

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

FILIPE CONDE PEREIRA

CINCO VEZES VANUSA: EXPRESSÕES EM CAPAS DE ÁLBUNS MUSICAIS

PORTO ALEGRE

2017

Filipe Conde Pereira

Cinco vezes Vanusa: expressões em capas de álbuns musicais

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Área de concentração: História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Pereira, Filipe Conde

Cinco vezes Vanusa: expressões em capas de álbuns musicais / Filipe Conde Pereira. -- 2017.

86 f.

Orientador: Paulo Antônio de Menezes Pereira da Pereira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. álbum musical. 2. capa de álbum musical. 3. música popular. I. Pereira, Paulo Antônio de Menezes Pereira da, orient. II. Título.

Filipe Conde Pereira

Cinco vezes Vanusa: expressões em capas de álbuns musicais

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Área de concentração: História, Teoria e Crítica de Arte.

Data:

Orientador: Paulo Antônio de Menezes Pereira da
Silveira

Banca examinadora:

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Veras (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves (PPGMUS/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

O período que compreende esses dois anos de mestrado foi turbulento e com muitos acontecimentos bons e ruins relacionadas à pesquisa e à minha vida. Agradeço a todas as pessoas que estiveram perto de mim ao longo de todo esse período, às que estiveram perto de mim por alguns meses, às que estiveram perto de mim por alguns dias e às que estiveram perto de mim apenas ocasionalmente. Percebo os sinais de vocês em mim e espero ter marcado positivamente vocês todos. Agradeço pela paciência e carinho dos que lidaram com meus momentos difíceis e pelo conforto diluído em cafés, cervejas e abraços. Agradeço pelo estímulo dado por cada um de maneiras diferentes e em momentos diferentes, espero que a minha retribuição tenha feito pra vocês o bem que vocês me fizeram. Agradeço ao CNPQ. Agradeço a todos que lidaram com a minha ausência por trabalho e estudo, por cansaço e por indisposição de humor. Agradeço pelos almoços, lanches e bolos, principalmente de cenoura, feitos em casa ou buscados em cafés do Bom Fim e Cidade Baixa. Sou grato por ter descoberto no acolhimento da Gato um exercício de estabilidade, troca, paciência, amor e cuidado em níveis que nenhuma relação com pessoas havia me proporcionado e, certamente, foi ajuda decisiva nos momentos finais desta caminhada. Agradeço pela cumplicidade e confiança de meu orientador, Paulo Silveira, enquanto pesquisador e pessoa, sempre profundamente interessado por tudo (assustadoramente tudo) e ágil em responder e-mails mesmo de madrugada durante suas viagens de férias. Agradeço à minha família que está todos os dias aprendendo a ser mãe, pai e irmãs enquanto me ensinam a ser filho e irmão.

Este trabalho é dedicado à minha mãe Elaine Malcon Conde e minha irmã Camila Conde Pereira, pessoas para quem a dedicação e o amor não têm medidas.

RESUMO

O presente trabalho busca apresentar os primeiros cinco álbuns da cantora Vanusa como exemplos de composição da *unidade álbum* e a relação essencial entre visualidade, som e poesia que este apresenta enquanto produção artística. Para isso, propõe uma compreensão mais ampla da produção capista na cena da música popular brasileira identificada como *para público jovem* nos arredores e durante os anos 1960 no país – considerando Jovem Guarda, Tropicalismo e Bossa Nova como suas principais linhas.

Palavras-chave: Álbum musical. Capa de álbum. Música popular

ABSTRACT

This work seeks to present the early five albums of the singer Vanusa as examples of composition of the *album unity* and their essential relation between visuality, sound and poetry that it presents as artistic production. For that, proposes a wider comprehension about the capist production on the brazilian popular music scene identified as *for Young public* around the 1960's – considering Jovem Guarda, Tropicalismo and Bossa Nova as their main lines.

Key-words: Musical album. Album cover. Popular Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Álbuns de discos (externo)	23
Figura 2 - Álbum de discos (interno)	23
Figura 3 - Are You Experienced (ed. americana) - The Jimi Hendrix Experience (1967)	28
Figura 4 - Sem título - Caetano Veloso (1967)	36
Figura 5 - A graça de Celly Campello e as músicas de Paul Anka - Celly Campello (1961)	44
Figura 6 - Chega de saudade - João Gilberto (1959)	48
Figura 7 - Capas de álbuns de Jazz (Blue Note, USA)	51
Figura 8 - Capas de álbuns da Elenco	51
Figura 9 - My generation (ed. Europeia) - The Who (1965)	57
Figura 10 - Capas de álbuns tropicalistas	63
Figura 10 - Sem título (1968) – Vanusa	65
Figura 11 - Sem título (1969) – Vanusa	67
Figura 12 - Sem título (1971) – Vanusa	70
Figura 13 - Sem título (1973) – Vanusa	72
Figura 14 - Sem título (1974) – Vanusa	75
Figura 15 - Amigos novos e antigos (1975) – Vanusa	80

SUMÁRIO

Apresentação

Introdução

1. Álbum musical como modalidade de arte	22
1.1. Novos tempos, novas dinâmicas: o LP	25
1.2. Álbum na experiência social	28
1.3. A ideia de função e necessidade na arte	31
2. Dois sotaques em conversa	34
2.1. Duarte e o seu tempo: social	35
2.2. Thorgerson e sua prática: conceitual	38
3. Entre sons, imagem e poesia: gerações em representação	40
3.1. A onda <i>rock</i> : balada jovem	43
3.2. A imagem da bossa nova	48
3.3. Os ídolos da Jovem Guarda	53
3.4. Tsunami tropical	59
4. <i>Sem título</i> (Vanusa)	65
4.1. Jovem Guarda tardia (1968)	66
4.2. Outros papos (1969)	68
4.3. Colagem pop (1971)	71
4.4. Uma Vanusa poderosa (1973)	73
4.5. No centro do picadeiro (1974)	76
Conclusão (ou diga-me com quem andas...)	80
Referências	84
Anexos	86

Apresentação

Durante a graduação desenvolvi uma pesquisa sobre as capas nos álbuns de *rock*. A motivação da pesquisa era simples e óbvia: eu gostava do estilo. Na tentativa de estruturar um foco que justificasse a monografia, cheguei na proposta de pesquisar o desenvolvimento da mídia sonora gravada desde os cilindros das casas Edison até o LP, considerando as transformações tecnológicas como elementos fundamentais para a transformação na relação do público com a música e essa relação levando ao desenvolvimento de álbuns musicais e capas elaboradas das mais diversas maneiras. O caminho era seguro para mim, pois obviamente era no rock que ele culminaria uma vez que foi esse o estilo mais criativo artisticamente – e menos comercial. Então poderia estabelecer uma teoria das capas de álbuns de rock e propor sua história.

Ainda antes de escrever a primeira linha desse trabalho, durante a fase de pesquisa bibliográfica e discográfica, percebi claramente que a única coisa óbvia nisso tudo era o meu preconceito. Não tive educação musical em casa. A música à qual eu fui exposto sempre foi ocasional e ambiente: os CDs de Leandro e Leonardo ou Samba Mix (coletâneas vendidas logo nos caixas de alguns supermercados), a rádio com sertanejo e pagode atuais da época¹, e tudo apresentado a mim sem detalhes e sem maiores informações. Estou tentando deixar claro que realmente não tive nenhuma orientação formal para pensar ou ter experiência com música durante a infância. Enquanto fui instruído em muitas coisas, música era algo livre e que acontecia espontaneamente ao meu redor, percebida ou não. Lembro de ficar envergonhado com o erotismo que me parecia haver na voz aguda de Tetê Espíndola e Kate Bush, assim como em algumas letras de Leonardo quando comecei a compreender seu teor.

Isso até por volta dos doze anos, quando passei a descobrir música e construí um gosto que posso considerar mais consciente, compartilhado com alguns amigos. É o primeiro momento que lembro de rejeitar um estilo, independente da canção, e abraçar outro, me esforçando para *curtir* mesmo as músicas que ainda não me eram palatáveis. Começava a conhecer o *rock*, estilo que pautou minha adolescência e minha identidade. Ainda jovens, assumimos preconceitos impostos por critérios estreitos e fechados no nosso estilo. O que estava de fora era *tosco*, sem graça, banal.

Anos depois, me dando conta disso, percebi que aplicar critérios de uma categoria em cima de outra que não se pauta pelos mesmos era da ordem do absurdo, uma vez que são

¹Nem se pensava que pagode anos 90 seria artigo cult nos anos 2010. Depois de maiores, os jovens que entravam em contato com o *rock* tinham vergonha dessas músicas.

qualidades de naturezas distintas. Enquanto pesquisador e agente do campo artístico, considero hoje essa noção fundamental, e a noção contrária se mostra imatura. Isso não anula a possibilidade da crítica, mas esta precisa ser feita considerando generosamente os critérios válidos para o objeto da crítica. É ridículo um adulto maduro e instruído ser considerado justo ao dizer que Iron Maiden é melhor que Frank Sinatra por ter solos de guitarra com arpejos e distorção. Ambos são música, mas tem propostas completamente diferentes e em momentos e gerações diferentes. Os critérios de um não se aplicam ao outro nesse sentido.

Chegar nesse ponto me fez ampliar consideravelmente meu repertório e minha sensibilidade para estilos e formas diversas sem nunca perder essa origem mais estreita de vista como um alerta: isso limita a capacidade crítica – e a diversão. Nesse processo de pesquisar sob essa luz percebi diversas situações que parecem ser apresentações justamente deste problema, e como isso pode ter um impacto aparentemente nocivo para uma memória cultural. A valorização evidentemente justa do tropicalismo parece vis acompanhada de uma diminuição da importância da Jovem Guarda, como se ela fosse pior por não ter sido o que o Tropicalismo foi. Na sequência, parece haver um esforço de identificar *sotaques de tropicalismo* na música popular – no *rock* – posterior para legitimar sua qualidade.

Em ambos os casos saímos perdendo muito. Um vasto repertório artístico musical, visual e comportamental é ignorado enquanto outro é idealizado, enquanto lidamos com uma memória que parece não ser de nenhum dos dois. Durante a pesquisa para o trabalho da graduação descobri a violência selvagem do rebolado de Elvis Presley e do *rythm&blues* subversivo de Little Richard no final dos anos 1950, coisas que parecem ser atenuados para nós, posta uma série de experiências culturais posteriores com outras apresentações para os termos *selvagem* e *subversivo*. Também descobri que, por um lado, existe um recorte de classe que perpassa alguns estilos musicais e movimentos de maneira determinante e, por outro, há contatos e trocas muito mais intensas do que costumamos perceber.

Em épocas em que o Tropicalismo é percebido como o bastião da esquerda cultural engajada no Brasil, fiquei surpreso ao ler sobre o manifesto antitropicalista de Augusto Boal, então diretor do Teatro de Arena, que compreendia o movimento como “símbolo da mais burra alienação”.² Surpreso também ao ver a grande admiração que Caetano e Maria Betânia tinham por Roberto Carlos e pela Jovem Guarda. E ao descobrir que *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos* de Roberto Carlos é sobre e para Caetano Veloso. É a um só tempo lindo e assustador

²Disponível em << <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/polemica/simbolo-da-mais-burra-alienacao>>>

descobrir essas relações, perceber que as caixas e muros que temos como classificações naturalmente aceitas não passam de construções de discursos.

Vanusa me surgiu em meio a essas questões. Por ser uma figura midiática que nos últimos anos podia ser vista nos programas do Gugu e Raul Gil, parecia não merecer muita atenção. Mas a capa de um de seus discos e uma canção que lembra muito Black Sabbath me fizeram escutar um álbum inteiro. E, vendo que ela não se encaixava na Jovem Guarda como sempre me foi apresentado, me coloquei a escutar outros álbuns seus da época. Também vi uma entrevista dela no programa do Gugu no dia em que foi ao ar na TV. Ela falava de questões pesadas de uma biografia desconhecida por mim, e se revelava uma mulher forte que, inclusive, lutou contra agressão doméstica.

O trabalho sobre o desenvolvimento das mídias até o LP ganhava um desdobramento para o mestrado, e precisava de um recorte mais preciso para apresentar as ideias propostas a partir de toda a pesquisa. No fim das contas, Vanusa concentra diversas questões que este trabalho não consegue exaurir, mas procura apresentar como fundamentais para uma história da música popular, da arte popular e da arte. Vanusa veio ao centro do trabalho no momento em que o mesmo cresceu para questões que não haviam sido previstas, influenciando metodologias e formulações. Colocar o cenário musical da época em perspectiva tornou-se fundamental. Pensar a capa como arte parecia desnecessário após a aprovação desta pesquisa no curso de mestrado, mas nos primeiros meses mostrou-se necessário algum tipo de formulação teórica nesse sentido. E em todos os movimentos estive presente o cuidado para não afastar o objeto de seu espaço e sem desfigurar sua natureza em meio a referenciais alienígenas a ele.

Escritos dos capistas sobre suas produções é algo difícil de se encontrar. Apenas alguns casos específicos de pessoas que desenvolveram uma carreira consagrada neste campo – ou em outros que vieram a aumentar a visibilidade das capas – nos agraciaram com textos expositivos de métodos e teorias a respeito da prática. Tebaldo, nome quase anônimo grafado discretamente em diversos álbuns brasileiros (mais de 20 anos de carreira como capista), é apenas um dos diversos artistas gráficos que não nos brinda com textos a respeito de sua obra. O contato com a própria Vanusa estava previsto para ocorrer no ano da defesa desta dissertação, mas foi impossibilitado por questões de saúde da cantora que se encontra em tratamento. Sem mais, essa apresentação é um esforço do pesquisador para oferecer alguns sentidos de onde parte o trabalho, a natureza peculiar que ele apresenta.

Introdução

O século XX foi palco de mudanças vertiginosas na cultura e na sociedade global. O livro *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*, do historiador Eric Hobsbawm, aborda este período que foi tão alvoroçado, marcado por duas guerras de proporções globais que vieram a mudar marcações geopolíticas em mais de um continente, sem falar em outros conflitos da segunda metade do período – como a Guerra Fria. A cultura ocidental mudou. Surge do pós-guerra um mercado cultural que não existia até então: a *cultura jovem*. Através de comportamentos contraculturais – que têm em sua essência a afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais (GOFFMAN; JOY, 2007) – a juventude da segunda metade do século XX estabelece seu campo de ação no plano cultural, indo contra padrões estabelecidos e transmitidos por seus pais. Parece coerente supor que o conflito de gerações nunca foi tão nitidamente marcado. Até então, não havia um campo próprio tão definido para a ação rebelde da juventude, a própria ideia de juventude enquanto identidade não era ainda concebida como entendemos hoje. Enquanto um pré-adulto, jovens costumavam escutar músicas e se vestir de maneira semelhante a seus pais, os adultos que seriam. O século XX vê nascer uma geração fortemente representada na sociedade, mídia e mercado como uma oposição àqueles adultos *caretas*, os quais não pretendiam se tornar.

O mercado e a indústria foram perspicazes em notar estas transformações, e certamente sem eles a identidade jovem não teria se estabelecido da maneira como o fez. Turbinada pelo cinema e pela música popular, as ideias, os códigos e o imaginário rebelde e libertário dos jovens foi sendo veiculado pelo ocidente e além. Em LPs e em rolos de filmes estavam os ídolos e os modelos de comportamento desta geração.

A produção fonográfica foi intensa e rica nesse período. Podemos perceber tendências comportamentais e estéticas se corporificando em grupos identificados como os *hippies*, os *mods* e os *rockers* entre tantos outros. No Brasil, essa identificação pode ser percebida, entre os anos 60 e 70, em cinco principais linhas: o samba, a Jovem Guarda, a Bossa Nova, o Tropicalismo e a MPB que se apresentava de maneira mais engajada e crítica. Essa divisão em cinco blocos é grosseira e incapaz de dar conta da riqueza e diversidade da música brasileira da época, evidentemente, correndo o risco de reforçar os estereótipos de música nacional – e a visualidade ligada a esses grupos – já estabelecidos, um *status quo* que sofre uma contínua manutenção ainda hoje e só prejudica a produção de uma história cultural que contemple esses

recortes, reforçando alguns grupos – ignorando seus limites – e deixando cruelmente de lado outros – e fechando os olhos para suas virtudes e potências.³

Ainda assim, no presente trabalho, usarei essa divisão como recurso, como um guia de orientação no campo cultural para pensar a produção estética visual, mais precisamente as capas dos álbuns musicais que, já nessa época, eram muito mais do que meros rótulos para as canções registradas nos discos de vinil: eram extensão das canções e das ideias que delas faziam parte, a ponto de podermos compreender como álbum musical a associação entre capa e canções, uma vez que a capa passa a assumir um importante papel na experiência com a música. Quanto aos cinco estilos citados, vou concentrar o olhar em três deles. Por mais que o samba seja uma expressão forte e terreno de composições e capas maravilhosas, é um estilo que não carrega o marcador social de *cultura jovem* consigo. E, por mais que contasse com muitos compositores jovens, a MPB engajada politicamente não se restringia à juventude, sendo uma produção rebelde que talvez não mexesse tanto nas estruturas comportamentais desse recorte social que chamamos de *jovem*.

A Jovem Guarda é essencialmente estruturada justamente por esse recorte social em seus aspectos comportamentais. De maneira semelhante e como um prolongamento desta, o Tropicalismo tem em seu DNA uma certa anarquia juvenil. A Bossa Nova não é exatamente identificável pela juventude, Tom Jobim e João Gilberto não eram tão jovens quanto o pessoal do Tropicalismo. Porém, operava em sentidos de modernidade. Modernidade sofisticada, que funcionava com um público também mais velho, mas modernidade jovem que agradou a mocidade da classe média carioca e chamou a atenção do próprio Roberto Carlos roqueiro da zona norte.

O *efeito Ronnie Von* pode levar o nome *efeito Vanusa* seguramente sem sofrer alteração de sentido. Essa é outra cantora que teve uma produção diversificada nos anos 60/70 e teve sua imagem cristalizada como apenas uma associação de estilo: a Jovem Guarda. Há poucos anos a internet trouxe à tona a semelhança entre a canção *What to do* (1973) de Vanusa e *Sabbath bloody sabbath* do álbum de mesmo título lançado pela banda Black Sabbath em dezembro do

3Sobre isso, podemos apontar a redução do cantor Ronnie Von a um artista restrito à Jovem Guarda. Nos últimos anos, um resgate do cantor aconteceu por conta de alguns de seus trabalhos do final dos anos 60 e que são associados à psicodelia e ao Tropicalismo. Parece que o cantor é interessante quando tem *sotaque tropicalista*. Anos depois, em 1972, Ronnie estrelou o longa-metragem *Janáina, a virgem proibida*, escrito e dirigido por Olivier Perroy, no qual interpreta o roqueiro Ricky. A imagem do Ronnie Von selvagem em acessos de fúria cantando *Cavaleiro de aruanda* e outras canções pesadas de *rock* e a sonoridade do disco *rockeiro* que o artista lançou no mesmo ano não são lembrados. O registro que ficou parece ser apenas do Ronnie comportado e contido, intérprete de baladas românticas dos Beatles e da canção *A praça* em seu álbum de 1967. Poderíamos chamar este fenômeno de *efeito Ronnie Von*.

mesmo ano na Europa e apenas no ano seguinte nas américas. Um *rock* mais pesado ou psicodélico pareceu novidade à época dessa redescoberta, mas essa verve esteve presente em seus discos já nos primeiros álbuns e não é um elemento de exceção. Essa identidade está nítida, também, nas capas de seus álbuns.

A identidade musical dos álbuns era precedida pela identidade apresentada na capa e que era composta por fotografias, pinturas, desenhos, componentes textuais, diagramação e outros elementos visuais. Essa identidade pode ser percebida com elementos em comum de artista para artista e de disco para disco dentro de cada estilo. Processos que dizem respeito a questões comerciais e artísticas se cruzam e se relacionam a ponto de tornarem-se indistintos no produto final, pois a arte que se identifica com seu público vende, e a venda acontece a partir dessa identificação.

Para pensar essa relação entre o visual e o musical nos álbuns de música jovem da época este estudo focará nos primeiros discos da cantora Vanusa Santos Flores (Cruzeiro, 1947), a Vanusa. Nos cinco primeiros álbuns sem título (lançados em 1968, 1969, 1971, 1973 e 1974). Nessa sequência de lançamentos que cobre sete anos a cantora transitou entre sonoridades e temas característicos da Jovem Guarda ao *rock* psicodélico passando também pelas baladas românticas do público jovem. Em meio a essa variedade toda apresentada às vezes dentro de um mesmo álbum, definir uma capa acaba sendo algo mais complexo e muito menos literal do que capas de álbuns com unidade estética e identitária claras, unas. Em fins da *era da Jovem Guarda*, passando pelo período da onda tropicalista e seguindo adiante adentrando os anos 1970 é interessante perceber como as capas de Vanusa se situavam em um ambiente de influência pop da época com a *JG*, de arrojados vanguardistas com os projetos gráficos tropicalistas e com a sofisticação estilística da Bossa Nova.

Estamos no terreno da música popular. Segundo Roy Shuker, esse termo resiste a definições precisas e diretas. Para o autor

[...] uma definição satisfatória de música popular deve considerar as características musicais e socioeconômicas. Essencialmente toda música popular é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais, além de ser um produto econômico com significado ideológico. No núcleo da maioria das formas de música popular há uma tensão fundamental entre a criatividade do ato de “compor música” e a natureza comercial da maior parte de sua produção e difusão. (SHUKER, 1999, p. 195)

Tensão fundamental entre a criatividade do ato de compor e a natureza comercial de maior parte de sua produção e difusão. Parece ser essa a característica que faz com que Pink Floyd e Yes estejam na mesma classificação que Teixeira e Waldeck “Gordurinha” Macedo. Escapando do mérito dessa questão por uma melhor fluência do texto, o que chamaremos aqui de música popular encontra-se nesse vulto conceitual sugerido por Shuker.

