando de música popular. Na ceara da música erudita, por exemplo, as capas de discos ou reproduziam fotos dos músicos, ou regente, da orquestra, capas que indicavam quem estava tocando, ou então um desenho com o rosto do compositor. Ou reproduções de obras de arte. Porque os discos de música erudita eram dirigidos originalmente para um público mais informado, mais culto. Então poderiam colocar em um disco de música erudita, mesmo já dos anos 50, em um LP, poderiam colocar uma obra de Mondrian, ou de um pintor renascentista. E isso acontecia muito. Então o uso de imagens de arte nas capas de discos já existia na ceara da música erudita. E na música popular, se havia, não era tão frequente. E acredito, embora não possa te confirmar, que alguns discos de música erudita dos anos 50 tivessem capas encomendadas para artistas, não só capas com obras já existentes, consagradas. O histórico de capas de disco que reproduzem obras de arte, ou que se abrem para obras de arte, abstratas ou não, vêm dos discos de música erudita e dos discos de Jazz. Os discos de Jazz, por buscarem um público igualmente informado, sofisticado, começaram logo no início, especialmente nos anos 50, quando

surgiram os LPs, começaram com os grafismos, com imagens modernas pra transmitir para o consumidor: "veja, este é um disco informado, que vai além da informação que circula no ambiente mais popular". É uma forma de identificação do produto. E faz com que o consumidor, mesmo o consumidor não tão informado, identifique imediatamente ou saiba quando olha uma capa dessas do que se trata. Então, no espaço da música erudita... aliás, as pessoas falam de LPs e falam de música popular, mas os LPs foram criados basicamente para que as sinfonias fossem colocadas todas no mesmo disco. O que acontecia na época dos discos de 78 rotações é que, pra ouvir uma sinfonia de Beethoven, tu tinha que colocar cada movimento ou pedaço de movimento em um disco diferente. Então, para ter a 5ª sinfonia de Beethoven em disco era necessário ter vários de 78 rotações em um álbum, enquanto no LP ela cabe inteira. Os LPs foram concebidos originalmente para a música erudita, da mesma forma que os CDs. A medida dos CDs foi estabelecida, se não me engano, a partir da 9ª sinfonia de Beethoven. Tem escrito isso no livro da Columbia Records, eu tenho aqui. [levanta-se para pegar o livro] E tem esse livro aqui [pega o outro], onde Norman Lebrecht fala da indústria da música clássica, é um livro sensacional, espetacular. Ele fala sobre os LPs, e CDs, sobre o surgimento e a ideia desses produtos. O que acontece é que os engenheiros da antiga Columbia, CBS, já tinham apresentado um projeto de Long Play, mas a empresa decidiu não investir nesse projeto. O primeiro áudio em 33 rotações por minuto é dos anos 30. E chegou ser lançado um disco de 33 RPM nos anos 30 com o *cast* da RCA, esse áudio pode ser encontrado no *youtube*. É um disco de música e conversas, piadas, quase um show de vaudeville. Isso em 1933. "Em 1939 já estavam preparando o desenvolvimento dos discos de longa duração (LPs)". "Em 1947, mais de 200 milhões de dólares rendia a indústria fonográfica". Isso, nos 78 RPM! As pessoas acham que o consumo de discos começou com os LPs, o que é um equívoco. Aliás, a história dos 78 RPM merece ser recuperada. Basicamente o modelo, o formato do LP era uma peça erudita. A Columbia era uma gravadora que tinha seus artistas populares, mas investia muito no campo da música erudita. Então eles queriam um meio de reprodução sonora que desse conta de uma sinfonia completa. Por isso o LP foi criado. Depois o meio foi adaptado para a música popular. Mas começou como um veículo criado pra música erudita. E, é claro, perfeito para o Jazz, porque este pode se expandir. Os temas começaram a se tornar mais longos e mais complexos já nos anos 40 com o *bebop*, já com o fim da era das big bands, e a música começou a ficar mais cerebral. Já nesse momento o Jazz encontrou nos discos de longa duração um veículo para se expandir. Eles podiam, finalmente, registrar em disco aquilo que eles faziam no palco. Havia ainda uma limitação de tempo, claro, mas já não era mais de três minutos por lado [do disco]. Então já podiam

colocar uma peça improvisada de 20 minutos, feita no palco, no LP. E isso aconteceu já nos anos 50. Então o veículo criado para dar suporte às peças eruditas serviu perfeitamente ao jazz, e logo em seguida serviu ao rock que deixou o formato de canções de três, quatro minutos e se expandiu musicalmente, com peças mais longas e com mais referências musicas, pegando um pouco de música erudita, jazz, música folclórica. O rock também encontrou um caminho para se expandir, o LP foi esse caminho. No palco eles podiam fazer o que quisessem, mas no disco, em gravações, foi o LP que permitiu a expansão da música, da linguagem.