Por seu significado ideológico e ato criativo, podemos – e devemos – considerar a música popular como arte. Consideramos não apenas as canções, mas também a capa, uma vez que o álbum é uma unidade composta por esses dois elementos e as questões trazidas por cada um deles de maneira a se comunicarem e reforçarem sentidos mútuos.

Ao afirmarmos que a capa dos álbuns musicais é arte esbarramos em outro ponto que não é o ponto central desta pesquisa mas que não podemos ignorar por completo: o processo de legitimação no campo das artes visuais. Há um entendimento – que não é unânime – de que existe uma distinção entre arte com *a* minúsculo e *Arte* com *A* maiúsculo, a primeira sendo inferior simbólica e socialmente em relação a segunda. Toda a produção consagrada e aprovada por instâncias legitimadoras de uma elite cultural que, muitas vezes, corresponde também a uma elite financeira e social (galerias comerciais, coletivos, museus, instituições culturais vinculadas a bancos, universidades, produtores e todos os circuitos possíveis entre estes e outros agentes menores) corresponde a *Arte*. Já produções como artesanato, parte da cultura popular ainda viva (em transformação, que não passou por um processo de consagração enquanto *memorabilia*) correspondem a *arte*.

Roger Taylor escreveu um livro chamado *Arte, inimiga do povo*, indicado nas referências bibliográficas deste trabalho. No livro, o autor problematiza e analisa em diferentes esferas os problemas da ideia de arte (a palavra usada por ele no livro diz respeito à ideia de arte independente de maior ou menor; um conceito geral de arte que engloba o que está posicionado na e para a elite e o está posicionado abaixo mas é reconhecido por ela com potencial artístico ou arte propriamente dita) como algo que está em cima de um “pedestal conceitual”. O livro inicia com as seguintes palavras:

Este livro é sobre arte e filosofia. Dizer isso, no entanto, é colocá-lo além do alcance das massas. Por “massas” eu me refiro às pessoas de minha própria sociedade, do jeito que as conheço. Como acadêmico, tenho pouco mais do que vagas relações com membros das massas. Aqueles com quem tenho essa relação vaga incluem, para deixar a ideia bem clara, o carteiro, o leiteiro, os lixeiros, os prestadores de serviços, como o técnico da máquina de lavar roupa, balconistas de lojas, vendedores de carros e vizinhos que trabalham, por exemplo, na construção civil e na polícia. É para essas

peças que escrevi este livro sobre arte e filosofia. No entanto – e isso é mais fato do que suposição –, esses assuntos colocam a obra além do alcance delas. Isso é perturbador. E qual seria a solução para esse dilema? (TAYLOR, p. 10)

Em um primeiro momento o leitor acadêmico pode interpretar essas linhas como arrogância de um pesquisador que está considerando inapta a tal massa. Porém, um olhar desarmado poderá facilmente verificar que, sim, existe uma fissura entre academia e sociedade – ou massas, como preferirem – no que diz respeito a transmissão do conhecimento produzido e, muitas vezes, na própria abordagem de elementos que fazem parte do funcionamento social. Um exemplo pode ser a avaliação negativa do jazz feita pelo filósofo Theodor Adorno que, em sua época, ignorou os *significados ideológicos* que estavam ligadas a esse *produto econômico* (SHUKER), aplicando critérios da música erudita da época para avaliar essa música de caráter popular.

Podemos entender de maneira parecida a resistência em considerar as capas de disco arte – ou produto cultural de valor simbólico expressivo e importância criativa. Salvo, naturalmente, quando trata-se de capas elaboradas por artistas visuais já consagrados no campo das artes visuais, ou álbuns que tornaram-se icônicos e incorporam em si características que se encaixam nos critérios distintivos da *Arte*.

Outro aspecto que essa produção pode ter é por meio da influência que os álbuns, a estética visual e a música das bandas exercem nos artistas já inseridos no campo da *Arte*. Na verdade essa influência ocorre neles tanto quanto nas massas, mas a valorização parece acontecer em decorrência do *toque de midas* destes privilegiados criadores de “produtos de valor simbólico especiais” (leia-se com ironia), como os trabalhos que constam no livro e na exposição *It's only rock and roll: rock and roll currents in contemporary art*, concebidos pelo historiador da arte David S. Rubin nos Estados Unidos da América na primeira metade dos anos 1990. Aqui o *rock* e algumas outras expressões da música popular da época associadas ao estilo ganham destaque como assunto, temática ou estética dos trabalhos apresentados. Também não é disso que trata este trabalho.

Este trabalho se alinha com a pergunta que finaliza o parágrafo de Taylor (qual seria a solução para este dilema) procurando manter-se próximo de seu objeto sem mistificá-lo em densas camadas de filosofia abstrata. Procurei analisar os álbuns, as capas, os procedimentos, o *set list* de canções e a cena cultural do recorte proposto, anos 1960, de maneira interpretativa e, no processo, esbarrei contra algumas ideias fixas e polarizadas que serão facilmente percebidas (como na questão da valorização de alguns artistas, movimentos e procedimentos criativos).

Existiu um esforço e cuidado constantes para, mesmo sendo um trabalho acadêmico, mantê-lo acessível à massa no sentido usado por Taylor. Não uma massa ignorante e alienada como parece ser o entendimento de Adorno em algumas de suas críticas ao jazz, mas de uma massa que não faz parte do circuito acadêmico. A essa massa pertence o objeto dessa pesquisa, e a essa massa a presente pesquisa procura ser honesta e evita barreiras conceituais que talvez pouco contribuam e acabem por trazer a unidade álbum para longe de seu meio.

Essas questões de compreensão da arte como algo amplo que ignora pedestais elitistas (usando a imagem sugerida por John Dewey) estão presentes no primeiro capítulo do trabalho, *Álbum musical como modalidade de arte*. Parto das ideias de Walter Benjamin sobre arte reproduzível tecnicamente para situar o álbum musical em uma linha que me parece ser possível traçar a partir do cinema como forma de arte, conforme o autor propôs na primeira metade do século XX. Transformações técnicas e operações simbólicas se transformam no mesmo ritmo da sociedade. Neste capítulo procuro apresentar uma compreensão desses fenômenos no que diz respeito à música popular gravada e difundida em mídias físicas, seu impacto social e a compreensão disso enquanto arte.

Não é fácil encontrar fontes escritas completas — artigos com início, meio e fim — sobre capas de álbuns musicais produzidos por capistas. Estes artistas não têm necessidade de deixar a teoria que orienta seus trabalhos registrada sistematicamente. Não precisam disso, pois absorver referências passadas e de seu tempo em relação à cultura para usar como fonte de criatividade para as capas não exige escrita, assim como a maior parte dos músicos, de maneira análoga, não registra as etapas e questões caras ao seu processo de criação. Porém, por conta da experiência acadêmica de Rogério Duarte, temos sua colaboração em textos teóricos e o texto com caráter de manifesto escrito e publicado em 1965 registrando questões sobre a arte de seu tempo. Por uma questão editorial, temos textos sérios e ao mesmo tempo irreverentes, de Storm Thorgerson, nas coletâneas de capas suas e de outros artistas que ele publicou. Com esta carga dupla e densa de informação de dois expoentes do design de capas de disco que estiveram na ativa durante os anos fundamentais dessa arte, podemos lançar as bases do momento que, após uma análise retrospectiva, estabeleceu o álbum como unidade incorporando a capa à poética presente na música de maneira a expandi-la sensorial e conceitualmente. Esse é o assunto do segundo capítulo: *Dois sotaques em conversa*.

A música popular é expressão artística que, mesmo intimista e particular (subjetiva), tem forte potencial de identificação coletiva (intersubjetividade)⁴. Assim sendo, a obra funcional

⁴Sobre intersubjetividade e relações sociais, ver SCHUTZ, 2012 (com ênfase na parte IV).

precisa se comunicar com seu público a partir de seus códigos específicos. Essa comunicação, conforme indicam Thorgerson e Duarte, começa pela capa. Os elementos visuais articulados são da esfera cultural dos ouvintes da música, sejam as cores e relações psicodélicas do final dos anos 60 ou os enigmas e construções conceituais e/ou discursivas dos anos 70. Se antes bastava apresentar uma coleção de canções e um retrato dos cantores, agora as músicas passam a ser ordenadas — e, muitas vezes até já são compostas — pensando em determinado efeito, levando em conta a sucessão das faixas. A capa passa a ser um elemento que antecipa e evidencia esse efeito proposto.

A articulação conceitual proposta por Thorgerson está presente nos trabalhos tropicalistas, assim como a questão do uso e da experiência na arte proposto em 65 por Duarte está na produção de capas de Thorgerson. E ambas as operações são reconhecíveis em diversas capas do *rock* sessentista e setentista que tiveram repercussão de mercado e público. A relação músico-visual estabelecida nestas décadas foi inédita e expandiu as possibilidades de exploração da ideia de álbum, definindo-o como um projeto ordenado considerando a potência de seus elementos constituintes.

Para o pesquisador André Villas-Boas,

Um projeto gráfico denota, necessariamente, o contexto simbólico no qual está inserido. No entanto, para que possa denotar a complexidade desse contexto (e compreender o próprio projeto em sua inserção social), invariavelmente é necessário debruçar-se também sobre outras fontes de análise além do próprio projeto [...].
(VILLAS-BOAS, p. 12)

A mesma afirmação pode ser feita a respeito da arte (e da *Arte*, para os que insistem no termo). As formulações criativas dizem respeito ao espaço e ao tempo em que são produzidas. Considerando o recorte de estilos e época proposto por este trabalho a fim de situar a produção inicial de Vanusa, dedico o terceiro capítulo a apresentar algumas das estéticas vigentes nos anos 1960 considerando um pouco antes e um pouco depois da década. Os três estilos selecionados para esta apresentação são os que trazem de maneira mais inequívoca o marcador social da *cultura jovem*. Nesse capítulo exponho elementos que compõem a identidade estética e comportamental da Bossa Nova, do *rock and roll* nacional representado pela Jovem Guarda e do Tropicalismo enquanto movimento programático que aconteceu na música influenciado por e influenciando outras formas de cultura como cinema, artes visuais, teatro, design, moda e poesia.

O quarto capítulo, *(Sem título) Vanusa*, é o espaço onde apresento, após munir o leitor com as referências, críticas e proposições contextuais anteriores, os cinco primeiros álbuns solo da artista Vanusa. Sem títulos, estes álbuns são referenciados frequentemente apenas com o nome da cantora e ano de lançamento – como *Vanusa 1968* – ou com o nome da primeira canção – como *Sonhos de um palhaço*, o disco de 1974.

A pesquisa iniciada na graduação a respeito das capas de discos tem neste trabalho uma continuidade. Naquela ocasião foi levantado um histórico passando pelas transformações que a mídia gravada sofreu ao longo da história em paralelo à transformação da música popular – com ênfase no *rock*. Neste trabalho tenho a oportunidade de relacionar a estética de estilos expressivos no Brasil dos anos 1960 e, num segundo momento analisar os álbuns do início da carreira da cantora Vanusa.

A esta altura devo uma explicação que talvez deva ser colocada de maneira mais clara e direta: por que Vanusa? De fato, quando falamos em capas de álbuns musicais, de *rock*, de artistas ícones dos anos 60/70 e de mulheres na música brasileira pensamos em Roberto e Erasmo Carlos, Tropicalismo, Os Mutantes e Rita Lee. Nos últimos anos, como já foi mencionado aqui, tivemos um tímido *revival* de Ronnie Von, ainda que apenas de uma de suas facetas (psicodelia). A questão é que a cena musical desta época parece cristalizada em uma história que tem como bastiões alguns nomes centrais e idealizados, enquanto o que acontece fora desse holofote de consagração é quase ignorado. Vanusa foi lembrada depois de Ronnie Von por *What to do*, mas possui muito mais *rock* e *groove* (*swingado*, *ginga*) nos seus discos. Não é tropicalismo, mas apresenta coerência formal e conceitual poderosa entre capa e música, característica que vai sendo reforçada já a partir do segundo álbum e sem contar com um grande movimento.

Em meio à pesquisa de repertório as capas dessa cantora despertaram interesse. Ao escutar as músicas percebeu-se uma variedade e uma potência que foram assumindo cada vez mais um papel de destaque nas reflexões até, finalmente, tornar-se o ápice do trabalho, a força motriz e o destino final. A sua produção inicial serve de alça de mira para a um só tempo criticar e rearticular um pensamento a respeito da cena musical jovem dos anos 60 no Brasil e indicar relações visuais e musicais, criativas e mercadológicas que os álbuns encerram em si. Este trabalho tem a intenção de ser mais uma força ampliando o foco dos holofotes da cultura, reconsiderando alguns cânones que parecem ser à prova de revisões em rodas de conversa e criticando fronteiras não tão nítidas e que foram naturalizadas com o tempo.

1. Álbum musical como modalidade de arte

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (Walter Benjamin)

Em 21 de junho de 1948, a *Columbia Records* (associada da *Columbia Broadcasting System*, gigante da indústria de telecomunicações estadunidense) lançou publicamente em evento aberto à imprensa sua nova mídia de gravação e reprodução de áudio: o disco de longa duração (*long-play*, o LP de 33 1/3 rotações por minuto). Esta nova mídia que resultou de anos de pesquisa e foi objeto de uma corrida de aperfeiçoamentos técnicos entre a CBS e a poderosa concorrente *Radio Corporation of America* (RCA) veio a substituir os anteriores discos de 78rpm. Os antes cerca de quatro minutos de gravação de áudio em cada face do disco antigo foram superados em uma marca impressionante, permitindo armazenar cerca de 22 minutos em cada face do novo formato. As melhorias em todo o sistema de produção (material de resina sintética mais flexível que os discos de 78rpm), gravação, armazenamento, leitura mecânica (a agulha que vibra nos sulcos do disco) e sua amplificação agora passavam por etapas eletrônicas refinadas que permitiram reduzir o ruído da reprodução, registrar uma maior fidelidade de timbres e ainda aumentar a vida útil do disco.⁵

Essa aparentemente simples mudança na mídia de gravação acarretou em uma série de transformações na relação do público e do próprio artista com as suas músicas. Até então, na época dos discos de 78rpm, o mercado fonográfico funcionava com uma série de lançamentos quase mensais (às vezes quase semanais) de novas canções de seus artistas de maior vendagem. O processo de gravação tendia a ser frequente e constante, porém iniciava e terminava em cada

5LEBRECHT, 2008, p. 36-37; MARMORSTEIN, 2007, p. 154-164;

música individualmente. Um artista de alta vendagem como Frank Sinatra participava de sessões de gravação com as orquestras da RCA e CBS assegurando lançamento de cerca de dois discos de 78rpm por mês. Podemos imaginar o mercado funcionando nesse ritmo: novidade constante nas lojas, consumo alto de música com as mídias gravadas nesse formato.

Segundo o pesquisador Egeu Laus os discos de 78rpm produzidos no exterior chegavam no Brasil acomodados em caixas apenas com uma folha de papel intercalando cada mídia. "Os envelopes eram aqui produzidos em papel pardo semelhante ao que hoje conhecemos como *kraft*, com gramatura fina, formato quadrado e abertura num dos lados. [...] Um círculo central vazado nos dois lados, no diâmetro dos rótulos, permitia ler a informação impressa nestes, referente a cada faixa do disco" (LAUS, p. 304). O rótulo indicava o nome do artista e das músicas, compositores, estilo musical, o número de catálogo alguma informação complementar e o logo da gravadora. Ainda segundo o pesquisador, em alguns casos especiais era produzido rótulos com foto do artista. Tais informações tinham, primeiramente, objetivos comerciais de identificação para o público.

No início do século XX era basicamente as próprias gravadoras que comercializavam os discos e os equipamentos de reprodução para tais. Os envelopes que acondicionavam as mídias vendidas para público eram padronizados e frequentemente levavam impressos textos recomendando a utilização de tocadores de disco *da casa para uma maior qualidade de som*. Conforme outras lojas começaram, nas décadas seguintes, a comercializar discos, passaram a desenvolver seus próprios envelopes onde anunciavam, inclusive, produtos que também ofereciam e não tinham relação com música e não tinham importância maior para o público, sendo descartados no momento em que o disco fosse armazenado em um álbum (LAUS, p. 304-305). Estes álbuns, assim como os de fotografia, eram encadernações ou caixas com divisões internas (envelopes em vez de páginas simples) que permitiam acondicionar a coleção de músicas distribuídas em diversos discos. Com o intenso volume de produção, era possível que as gravadoras oferecessem álbuns musicais prontos para o comércio.⁶ Consistiam em edições personalizadas com informações sobre o artista e as músicas contidas nos discos que os compunham, algo que podemos comparar, hoje com os *box* de CDs contendo mais de uma peça.

⁶Digo *prontos* porque existia a possibilidade de o discófilo comprar um álbum genérico feito para acondicionar sua coleção de discos. Havia álbuns com adornos fazendo referência a temáticas ou estilos de música específicos, intencionando abrigar uma recorte temático da coleção (sambas, tangos, óperas...).



Figura 1 - Álbuns de discos (externo)



Figura 2 - Álbum de disco (interno)

Com o lançamento do LP (de 33rpm), cada disco contendo seus pouco mais de 22 minutos de áudio gravado em cada face compunha um álbum: a ideia da coleção de diversas músicas se transformou. A produção fonográfica passou a se concentrar em álbuns e o lançamento de *singles* (compacto simples, discos de menor diâmetro em 33rpm com a

tecnologia do LP mas capacidade de registro de menos tempo de áudio – ou o disco de 45rpm desenvolvido pela RCA Victor poucos anos depois do LP ser apresentado ao mercado) era uma maneira de promover o artista através de músicas promocionais não lançadas ainda ou canções do álbum com potencial⁷ radiofônico que seriam reforçadas em programas de rádio e televisão. O *single* não morreu, mas agora as gravadoras agora investiam e aprimoravam essa nova dinâmica de produção e lançamentos, que impactaram no processo de criação e na maneira de consumo da música gravada.

1.1. Novos tempos, novas dinâmicas: o LP

O ensaio de Walter Benjamin (1892-1940) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1936 e publicado em 1955, trata da transformação tecnológica que gerou profundas mudanças na sociedade e na cultura durante a primeira metade do século XX. Escrito no período de estabelecimento e vulgarização do cinema e da fotografia, este ensaio de Benjamin procurava compreender o fenômeno da reprodução técnica possibilitada pelo avanço tecnológico recente. O autor identifica no próprio fazer do cinema e da fotografia características e elementos que poderiam já ser considerados constituintes de um novo tipo de arte que já seria feita considerando a sua reprodutibilidade. Era também o caso, conforme veremos, do álbum musical.

Podemos considerar em linhas gerais, a partir de Walter Benjamin, que para o cinema o produto final – a obra – encontra seu ponto de conclusão apenas após a montagem.⁸ A obra é a reunião de microunidades (cenas, cortes, planos, sequências, transições, letreiros) associadas umas às outras e ordenadas de maneira a adquirir sentido na *unidade filme*. De maneira análoga, podemos considerar o desenvolvimento do LP um fato que potencializou a concepção de álbum musical enquanto faixas musicais ordenadas em sequência e associadas a imagens (capa, contracapa, encarte).⁹ Sendo esta *unidade álbum* análoga à *unidade filme* em alguns aspectos que dizem respeito à sua formulação e produção, temos o *valor de exposição* em destaque – para usar o termo benjaminiano –, a natureza coletiva de sua criação, o aspecto massificado da

⁷Neste trabalho empreguei diversas vezes a palavra *potencial* e suas formas variadas. Apesar de repetitivo, considero inevitável o emprego dessa para indicar um atributo que não necessariamente se realiza de maneira determinada. Visto isso, as ocorrências vão se mostrar justificadas adiante.

⁸Etapa do processo em que os fragmentos de vídeo são ordenados compondo o filme, buscando o resultado proposto pelo cineasta.

⁹Sobre possibilidades de interação entre a capa e as canções e o desenvolvimento da ideia de capas de discos, ver PEREIRA, 2014.

recepção e significação coletiva. Em suma: a relação íntima desta produção artística com a indústria cultural por ser um produto da mesma.¹⁰

Sobre as transformações sociais que as técnicas de reprodução permitiram, Benjamin escreve:

[...] quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou a teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. [...] É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política. (BENJAMIN, p. 3)

Tais questões são facilmente verificáveis na ideia de álbum musical. O álbum, em sua natureza múltipla, além de arte é também produto. É fruído subjetivamente e consumido enquanto novidade, moda, elemento de identificação para grupos sociais às vezes voláteis, entre outras funções. Assim como o cinema incorpora paradoxos na sua produção ao ser ao mesmo tempo produto cultural com características industriais (serialidade, demanda, rentabilidade entre outras) e capaz de conservar algum aspecto aurático enquanto arte, de maneira parecida é o álbum. E se considerarmos o cinema como a grande novidade artístico-cultural do Ocidente, reprodutível tecnicamente, na primeira metade do século XX, podemos destacar o LP e o formato de álbum musical como o equivalente na metade seguinte.

¹⁰Pelo fato de a música popular existir de maneira autônoma desde antes do LP sem depender deste para circulação, nossa relação com a unidade álbum frequentemente pode ser fragmentada. Atentamos, neste trabalho, para o fato de haver uma potência discursiva e de apresentação na *unidade álbum* que pode ser operada com consciência pelo coletivo que produz a obra (artistas e equipe técnica) a fim de oferecer uma peça com maior potencial discursivo ou estético, superando o que os três minutos e meio, que as canções populares têm em média, permitiriam.