F - E qual o efeito que isso teve para artistas como Rolling Stones, que, em geral, continuou fazendo músicas de quatro ou cinco minutos?

Z - É, os Stones têm músicas maiores, no início dos anos 60 eles têm canções maiores. No *Aftermath* tem o... *Going Home*. Ela tem uns seis ou sete minutos [cerca de onze minutos], é uma jam de blues. Mas no caso dos Stones, eles são uma banda que surgiu, se inspirou, se identificou e decidiu permanecer ligado ao *Rhythm and Blues*, e ao *blues*. E o veículo inicial do *blues* que os Stones conheceram... Os Stones conheceram os discos de *blues* nos anos 50, então eles devem ter pego algumas compilações de *blues* em LP, mas também devem ter ido atrás de discos de *blues* de 78 RPM, porque os artistas negros de blues gravavam e vendiam muitos discos de 78 RPM. Então, assim como Bob Dylan ouviu Woody Guthrie e todos os caras da *Folk Music* em 78 RPM, os Stones ouviram John Lee Hooker, Elmore James, Robert Johnson, todos esses caras em discos de 78 RPM. Então, claro, no disco de 78 rotações tem uma música do lado A e uma música do lado B. Elmore James toca uma música de 3 minutos. O formato do meio fonográfico determinou o tamanho e a forma das canções. Por isso, quando o LP surgiu, a forma das canções mudou. Nesse caso, o meio é a mensagem mesmo [citando McLuhan].

F - Mas, apesar disso, por exemplo, o *Exile On Main Street* dos Rolling Stones é composto por muitas músicas de três, quatro minutos...

Z - Sim, porque essa é a *escola* dos Stones, o *Rhythm and Blues*, blues urbano, blues elétrico dos anos 40. Porque tem o blues rural, que o cara toca com o violão. E depois, quando eles foram pra Chicago, pras grandes cidades, quando os negros começaram a deixar o sul racista e pobre, rural, à procura de empregos e condições de vida melhores no norte dos EUA e nas



grandes cidades – que foi quando surgiram os guetos – eles levaram essa música rural com eles. E essa música se eletrificou e virou o *rhythm and blues*. Do *rhythm and blues* pro rock é um estalo. Se tu ouve os discos de *rhythm and blues* imediatamente anteriores ao surgimento do rock por volta de 55, 54, tu não vai notar diferença entre uma coisa e outra, do ponto de vista sonoro. É rigorosamente a mesma coisa. A diferença é que o rock é o *rhythm and blues* feito por brancos, ou por grupos inter raciais. Essa foi a primeira diferença. Claro que, posteriormente, foram fazendo seus nichos, seus guetos, etc. Mas no caso dos Stones, é uma banda que cresceu com os discos de R&B de 78 rotações e esse é o modelo do grupo. Eles operaram sempre nessa linha. Quando eles fizeram um disco psicodélico, o *Their Satanic Majesties Request*, aquele que na capa eles estão sentados e o Mick Jagger tá com um chapéu de mago, o disco teve, originalmente, uma capa em 3-D. Nas edições posteriores, a capa era em 2-D, mas houve reedição em CD com a capa em 3-D. Esse é o disco psicodélico dos Stones, de 1967, com faixas maiores, muito influenciado pela cena da época, especialmente pelas incursões psicodélicas dos Beatles, também. Se trata de uma das raras incursões dos Stones na psicodelia, que muitos dizem ter sido infeliz. Eu acho legal... E eles fizeram algo mais parecido com o que os grupos da época faziam. Mas, em geral, o metier dos Stones é o Blues, o rock mais básico. E, depois disso, eles conseguiram incorporar o Andy Warhol, a capa do zíper, Stinky Fingers... aí já é outra história. O Andy Warhol fez muitas capas de discos de jazz e música popular. Ele era um desses artistas contratados pra fazer capas de discos, ele era ilustrador. O ilustrador fazia ilustrações pra revistas, ilustração pra produtos, comerciais... capas de discos eram só um produto a mais. Se num primeiro momento era só uma encomenda, a partir do momento que os artistas começaram a se importar com essa mídia, e se importar com o fato de que queriam falar e fazer música do jeito deles, então começaram a se importar com o pacote inteiro, deixar a capa para um artista que eles confiassem, admirassem. Aí o artista tinha a palavra final, e ainda hoje tem. Esses discos antigos de cantores populares como Frank Avalon, Paul Anka, falando de cantores dos anos 50, era o rosto deles na capa, geralmente uma foto de perfil, bonitão, com uma blusa gola V. Se a gente for observar, a maioria dos discos de cantores populares é só uma foto do artista, mesmo. É muito difícil ter uma imagem que confunda o público. Se é dirigido a um público mais numeroso, um público de milhares, milhões de pessoas, a capa tem que ser a mais simples o possível, pra que as pessoas possam, em um primeiro momento, identificar bem o artista – e já transmite uma ideia de simplicidade da música, também. Não quer dizer que toda capa com foto de artista tenha música simples, mas geralmente é o que acontece. Esse disco da Vanusa (*Amigos novos e antigos*, 1975), por exemplo, que já tem uma arte mais trabalhada,

é um disco de... ela é uma cantora de interesse popular, mas aqui ela estava querendo fazer uma declaração como artista. Mas ela já é pós Jovem Guarda, então ela vem de uma cultura de capas de disco mais elaboradas, mesmo pra cantoras de corte popular como ela. Ela fazia umas canções diferentes, também, é uma cantora que precisa ser redescoberta. O disco de 71 dela, que é o disco psicodélico, é maravilhoso. A capa é totalmente psicodélica. Os discos do Emílio Santiago, ó [mostrando diversos discos do cantor], todos são ele na capa. O que muda no máximo é a roupa, ou a pose, a produção. As capas do Tim Maia nos anos 70, também, fora os dois *Racionais*, são com a cara dele, porque ele é um artista popular. Nas capas seguintes, se não me engano também. Nenhum conceito envolvido. Aqui temos um disco de música popular, Originais do Samba, dos anos 70, mas aqui tem uma arte. São eles desenhados. Então já tem uma arte envolvida, mas que comunica imediatamente pro consumidor... o disco dos incríveis, aqui. Como já é uma banda de rock, e já é um disco dos anos 60, já tem aqueles elementos coloridos que aparecem nos discos internacionais da mesma época. Jerry Adriani, que era um ídolo popular, todos os discos dele tinham o rosto dele estampado. Não tinham nada de elaboração visual... Renato e seus Bluecaps também. Tudo as caras deles... esse aqui, a foto mais bem produzida, é um disco mais elaborado. E é o melhor disco deles, aliás. Tem até um texto do Raul Seixas na contracapa, um texto nonsense: A lei da inseparabilidade. Disco de 51. [ainda procurando o disco da Vanusa] Tá aqui! Esse disco é espetacular.

F - É psicodélico, que tu disse?

Z - Esse disco tem elementos de rock, psicodélico e tal... mas tem canções também. Mas é lindíssimo, é maravilhoso. Esse disco custa uma grana *federal*. Esse aqui também...

F - E esse outro disco, é de quando?

Z - Esse é de 75. entre eles ela lançou um em 73, outra obra prima. É que aqui nesse disco de 75, a Vanusa estava tentando fazer o que os artistas de jovem guarda tentaram fazer e nenhum foi bem sucedido. Eles tentaram, em algum momento, se integrar à corrente da MPB e deixar aquela imagem de jovem guarda pra trás. Por exemplo, a Wanderlea gravou dois álbuns produzidos pelo Egberto Gismonti. Todos eles tentaram em algum momento dar um salto e tentaram alguma coisa diferente. Mas não conseguiram se enquadrar nem... aqui, ó... [mostrando o disco de 75 da Vanusa, Amigos Novos e Antigos] na capa interna do disco,