O olhar aparentemente otimista que Benjamin lança sobre as novidades técnicas e estas novas artes que se identificam potencialmente com camadas mais amplas da sociedade quando comparadas com as artes tradicionais eruditas contrasta com a análise de outros colegas seus da Escola de Frankfurt, como Theodor Adorno¹¹. Nas palavras do pesquisador Arthur Octávio Dutra Carvalho Reis,

Tudo se passa como se Benjamin tivesse oferecido uma resposta precisa ao olhar etnocêntrico de Adorno sobre a música popular, pois enquanto este não parece disposto a relativizar as categorias de "arte inferior" e "arte superior", Benjamin parece ter em mente que tais categorizações dizem respeito a construções históricas que poderiam se alterar com a modificação das condições técnicas de reprodução das obras. Trata-se, portanto, de uma busca por formas de arte mais próximas de condições reais da vida na era moderna, arte esta que não seja, necessariamente, de alienação. (REIS, 2014, p. 4)

Seria no mínimo curioso que relações proporcionais a esta diferenciação na produção artística não fossem percebidas também dentro do círculo da produção de música entendida como popular.¹² Mudam as esferas e os atores, reproduzem-se alguns comportamentos.

A gravadora Elenco, fundada em 1963 por Aloysio de Oliveira (1914-1995) – e vendida à Philips em 1968 – introduziu, em seus anos como gravadora independente, uma proposta de identidade visual para seus álbuns de bossa nova. A construção da imagem da Bossa Nova passa pelas capas minimalistas produzidas para álbuns lançados pela gravadora e idealizadas por Cesar Vilella (1930), com suas fotografias em branco em preto de alto contraste e alguns detalhes em vermelho. O Tropicalismo, em fins dos anos 1960, inunda a cultura e a experiência visual do país com suas referências múltiplas conciliadas entre si com dinamismo admirável, marcando a história do design brasileiro.

Ambos os exemplos são apresentados por Jorge Caê Rodrigues e Chico Homem de Melo ao tratarem de design de capas de discos no Brasil. Outro exemplo mencionado por ambos é a Jovem Guarda, porém apresentada como "conservadora" em relação aos elementos que caracterizavam o movimento. Os critérios usados por ambos em trabalhos de fôlego parecem ignorar relações circunstanciais, sociais, sistêmicos e multimídia empregados pelo grupo identificado pelo programa televisivo que durou cerca de três anos na TV Record. Logo, as

¹¹Adorno apresentava um olhar depreciativo da arte e cultura populares da época, impondo duras críticas ao jazz e defendendo uma vanguarda artística de caráter burguês e elitista.

¹²O conceito de música popular empregado ao longo deste trabalho é o apresentado por Shuker e exposto na introdução.

capas do grupo são apresentados, ainda que de forma polida, como ingênuos e desinteressantes.¹³

De fato, Benjamin parece compreender que as novidades tecnológicas transformam os campos das relações e da arte e empreende um esforço analítico procurando o sentido das transformações em curso e futuras. Sentidos esses que a sociologia pode nos ajudar a compreender.

1.2. Álbum na experiência social

Seria um trabalho de Sísifo propor uma análise de cada tipo de álbum, gênero musical e recorte de público. Seria uma proposição de arranjos sem fim mapear campos tão vastos e em contínua expansão. Ao invés disso, proponho uma reflexão esquemática sobre como o álbum de música popular parece funcionar como elemento cultural e social.

Arthur Reis menciona um dos pontos fundamentais do funcionamento social LP:

À parte o caráter massivo e a possibilidade negativa de sua influência, a divulgação das músicas populares através do LP permitiu que os ouvintes construíssem uma relação com as obras musicais e, assim, aprendessem a narrar a própria história na história que ali se narrava. (REIS, 2014, p. 7)

Essa relação mencionada pelo pesquisador não é aleatória, muito menos banal. No jogo de representações simbólicas, com suas tantas nuances, os indivíduos se relacionam com a música à qual têm acesso – voluntária ou involuntariamente, de maneira positiva ou negativa – imprimindo e extraíndo simultaneamente delas sentidos pessoais e coletivos. Diferentemente da obra de arte tradicional que, conforme aponta Benjamin, tende a operar com base no *valor de culto* e ignorar o *valor de exposição*, os álbuns musicais oferecem experiências individuais – mesmo que em ambientes e situações coletivas – que têm implicações potencialmente sociais. Trata-se de um fenômeno que encontra correspondência no pensamento de Michel Maffesoli a respeito da identificação de grupos sociais no século XX. O filósofo aponta que durante o referido século o *mundo ocidentalizado* foi marcado pela configuração de diversos grupos aos quais ele chama *tribos urbanas*. Segundo ele: "Estes [agrupamentos contemporâneos] são, apenas, uma sucessão de tribos que expressam, até a saciedade, o prazer da horizontalidade, o

¹³Melo ainda arrisca alguns apontamentos superficiais que justifiquem o tipo de capas feito para os álbuns da Jovem Guarda, os quais retomarei adiante neste trabalho.

sentimento da fraternidade, a nostalgia de uma fusão pré-individual" (MAFFESOLI, p. 9). A associação desses grupos se dá principalmente por duas vias: áreas de interesse ou identificação em comum – herdadas ou construídas, o que o Alfred Schutz chama de *grupos existenciais* e *grupos voluntários* (SCHUTZ, p. 95). Schutz concorda com outros sociólogos ao considerarem que o significado que o grupo tem para seus membros pode ser "descrito em termos de um sentimento de pertencimento, de compartilhamento de interesses comuns" (SCHUTZ, p. 94).



Figura 3 - *Are You Experienced* (edição americana) - *The Jimi Hendrix Experience* (1967) Capa: Karl Ferris (foto) e Ed Thrasher (direção artística)

A paisagem social compreendida pelas ideias de Maffesoli mencionadas anteriormente podem ser explicadas em seu funcionamento pelos postulados de Schutz a respeito de fenomenologia e relações sociais. Considerando as tais *tribos urbanas*, notando principalmente os jovens a partir dos anos 1950 e a adoção por parte deles de elementos visuais e comportamentais expressivos – e, em boa dose, escancarados, nada discretos –, temos a música como objeto que articula seus códigos, que convoca seus ouvintes para a ação dentro do que é esperado pelo grupo e, até mesmo, como catalisador de atividades coletivas celebrando suas maneiras de existir (festas com dança, shows de rock, bailes, encontros...) dentro de uma sociedade múltipla contra a qual estão, muitas vezes, em conflito.

Com o surgimento do álbum, podemos afirmar que esta categoria de arte torna-se um veículo para a composição de *ensaios* que indicam os valores e elementos constitutivos destes grupos. Superando a fragmentação das canções soltas – mas sem extingui-la – a nova mídia foi usada pelos jovens principalmente a partir da metade dos anos 1950 para elaborar e transmitir mensagens ou gerar experiências não apenas de maneira individual em espaços particulares, mas coletiva nos seus movimentos enquanto grupo, horizontalmente. Tomemos por exemplo Jimi Hendrix e seu conjunto. O primeiro álbum de *The Jimi Hendrix experience*, de 1967¹⁴, apresenta uma construção poderosa que se desdobra a partir de sua capa seguindo ao longo da sequência de canções, ao passo que um elemento encontra ressonância no outro. A audição de uma ou duas músicas isoladas é a interrupção dessa potência. Sugiro, com isso, que esse tipo de álbum, mesmo quando não apresenta uma narrativa linear e inteligível, é, necessariamente, um espaço de discurso simbólico e tem na sua difusão e reconhecimento o seu sentido de ser – lembrando Benjamin.

Esta relação ao mesmo tempo consumatória, utilitária, mas também estética e subjetiva é característica da arte – de massas – popular do século XX dentre as quais encontramos o álbum de música. Esta aproximação entre obra de arte e público é vista como positiva e importante para uma experiência pessoal mais profunda e que não seja tão fugidia quanto a simples constatação de sua materialidade, sua duração ou de alguma operação interna do trabalho. Os filmes são vistos novamente, os quadrinhos são colecionados e lidos novamente, os discos são escutados repetidamente em diversos contextos e ocasiões, e suas músicas são cantadas, rabiscadas em cadernos, reconhecidas pelos outros do grupo, tornam-se tema de conversas e

¹⁴Consideramos a edição estadunidense uma vez que a capa da versão europeia não agradou aos músicos e foi considerada ineficaz.

referências de comportamentos... e as pessoas se envolvem com isso ativa e intensamente, sendo este um indício de uma necessidade – e função – desses tipos de manifestações artísticas.

1.3. A ideia de função e necessidade na arte

Rogério Duarte (1939-2016) foi um importante designer brasileiro conhecido por sua produção artística junto ao movimento tropicalista no fim dos anos 1960. Ao final dessa década e ao longo da seguinte o então designer de formação acadêmica envolveu-se com a produção de capas para álbuns musicais. Suas criações marcaram a música popular, e um merecido destaque é dado à suas contribuições com artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil. As canções do grupo composto por cantoras e cantores de diferentes origens e influências apresentavam estéticas novas até então na música brasileira, operando a partir da retomada da ideia de antropofagia do poeta modernista brasileiro Oswald de Andrade. A mistura paradoxal e conciliatória de elementos nacionais e internacionais, urbanos e interioranos, industriais e camponeses manipulados com ironia frequente era uma das marcas de potência do coletivo. Duarte concebeu imagens dentro destas ideias, sendo considerado o maior responsável pela visualidade do grupo. Também trabalhou em cartazes de filmes do Cinema Novo, sendo de destaque seu trabalho para *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, lançado em 1964.

Sobre arte e design, Duarte não acreditava numa distinção entre as duas áreas. Ambas operam, para ele, em um mesmo plano, variando apenas a sua utilidade. Defendia desde cedo o "desenho industrial como modo de ser da criação artística na vida moderna" (DUARTE, 2003, p. 115). Via, portanto, o uso como única relação possível com a arte de seu tempo.

Por uso entendemos um contato operatório entre sujeito e objeto. Poderíamos dizer também, em vez de contato operatório, relação consumatória ou mesmo antropofágica, para usar a expressão de Oswald de Andrade. Tal relação ou contato pressupõe necessidade e especificidade do objeto. A relação consumatória não é ociosa, lúdica, define-se por ser necessária, com nitidez. Posto que poderíamos chamar de função a modalidade do desenho industrial. (DUARTE, 2003, p. 115)

Em um primeiro momento parece uma colocação extrema que não condiz com sua produção de capas de disco ou até mesmo com os cartazes de filmes feitos logo antes da publicação primeira desse texto¹⁵. Porém, logo adiante ele afirma ser a arte

o código onde a existência se legitima, onde o homem se libera do acaso da individualidade e vai encontrar a plenitude do social. É objeto do uso mais definido. Na sua função comprometida ela atinge a forma – forma é necessidade. [...] Precisaríamos, talvez, o sentido da necessidade dizendo que ela é, quando se estabelece uma ruptura de equilíbrio no interior de um sistema, o impulso de restaurá-lo. Se considerarmos que todas as relações são sistemas, teremos a necessidade como móvel de toda ação, seja de procurar alimento, abrigo ou amor. A necessidade, com a nitidez que a caracteriza, exclui o gratuito. Percepção também só existe quando necessária. (DUARTE, 2003, p. 116-117)

Sendo assim, visto que a música pode ser compreendida como um elemento de identificação de grupos e que o álbum possibilita um plano de construção de sentido de mais níveis que músicas isoladas, a produção de álbuns encontra sua funcionalidade dentro dos grupos sociais pelos e para os quais são produzidas. A expressão individual perante o coletivo, a identificação do *eu* com o *outro eu* e a série de relações possíveis dentro dessa área¹⁶ configuram uma necessidade e a arte popular característica do século XX, a qual é concebida considerando desde sempre sua reprodutibilidade enquanto elemento característico próprio e seu acesso a públicos numerosos torna-se no mínimo muito importante. Estamos falando de cinema, música popular e histórias em quadrinhos, para citar algumas.

O filósofo estadunidense John Dewey (1859-1958) escreveu sobre o problema do distanciamento da arte convencional e como a arte popular, muitas vezes desconsiderada, supera esse problema:

Tão vastas e sutilmente disseminadas são as ideias que situam a arte em um pedestal longínquo, que muita gente sentiria repulsa, em vez de prazer, se lhe dissessem que ela desfruta de suas recreações despreocupadas, pelo menos em parte, em função da qualidade estética destas. As artes que têm hoje mais vitalidade para a pessoa média são coisas que ela não considera artes: por exemplo, os filmes, o Jazz, os quadrinhos e, com demasiada frequência, as reportagens de jornais sobre casos amorosos, assassinatos e façanhas de bandidos. E que, quando aquilo que conhecemos como arte

¹⁵*Deus e o diabo na terra do sol* foi lançado em 1964. O referido texto teve sua primeira publicação no ano seguinte.

¹⁶Ver *Intersubjetividade e compreensão* em SCHUTZ, 2012, p. 182-201.

fica relegado aos museus e galerias, o impulso incontrolável de buscar experiências prazerosas em si encontra as válvulas de escape que o meio cotidiano proporciona. Muitas pessoas que protestam contra a concepção museológica da arte ainda compartilham a falácia da qual brota essa concepção. E que a noção popular provém de uma separação entre a arte e os objetos e cenas da experiência corriqueira que muitos teóricos e críticos se orgulham em sustentar e até desenvolver. As ocasiões em que objetos seletos e distintos são estreitamente relacionados com os produtos das ocupações habituais são aquelas em que a apreciação dos primeiros é mais abundante e mais aguda. Quando, por sua imensa distância, os objetos reconhecidos pelas pessoas cultas como obras de belas-artes parecem anêmicos para a massa popular, a fome estética tende a buscar o vulgar e o barato. (DEWEY, 2010, p. 63-64)

Vulgar e barato, certamente. Porém, não necessariamente pobre. Dewey mostra como o popular, o prosaico, pode desencadear experiências estéticas profundas e que, uma vez que a arte se afasta disso por conta de sua institucionalização museológica e teórica ela torna-se potencialmente inacessível e estéril. O trunfo da arte popular seria o fato de operar com códigos de grandes grupos, códigos que podem ser apreendidos justamente dentro de seu espaço de ocorrência: é um tipo de arte que acontece viva em seu espaço real. É a mesma aproximação que Benjamin menciona que é possibilitada pela *perda da aura* na arte.¹⁷

Fortalecendo a distinção preconceituosa, porém bastante nítida e naturalizada, entre alta e baixa cultura, temos a categorização de ambas respectivamente como *Arte*¹⁸ e *algo que é do campo simbólico mas não é bem arte*. Dewey e Benjamin ajudam, a partir dos seus textos aqui citados, a borrar estas fronteiras oferecendo um sentido mais democrático para a ideia de arte evitando cair nas ditaduras de critérios apenas acadêmicos, elitistas... enfim: de grupos distintos e poderosos de acesso restrito. O gesto de Walter Benjamin em seu ensaio presente neste trabalho é o de investigar laboriosamente fenômenos para ele ainda extremamente recentes e desconfiar que uma revolução estava acontecendo ao longo do *vertiginoso século XX*¹⁹. Rogério Duarte identifica nas operações da arte contemporânea utilidade suprimindo necessidade como uma possibilidade positiva e importante de existência para ela, indo contra o ideal de arte pela arte. Alfred Schutz e Michel Maffesoli identificam interações sociais marcadas por

17A ideia de *ausência de aura* na arte popular parece precisar ser reformulada. Até mesmo o valor de culto é relativo em tempos de tribos urbanas dos anos 1980 até hoje como os *indies*, *hipsters* e tantas outras. Mesmo havendo múltiplos exemplares, ter o álbum de maneira física é um elemento de distinção e a peça torna-se objeto de culto, desencadeador de uma experiência específica.

18Arte com *A* maiúsculo, como uma entidade divina, virginal, intocável, distante, aquela que Dewey menciona que é colocada em um pedestal longínquo.

19O jogo de palavras com o livro de Eric Hobsbawm, historiador que viveu praticamente o referido século inteiro e escreveu *A era dos extremos: o breve século XX*, é intencional.

intersubjetividade e, dentro disso, podemos destacar o estabelecimento de relações interpessoais e valores simbólicos que mediam e representam estas interações em diversas vias.

Essas ideias, conforme vimos, ajudam a reconhecer a música popular e a produção dos capistas como arte. E, associando criação visual e musical a uma mídia de registro físico que permite a organização de ambos os elementos, temos o álbum musical como materialização de um espaço expressivo e discursivo caracterizado pelo amplo alcance de público através de um mercado consumidor. Mas consumo este que pode ultrapassar o esperado *uso e descarte/esquecimento* associado à indústria e ao mercado. Passada a primeira década do século XXI, as novas gerações seguem escutando, por exemplo, bandas de rock de mais de 40 anos antes; as referências do rock atual seguem sendo o rock passado muitas vezes de maneira elogiosa, não opositiva.

A permanência de elementos como referência (estilos, gêneros, traços identitários) e construções muitas vezes sofisticadas feitas com plena consciência das estruturas de criação, distribuição (exposição) e do público disponível reforçam a ideia de que a *unidade álbum*, assim como o filme e fotografia, é arte e tem suas especificidades próprias que estão de acordo com o seu tempo. Ignorar tal fato e cultivar a ideia de que o álbum musical é um mero objeto de consumo que segue as lógicas selvagens de mercado e indústria ou, no máximo, é uma expressão cultural menor de massas anônimas e homogêneas implica em ignorar todo o tecido cultural significativo que expõe relações e modos de percepção e existência de grupos personalizando, inclusive, a tal *massa homogênea* e distinguindo seus matizes. Em suma, é fechar os olhos para as transformações nas formas de percepção e existência das coletividades humanas.

2. Dois sotaques em conversa

Existe um equívoco grosseiro que divide as capas de álbuns musicais entre artísticas e comerciais. Esta polarização pressupõe que as capas que são artísticas não têm intenção comercial e que as capas com intenção comercial não têm potencial artístico e são desprovidas de expressividade sensível ou de discurso simbólico compatível com o plano das artes. Parece mais coerente perceber toda capa de álbum musical como portadora de intenção comercial, uma vez que o álbum musical também é. E que toda capa de caráter comercial tem um projeto que visa à identificação de um público e esta ocorre na esfera do campo simbólico a partir de suas

representações.²⁰ Considerado isto, um entendimento geral das capas de disco deve dar conta da produção considerando a sua pluralidade.

Dois importantes realizadores de capas de álbum musical, o brasileiro Rogério Duarte e o inglês Storm Thorgerson, registraram em texto algumas ideias que podem compor parte de uma teoria das capas de álbuns musicais remetendo ao momento em que estas passaram a ser mais nitidamente planejadas e tendo seus elementos explorados com maior potência: os anos 1960 com os experimentalismos e inovações de linguagem ligados à contracultura e à psicodelia.

2.1. Duarte e o seu tempo: social

Em setembro de 1965 foi publicada a Revista Civilização Brasileira de número 4. Entre os textos presentes tratando sobre política, artes plásticas, cinema, literatura e teatro, esta edição contou com um artigo de Rogério Duarte intitulado *Notas sobre o desenho industrial*. Neste texto, o designer faz um apanhado das relações entre arte, vanguarda e sociedade, procurando compreender como os três elementos se apresentam desde a revolução industrial. Fica claro o desinteresse do autor por uma arte identificada como burguesa, contemplativa, que ele qualifica como absurda em tempos de produção industrial — visto que a indústria deveria prover itens de uso e consumo para as pessoas de maneira geral, e não apenas ganhos para uma elite — e comunicação cada vez mais veloz.

Duarte define, logo no início do texto, o conceito de desenho industrial como "a ideação de formas para a produção em série" (DUARTE, 2003, p. 111). Após refletir sobre o movimento do romantismo inglês *Arts and Crafts*, que se preocupava com um caráter além do estético — ou formal — na arte, o *art nouveau* e sua vinculação com a publicidade e indústria, Bauhaus e a escola de Ulm no modernismo europeu com seus projetos racionalistas e utilitários, o autor situa a ideia de arte aplicada no seu tempo, metade dos anos 60. Ele faz a devida crítica a estes movimentos, concluindo que o que é necessário, nessa segunda metade do século, é uma ruptura na fronteira entre a ideia de arte e desenho industrial (design), visto que a forma não deve ser apenas contemplativa, mas utilitária, e o consumo das formas deveria acontecer de maneira consciente e não imposto por uma classe dominante para as outras. É importante, para o autor,

20A relação apresentada aqui dá conta da produção fonográfica voltada a um mercado de consumo conectado a sistemas culturais e comerciais. Provavelmente não se aplique a capas de registros fonográficos feitos por artistas associados à *Arte Contemporânea*, uma vez que a *Arte* é proposta como autônoma e tende a romper – ou negar – elos com outros campos e esferas chegando a níveis de, em alguns casos, impossibilitar sua comercialização ou, até mesmo, sua *experienciação*.

considerar o *uso* como meio de relação fundamental da arte de seu tempo, superando a *contemplação*. Escreve que

Por uso entendemos um contato operatório entre sujeito e objeto. Poderíamos dizer também, em vez de contato operatório, relação consumatória ou mesmo antropofágica, para usar a expressão de Oswald de Andrade. Tal relação ou contato pressupõe necessidade e especificidade do objeto. A relação consumatória não é ociosa, lúdica, define-se por ser necessária, com nitidez. Posto que poderíamos chamar de função a modalidade do desenho industrial.

Aliás foi a intuição do uso, como único meio de comunicação estética, que levou um Malevich à construção das arquiteturas, ou uma Lígia Clark a construir os bichos. Só que nos dois casos a relação falhava por não haver necessidade do objeto, era uma tentativa de criar o uso na gratuidade, a relação permanece no plano do absurdo. (DUARTE, 2003, p. 115)

A partir desse entendimento de uso como contato operatório e necessidade podemos antever algumas das diretrizes de seu trabalho como capista, considerando a música popular uma expressão fundamental de grupos sociais e elemento de identificação tanto individual quanto coletiva, compondo tribos urbanas (MAFFESOLI, 2010).