fotos [desenhos] de artistas. Então, tem Lennon, Fagner, João Bosco... Milton Nascimento... Antônio Marcos, que era marido dela, Paul McCartney Belchior, esse aqui eu acho que é o Luiz Melodia. São artistas com quem ela queria se identificar. Pode ver que nenhum deles, fora o Antônio Marcos, que era mais popular, nenhum deles era associado imediatamente à jovem guarda. Fora o Antônio Marcos, que era marido dela. Então, ela tentou, como todos eles tentaram, esse caminho da MPB, da música mais sofisticada, mas no final foram vencidos pelo mercado. E caíram no mercado de shows *passadistas*, shows de *oldies*, como dizem nos Estados Unidos. Nem a Wanderlea conseguiu. Ela tentou, tentou... mas aí, os discos que essa turma produziu nesse momento em que eles tentaram essa transformação, tentaram sair dessa camisa de força da jovem guarda são muito bons e estão sendo redescobertos agora por muita gente. Eles ainda trafegavam na área do popular, então tinham canções populares no meio de experiências. Porque, como eram artistas mais *convencionais*... o pessoal da jovem guarda eram garotos de subúrbio, não eram universitários. Então eles ficavam mais na mão das gravadoras, eram mais manipuláveis. E então as gravadoras interferiam muito na produção deles. O Ronnie Von, por exemplo, quando gravou aqueles tais discos psicodélicos... o Ronnie Von já é um caso diferente, é um cara que tinha formação universitária, tinha vindo de uma família de classe média alta, família de dinheiro, tinha sobrenome, era um estranho no ninho da jovem guarda. Mas, de resto, o pessoal da jovem guarda, se tinha ensino médio completo era muito. Então era uma visão de *showbusiness* diferente, mais conservadora, mais tradicional. Eles tentaram se adaptar a esse momento de efervescência cultural tropicalismo, pós tropicalismo, MPB... tentaram encontrar seu caminho nessa cena pra garantir sua sobrevivência e pra tentar coisas que até então eles não tinham conseguido fazer porque as gravadoras não permitiam. O público [deles] não queria ouvir deles outro tipo de coisa. E a maioria desses projetos, infelizmente, fracassaram. Mas aqui se trata de uma capa de disco que, embora tenha o rosto da Vanusa, tem esses elementos de colagem pop, quadrinhos... Então tu vê que não é um disco romântico convencional. Ele tem canções que falam do momento, da realidade, do cotidiano de um ponto de vista realista. Não são só canções de "eu te amo", "volte pra mim"... Claro que tem canções românticas, mas isso é um sinal de que mesmo os artistas mais populares num determinado momento, especialmente os artistas identificados com o rock brasileiro, tentaram entrar um pouco na psicodelia, no tropicalismo, na MPB de minas.

F - E tu conhece o trabalho de Rogério Duarte nas capas de disco e cartazes?

Z - Sim, um pouco eu conheço.

F - E tu pode falar um pouco sobre a figura dele, dessas construções visuais dele?

Z - Eu teria que falar de algo específico dele. Eu não lembro se o Tropicália é dele...

F - Não. Dele é aquele do Caetano com um dragão e uma mulher com um ovo com ele no meio...

Z - Sim, sim... o primeiro LP solo do Caetano, porque o primeiro disco dele foi com a Gal [Costa], Domingo. Sim, as capas dos discos tropicalistas já são concebidas não só pra estarem de acordo com o conteúdo musical, mas pra estarem de acordo com o programa do tropicalismo, já que este é um movimento programático. Esta é uma diferença entre o Tropicalismo e outros movimentos de música brasileira como jovem guarda – que tem gente que diz que é um momento, e não um movimento – ou a Bossa Nova... a Bossa Nova teve algum tipo de programa, mas um programa estético e político do Tropicalismo era um programa apresentado como tal, apresentado como programa pelos artistas, discursivamente. Enquanto a Bossa Nova era apresentada como uma ruptura estética com a música brasileira que estava sendo feita até aquele momento, mas não era uma coisa tão programática. Mas o Tropicalismo era bem programático, e nesse caso as capas dos discos seguiam esse programa de justaposição de elementos culturais diferentes e antagônicos, que é o coração, a provocação do tropicalismo, a proposta original de antropofagia de incorporar elementos em princípio conflitantes da cultura em um mesmo projeto, acomodar eles, não de maneira pacífica, mas pra que a justaposição e a contraposição deles crie um estranhamento, ou mesmo ironia. E aí, claro, a arte de capa dos discos tropicalistas seguem o programa do movimento.

F - Ainda no Brasil, indica outras capas nacionais que merecem análise mais aprofundada ou destaque?

Z - Pra ter uma ideia... esse disco de 68 do Ronnie Von, famoso disco psicodélico, tropicalista, enfim... tu vai ver que ele tem uma identidade com os discos de rock internacionais e com o Tropicalismo. A foto do Ronnie recortada, emoldurada por um desenho psicodélico. A diferença aqui é que ele quer transmitir uma imagem de contemporaneidade, mas não exatamente irônica. Esse momento foi um momento especial pro

rock brasileiro. Nomes que não estavam completamente estabelecidos, embora fizessem algum sucesso, tentaram se associar com as coisas mais modernas que aconteciam naquele momento. Então, precisa ser investigado. Precisaria fazer um recorte mais preciso: capas de rock, de samba. Sugiro que dê uma olhada geral e tente identificar as características de um momento, buscando uma identificação. Por exemplo esse pós jovem guarda, em que os artistas buscaram uma identificação com o Tropicalismo. Porque o Tropicalismo, quando surgiu, tomou conta da cena. Um dos muitos fatores do fim da jovem guarda, que já estava no fim, foi o surgimento do tropicalismo.