Ainda, após analisar diversos casos internacionais sobre a questão do desenho industrial na modernidade, Duarte dedica um espaço para pensar o caso do Brasil. Ele fala, citando o exemplo positivo da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992), de uma necessária "tomada de consciência de que os problemas artísticos são somente uma face do problema social", e da necessidade de deslocamento "de uma visão superintelectualizada e europeia para a arte popular brasileira" (DUARTE, 2003, p. 130). Quando escreve sobre a comparação entre arte e design ou arte e artesanato — da qual a arte quase sempre é considerada superior —, afirma que

Dever-se-ia analisar os objetos de consumo imediato ou não, segundo a complexidade de sua natureza e o grau de sua determinação, conseguindo-se a partir daí classificar as formas culturais, desde o mais rudimentar instrumento cotidiano às mais elevadas exteriorizações artísticas. (DUARTE, 2003 p. 131)

Retirando, assim, a ideia de arte de um pedestal contemplativo e hermético, mas sem abrir mão da palavra *arte*, Rogério Duarte propõe as bases de uma linha de pensamento que conduzirá o seu trabalho como capista nos anos seguintes. Um dos idealizadores do Tropicalismo, movimento artístico brasileiro de forte expressão musical e visual, Duarte, de maneira *antropofágica*, articula e integra o formalismo *ulminiano* ao caos transgressor e experimental característico do movimento (RODRIGUES, p. 78-79), conferindo àquelas formas sóbrias europeias algo que identificavam com uma brasilidade, algo como uma *estética da*

*gambiarra*²¹. É o que vemos na capa do primeiro álbum de Caetano Veloso (sem título, de 1967), por exemplo.



Figura 4 - Sem título - Caetano Veloso (1967)

Capa: Rogério Duarte

A colagem de imagens aparentemente desconexas habitando o espaço em harmonia e emoldurando o retrato do cantor compõe uma peça talvez *pop*, mas um *pop* diferente do *pop direto* de Warhol — que fez capas para os Rolling Stones, Velvet Underground e outros artistas. A capa de Duarte para o disco de Caetano condensa e apresenta elementos múltiplos tratados com precisão e domínio técnico, mas com o aspecto de "mãos e pés sujos", "poluição visual terceiro-mundista". Mulher nua de anúncio gráfico publicitário ou história em quadrinhos, dragão, serpente, folhas, bananas verdes, tratamento de sombra com uso de retículas, fundo vibrante e nome do cantor com desenho rebuscado, a capa faz uma síntese visual do conteúdo do

²¹*Gambiarra*, no Brasil, é um termo que designa improvisações de caráter técnico visando produzir ou aprimorar algum item utilitário, elétrico-eletrônico ou não, muitas vezes de maneira criativa e sofisticada.

álbum: uma mistura de influências que, apesar de terem origens diferentes, compõem uma unidade funcional, harmônica — sintetizada logo na primeira faixa, *Tropicália*.

2.2. Thorgerson e sua prática: conceitual

O inglês Storm Thorgerson, responsável por importantes capas de álbuns de rock inglês do período que engloba os anos do Tropicalismo (indo de meados de 67 até meados de 70), credita veementemente à onda da psicodelia a abertura de novas possibilidades criativas no design de capas de discos e no próprio conceito de álbum musical. A onda psicodélica que teve seu epicentro no *verão do amor* de 67 em São Francisco, Califórnia, se espalhou rapidamente pelos Estados Unidos da América e chegou a outros países de língua inglesa ou sob influência destes. De maneira parecida com o Tropicalismo, que tem seus antecedentes sociais e históricos bem definidos, esta onda surgiu e se estabeleceu superando as formas estéticas até então empregadas e a maneira como eram usadas. A questão não é superar no sentido de erradicar estas outras formas, mas de marcar tão profundamente a cultura jovem dos países que, nos anos seguintes, diversos artistas que não estavam necessariamente identificados com o movimento acabaram por incorporar alguns de seus modos em maior ou menor dosagem²².

O levante contracultural jovem já vinha sendo rascunhado desde antes dos anos 50, com a geração *Beat* e suas críticas sociais e comportamentais turbinadas pelo consumo de drogas lícitas e ilícitas, acontecendo ao som do jazz furioso dos bares negros (décadas antes da conquista de direitos civis pelos afro-americanos). Com a contestação comportamental que foi embalada pelo *rhythm and blues* e pelo nascente *rock n' roll* do final dos anos 40, se desenvolveu uma cultura jovem com modos de se vestir, pensar e agir que, em linhas gerais, antagonizavam o estereótipo da figura adulta, patriarcal, moderada e moderadora. Durante os anos 60 chega nos Estados Unidos uma droga psicotrópica poderosa: o LSD. Através dela, o usuário experimenta estados de consciência alterados, sendo hipersensibilizado para estímulos estéticos e sinestésicos, de percepção do tempo e de capacidade de raciocínio. O emprego desta droga e de outras por parte da juventude contracultural foi fundamental para o desenvolvimento das capas de disco, era um artifício para, literalmente, ver e se relacionar com o mundo de um jeito novo.

²²Sobre esta questão pontual, parece interessante um estudo específico analisando a estética visual das capas de discos dos artistas não-tropicalistas poucos anos após ou durante o tropicalismo, assim como as novas associações musicais que os intérpretes fazem com compositores de fora da Jovem Guarda, procurando se realinhar conceitualmente em uma nova fase da carreira artística.

Com essas mudanças culturais,

Bandas e seus designers foram perspicazes em mudar, expressar estas novas maneiras de ver as coisas. Os departamentos de *marketing* se entusiasmaram com a possibilidade de beber do mercado psicodélico, uma vez passada a hesitação inicial, e notaram que metade da juventude do país estava completamente diferente do ano anterior. (THORGERSON, 2009, p. 75)²³

O processo de assimilação dessa influência por parte das capas de discos pode ser percebido de maneira gradual, com a inicial associação de molduras de temática psicodélica ao redor de retratos dos artistas e o nome da banda ou título do álbum escrito em letras garrafais e elaboradas com rebuscamento. Assim como o som foi se transformando (pensemos na transformações das canções dos Beatles antes do álbum Help de 1965 e a partir de Ruber Soul, lançado no mesmo ano), as capas foram se tornando mais ousadas e oferecendo ao público não apenas a identificação da figura do artista, mas a identificação imediata aproximada da estética sonora e temática trabalhada pela banda (como na capa da edição americana do primeiro álbum da Jimi Hendrix Experience, de 1967).

Thorgerson identifica na onda psicodélica do final da década de 1960 o momento decisivo para uma transformação no design de discos (semelhante ao que podemos perceber no Tropicalismo brasileiro da mesma época, a *nossa psicodelia*). A partir dessa época o próprio designer começou a trabalhar — na Inglaterra — na produção de diversas capas que vieram a se tornar referências fundamentais até hoje. A partir de sua experiência, posteriormente, ele escreveu:

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. (THORGERSON, 1999, p. 20)

Ele situa a capa, no álbum, como um elemento compositivo fundamental, apesar de deixar implicitamente em aberto a possibilidade de escuta ignorando este aspecto visual que precede, acompanha e sucede o som, considerando o álbum como uma unidade que não é indivisível (assim como a capa de livros). Para *funcionar*, Thorgerson acredita que a capa deve representar a música do álbum em questão em termos visuais (THORGERSON, 1999, p. 17) – e, complemento eu, o artista em questão –, operando com algo que tenha sentido, ressonância

²³As traduções das fontes pesquisadas em inglês foram realizadas por mim.

em ideias e sentimentos que podem ser ricamente encontrados "até mesmo nas águas mais rasas da música popular" (THORGERSON, 1999, p. 20).

3. Entre sons, imagens e poesia: gerações em representação

Exposure is the currency of popular art. Obscurity is the currency of high art. (Brian Eno)

Quando pensamos em juventude nos séculos anteriores à era moderna somos remetidos à de criança e jovem como um protoadulto. Excetuando o início da infância, talvez por uma questão prática e corporal, vemos pela história da arte representações de jovens e crianças vestidos como adultos. Ao estudarmos tais períodos podemos perceber que geralmente, variando um pouco de cultura para cultura, ao atingir idade de compreensão e comunicação de níveis mais maduros a criança já ocupava funções de trabalho, estudo e outras lidas.

Ao falarmos de juventude no século XX temos uma situação completamente diferente. Cores, roupas, cabelos, brinquedos, jogos, lugares, práticas, vocabulário, gírias, mercado, hábitos, crenças, ideias, conflitos, diversos elementos fortemente demarcados como dentro de uma cultura jovem. Segundo Eric Hobsbawm em seu livro *A era dos extremos: o breve século XX*, após os dois conflitos bélicos de proporções globais ocorridos na primeira metade do século XX, percebemos o surgimento de um novo recorte social: o *Jovem*. É claro que sempre existiu juventude, mas nunca antes esta foi tão demarcada com comportamentos, crenças, maneiras de interação, cultura e mercado próprios. A juventude, a partir disso, passa a ter um local próprio no mundo social sendo ela um *momento em si* na história de vida dos indivíduos, e não mais apenas uma etapa de transição. A identidade jovem é reconhecida não apenas pelos próprios jovens, mas pelas gerações mais velhas que já não fazem parte de tal recorte.

Uma revolução de costumes e conflitos entre gerações toma parte nesse período de maneira mais aguda que no passado. Diversos elementos são índices dessas mudanças e é difícil falar de um deles ignorando outros. A moda se alinha ao jeito de falar, que reflete maneiras de ser peculiares dos diversos grupos enquadrados no recorte *jovem* e se veem representados em filmes e canções. Com a popularização do rádio no começo do século XX, dos *long plays* a partir dos anos 50 e da televisão nas décadas posteriores, podemos apontar cinema e música como duas áreas de afirmação das culturas jovens. Cinema, talvez, num âmbito estritamente

social uma vez que as sessões nas salas de cinema eram de natureza coletiva e a veiculação em caráter privado era extremamente pouco frequente. Já a música assume a duplicidade do coletivo e do privado nas suas formas de apresentação e na própria experiência. Os discos permitiam que as pessoas tivessem uma relação de intimidade (privada) nas suas casas, o que podia ser expandido a um grupo de amigos, festas e culminando em exposições musicais ao vivo com as bandas. Pelo tamanho da mídia de gravação e suas capas trabalhadas das maneiras mais diversas podemos compor a cena: jovens andando da loja até sua casa e seu quarto com o LP novo do Bicho da Seda,²⁴ Led Zeppelin, Janis Joplin, Pink Floyd, Secos e Molhados. A imagem da capa indicando para todos na rua o estilo de música que a moça ou o rapaz escuta e sugerindo a que grupo pertence de maneira semelhante ao corte de cabelo e acessórios da moda.

A sociedade moderna baseada no modelo patriarcal judaico-cristão de hierarquia verticalizada almeja, 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 do segmento jovem, 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" (MAFFESOLI, 2010, p. 10).

Podemos perceber que a identificação entre tais *tribos* jovens (e podemos fazer menção, aqui, ao público do Tropicalismo e da Jovem Guarda entre outros) passa por estereótipos comportamentais e que estes, ora contidos, ora mais transgressores – e propositivos – estão representados por suas músicas e suas imagens.²⁵

No final dos anos 1950, por exemplo, principalmente nas cidades litorâneas da Inglaterra, houve o surgimento de duas tribos urbanas jovens que com frequência se desafiavam em corridas e brigas de rua: Os *mods* e os *rockers*. Ambos com visual e postura estereotipadamente agressivos e radicais, ambos manifestando interesse por motocicletas e desafios de velocidade, ambos adeptos ao som da música *rock n' roll* que ainda estava a se estabelecer no mercado – a contragosto dos mais velhos –, porém ambos entrando em enfrentamento. Nas roupas, a diferença entre as jaquetas de couro e cabelos lustrosos dos *rockers* para os cabelos sem corte e terninhos ajustados dos *mods*; as motocicletas clássicas britânicas e japonesas dos *rockers* e as *scooters* (Vespa ou Lambretta) dos *mods*; o *rock n' roll* e *R&B* de origem americana dos *rockers* e o *soul*, *ska* e *rock* britânico dos *mods* (COHEN, 2002).

²⁴Banda de *rock* portoalegrense dos anos 70.

²⁵Estes dois parágrafos apresentam a ideia já sintetizada por mim na monografia de graduação apresentada no segundo semestre de 2014 como requisito para o título de bacharel em história da arte pelo Instituto de Artes/UFRGS. Ver PEREIRA, 2014.

Estas distinções podem parecer pequenas para nós hoje, dependendo do nosso repertório, experiência cultural e musical. Podemos perceber esse grupo de maneira homogênea como "corredores agressivos em busca de violência e transgressão como performance da liberdade". Porém, suas distinções eram percebidas nitidamente assim como podemos perceber a rivalidade entre os dois grupos de arruaceiros que se enfrentam e se perseguem no filme *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick: percebemos diferenças além das semelhanças entre a gangue de Alex e BillyBoy.

Segundo o historiador da arte Rafael Machado Costa, a partir da relação entre o conceito de *Kunstwollen* (vontade de arte) proposto por Alois Riegl (1858-1905), *Zeitgeist* (espírito do tempo) de Friedrich Hegel (1770-1831) e *Geração* de Wilhelm Pinder (1878-1947), pode-se partir

[...] da premissa de que um grupo de indivíduos que nasceu e viveu sob um mesmo recorte temporal e geográfico pode adquirir um mesmo projeto ideológico e que, caso estes indivíduos se tornem artistas, podem manifestar tal projeto através de um mesmo conjunto de características formais que estão relacionadas a estes contexto e objetivo comuns. (COSTA, 2016, p. 13)

O fazer artístico – e a identificação do público com o produto artístico – estão ligados, então, além de seus fatores e elementos particulares (individuais), a fatores e elementos sociais (coletivos), sendo estes índices das tais *tribos*. Vale destacar que as *tribos* não são estanques e podem haver diferentes identificações para um mesmo indivíduo, seja ele artista ou público, em diferentes momentos de sua trajetória de vida.

Essa coexistência de *tribos* é vibrante no cenário cultural brasileiro especialmente entre metade dos anos 1950 e metade dos 1970. Podemos perceber gerações pertencentes à cultura jovem se expressando e compondo mais de um grupo. Segundo Zimmermann,

Para compreender a consolidação de um grupo juvenil específico [...] é necessário analisar o contexto de interação social abrangentemente. Na aparente homogeneidade de um segmento social, há as particularidades de cada um dos diversos grupos que o compõe, os quais, muitas vezes, acabavam se definindo em um exercício mútuo de interação e diferenciação. A ideia de um estamento juvenil uniforme não se mostra compatível com a prática social. Se, pela primeira vez na história, os jovens foram reconhecidos como "entidade social autônoma", isso não significa que esta fosse composta por indivíduos em tudo semelhantes. (ZIMMERMANN, 2013, p. 42)

Nas expressões nacionais do *rock*, das canções inocentes de Celly Campello (1942-2003) associadas ao segmento musical de Neil Sedaka (1939) nos Estados Unidos da América ao experimentalismo ora cerebral, ora psicodélico do tropicalismo passando pelo *rock* desviado da Jovem Guarda temos um período de cerca de dez anos efervescentes que se estendem, ainda, para antes e depois. Consideremos, ainda, a Bossa Nova e o *rock* pré Jovem Guarda notadamente mais inocente. Aos poucos – e, às vezes, de repente – as músicas de cada estilo foram ganhando *formas* e as capas, cada vez mais, estampavam suas identidades às suas maneiras.

Para a construção dessas imagens que seriam o *rosto* do álbum, surgiu a associação de uma dupla fundamental para as gravadoras: o fotógrafo e o *layout man*.²⁶ O fotógrafo muitas vezes era um fotojornalista – como o estadunidense radicado no Brasil David Drew Zingg (1923-2000) ou o brasileiro Otto Stupakoff (1935-2009), que foi um dos precursores da fotografia de moda no país – e o *layout man* costumava ser um designer/artista plástico como Rogério Duarte e César Gomes Villela (1930).

3.1. A onda *rock*: *Balada jovem*

A geração espontânea do *rock n' roll* pode ser facilmente desmentida. A música popular estadunidense, entre eles o *folk*, *blues*, *jazz*, *rythm&blues* e o *country*, em diversos momentos da primeira metade do século XX, se transformaram e entraram em contato. Em *História social do Jazz* o autor Eric Hobsbawm (sob codinome, na época) procurou identificar como o *jazz* nos Estados Unidos da América surgiu, se espalhou e se transformou assumindo características distintas de uma região para outra até assumir algumas características possivelmente opostas às de suas origens: de música negra e marginal para música branca pop e até mesmo elitizada.

Esse movimento orgânico de transformações parece ser a maneira geral não só da música, mas de manifestações artísticas outras como as artes visuais irem sendo adaptadas pelas pessoas que produzem e consomem-na, funcionando com o seu público e o seu tempo. No Brasil, antes de existir o programa de televisão Jovem Guarda que viria a *amarrar* a identidade do grupo de artistas, os jovens já se preparavam para entrar na onda do *iê-iê-iê* ao ritmo das baladas românticas eletrificadas. Começa a se estabelecer um estilo de vida jovem. A pesquisadora Maíra Zimmermann define estilo de vida como

²⁶Grafado assim por Egeu Laus.

[...] um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo adota, não só porque essas práticas satisfazem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de autoidentidade. (ZIMMERMANN, 2013, p. 41-42)

O estilo de vida estadunidense foi assimilado principalmente pelas classes média e alta brasileira a partir do espírito desenvolvimentista estimulado pelo governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976) a partir do ano de 1956. Com a modernização do país, os meios culturais como revista e cinema apresentavam o *american way of life* na forma de comportamentos e bens de consumo. O PIB brasileiro saltou de 3,2% em 1955 para 7,3% em 1959. Também a indústria gráfica, com permissão governamental para se reequipar com tecnologia do exterior, teve crescimento da ordem de 143% entre 1950 e 1960 (LAUS in CARDOSO, p. 321). A moda e a música seguiram nesse movimento e logo tivemos as nossas versões traduzidas de canções que eram sucesso nos Estados Unidos da América.

É o caso de Celly Campello (1942-2003) que lançou em 1958 seus primeiros compactos. Entre boleros e baladas jovens, com versões para canções de Neil Sedaka (1938) e Paul Anka (1941), a música romântica e dançante interpretada por vozes jovens trazia nas capas de seus lançamentos retratos dos artistas de maneira simples e direta, porém não aleatória.



Direção Artística: MARIO DUARTE
 FOTOGRAFIA: OTTO STUPAKOFF
 LAYOUT: CESAR G. VILLELA
 O vestido de Celly Campello é um modelo TOMASO SPORT

A Graça de Celly Campello e As Músicas de Paul Anka

GOSTO DE VOCE, MEU BEM (I Love You Baby)
HEY MAMA
NAO ME DEIXE (Don't Ever Leave Me)
MEU AMOR (I Love You)
ISSO E AMOR (That's Love)
DIZ QUE ME AMAS (Tell Me That You Love Me)
TEDDY
E O AMOR, SIM (It's Really Love)
TREM DO AMOR (Train Of Love)
GAROTA SOLITARIA (Lonely Girl)
ISTO E ADEUS (So It's Goodbye)
DIGA, QUERIDO (Talk To Me Baby)

Há uma constante na carreira de Celly Campello: é aquela palavra que sempre acompanha suas gravações. Aquela palavra de apenas 7 letras, mas tão difícil de ser alcançada! Aquela palavra curta e importante. Simples de ser analisada gramaticalmente e difícil de ser conseguida. Aquela palavra que resume, sempre, toda a luta de um artista, seja ele do rádio, da TV ou do disco. Vocês já sabem de qual palavra eu falo: SUCESSO. Sim, sucesso com letras maiúsculas, pois maiúsculo é o sucesso de Celly.

Es dois exemplos: você pode não saber o nome do técnico ou a realação do E. C. Taulaté. Mas, você sabe que o E. C. Taulaté é o quadro de futebol da terra de Celly Campello. Você pode ter lido o "Reinacões de Narizinho" e ter esquecido o nome do autor. Mas você pode lembrar que Monteiro Lobato e Celly Campello são conterrâneos.

Isto quer dizer sucesso, popularidade... em outras palavras: cartaz. O que Celly conseguiu em apenas 3 anos de vida artística é a maior prova disso. Ela coleciona sucessos artísticos e outros \$acê&S& como quem coleciona fofofos ou filâmias Com facilidade impressionante, sem modificar suas feições, sua maneira de ser, seu modo feminino e ao mesmo tempo ingênuo de cantar.

Assim é Celly Campello: cheia de troféus, de prêmios, de discos de 78, 45 e 33 rotações. Meina-moça simpática que diz que vai casar e largar de cantar (e você acha que nós vamos deixar?...)

Neste LP que você vai ouvir e gostar a Deon juntou duas das maiores expressões musicais dos últimos anos — Celly Campello cantando e Paul Anka compondo.

Para completar temos o esplêndido acompanhamento feito por 4 grandes nomes da música popular: Mario Gennari Filho e seu Conjunto, Walter Wanderley e seu Conjunto, Francisco Moraes e sua Orquestra, Gaya e seu Conjunto.

Assim é e assim acontece na vida artística da graciosa Celly. Deixe que sua vitrola "conte" agora como a Celly canta.

IOAGUS

P.S. — Em *Hey Mama* e *Trem do Amor* vamos ouvir Celly em duas vozes — o que dá maior intensidade à essas músicas.

Potente Embalagem depositada no D.N.P.I.

Figura 5 - A graça de Celly Campello e as músicas de Paul Anka - Celly Campello (1961)

Capa: Otto Stupakoff (foto) e Cesar G. Villela (leiaute)

De fato, como posteriormente aconteceria com o movimento psicodélico de maneira mais abertamente transgressora, a influência mercadológica na produção destes artistas é nítida e, aqui, mais direta. O álbum *A graça de Celly Campello e as músicas de Paul Anka* lançado pela Odeon em 1961, tem a capa assinada pelo fotógrafo de moda Otto Stupakoff e o programador visual César Villela. A cantora é apresentada na capa trajando um vestido até a altura dos joelhos com estampa de onça (informado, na contracapa, que trata-se de um vestido Tomaso Sport), uma perna flexionada e este pé ainda tocando o chão, sapato de salto e os braços erguidos a estalar os dedos ao estilo do acompanhamento de baladas dançantes da época (os *claps-claps* marcando o compasso dos cantores e a incorporação do mesmo gesto nas danças de salão). As sobrancelhas levemente arqueadas e as feições de quem está a cantar completam a imagem da cantora, que está posicionada sobre um fundo azul aparentemente descuidado, amassado, com pinturas genéricas de flores, faixas e bolinhas.

Descentralizada, a imagem da cantora divide a capa com o título. Os nomes *Celly Campello* e *Paul Anka* estão em destaque. Fica evidente a importância dada à associação entre a intérprete do disco e o cantor famoso dos Estados Unidos ao qual ela é associada. Em um tempo em que a cultura Estadunidense ainda se estabelecia no Brasil, falar inglês não era algo frequente como nos tempos da internet hoje. A importância das versões traduzidas das canções era tamanha que os próprios artistas acabavam por tornarem-se ícone daquelas músicas (*estúpido cupido* que torna-se o registro oficial da canção por aqui e substitui *stupid cupid*).

Por um lado, esse modelo de capa traz uma identificação imediata com o artista e as informações textuais. Por outro, há mais informação na capa, beirando o ruído. Essa informação a mais, como o fundo amassado e com figuras de flores, não parece ser prejudicial para a capa uma vez que ela se direciona a um público jovem e ágil, provavelmente sem rigores formais mais técnicos.

As canções se alternam entre alegres/dançantes e baladas românticas. Em *Hey Mama* a cantora reclama da mãe que não deixa ela paquerar: "mamãe me repreendeu/ e quase me bateu/ porque me viu flertar com meu brotinho na esquina/ (*hey mama, hey*)/ precisa compreender que tenho idade para amar e pra sonhar". Certamente hoje essa letra soa inocente, boba, desprovida de teor transgressor. É preciso considerar o comportamento social da época e os valores morais rígidos para perceber que a canção apresenta um comportamento de garotas jovens que era repreendido pelos pais.

Em contraste com isso, a imagem de Celly é marcada pela candura e alguns padrões sociais são ressaltados no seu comportamento e na sua apresentação para o público. Na

contracapa do disco, o texto promocional diz que a "menina-moça simpática [...] diz que vai casar e largar de cantar", indicando a inclinação ao comportamento feminino esperado pela sociedade, a mulher que assume o cuidado do lar e deixa o trabalho fora (o que realmente aconteceu).

Essa conformidade parcial com os costumes da época faz com que a música seja relativamente bem aceita na sociedade, podendo adentrar os lares sem causar maiores conflitos. Embora isso, o caminho para o comportamento rebelde do jovem está sendo lançado e se desenvolvendo entre as baladas românticas e o desejo pelas descobertas da vida e a busca por prazeres.

Celly Campello, junto com outros cantores como seu irmão Toni Campello e Sergio Murilo representava o que havia de mais comportado no *rock* brasileiro em seus princípios: eram os filhos que os pais queriam ter. Ao mesmo tempo que havia artistas com essa imagem, o *rock* não deixava de ter a sua apresentação agressiva e indócil, conforme Zimmermann ressalta. Filmes como *Sementes da violência* (*The blackboard jungle*, 1955) e *Ao balanço das horas* (*Rock around the clock*, 1957) foram exibidos em cinemas nacionais e, principalmente nas cidades Rio de Janeiro e São Paulo, geraram tumulto por parte dos jovens que dançavam e faziam algazarra dentro e fora dos cinemas. A mídia tinha um comportamento ambíguo: por um lado jornalistas e fotógrafos incentivavam grupos de jovens que se encaixavam no estereótipo do *rock* a *agitarem* a fim de obterem material sobre o frisson, por outro os noticiários condenavam a baderna e o descontrole (ZIMMERMANN, p. 45-46).

Para a pesquisadora,

Talvez o maior espanto para a moral dominante tenha sido justamente o fato de a mudança de costumes abranger o seio das "casas de bem". Não eram aqueles que viviam à margem do sistema (os socialmente excluídos) que estavam ameaçando a estabilidade da vida familiar. Eram os filhos da própria classe média que estavam desempenhando esse papel intimidante. [...] Pode-se dizer que, quando o *rock'n'roll* – e toda a nova maneira de comportar-se – chegou ao Brasil em 1956, não apenas com Bill Haley e Seus Cometas, mas como também com Little Richard e Elvis Presley, esse ritmo causou alardes e foi recebido com antipatia pelos adultos, acostumados com um maior rigor comportamental. Afinal, era nessa juventude que até então se apostava para conduzir o crescimento do país. Além disso, esse tipo de canção não trouxe novidades apenas no âmbito musical, mas também na dança: os jovens puderam assumir maior liberdade corporal, comportamento não necessariamente aprovado em casa. Os jovens "descontrolados" demonstravam que os pais estavam perdendo a autoridade sobre eles. (ZIMMERMANN, p. 47)

Entre o comportamento *certinho* e o *transviado* estava o adolescente da época tornando mais elásticos os costumes esperados de cada gênero sem, no entanto, romper com os esquemas estabelecidos pela sociedade. Garotas deixavam o ambiente privado que era reservado ao feminino para *curtirem* os cinemas e as festas, fumar, usar calças compridas, andar de carona nas motos de rapazes e, arriscando a sua reputação, passando horas sozinhas dentro do carro ou apartamento de rapazes que não eram seus namorados ou noivos. Os garotos, por sua vez, deixavam de apresentar o comportamento responsável e profissional esperado de um – em breve – pai de família provedor do lar. Deixavam os cabelos sem corte (os *cabeludos*), trajavam roupas que não eram conforme os padrões de alinhamento dos adultos da época e trocavam o compromisso profissional pela curtição.²⁷

A rebeldia seguiu se estabelecendo como característica dessa geração. Nesse princípio de década as capas de álbuns desse grupo, o que pode ser identificado como o *rock* nacional pré Jovem Guarda, tinham uma representação visual particular, geralmente calcada na fotografia dos artistas e algum arranjo visual simples e comunicativo para os elementos textuais. No mesmo período outro grupo se destacaria por seu som, seus costumes e sua visualidade na capa dos discos, porém com outra postura perante a sociedade. Também nessa época surgiu e se estabeleceu outra bossa.

3.2. A imagem da bossa nova

Ao mesmo tempo em que se desenvolvia o *rock* suburbano da zona norte do Rio de Janeiro, feito por e para jovens que queriam *gozar a vida numa eterna adolescência* (MAFFESOLI), surgia também a Bossa Nova. Em 1959 foi lançado o álbum *Chega de saudade*, do cantor e compositor João Gilberto, álbum que é considerado um dos marcos do estilo. Com suas origens na zona sul do Rio de Janeiro, a Bossa Nova trazia elementos do samba sincopado e experiências do jazz para um formato de câmara, próprio para ser executado em ambientes intimistas como as salas dos apartamentos da classe média-alta carioca. Baseado no violão e no piano, mas podendo apresentar outros formatos de instrumentação chegando a conjuntos com

²⁷Lançada em 1967 na voz de Eduardo Araújo, a canção de Carlos Imperial "O bom" diz: "Meu carro é vermelho / Não uso espelho pra me pentear / Botinha sem meia / E só na areia eu sem trabalhar / Cabelo na testa, Sou o dono da festa / Pertencço aos dez mais / Se você quiser experimentar / Sei que vai gostar [...] Quando eu apareço o comentário é geral / 'Ele é o bom, é o bom demais' / Ter muitas garotas para mim é normal / Eu sou o bom entre os dez mais".

percussão e sopros, a Bossa Nova apresentou ao mercado uma estética visual associada ao seu público.

Chega de saudades traz na capa um retrato bem de perto de um João Gilberto quase retraído, uma síntese de si: não apenas o queixo repousado sobre a mão, mas metade da boca coberta pela beirada de sua mão e dedo. De baixo das sobrancelhas levemente erguidas o cantor



Figura 6 - Chega de saudade - João Gilberto (1959)

Capa: Francisco Pereira (foto) e Cesar G. Villela (leiaute)

nos olha nos olhos. Com fundo neutro e roupa simples (um suéter branco com alguns detalhes azuis e gola "v") a imagem parece fazer alusão à voz suave característica do cantor e do estilo – que chamava a atenção quando comparada com a tradicional potência vocal esperada dos cantores até as décadas anteriores.²⁸

28A potência vocal e os vibratos (vibração nas notas de duração mais longa) eram fundamentais no início da indústria fonográfica por uma questão técnica. O volume sonoro era necessário para que o equipamento de gravação conseguisse registrar o som na mídia. Com o desenvolvimento de bons microfones amplificadores essa exigência aos poucos foi se tornando desnecessária.

As canções suaves do disco, com intensa expressividade e economia formal dão o tom do estilo. E as capas, buscando transmitir essas ideias, tornam-se peculiares. Dificilmente jovens fãs de Celly Campello, em busca de músicas dançantes e baladas jovens iriam identificar, nas capas da Bossa Nova, atrativos que despertassem seu interesse.

É um fato a salientar que o artista que assina o leiaute da capa de Celly Campello que vimos anteriormente é César Gomes Villela, que ingressou na Odeon como programador visual das capas de discos por volta de 1957 trabalhando inicialmente com o fotógrafo Otto Stupakoff e, por ocasião da saída deste, em breve assumindo parceria com Francisco Pereira. Nos anos seguintes, quando Aloysio de Oliveira (1914-1995) deixou a gravadora Odeon na qual trabalhava como diretor artístico e fundou a Elenco (1963), empregou Carlos Villela como capista (CARDOSO, p. 328). Villela, que também trabalhou na capa de *Chega de saudades* de João Gilberto – já com fotógrafo Francisco Pereira – foi o responsável pela elaboração da identidade visual das capas da gravadora Elenco durante seus poucos anos de independência.²⁹

Em entrevista, quando perguntado sobre sua participação na definição da ideia da identidade da Bossa Nova, Villela compara o estilo à *Art Nouveau*:

A *Art Nouveau* abrangeu na Europa vários setores. A moda, a arte gráfica, a pintura, a arquitetura... mas não atingiu a música. Ela não influenciou a música. Quem inventou a *Art Nouveau*? Ninguém. Ela foi uma influência, uma inteligência coletiva.³⁰

Afirma, ainda, que a Bossa Nova não foi criada e instaurada por uma pessoa necessariamente – apesar de reconhecermos alguns marcos que são considerados para definir o surgimento e abrangência do estilo.

foi um movimento coletivo. Dessa inteligência coletiva, surgiu a Bossa Nova. Quem sabe eu tenha sido envolvido por essa inteligência e me dado uma dica de como fazer. As minhas capas eram tão simples quanto a própria Bossa Nova. Mas não porque eu tinha uma intenção de seguir a Bossa Nova.

Independentemente de ser intencional ou não, com pretensões artísticas ou comerciais, o fato é que César Villela concebeu e desenvolveu uma ideia de design que tornou-se uma representação visual do estilo. Com imagens em alto contraste, preto sobre branco e algumas áreas de vermelho, a melodia da Bossa Nova ganhou o que podemos considerar uma formulação

²⁹Fundada em 1963, a Elenco foi comprada pela Polygram/Philips em 1968.

³⁰Depoimento em <<<http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/rio-a-porter-cesar-villela-conta-ao-ffw-como-transformou-capas-de-disco-em-arte/>>>.

visual que, como o som, é sintético, sofisticado e sem ruídos: uma música e uma programação visual modernas associadas.

A leitura das capas é direcionada a um público considerado *sofisticado*, de uma camada social mais alta e com um rigor estético e formal distintos formados, possivelmente, por padrões culturais da mesma elite carioca que lhes originaram. Em geral, seguiam um padrão: retrato em alto contraste, algum elemento de impacto ou contextualização adicional e alguns detalhes em vermelho (frequentemente eram três círculos vermelhos distribuídos pela capa que, somados ao quarto círculo presente no logo da gravadora, sugerem quatro notas formando um acorde). Com a economia de elementos, Villela consegue chegar na fórmula de *um mínimo que transmite o máximo*, permitindo identificação imediata ao público.

Quando observamos alguns álbuns de *jazz* estrangeiros da época, podemos notar essa tendência associada ao gênero. É, portanto, algo que integra o estilo: não apenas suas características musicais, mas também visuais.

Uma vez conhecido o trabalho de Villela na gravadora Elenco e, ainda, considerando a associação do designer a fotógrafos competentes como Stupakoff e Pereira, torna-se difícil acreditar que as formulações aparentemente simples ou descuidadas realizadas para capas do jovem *rock* brasileiro (principalmente na gravadora Odeon) fossem, de fato, desleixo. Também não parece ser questão de interferência dos artistas uma vez que, segundo o próprio designer, os artistas não participavam do processo criativo da capa e pouco reportavam algum retorno posterior – sendo João Gilberto uma exceção não tendo gostado da capa baseada em uma fotografia solarizada produzida pela dupla para a capa do álbum *O amor, o sorriso e a flor* de 1960 (CARDOSO, p. 332).

Parece mais crível pensar na hipótese de uma formulação que atende a outros critérios de identificação de público, outros apelos que não o vanguardismo, a pesquisa das linguagens empregadas (visuais). Os critérios de experimentação formal da linguagem, tanto nos elementos musicais quanto visuais, percebidos na Bossa Nova não se aplicariam ao *rock* nesse momento apesar dele se estabelecer, ainda assim, como novidade no Brasil pouco depois da metade dos anos 1950. As maneiras e formas do *rock* são outras, e sua visualidade se estabelecia de maneira diferente.



Figura 7: Capas de álbuns de Jazz (Blue Note, USA)



Figura 8: Capas de álbuns da Elenco

3.3. Os ídolos da Jovem Guarda

Brasil, 1960, o presidente Juscelino Kubitschek concluía caminho de cometa em pranchetas de nacional-desenvolvimentismo e internacionalismo. Na claque da cultura popular correspondente, a valsa de dois pra cá e dois pra lá era composta de bossa nova (samba americanizado) cá, roquebalada (rock n' roll caboclo) lá. Em qualquer dos passos da contradança, o mote era "música para a juventude" soma híbrida entre o nacionalismo e o internacionalismo, dois mais dois, quatro. Era novidade comparável à proveta de Brasília, capital inaugurada naquele 21 de abril: até então música feita especialmente para os jovens era artigo de segunda categoria num país de sambas e boleros, de fossas e sambas-canções. (SANCHES, 2004, p. 18)

...e o *rock* se estabelecia. Dos *standards* de blues e *jazz* e do elo nítido com o *r&b* surgiu a linha na qual identificamos as baladas inocentes e românticas de cantores como Neil Sedaka e Paul Anka, por aqui Celly e Toni Campello. Gradualmente esse movimento foi assumindo mais robustez, o que pode ser percebido pela moda, pelas letras e pelo prestígio que passava a ter na mídia. na primeira metade dos anos 1960 esses garotos e garotas geralmente de baixa escolaridade cantaram incansavelmente sobre carros e lambretas velozes, namoros e festa.

Contrariando a ideia do namoro como etapa da relação – e, muitas vezes, fundida com o noivado – que a família nuclear tradicional cultivava visando o matrimônio, esses jovens queriam *curtir*, aproveitar, se divertir sem pressão. A busca por gozo e liberdade era tema frequente das canções. As lambretas e carros não eram índice de sucesso profissional, eram conquistas que visavam expandir a sensação de liberdade fosse pelas altas velocidades ou pelo respeito e admiração que obteriam de *camaradas* e *brotinhos*.

Podemos ver a continuidade de uma mudança comportamental conduzida por essa geração, o que tomou proporções maiores com a ajuda da indústria que, arguta, identificou o grupo. A "eficiente operação de *marketing*" que se ocupava desse segmento de mercado oferecia ao público famílias de produtos ligadas a cada ídolo: "calças, blusas, saias, sapatos, cintos, anéis, pulseiras, lancheiras, bonecos" (MELO, 2008, p. 47) eram cuidadosamente produzidos e divulgados. Em agosto de 1965 estreava o programa dominical Jovem Guarda, indo ao ar pela TV Record. Apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa (identificados

respectivamente como o *rei*, o *tremendão* e a *ternurinha*), o programa apresentava as gírias, a moda e as canções associadas ao estilo. Por não ser um movimento programático, o rótulo Jovem Guarda encontra aderência em diversos artistas da época, muitos os quais já estavam na mídia antes do surgimento do grupo batizado pelo publicitário Carlito Maia (MELO, 2008, p. 46).

Influenciados por Elvis Presley e os recentes Beatles, a turma da Jovem Guarda (iê-iê-iê) levava o fenômeno musical a novas experiências. O frenesi causado pela *beatlemania* tinha a sua versão verde-amarelo com os ídolos do programa televisivo das tardes dominicais: os Carlos (Roberto e Erasmo) e Wanderlea, com seus convidados, levavam um numeroso público ao delírio cantando e dançando, gritando seus nomes e seguindo as modas e os jeitos lançados.

Roberto e Erasmo Carlos chegaram a entrar em contato e se interessar bastante pela Bossa Nova, tendo sido apresentados à *cena* pelo produtor e agitador cultural Carlos Imperial. Mas pelo que parece ter sido questões de classe (não tinha carro para ir para a zona sul do Rio, nem amigos morando na região) e desinteresse da turma da bossa naqueles rapazes do *rock* (ZIMMERMANN, 2013, p. 53-55), os dois se mantiveram dentro do estilo ao qual já estavam vinculados. Roberto Carlos, depois de um primeiro LP estrategicamente eclético gravado pela Columbia em 1961³¹, alinou-se artisticamente mais voltado ao *rock*.

Por volta de 1963, possivelmente por conta da onda de *bom-mocismo* apresentado no cenário do *rock* nacional, os ânimos se arrefeciam e a música passava por um processo de assimilação pela sociedade: tornava-se um produto consumível, com maior aprovação mesmo com a marginalização sofrida nos primeiros anos por conta da mídia e das autoridades (ZIMMERMANN, 2013, p. 59). A verve rebelde retornaria com a apresentação de canções e comportamentos mais irreverentes, como a canção *Splish splash* do estadunidense Bobby Darin adaptada ao português por Erasmo Carlos e gravada por Roberto em 1963: beijos barulhentos no escuro do cinema (*Splish splash fez o beijo que eu dei*) e a hipocrisia das pessoas ao redor ao condenar (*mas com água na boca muita gente ficou*).

Nessa linha e com a projeção do programa de televisão se estabeleciam *perfis* dentro da *tribo* do *rock n' roll* brasileiro: o malandro na figura de Roberto Carlos, o *tremendão* (gíria para rapaz bonito), a *ternurinha* Wanderléa, a *garota papo firme* Waldirene (referência à canção do Roberto que fala de uma garota *avançada* que anda de mini saia e dirige veloz). Tudo construído e relacionado no melhor estilo *pop*. Os produtores (destacando Carlos Imperial) e os próprios

31O álbum chamava-se *Louco por você* e continha ritmos como jazz, bolero, *cha-cha-chá*, samba e Bossa Nova, visando experimentar a receptividade do público aos diferentes estilos interpretados pelo cantor. (ZIMMERMANN, p. 56).

artistas moldavam sua imagem com os recursos midiáticos fazendo com que os elementos que articulavam fossem de correntes no meio popular (como a canção sobre o desenho *Brutucu* de Roberto e *Tom e Jerry* de Erasmo Carlos, ambas lançadas em álbuns de 1965). De maneira semelhante a capa de seus álbuns.

Enquanto a música da Jovem Guarda é rebelde sem ser revolucionária e o movimento é uma tendência sem ser programático ou vanguardista, as capas refletem essas duas características sem maiores pretensões. Quando comparadas com as capas de álbuns dos tropicalistas que seriam apresentados ao público entre 1967 e 1968, percebemos tratamentos diferentes que vão além da ordem estética. Mas colocá-los em perspectiva pode ser, por si só, desonesto.

Jorge Caê Rodrigues, pesquisador concentrado na área do design³², afirma que "as capas de disco partir de 1966/67 assumem seu papel de objeto expressivo" (RODRIGUES, 2007, p. 14), citando logo após o álbum *Sticky fingers* lançado em 1971 pelos ingleses Rolling Stones.³³ Ao afirmar isso ele ignora toda a produção anterior, reduzindo esta a mero invólucro publicitário para os discos. A pesquisa do autor consiste numa análise das capas dos álbuns do movimento tropicalista, que foi um movimento programático (isto é, com um programa e uma agenda estético-conceitual de proposição) desenvolvido principalmente na música, mas estendendo suas formulações a outras linguagens. Parece no mínimo uma injustiça que essa colocação ignore a expressividade da capa do primeiro álbum de artistas como Little Richard e Elvis Presley ainda em plenos anos 50. Não é por falta de uma formulação conceitual mais rígida e propositora de vanguardismos que essas e outras capas deixam de apresentar conteúdo expressivo poderoso: em ambas os jovens artistas figuram estampados com rostos indicando algo entre um grito rebelde e um gemido orgástico, sendo um deles negro (antes dos direitos civis para a população afrodescendente nos Estados Unidos da América) e outro um jovem branco de feições andróginas (*babyface*); ambos reboavam e dançavam selvagememente em apresentações ao vivo; ambos apresentavam comportamentos considerados inadequados para os jovens do ponto de vista da sociedade tradicional da época.

32No final de seu livro consultado para esta pesquisa, resultado de sua dissertação de mestrado, Caê afirma que foi "exposto a assuntos que inicialmente não havia previsto", como a interdisciplinaridade (p. 148). A natureza do nosso objeto de pesquisa, os álbuns musicais e suas capas, depõe a favor de uma pesquisa originada em um curso de artes e não apenas restrita à questões de design.

33A capa é projeto do artista estadunidense Andy Warhol, ligado ao movimento *pop* da arte contemporânea. A capa mencionada apresenta uma pélvis masculina em calça jeans justa, evidenciando um pênis volumoso. A proposta sexual e ousada reflete o aspecto contestador da banda e encontra e reforça o estilo *sexo, drogas e rock n' roll* apresentado pelos músicos em canções e performances ao vivo. É uma proposta do campo das artes visuais que encontra espaço fora do espaço sistêmico de circulação e consagração esperados.

Este fenômeno de reconhecer apenas capas que se alinham com propostas legitimadas dentro do circuito tradicional das artes visuais não parece ser exceção. Chico Homem de Melo também entende as capas anteriores como mais simples, mas propõe algumas hipóteses para justificar a *docilidade formal* das capas a Jovem Guarda, um estilo que, conforme vimos, agitou intensamente as estruturas comportamentais da juventude principalmente urbana brasileira entre meados de 1955 e 1965.

Ele afirma que as capas dos discos eram "francamente conservadoras em relação ao resto do pacote [proposto pelo movimento]" (MELO, 2008, p. 47). Sugere que talvez as capas fossem despreocupadas quanto a sua concepção e apresentação formal uma vez que os discos já tinham seu sucesso de venda garantido por conta dos programas de televisão, rádio e todos os produtos comercializados dentro da moda *jovenguardista*. Não parece ser verificável, uma vez que a publicidade visa rendimentos maiores para os investimentos. Faz pouco sentido produzir capas aleatórias confiando apenas em um veículo de divulgação e atração de público, um mal design não é um fator nulo para vendas, mas negativo, e seria ingenuidade acreditar que a indústria, tão arguta em se apropriar das tendências e modas e operá-las a seu favor, cometeria esse erro.

Também supõe que, na linha da discussão de linguagem, "o público específico da Jovem Guarda, por seu perfil de baixo repertório, demandava um disco que estampasse na capa a foto de seu ídolo, e nada mais" (MELO, 2008, p. 47). Essa questão é crível, pois pode ser verificada em diversas ocorrências da música popular voltada para públicos de camadas sociais mais baixas. Sem formulações teóricas densas nem apresentações complexas, esses álbuns parecem oferecer antes a identificação da figura do artista que uma discussão teórica ou formal já em sua capa. Porém, resumir tal expressão válida e interessante a isso é operar em círculos herméticos, o que não parece honesto no campo da música popular. Vale lembrar Benjamin – citado anteriormente – introduzindo o seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de que cada cultura (e, aqui, podemos considerar diversos recortes, inclusive de tribos e gerações) possui uma maneira e um repertório diferente de experiências e de maneiras de compreender o mundo, o que resulta em diferentes formulações de representações.

A terceira hipótese apresentada pelo artista é a de que as gravadoras estariam menos preparadas que a TV Record para empregar profissionais altamente qualificados para cuidar das capas. Inconsistente, uma vez que temos nomes como César Villela, Otto Stupakoff e Francisco Pereira trabalhando na capa de álbuns da Odeon – inclusive de artistas da Jovem Guarda – e que logo estariam desenvolvendo as *formulações sofisticadas* dos álbuns da Bossa Nova entre outros trabalhos mais valorizados pelo sistema tradicional das artes visuais (Villela também era pintor,

por exemplo). Caê lembra o insucesso da capa de *O amor, o sorriso e a flor* de João Gilberto, primeira experiência de Chico Pereira e Villela com fotografia solarizada e alto contraste para uma capa de álbum, afirmando que "o departamento comercial da Odeon queria fotos realistas dos seus artistas" e que, por conta disso, a dupla deu uma "*paradinha*" nas suas experiências (Rodrigues, p.21). Vendo o resultado da capa podemos compreender a resistência da gravadora em autorizar novos trabalhos nessa linha. A formulação desagradou até mesmo o artista, como vimos, e isso parece não ter ocorrido com as montagens "francamente conservadoras" das duplas de *layout man* e fotógrafo ligados à Jovem Guarda.

Podemos notar movimentos semelhantes na música popular feita no eixo Estados Unidos da América-Reino Unido em período próximo. Tomemos como exemplo a banda inglesa The Who, que teve o seu primeiro álbum lançado no final de 1965.³⁴ O álbum contém canções suaves e dançantes como *The kids are alright*, ao estilo dos Beatles e a onda *rythm&blues/rock n' roll* que foi marcante principalmente nos arredores da metade de 1955 a 1965. Mas a primeira faixa do álbum, *Out in the street*, já apresenta o embrião de um estilo de *rock* diferente, formalmente mais agressivo. no decorrer do álbum as linhas de baixo inquietas de John Entwistle, a bateria dinâmica e dramática de Keith Moon e a *sujeira* sonora incorporada na guitarra de Pete Townshend são a base para a voz displicente e revoltada de Roger Daltrey cantar uma geração de jovens pós II Guerra Mundial que se vê insatisfeita com o projeto de vida e de mundo estabelecido pelas gerações anteriores e que veio a colapsar em conflitos bélicos de proporções globais, uma geração que busca satisfação e prazer sem pensar em responsabilidade.

Com este som e o mal comportamento em palco pelo qual a banda – e especialmente o baterista Keith Moon – ficou conhecida poderíamos esperar uma capa provocante para o álbum. No entanto, a edição inglesa do disco conta com um retrato dos quatro membros da banda vistos de cima posando sérios ao lado do que parecem ser tambores metálicos como os usados para armazenar e transportar óleo. Bem vestidos, os jovens encaram a lente – o espectador –, um deles com a bandeira do Reino Unido sobre as costas. O nome The Who e o título do álbum (*My generation*) aparecem escritos respectivamente em vermelho no topo à esquerda e em azul na parte inferior alinhado à direita, grafados com fonte que remete a formas de estêncil. Na edição estadunidense a capa foi alterada: Os quatro músicos aparecem em retrato menos incisivo, parecem jovens desarticulados olhando para fora do quadro. Vistos em perspectiva, um pouco de baixo, é enquadrado ao fundo a Torre Elizabeth (conhecido popularmente como o "Big Ben",

34Nos EUA o disco foi lançado no primeiro semestre de 1966 com uma adaptação de título, reorganização das faixas do lado B do disco e a substituição da canção "*I'm a man*", do americano Bo Diddley (1928-2008), pela composição própria *Circles (Instant Party)*.

que na realidade é o nome do sino, ponto turístico famoso que é um dos símbolos de Londres). A alteração da capa claramente serve aos interesses da gravadora Decca, responsável pela prensagem e distribuição do disco nos Estados Unidos da América.³⁵ Estampando os dizeres "The Who sings my generation" ("The Who canta a minha geração", fazendo menção ao título de uma das faixas principais do disco) e reforçando a identidade britânica da banda, a Decca apresenta o grupo como um produto com o marcador comercial da importação, algo que aconteceu com outros artistas na época.

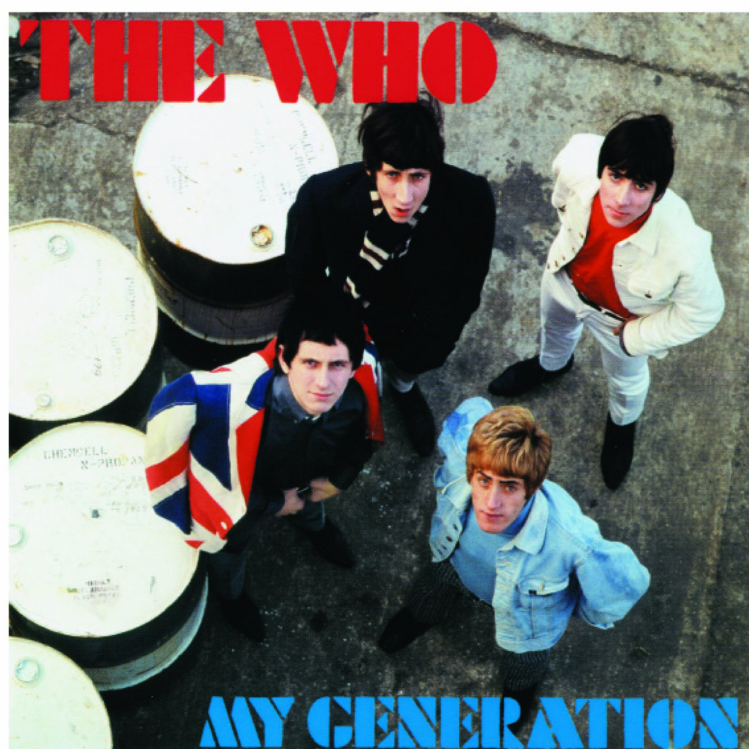


Figura 9: My generation (ed. Europeia) - The Who (1965)

Essa simplicidade na capa não parece ser necessariamente prejudicial ao grupo, que se apresentava na televisão e tinha a sua imagem divulgada para seu público. Os dizeres na capa da versão lançada nas Américas lembra bastante a estratégia adotada pelas gravadoras brasileiras como nos álbuns do tipo "Roberto Carlos canta para a juventude".³⁶ Se pensarmos na capa do álbum de estreia dos Beatles, *Please please me* (Parlophone, 1963), a famosa fotografia de Angus McBean (1904-1990) tirada de baixo para cima e registrando os quatro rapazes da banda

35O escritor e jornalista musical estadunidense Richie Unterberger dedicou uma postagem em seu blog sobre o fenômeno das capas alternativas de álbuns ingleses lançados nos Estados Unidos da América durante o que é conhecido como a *primeira invasão inglesa*, a onda de bandas britânicas que foram apresentadas com sucesso no mercado dos EUA entre os anos 60/70. << <http://www.richieunterberger.com/wordpress/tag/british-invasion-uk-and-us-album-covers/>>> (verificado em 28/09/2017).

36Lançado pela gravadora CBS em 1965.

nas escadas também não apresenta uma construção conceitual propositiva em termos de inovação de linguagem. O que todas essas capas apresentam, além da imediatez de identificação para o público é a diagramação limpa e funcional dos elementos textuais tais como nome da banda e título do álbum – e ainda, em alguns casos, títulos de algumas das canções de maior potencial radiofônico a serem veiculadas nas mídias e apresentadas no comércio como *singles*.

Logo vemos que trata-se de uma formulação que funcionava para o estilo e para o público: muito distante de incompetência e falta de recursos, as capas do *rock* jovem pré-psicodélico primam por uma diagramação forte, apresentação clara de seus ídolos artistas e de suas roupas, um elemento importante que caracterizava e distinguia os grupos entre si e, principalmente, de outros recortes do mercado fonográfico. De fato, o objetivo das gravadoras e dos produtores era veicular uma imagem *segura* – comercial e socialmente – dos seus artistas, sendo que os cantores pouco opinavam sobre esse aspecto. (THORGERSON, 2009, p. 12-13).

Mas em algum momento os *standards* de *rock*, os esquemas de capa e as canções de amores e alegrias parecem ter ficado insuficientes. Uma onda estava se formando e avançava rápido ameaçando modificar a geografia do cenário cultural em suas canções e imagens tomando espaço no recuo que a assimilação das modas tendem a deixar.

3.4. Tsunami tropical

"[...] a música que vem logo a seguir é de outro compositor que procura dar, segundo afirma, um som universal da música brasileira..."

Assim foi anunciado Gilberto Gil momentos antes de sua apresentação na final do III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em outubro de 1967. Gil cantou acompanhado da banda de *rock* Os Mutantes, logo depois da apresentação de Caetano Veloso, que foi introduzido de maneira semelhante e se apresentou acompanhado pelos roqueiros do Beat Boys. Os dois cantores baianos se apresentaram com conjuntos de *rock* – com guitarras elétricas – indo em direção oposta ao que costumava ser apresentado no programa do concurso. Vale destacar que Roberto Carlos, o rei o *iê-iê-iê*, apresentou-se com um samba nesta edição.

Caetano e Gil estavam ligados a outros artistas e intelectuais que buscavam uma formulação artística legitimamente brasileira – como no teatro de José Celso Martinez (com destaque para a montagem da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade), em obras dos anos 60

de Hélio Oiticica (culminando na ambiência *Tropicália*) e no cinema de Glauber Rocha (*Terra em transe*, 1967). 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. (in: RIDENTI, 2000, p. 273)

A partir da atualização da ideia de *antropofagia cultural* proposta pelo manifesto antropofágico de Oswald de Andrade ainda no começo do século XX, os tropicalistas³⁷ buscavam conciliar elementos muitas vezes antagônicos (erudito e popular, nacional e internacional, drama e comédia, vanguarda e *kitch*, sofisticação e brega) compondo, por fim, produtos coerentes e de identidade própria – ou, como sugere o pesquisador Celso Favaretto, uma alegoria de um Brasil alegre e irreverente.

Para Marcelo Ridenti,

[...] 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. (RIDENTI, 2000, p. 269)

Semelhantemente à abertura estética, conceitual e comportamental que acontecia na mesma época com a psicodelia no mundo (*verão do amor*; 1967; São Francisco, EUA), o Tropicalismo aconteceu como uma onda de transformações. Certamente não impediu nem pregou deliberadamente que outros estilos existissem ou deixassem de existir. Porém, seu impacto pode ser notado na Jovem Guarda e na produção posterior dos artistas a ela ligados.

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

³⁷Principalmente 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.

Alegria, Alegria [do primeiro álbum de Caetano Veloso, lançado em 1967]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. (FAVARETTO, 2000, p. 21)

Quanto a *Domingo no Parque*, do álbum de estreia de Gilberto Gil lançado em 1968, escreve que

[...] 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. (FAVARETTO, 2000, p. 22)

Essas formulações tomaram forma visual nas capas dos álbuns dos artistas ligados ao movimento. Por iniciativa dos cantores, as capas passaram a receber orientação e produção especiais para estarem de acordo com o programa do movimento, programa este que foi apresentado no álbum coletivo *Tropicália ou panis et circencis*, de 1968, que contava com os artistas baianos e Nara Leão (vinda da Bossa Nova). Se podemos perceber que a Jovem Guarda tinha desejo de liberdade, o Tropicalismo tinha um *desejo amoroso de modernidade para o Brasil* (DUARTE, 2003, p. 137).

O baiano Rogério Duarte foi o principal formulador visual do movimento, sendo responsável por capas de álbuns e cartazes que fizeram parte do movimento ou estiveram em sua margem de alcance formal e conceitual mesmo sem pertencer propriamente (como no caso do Cinema Novo). Sua contribuição para a capa do icônico primeiro álbum de Caetano Veloso de 1967, sem título, acaba por formular um pré-manifesto do movimento, considerada a sua imagem e as canções que o disco traz.

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 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. (PEREIRA, 2014, p. 64)

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 ovo³⁸. Sobre o ovo, o artista estampou um retrato de Caetano 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. (PEREIRA, 2014, p. 64-65)

Para além desse álbum e do álbum coletivo do grupo tropicalista, é justo considerar pertencentes ao movimento os seus álbuns lançados principalmente entre esses anos de 1967 e 1968, avançando um pouco até 1969 que foi o ano em que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram exilados do país (após prisão em dezembro de 1968). Esses álbuns, distintos entre si e variados em suas canções, expõem os vetores direcionais do movimento tropicalista que, sendo contracultural³⁹, não impõe limites. As capas em geral acompanhavam o clima das canções do

38RODRIGUES, 2007, p. 49.

39O conceito de contracultura empregado aqui é o mesmo explorado por Ken Goffman e Dan Joy em *Contracultura através dos tempos*, tendo como as três características fundamentais a 1) precedência da individualidade acima de convenções sociais e restrições governamentais, 2) desafio ao autoritarismo de maneira

álbum. O de 1967 de Caetano era uma colagem caótica de elementos que compunham uma imagem improvável, porém funcional. O de 1968 de Gil era zombeteiro com as ideias de popular e as autoridades militar e intelectual (representadas nos fardões vestidos pelo cantor em dois dos retratos), o de Tom Zé é uma crônica bem-humorada da vida nas grandes cidades. Apesar disso, um dos álbuns de Gal Costa de 1969 que podemos seguramente incluir na lista dos álbuns tropicalistas apresenta na capa um retrato em *close* do rosto da cantora. O disco de Nara Leão de 1968 é outro caso que escapa à formulação visual geral do movimento: apesar de uma pose e enquadramento fora do convencional, apenas rosto e tronco enquadrados excluindo boa parte da cabeça, as pernas e os braços da cantora, compondo uma diagonal forte que se projeta para além da capa segundo o olhar de Nara, não parece ser uma capa tão comunicativa em um primeiro momento como é esperado da vibração tropicalista. Em ambos, a capa reflete mais a identidade musical das artistas no momento do álbum ao qual estavam vinculadas estilística e conceitualmente.

óbvia, mas também sutil e 3) a defesa de mudanças individuais e sociais. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 50)



Figura 10: Capas de álbuns tropicalistas

A moda muda, as referências são assimiladas e transformadas. Após a grande repercussão do Tropicalismo o cenário musical já não respondia da mesma maneira ao estilo de *rocks* e boleros alternados da Jovem Guarda. O rei Roberto investia cada vez mais na via da canção romântica, os *brotos* e *tremendões* naturalmente seguiam desenvolvendo seu som, mas parece que o estigma do grupo ao qual pertenceram ficou registrado na referência popular dificultando estes artistas de terem novos sucessos apesar de ótimos discos e músicas criados posteriormente. O Tropicalismo não foi apenas uma onda, foi um *tsunami* que modificou a *geografia* da música popular no Brasil no que diz respeito a experiências estéticas sonoras e

visuais. Tornou-se um marco. Talvez seja uma referência que os artistas posteriores dificilmente conseguissem escapar.

4. *Sem título* (Vanusa)

Em meio a esse cenário vigoroso que cruza televisão, rádio, indústria fonográfica, moda, transformações comportamentais e definições de identidades, encontramos Vanusa. Nascida em 22 de setembro de 1947 em Cruzeiro, São Paulo, passou a infância em Frutal (Minas Gerais) onde começou a cantar em programas de rádio ainda jovem. Já na TV Excelsior participou de programas musicais e de entretenimento com Eduardo Araújo, Os Vips, As Adoráveis Trapalhões e tendo participado das últimas edições do programa Jovem Guarda da TV Record.

Em 1968 lançou seu primeiro álbum. Era o primeiro de uma série de cinco discos sem título que compreendem um período de sete anos ao longo dos quais a artista foi explorando estilos e identidades sem se ligar essencialmente a nenhum grupo específico de sua época. As capas, assim como as canções, variam de álbum para álbum assumindo configurações mais conceituais à medida em que a artista vai amadurecendo. Tudo começa com o clima de fins da Jovem Guarda, movimento ao qual a cantora é frequentemente associada. Quando o Tropicalismo é apresentado enquanto estética dominante junto à psicodelia que vem do exterior o *rock and roll* e as baladas jovens começam a apresentar certo desgaste de público, levando estes artistas a experimentarem também outras sonoridades.

4.1. Jovem Guarda tardia (1968)

Diferentes influências aparecem com nitidez no álbum de estreia de Vanusa. A capa é direta e remete às formulações visuais usadas para os artistas da Jovem Guarda: a cantora posa para o retrato trajando um vestido leve e curto, verde vibrante. Ela, com uma perna flexionada à frente, de cabelos loiros curtos, posiciona uma das mãos na cintura enquanto a outra delicadamente arruma a franja. O fundo, entre rosa e roxo, destaca a artista que é iluminada com pelo menos duas fontes de luz artificial de diferentes intensidades que modelam seu corpo. O leiaute aplicado na capa é outro dispositivo usado no *rock*, já se direcionando para uma pré psicodelia acanhada. Os círculos preto, laranja, vermelho e verde, também vibrantes, emolduram

o retrato como uma janela que separa da base branca da capa. O nome da cantora está escrito em fonte ondulada, com efeito óptico de perspectiva que dá a impressão que o texto flamula solto à frente da janela formada pelas circunferências.

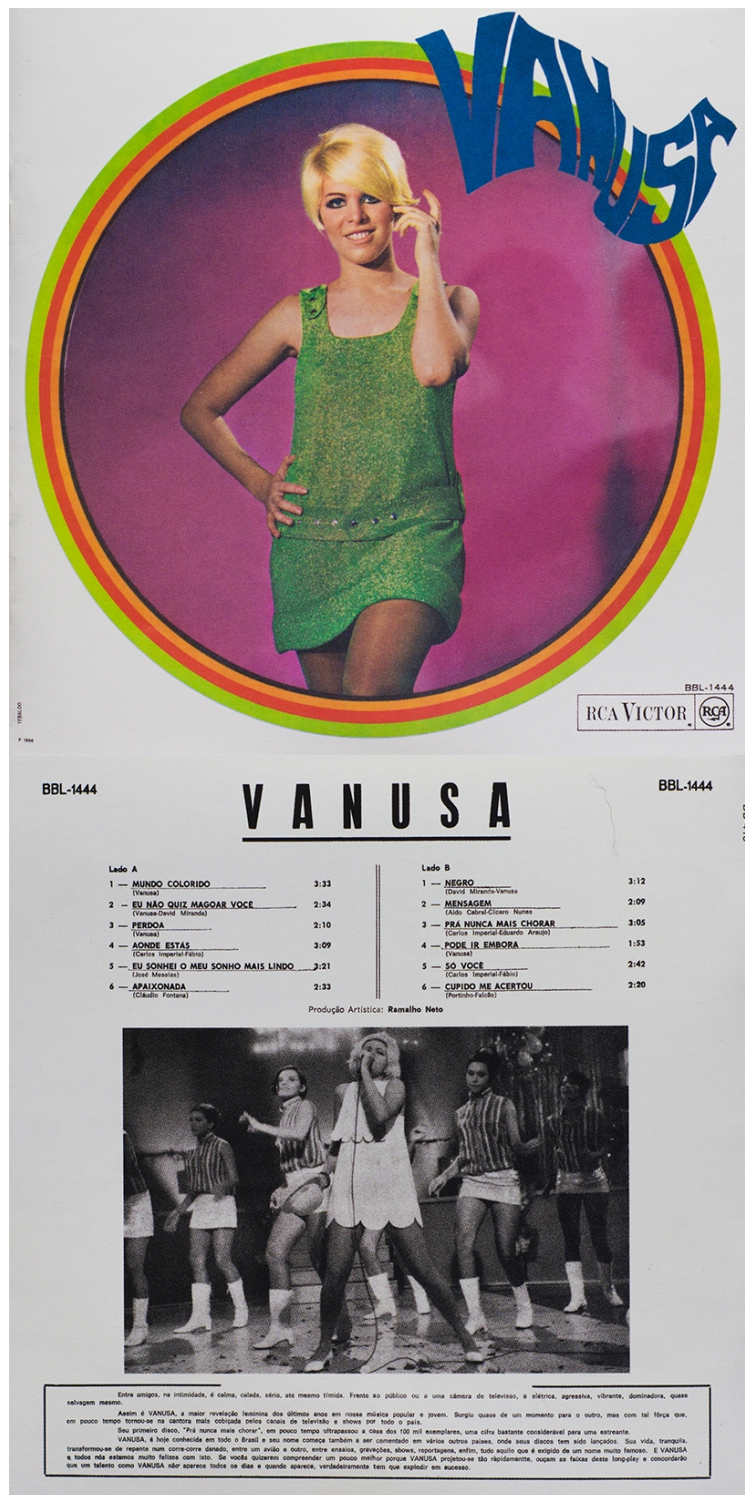


Figura 11: Sem título (1968) – Vanusa

Capa: Tebaldo

Essa formatação da capa já serve como apresentação: roupa, rosto, cabelo, elementos vibrantes e referências de *rock* jovenguardista indicam o tom do disco. A primeira canção, *Mundo colorido*, marcada pelos gritinhos e risadas de Vanusa entre os versos, parece uma forma psicodélica de Jovem Guarda. O instrumental de guitarra, baixo, bateria e sopros é arranjado em uma base colorida e alegre que acompanha a voz poderosa da cantora que canta uma letra que não se aprofunda muito, mas toca em temas como guerra em versos como *uma flor em vez de arma/ pra lutar até o fim e somos jovens e é preciso/ não morrer na guerra assim*. A proposta de cores para resistir à guerra, e sendo a juventude a condutora dessa resistência, mostra contato com o movimento *hippie* que pouco havia na Jovem Guarda, mais associada aos *rockers* e aos *mods*.

A canção seguinte, *Eu não quis magoar você*, mostra que a cantora não se afasta do romantismo e das baladas. Ao longo das faixas, o *rock* e o romantismo jovem são explorados de modo a compor um disco, de fato, colorido e diverso dentro desses dois eixos principais.

Em 1968, ano de lançamento deste álbum, a Jovem Guarda já sentia sua onda passar. Com as novidades estéticas apresentadas pela psicodelia e pelo Tropicalismo, a experiência musical jovem nos campos que se identificavam com o *rock* passavam a incorporar novos elementos. É o caso de Roberto e Erasmo Carlos que trazem, após 1967/1968, cada vez mais elementos de *rock* mais moderno, de *black music* (protagonizada no Brasil por cantores como Tim Maia, Cassiano e Hylton) e buscando identificação com outros lados da MPB.

O disco de estreia de Vanusa apresenta a cantora com canções de letras fortes e de posicionamento (mesmo que na percepção de hoje sejam questionáveis como as letras de *Mundo colorido* e *Negro*, compostas pela própria cantora). Se o álbum pode sugerir uma experimentação na tentativa de formação da identidade da cantora como os primeiros álbuns de Roberto Carlos, o segundo vem confirmando que não: o primeiro disco já é um produto orientado para as linhas musicais principais desenvolvidas de Vanusa e tem continuidade com o amadurecimento da artista nos discos seguintes.

4.2. Outros papos (1969)



Figura 12: Sem título (1969) – Vanusa

Capa: Tebaldo

O segundo álbum, também sem título, tem um tratamento diferente na capa. Não há molduras gráficas. Não há artifícios dinâmicos na grafia da letra. O fundo de estúdio fotográfico permanece, mas agora em cor mais neutra, rebaixada. A fotografia abandona a proposta comercial estratégica da maioria dos artistas de Jovem Guarda e se aproxima de um experimentalismo que abandona a objetividade do retrato. Vanusa é um vulto de qualidades indefiníveis, borrada, em movimento, vestindo um collant de cor neutra como o fundo e um boá avermelhado. O pé da frente está firme no chão, enquanto o de trás está como que no meio de um movimento. O tronco arqueado para trás e os braços borrados parecem agitados, um para cima e para trás e outro sacudindo o boá que se estende como um rastro atrás da cantora, de cima para baixo. Seus cabelos loiros destacados pela luz que ilumina da esquerda para a direita atingindo seu corpo em três quartos pelas costas, deixando sua frente na penumbra. A sombra é bem marcada no chão.

Seguramente podemos separar essa capa da tradição de identificação imediata do artista usada pela Jovem Guarda, mas também não é uma colagem *pop* como no Tropicalismo. Tampouco bem humorada. É uma capa posta como uma alegoria do disco, uma representação ou um enigma que poderá tomar sentidos quando sobreposta às canções.

Se Nara Leão tem sua *opinião* na canção de abertura de um de seus álbuns, Vanusa tem seu *depoimento* abrindo este álbum. Uma proposta de visão de mundo é cantada por Vanusa: despedidas e medos inevitáveis, a necessidade de seguir em frente e o sentido de existir encontrado no amor, no reconhecimento do outro e de si mesma. A segunda faixa, mais animada, é um convite da cantora a um interlocutor desanimado, um convite à alegria e à vitalidade. Em *Atômico platônico* a linha de baixo se destaca, a guitarra soa com efeitos de modelação. A cantora demonstra fluir bem com uma estrutura instrumental mais moderna e pesada que escapa ao estilo mais *reto* e tradicional do *rock n' roll* e do *rockabilly* semelhante a Gal Costa na época, com seus dois álbuns de 1969.

A sua versão de Sunny, do grande sucesso internacional de Bobby Hebb, merece destaque. A Versão de Vanusa é pesada e enérgica, ao contrário da suavidade da versão original do compositor. As guitarras distorcidas se somam aos metais de sopro pontuando a música ao longo da linha de baixo bem pronunciada que configura o *gingado* (*groove*) da canção. A cantora canta com dois registros vocais diferentes: ora canta com a dinâmica característica de sua voz (indo do suave ao vigoroso), ora extrapola e atinge gritos mais agudos chegando ao *drive* vocal. Esta leitura da canção de Hebb alinha uma maneira mais latina de cantar (herdeira

da música romântica) com a expressividade impressa no *aparente descontrole* vocal com gritos que estava se tornando uma das identidades do *rock*.

Em *Hey Joe* o *groove* é, novamente, aparente e se destaca. Elementos da *black music* são incorporados pela banda. A adoção direta desses elementos de *soul* e *blues* confere uma carga espiritual para essas canções, o que pode ser um fetichismo estilístico ou resultado do desejo de incorporar uma carga expressiva específica ao som, semelhante ao que ocorre com artistas como os Rolling Stones em *Gimme Shelter* (lançada no álbum *Let It Bleed*, 1969) ao inserir um coro feminino ao estilo dos coros de mulheres da *black music*, inclusive empregando cantoras negras por conta desse estilo específico de canto.⁴⁰

Todo esse espectro de visões de mundo e de si parecem tomar contornos mais ou menos nítidos, como a capa. E, igualmente dinâmicos, o movimento ao longo do álbum e de seus elementos parece demonstrar a artista mais madura, mais segura e mais consciente da potência de texto e expressão nas suas músicas. A transformação do primeiro para o segundo álbum é notável, e confirmamos a orientação da cantora. Nem Jovem Guarda, nem Tropicalismo: uma cantora roqueira moderna que canta conflitos, desejos e a intensidade da vida.

⁴⁰Parece controverso o emprego dessas cantoras nas canções de bandas compostas por homens brancos. O que pode ser, por um lado, apropriação cultural e machismo, nas palavras de algumas dessas cantoras era libertador. Ao contrário do papel restrito desempenhado por elas nas apresentações de artistas negros na linha de Ray Charles, os artistas de *rock* estimulavam a espontaneidade e autonomia criativa delas dentro das canções e, até mesmo, liberdade para se vestirem e se portarem como se sentissem mais confortáveis. Sobre o assunto, ver o documentário *A um passo do estrelato* (Morgan Neville, EUA, 2013).

4.3. Colagem pop (1971)



Figura 13: *Sem título* (1971) – Vanusa

Capa: Tebaldo

Em janeiro de 1971 Vanusa lança seu terceiro disco, também sem título. Referenciado popularmente como *1971* mesmo, o disco abre com a canção intitulada da mesma maneira. Se o disco anterior reforça o vínculo da cantora com o *rock* e elementos de *black music*, este novo referencia um *soul* mais popular, mais *pop*. Novamente o texto é um elemento fundamental no álbum. As composições de autores como Antônio Marcos, Ivan Lins e Wilson Miranda compõem um corpo denso ao qual é inserido também a canção *Vai*, da própria cantora.

Essa formulação *pop* do disco é elaborada visualmente pelo artista Tebaldo Simionato: diversos recortes de revistas em quadrinhos, revistas de variedades e jornais são sobrepostos e podemos identificar o herói Fantasma, Tio Patinhas, o camisa dez da seleção brasileira Pelé, ursinhos, o Gordo e o Magro dos filmes de comédia, balões e diálogos e palavras em inglês e

português. A indicação do ano (1971) e o nome da cantora escritos em fonte simulando volume está posicionado na base e à frente dos recortes. Em transparência, um retrato de Vanusa com a boca entreaberta olha para o espectador. A nuvem de elementos do entretenimento popular está posicionada na faixa horizontal que corresponde à cabeça da cantora. Uma faixa inferior sem os recortes está vazia oferecendo uma vista livre de parte do retrato. A contracapa reaproveita a mesma solução da frente do disco, mas no lugar da transparência com o retrato da cantora temos chamadas e, na parte inferior livre, a lista de canções e alguns dados técnicos da produção do disco.

A versão de *Maybe* do compositor Richard Barret é assinada por Wilson Miranda e chamada *Talvez*. A canção é um sucesso gravado por outros artistas incluindo Janis Joplin, mas a versão de Miranda para a interpretação de Vanusa é extremamente fiel à lançada no ano anterior, 1970, pelo trio vocal feminino Three Degrees, da Pensilvânia, Estados Unidos. Inclusive o monólogo que antecede a canção, no qual a cantora conta que dispensou “o rapaz mais bacana do mundo” para manter sua autonomia e independência, mas, ao encontrar-se sozinha, percebeu a perda. Ao reencontrar o rapaz, não perdeu tempo e declara seu amor. A canção sobre retorno, uma segunda chance na relação, é mais um fato que reforça a identificação de Vanusa com um estilo musical que exige familiaridade do intérprete. E o emprego da canção que havia sido lançada nos Estados Unidos da América durante o ano que recém havia se encerrado aponta para como a cantora e seus produtores estavam antenados no que acontecia na música.

Essas atualidades culturais e simbólicas numa nuvem de recortes de material de circulação popular. Eis o trabalho de Tebaldo para a capa. A formulação não é simbólica e representa a concepção do álbum.

4.4. Uma Vanusa poderosa (1973)

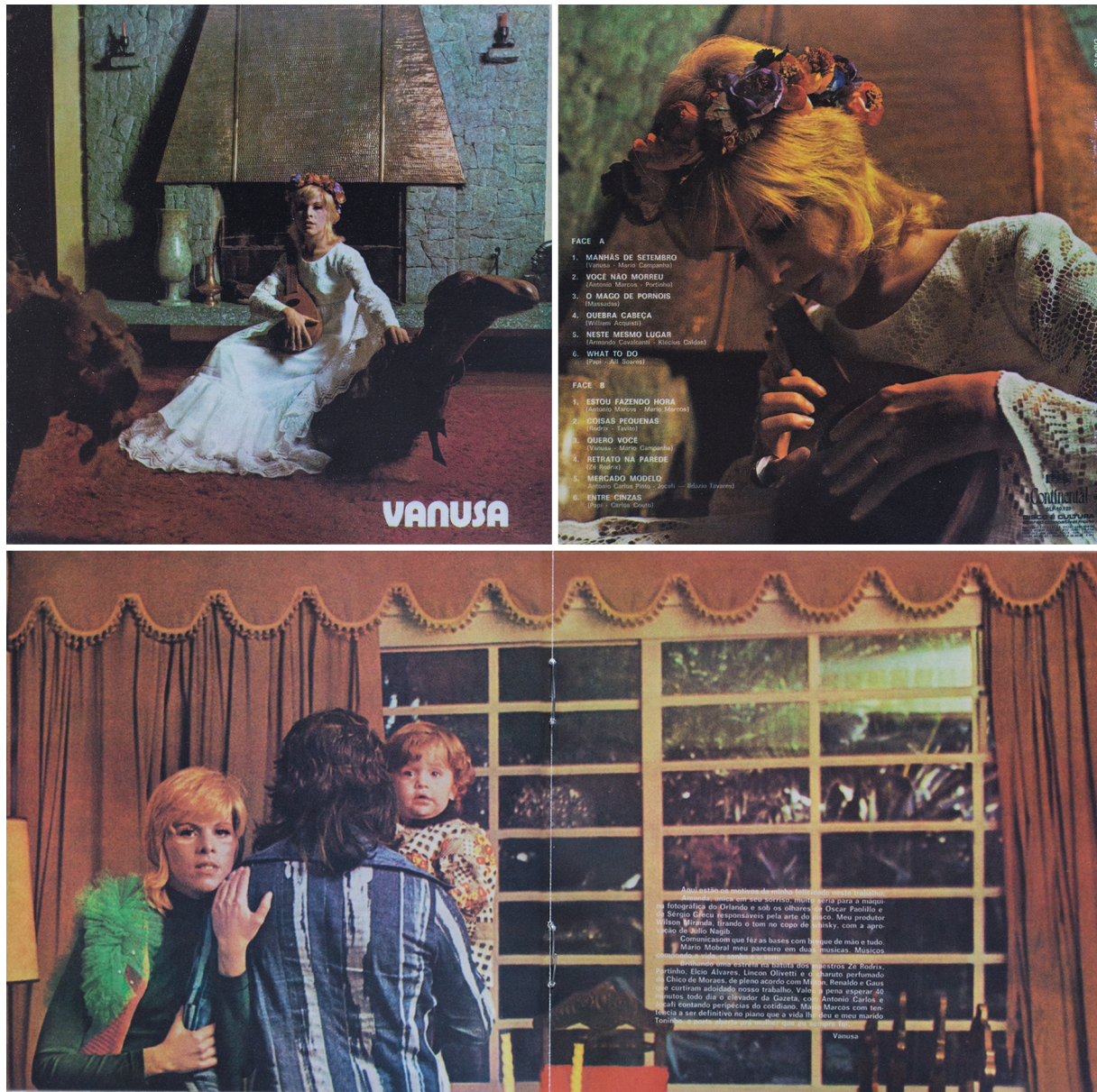


Figura 14: Sem título (1973) – Vanusa

Capa: Oscar Paolillo e Sérgio Greco (fotos de Orlando)

Uma sala ampla com parede de pedras e uma lareira, vasos e um busto escultórico. Tapete vermelho cobrindo quase todo o chão no quadro da fotografia. Ao centro uma espreguiçadeira sobre a qual Vanusa repousa sentada trajando um vestido branco, coroa de flores na cabeça e um instrumento cordofone da família do alaúde no colo (parece ser um bandolim). Uma das mãos se apoia no móvel enquanto ela fita o espectador, a cena toda

iluminada por uma luz dura lateral. Não são roupas da moda, não é uma cena que identifica seu público de maneira ágil, não entrega o conteúdo do disco. Não sabemos o que temos em mãos, a capa apresenta-se como um enigma e a cantora faz as vezes de esfinge: decifra-me ou te devoto. O jogo é posto, mas não imposto.

A primeira faixa é *Manhãs de setembro*. Dela e de Mario Campanha, a letra que abre o disco apresenta uma pessoa reprimida desejando se expandir, sair do estado em que se encontra (ela parece assumir a causa desse estado, “*fui eu que em noite fria/ se sentia bem/ e na solidão/ sem ter ninguém/ fui eu*”) e tornar-se contagiante e positiva.

A partir da terceira faixa começamos a perceber uma maior variedade de estilos e ideias nesse disco. *O mago de pornóis* é uma divertida canção com temática infantil que menciona personagens de desenhos e quadrinhos, *Quebra-cabeça* tem uma levada de samba, *Neste mesmo lugar* é balada de *dor de cotovelos*, *What to do* é metal ao estilo Black Sabbath. Variedade. E a capa é um enigma.

Não parece crível, visto os álbuns anteriores, que este fosse um álbum de canções soltas, desconexas, e que a capa seria apenas um elemento qualquer exótico. O disco sugere a existência de sentidos. Com fotografia de Orlando Abruñosa (1941-2016) e projeto de Oscar Paolillo (que também produziu diversas capas de discos de samba) e de Sérgio Grecu (pintor brasileiro de estilo surrealista), a capa é expandida por uma contracapa e interior significativos. Na parte de dentro, em *página dupla*, uma cena de interior doméstico em que o então marido de Vanusa, Antônio Marcos, encontra-se de costas para a câmera. De frente está a bebê Amanda no colo do pai e a cantora em um *meio abraço* no marido. A contracapa apresenta a artista vista bem de perto, com o rosto em sombras, manipulando o instrumento musical.

Visto a atividade pictórica de Grecu, é possível especular sobre o uso de referências da história da arte na composição de imagens com significados específicos. Mais do que uma projeção particular de impressões pessoais sobre a capa, o exercício é procurar *ler* sentidos nessa imagem que estejam vinculados ao álbum.

A imagem lembra pinturas do século XIX retratando mulheres em ambiente doméstico, privado. De acordo com os costumes ocidentais da época, o espaço público é reservado ao homem e o espaço do lar à mulher. Ele com as relações sociais e ela com os cuidados da família e da casa. Diferentemente de muitas pinturas de interior doméstico onde figura a família toda, ou pelo menos o marido ao lado da mulher, aqui Vanusa está sozinha. Com flores na cabeça e vestido branco segurando o instrumento de cordas parecido com um alaúde, sugere uma representação simbólica. O instrumento musical parece fazer as vezes de um alaúde, que nas

tradições pictóricas europeias de meados dos séculos XVI a XVIII era empregado como símbolo de harmonia, está no colo de uma Vanusa séria, de vestido branco e flores na cabeça, quase uma figura espiritual – ou alegórica. Sozinha na sala, Vanusa acolhe o instrumento em repouso e nos observa séria, serena.

No interior do disco temos outra pista de seus sentidos. Em um ambiente doméstico mais convencional (uma sala de jantar, talvez, com cadeiras, cortinas e janelas visíveis), com roupas de seu tempo, a cantora nos encara séria. Ela está em um *meio abraço* segurando o braço de Antônio Marcos, seu marido na época (fato verificável no texto impresso sobre a imagem). O homem, de costas para a câmera, segura no colo a pequena Amanda, primeira filha do casal, que olha na direção da câmera assim como a mãe. Neste retrato posado de maneira nada convencional a identidade do homem é oculta e apenas mãe e filha tomam conhecimento da câmera – do público. Na contracapa temos um retrato aproximado da cantora dedilhando o instrumento de cabeça baixa, séria, compenetrada, no mesmo ambiente e com as mesmas roupas que na capa.

Considerando a força de letras como *Manhãs de setembro* e *você não morreu*, o peso de *What to do*, a delicadeza da infantil *Mago de pornóis* e os sambas *Quebra-cabeça* e *Mercado modelo* indicam diferentes matizes de uma artista sólida e bem estruturada. Seu marido consta em agradecimento e é um dos compositores interpretados pela artista, além de ser – segundo diversas entrevistas – uma grande admiração para ela. Porém, está de costas no retrato, quase incógnito, segurando a filha. Vanusa toma as rédeas. Na capa, na grande sala confortável e com lareira, ela encontra-se sozinha com o instrumento sugerindo ser a pessoa que, sozinha, executa suas notas. Como afirma em *Manhãs de setembro*, ela assume sua vida e sua arte. Se no primeiro disco temos a capa como uma mensagem de Vanusa como uma artista da moda – Jovem Guarda tardia flertando com *rock* mais moderno –, no segundo temos a experiência de amadurecimento e a segurança de apresentar um trabalho mais agressivo e intenso, e no terceiro uma experiência pop assumindo elementos do soul estadunidense e brasileiro – podemos colocar suas canções perto dos primeiros álbuns de Tim Maia, Cassiano, Hyldon e Erasmo Carlos pós JG –, no quarto álbum temos uma declaração de autonomia e independência da cantora que incorpora elementos de sua vida pessoal (casamento conturbado, maternidade e o fato de ser mulher no mercado fonográfico) no seu som e em escolhas das canções. A capa parece declarar: sou inteligente, forte, independente e profunda, uma *Madame Recamier* moderna, e as canções respondem afirmativamente a esta colocação.

4.5. No centro do picadeiro (1974)



Figura 15: Sem título (1974) – Vanusa

Capa: Paulo Cesar Bravos (fotos)

O quinto álbum seguido de Vanusa também não apresenta título. É frequentemente identificado pelo nome da primeira faixa, *Sonhos de um palhaço*. O cenário da capa é um picadeiro de circo, com sua lona característica e cordames estendidos ao fundo por cima das cadeiras da plateia vazia. No primeiro plano um palhaço com aspecto de zombeteiro, sentado, e próximo dele está a cantora séria de vestido e cabelo curto nos olhando em pé, com o único foco de luz sobre si. A imagem é toda avermelhada, apenas com tons de amarelo no destaque em luzes altas que está sobre a cantora.

O disco abre com uma vinheta divertida remetendo a circo que emenda na canção poderosa composta por seu marido Antônio Marcos. A música usa a imagem do circo e do palhaço para falar de uma visão de mundo dramática e emocionada, diz que "*o mundo sempre*

foi/ um circo sem igual/ onde todos representam bem ou mal / onde a farsa de um palhaço é natural". Ao fim da canção a vinheta divertida ressurge.

Depois de cantar drama através da imagem de um palhaço, *Você depende* canta as dependências da vida cotidiana, algumas coisas mais supérfluas como *filmes, motoristas e empregadas*, essenciais que podem passar despercebidas no dia a dia como o *sol* e o *pão* ou coisas da vida como *fila do leite e mãe aos domingos*. "*Depende de tudo e não sabe de nada*". A independência afirmada no álbum anterior agora parece ironicamente relativa e o embalo ritmado da canção reforça essa serialidade de dependências às quais umas e outras todos estamos sujeitos.

Em *Reza* Vanusa interpreta uma letra que, como em *Manhãs de setembro* fala com consciência e sem enganos de questões sensíveis e pessoais. Nesta canção ela fala de dor de amor, que sabe que o sofrimento é quase inevitável, que sabe que dirão que ela não sabe se defender, mas mesmo assim ela se expõe ao sentimento. Não fala em arrependimento, parece convicta e diz apenas "*lá vou eu/ rezem por mim*".

Rascunho é lenta e triste, levada por instrumental de acompanhamento suave conduzido por piano. A poesia apresenta a situação da pessoa que faz projetos, sonha, ama o sonho, mas quando dá por si percebe que rascunhar esses sonhos é inútil.

Alumiou é composição e arranjo de Hermeto Paschoal, multi-instrumentista brasileiro. Esta faixa, em especial, aponta um tipo de associação diferente por parte da cantora. Um forte realinhamento de público e estilo que sublinha o amadurecimento de Vanusa. A garota que fazia música jovem, com essa música, dá um passo largo em direção a outro setor da música voltado para público potencialmente menos popular no sentido de abrangência, e menos jovem.

Momentos de amor é uma declaração ao sentimento, mesmo que efêmero: "*vale a pena se viver a vida quando existe amor/ ainda que por um momento essa vida valei/ um momento vale a vida toda quando ele é feliz/ feliz de quem achou na vida seu momento de amor*".

Em *Sombras de veludo* parece estar dito que a delicadeza da poesia dá conta de comunicar o que não pode ser falado. Mas, uma vez isto feito, o que não pode ser comunicado de maneira que não pela arte acaba por ser diminuído e sentido menos. Como se ao tentar falar de amor nas mais variadas formas pela música pop o amor fosse deixando de ser natural e espontâneo.

Súplica cearense é música do compositor Nelinho e do comediante e radialista Waldeck Artur de Macedo, o "Gordurinha". Originalmente lançada por Gordurinha em 1960, a versão de Vanusa é mais energética. É menos súplica e mais revolta. O arranjo mais aparentado a uma

levada *rock* (primeira aparição consistente do estilo no álbum) faz com que a letra possa ser resignificada para outras situações da vida. Depois de tanto rezar por alguma chuva para amenizar a sequeidão de sua terra, o nordestino da letra sofre uma violenta enchente e vai tirar humildemente – mas não tanto – satisfação com Deus por conta da *sacanagem divina*.

Perto das estrelas faz um contraponto positivo à canção anterior. Depois de desilusões e problemas, a cantora encontra conforto e segurança em uma estrela no fim do dia. *Coisas de você* é o que podemos chamar popularmente de *tapa na cara*, um *chacoalhão existencial*. Iniciando suave tanto na letra quanto no instrumental, a cantora introduz que se vê obrigada a falar coisas – que parece que será desconfortável. Ao longo do primeiro minuto o instrumental evolui gradualmente enquanto ela diz que

[...] você pensa, pensa, mas não pensa nada que faça você evoluir. Você acorda, come e dorme, dá uma volta, gira em torno de si mesma e se acha a maioral. Vive morta, desconhece a alegria. O real e a fantasia pra você é sempre igual. Excêntrica, dotada de grande vaidade. Não distingue um adeus de saudade, não consegue saber nem quem é. É louca, carrega debaixo da roupa uma casca pesada da vida, a tristeza de ser e existir.

Seja para si, seja para outra pessoa, a canção cresce e assume gravidade no arranjo e na letra que, uma vez atingidos, não retornam para a suavidade agradável da abertura.

Sonhos comuns é uma canção que fala de desilusão, mas uma desilusão que é aceita. A penúltima música é sobre estar conformado e reconhecer que não é possível retroceder a vida para evitar o fim da relação, fim que não foi esperado e que, ao ser percebido, já é irreversível.

Noutros dias, quem sabe fecha o disco seguindo a mesma ideia da canção anterior, porém mais definitiva. Depois de reconhecer o fim e sua irreversibilidade, toma-se a decisão da ruptura e aceita-se a dor que é inevitável, mesmo sem o mal querer.

Alinhando canção por canção da primeira até a última percebemos uma linha condutora neste álbum. Definitivamente não é mais um disco associável à Jovem Guarda em estilo, público ou comportamento. A cantora Vanusa jovem e rebelde deu espaço a uma outra Vanusa que, longe de se jogar nos confortos ou conveniências do mercado e produzir um disco *confortável*, direciona sua maturidade pessoal e musical para compor um álbum extremamente denso e poderoso, no qual cada canção ressoa na seguinte e conduzem a experiência por uma série de reflexões, aqui todas de cunho existencial e extremamente emocionadas sem perder a razão. O trabalho de escolha dos textos é primoroso, assim como os arranjos a capa.

Se em um primeiro momento parece simples, a capa mostra-se como um elemento poderoso que persegue discretamente o espectador durante a audição do disco para resurgir cheia, plena ao final. Na ideia apresentada pelo álbum, todos somos palhaços em peripécias no picadeiro da vida. Cada um, assim como Vanusa na capa, está sob o foco do holofote da sua própria vida exposto e, ao perceber essa luz (consciência) sobre si, não há como se enganar a respeito das coisas que acontecem ou que se sente. A ilusão da liberdade e independência total (juvenis) se dissipam e os infortúnios são incorporados e, com os ferimentos da vida, segue-se adiante.

5. Conclusão (ou diga-me com quem anda...)

O primeiro disco de Vanusa foi lançado no ano de seu vigésimo primeiro aniversário. Seu sexto disco, aos seus 28 anos, foi o primeiro a receber um título formal. *Amigos novos e antigos* traz na capa a pintura de Tebaldo retratando a cantora. Neste retrato pintado com tinta à óleo sobre Duratex, vemos Vanusa de um ângulo inusitado, mas que imprime uma expressividade própria. Ela está com o rosto voltado para cima e olhos fechados, segurando o microfone com a mão direita na altura do peito enquanto o braço esquerdo se projeta para cima para fora do quadro da imagem. O movimento de seu cabelo, a retração de seu ombro, a boca aberta: o retrato é composto como um quadro retirado de uma sequência de movimento inspirado, vigoroso, faltando apenas o cenho franzido e a boca escancarada para que pudéssemos associar, quem sabe, à Elis Regina e suas performances explosivas e intensas.

Pois associação talvez seja a palavra chave desse disco. Se ao longo de seus cinco discos anteriores percebemos o amadurecimento musical da cantora e a delineação de sua identidade artística sempre concentrada em si e buscando referências de maneira mais ou menos discreta, em *Amigos novos e antigos* Vanusa escancara o contato com suas referências musicais de maneira direta e constante no álbum inteiro. Desde a já característica escolha de compositores fortes e letras intensas até a inserção de partículas de canções dos Beatles.

Nos retratos à grafite no interior do disco, ao lado do rosto sério da cantora temos miniaturas de retratos de Milton Nascimento, Paul McCartney, John Lennon, Fagner, Belchior entre outros compositores. Nenhuma associação destaca a Jovem Guarda. A artista está mais próxima da música popular brasileira identificada como uma *primeira linha cultural*: aquela que, apesar de ainda levar o nome *popular*, apresenta frequentemente construções que encontram reconhecimento em círculos específicos de consumidores ligados a um recorte social mais elitizado.

Associação também é a palavra chave para os grupos que compuseram os principais eixos da MPB entre os anos 1960 e 1970. Como vimos, o trânsito de Roberto Carlos entre o *rock n' roll*, a música romântica e suas investidas no samba e na Bossa Nova só foi se definir melhor quando ele encontrou um grupo (a Jovem Guarda) junto com o qual formaria um sistema – chamemos de estilo, tribo – que se retroalimentava daquilo que produzia: comportamentos, imagens e canções com o marcador social *jovem* escancarado. Caetano Veloso vinha com o

grupo baiano – composto não só, mas principalmente, por baianos – formando o Tropicalismo. Os músicos que saíram da Odeon e entraram para a recém lançada gravadora Elenco acolhidos por Aloísio de Oliveira estabeleceram traços mais definidos – e, a partir de então, inclusive visuais – da Bossa Nova.

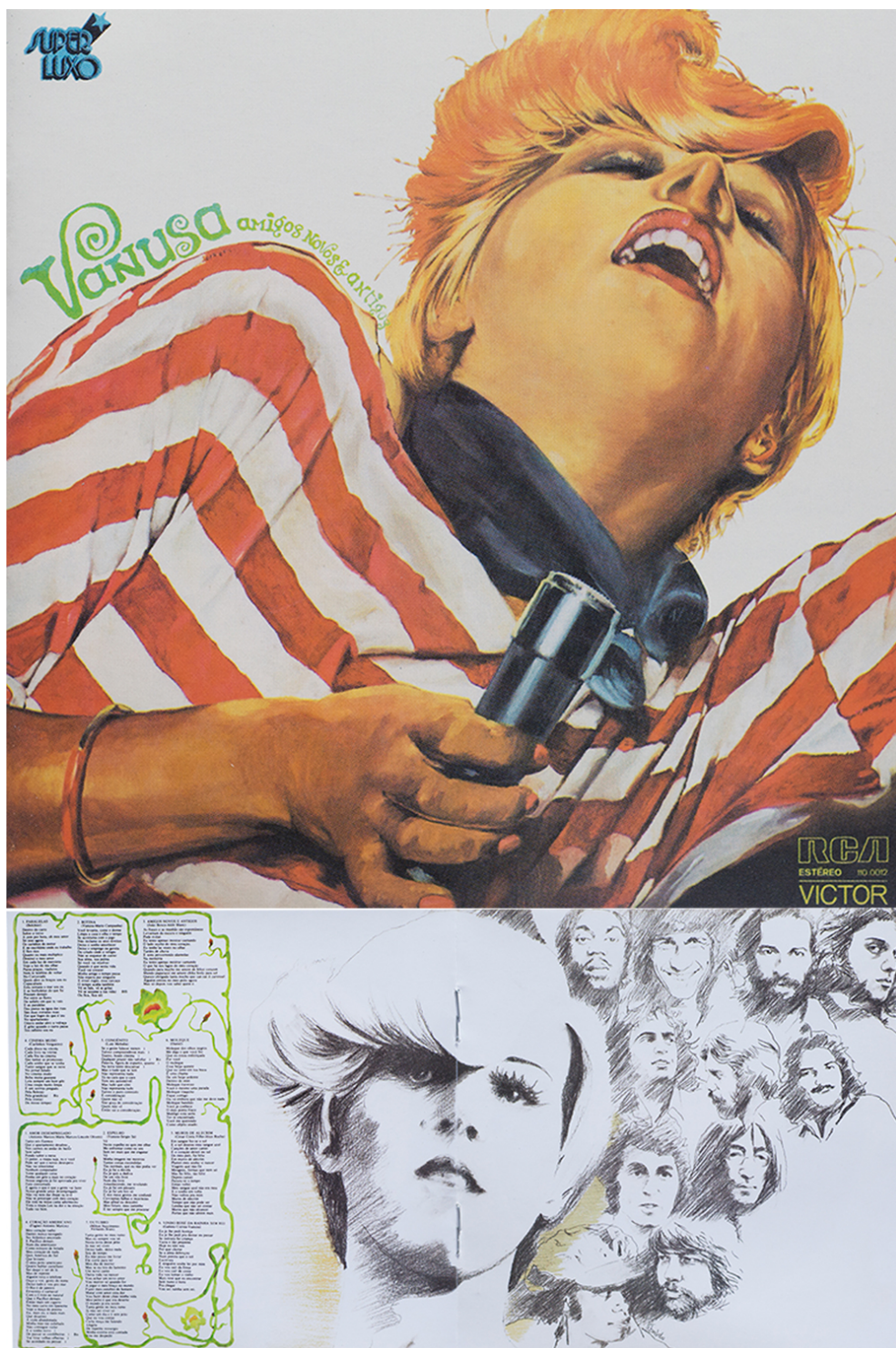


Figura 16: Amigos novos e antigos (1975) – Vanusa
Capa: Tebaldo

Essas interações parecem cristalizar generalizações e polaridades no cenário musical da época, criando antagonismos grosseiros que ignoram contaminações decorrentes do contato entre os artistas em festivais, gravadoras e na vida cultura nas grandes cidades nas quais viviam (em especial Rio de Janeiro e São Paulo para o recorte estudado). Os grupos têm estéticas particulares e pode ser percebido na capa para qual fatia de público o produto se destina. Apesar de não estar acomodada dentro de um grupo, Vanusa expõe suas referências em seus álbuns ao mesmo tempo que as capas de seus discos indicam a natureza da obra de maneira mais ou menos explícita em um primeiro momento para, e seguida, junto às canções, tomar sentido para o espectador ouvinte.

A visualidade de seus discos parte do primeiro, com uma apresentação imediata e destacada da cantora como o ídolo que interessa na obra para, já no segundo disco, ter a sua imagem borrada por longa exposição da fotografia produzindo, assim, outra experiência. No terceiro a capa evidencia o caráter *pop* do disco e de suas influências, o quarto é apresentado como um enigma que chega às vias de uma proposta discursiva guiada pelas canções e o quinto é a formulação de uma imagem que expande e arremata uma leitura da temática geral do álbum e que se distribui pelas músicas.

Estas formulações evidenciam que as capas dos álbuns, inclusive as que não se encontram alinhadas dentro do programa Tropicalista ou formulação estética da Bossa Nova são, sim, expressões artísticas e correspondem a um tipo de arte que se enquadra na previsão de Walter Benjamin a respeito de uma modernidade em que as formas de arte assumem novas formas e critérios. A unidade álbum se compõe por capa e canções, e a experiência com o público acontece com a relação entre seus elementos.

Já consagradas no campo das artes visuais, a produção de capismo – e quase tudo o que diz respeito ao movimento – tropicalista encontra sua glorificação em trabalhos como o livro de Celso Favaretto *Tropicália: alegoria, alegria*. Em casos como *Anos fatais* de Jorge Caê Rodrigues, quando há a proposta de um pequeno panorama situando as capas tropicalistas, o autor incorre em generalizações superficiais e taxativas a respeito de outros componentes da cena musical dos anos 60/70 no Brasil. Surge uma curiosidade: como estes autores lidariam com capas como as dos primeiros discos da cantora Vanusa? Mais adiante: como eles se relacionariam com as canções associadas às capas? Qual tratamento receberiam as canções ao perceberem o teor de *rock* moderno e *black music* presentes nos álbuns? Como justificariam esta separação tão rígida entre *os movimentos de vanguarda da música popular brasileira* e *o resto* sem reforçarem preconceitos?

A metodologia principal deste trabalho surte efeitos positivos contra a superficialidade taxativa com que tendemos a enxergar a música dessa época. Olhar a capa. Escutar as canções. Olhar de novo a capa durante a audição. Interrogar a capa ao final, munido da poesia e do som da banda. Um exercício que aproxima do objeto e que fortalece a sua expressão. E depois, fazer isso com outros álbuns e artistas que compõem a cena. Apesar das diferenças formais em imagem e som e das diferenças temáticas apresentadas pelos artistas, podemos perceber no produto final o elemento criativo e expressivo dotado de natureza comercial que é, afinal de contas, um dos vetores de difusão da cultura popular.

As propostas de Storm Thorgerson e Rogério Duarte não correspondem apenas ao que foi produzido visualmente para as capas do tropicalismo e da Bossa Nova em sua fase Elenco, ou para o rock psicodélico e progressivo internacional de origens estadunidense e inglesa. Ainda que suas ideias tenham se desenvolvido voltadas para a música que estava em fase de desenvolvimento, elementos de suas operações podem ser percebidos em discos anteriores, o que faz com que a identificação de seus processos e teorias sobre capas de álbuns musicais – e também arte maneira mais geral – seja não a criação, mas o estabelecimento de diretrizes para uma prática que já estava em andamento e, segundo Egeu Laus e Chico Homem de Melo, eram até mesmo criticadas em revistas especializadas com critérios como legibilidade, harmonia e criatividade, três critérios que se enquadram nas características sintetizadas por Shuker para música popular.

Cinco álbuns sem título abrem a carreira da cantora Vanusa e a sucessão deles nos conduz até sua maturidade artística às vésperas de seus trinta anos de idade. Este recorte de produção aponta para o resto do cenário musical da época, pula muros erigidos pela memória da cultura popular que elege as expressões interessantes e separa do resto com menos importância. A visualidade nos álbuns expressa, fala, perturba discretamente, questiona, escancara à sua maneira tanto quanto outras formas de arte.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 2ª ed.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em :
<<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>> Acesso em: 16 de fev. 2016.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 2ª ed.
- COHEN, Stanley. *Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers*. New York: Routledge, 2002. 3ª ed.
- COSTA, Rafael Machado. *Estética, tradição e estilo nos quadrinhos: a Kunstwollen da grande depressão e do american way of life*. 2016. 302p. Dissertação (mestrado em história, teoria e crítica de arte) - Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins, 2010.
- DUARTE, Rogério. *Tropicaos: Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Atelier Editorial, 2000.
- FELIPE, Leonardo Azevedo. *Rock my art: ou O novo esteticismo de porquê choras? ou O dia em que Edu K entrou para a história da arte*. 2013. 154 p. + DVD. Dissertação (mestrado em história, teoria e crítica de arte) - Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Den. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- HARRIS, John. *The Dark Side of the Moon: os bastidores da obra-prima do Pink Floyd*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2012. 6ª ed,
- 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.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 2004.

MORGAN, Johnny; WARDLE, Ben. *The art of the LP*. New York: Sterling, 2010.

PEREIRA, Filipe Conde. *A capa nos álbuns de rock dos anos 60/70*. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado) - UFRGS. Porto Alegre, 2014.

POWELL, Aubrey. *Hipgnosis: portraits*. London: Thames & Hudson, 2014.

POWELL, Aubrey; THORGERSON, Storm. *100 best album covers: the stories behind the sleeves*. Nova Iorque: Dorling Kindersley, 1999.

REIS, A. O. D. C. Walter Benjamin e a música popular. *Trágica: estudos de filosofia e imanência*, Rio de Janeiro, Vol. 7, nº 2, p. 1-9, 2º quadrimestre de 2014. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/v7n2/reis.pdf>> Acesso em: 16 de fev. 2016

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.

RUBIN, David S. *It's Only Rock and Roll: Rock and Roll Currents in Contemporary Art*. NY/London: Prestel, 1997.

SCHUTZ, Alfred; WAGNER, Helmut T. R. (org). *Sobre fenomenologia e relações sociais*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999. 1ª Ed.

TAYLOR, Roger. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad, 2005.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta, 2013.

THORGERSON, Storm. *Classic album covers of the 60s*. London: Collins & Brown, 2009.

THORGERSON, Storm. *Eye of the storm*. London: Sanctuary, 1999.

WITT, Stephen. *Como a música ficou grátis: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. 1ª ed.

ZIMMERMANN, Máira. *Jovem Guarda: moda, música e juventude*. São Paulo: Fapesp, 2013.

ENTREVISTAS:

Entrevista de César Villela à Camila Yhan (Fashio Forward) publicada em 11/01/2012
<http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/rio-a-porter-cesar-villela-conta-ao-ffw-como-transformou-capas-de-disco-em-arte/>

ANEXOS

CD com canções dos seis primeiros álbuns de Vanusa (extraídos da reedição de 2015 pelo selo Discobertas).

VANUSA. Sem título. Produtor: Antonio Ramalho Neto. São Paulo: RCA, 1968 (35'46 min).

Reedição. Produtor: Marcelo Froés. Rio de Janeiro: Discobertas, 2015 (32'32 min).

VANUSA. Sem título. Produtor: Osmar Duarte. São Paulo: RCA, 1969 (35'49 min).

Reedição. Produtor: Marcelo Froés. Rio de Janeiro: Discobertas, 2015 (40'01 min).

VANUSA. Sem título. Produtor: Wilson Miranda. São Paulo: RCA, 1971.

Reedição. Produtor: Marcelo Froés. Rio de Janeiro: Discobertas, 2015 (38'21 min).

VANUSA. Sem título. Produtor: Wilson Miranda. São Paulo: Continental, 1973.

Reedição. Produtor: Marcelo Froés. Rio de Janeiro: Discobertas, 2015 (37'09 min).

VANUSA. Sem título. Produtor: Wilson Miranda. São Paulo: Continental, 1974.

Reedição. Produtor: Marcelo Froés. Rio de Janeiro: Discobertas, 2015 (38'10 min).

VANUSA. *Amigos novos e antigos*. Produtor: Moracy do Val e Lincoln Olivetti. São Paulo: RCA, 1975.

Reedição. Produtor: Marcelo Froés. Rio de Janeiro: Discobertas, 2015 (39'39 min).

Conteúdo disponível temporariamente no link abaixo:

<https://drive.google.com/open?id=1nkBrRQoQyBes3ky0cQhxo9bzBho040PF>