

Capítulo 1: A MATRIZ FÍSICA

O disco está diretamente ligado à história do fonógrafo, cuja origem mistura-se com as intenções que deram origem a outros *instrumentos culturais*, como os que fecundaram as linguagens da fotografia e do cinema.

Grosso modo, há dois tipos de objetos culturais: os que são bons para serem consumidos (bens de consumo) e os que são bons para produzirem bens de consumo (instrumentos). Todos os objetos culturais são *bons*, são como *devem ser*, contêm valores. Obedecem a determinadas intenções humanas. Esta, a diferença entre as ciências da natureza e as da cultura: as ciências culturais procuram pela intenção que se esconde nos fenômenos [...]. (FLUSSER, V. 1985, p. 26)

Os primeiros aparelhos fotográficos resgatavam e impregnavam de intenções o fenômeno da fixação da imagem. Os aparelhos cinematográficos faziam o mesmo com o registro do movimento. Assim também fazia o fonógrafo, registrando o som.

Para o desenvolvimento do disco enquanto bem de consumo, a introdução do fonógrafo na vida dos “consumidores de cultura” foi fundamental.

O fonógrafo foi inventado por Thomas Edison, nos Estados Unidos, e apresentado publicamente pela primeira vez em 1878. No Brasil, a primeira aparição ocorreu quatro meses após a apresentação de Edison, mas foi definitivamente introduzido aqui por Frederico Figner², um judeu de origem tcheca, que se tornou cidadão norte-americano e posteriormente naturalizou-se brasileiro. Trazido de São Francisco, Califórnia, em 1891, o primeiro fonógrafo importado por Figner desembarcou em Belém do Pará, e as primeiras divulgações foram feitas no Rio de Janeiro.

Basicamente, o fonógrafo registrava em um cilindro alguns sons que podiam ser reproduzidos em momentos especiais, em locais de exibição pública. Em 1898 os fonógrafos passaram a utilizar cilindros removíveis. Estes cilindros eram de cera e podiam ser raspados para uma reutilização.

A partir dos primeiros anos do século XX, os cilindros passaram a ser gravados industrialmente. Fazendo parte de um catálogo, poderiam ser encomendados. O cilindro, que contém e conserva o seu conteúdo sonoro gravado, podia agora ser transportado e utilizado em aparelhos de acordo com a vontade do usuário, uma vez que, pouco antes de 1900, os fonógrafos já eram instrumentos mais acessíveis.

² FRANCESCHI, H. M., 2002. p.17

Neste momento, a relação inicial entre o usuário e os *objetos culturais* em questão passa por uma evolução importante. Recordemos que, no início, o fonógrafo era utilizado como um aparelho para exibição pública. Apesar disso, o apelo visual ao público era uma mera consequência de sua exibição. Portanto, a verdadeira relação do usuário com o *bem de consumo*, no caso o som, era estritamente auditiva. Com a possibilidade de que os cilindros passassem a ser intercambiáveis, a relação do usuário com este novo bem consumível passaria a adquirir, além do caráter sonoro, o caráter tátil.

É interessante notar que o uso inicialmente previsto do fonógrafo não considerava as novas relações que se dariam entre homem e máquina, até que o próprio impacto cultural deste instrumento criasse condições para que os cilindros (e os discos que os substituiriam) se relacionassem de uma forma distinta com o usuário, o que, por sua vez, criaria um novo incentivo para o desenvolvimento desta tecnologia.

O gramofone surgiu no Brasil em 1900, também importado por Figner. O seu diferencial, na prática, era o maior volume de som e o fato de utilizar-se de discos, ao invés de cilindros (Fig. 1).



Fig. 1

Outro ponto importante a respeito do surgimento do gramofone, além do surgimento do disco, foi o processo de gravação. As gravações passaram a ser feitas em uma matriz a partir da qual as cópias eram retiradas.

Com o sucesso do gramofone, a disputa entre duas tecnologias, o fonógrafo e o gramofone, ficou mais acirrada. Argumentos diretamente ligados à relação destes *instrumentos culturais* com seu usuário tentaram justificar a existência de cada uma destas tecnologias. Os defensores do gramofone, como a firma “Berliner Gramophone Co.”, afirmavam que os músicos conhecidos apoiavam a superioridade do som do aparelho. Já os

defensores do fonógrafo, como a gravadora Columbia (EUA), afirmavam que apenas o fonógrafo podia gravar e reproduzir as vozes dos consumidores e seus familiares.

Neste ponto, começa a existir uma brecha entre dois momentos tecnológicos. Duas intenções humanas distintas estabelecem relações com diferentes *instrumentos culturais*. O que seria mais interessante? O usuário ter controle sobre suas próprias gravações, ou ter a possibilidade de desfrutar, em sua própria casa, da fidelidade sonora das obras musicais gravadas pelas firmas envolvidas?

Os “discos de duas faces” surgiram em seguida. Diferentemente dos cilindros dos fonógrafos, possuíam uma maior duração, aproximadamente quatro ou cinco minutos de música em cada lado. Assim sendo, o seu conteúdo musical precisava ser melhor identificado. Os selos dos discos informavam o conteúdo gravado, visualmente, de forma que o usuário pudesse orientar-se corretamente no momento de manusear o disco.

As latas em que os cilindros dos fonógrafos eram guardados continham informações visuais, mas estas se referiam estritamente ao seu conteúdo material, ou seja, o cilindro em si e seu fabricante (Fig. 2).



Fig. 2

As gravações sonoras realizadas ao longo desta evolução tecnológica, só tiveram uma referência visual a elas exclusivamente dedicada com o advento dos selos empregados nos discos. Deste ponto em diante, além da relação sonora com o usuário (que existiu desde a exibição do primeiro fonógrafo), e da relação tátil (possibilitada pelos primeiros cilindros intercambiáveis), o usuário passava agora a se relacionar também de forma visual com o disco.

De 1900 até 1930, os envelopes que continham estes discos eram muito simples e não traziam quase nenhuma informação, apenas o nome das obras musicais e do compositor. Devido ao limitado tempo de reprodução musical disponível em cada lado destes discos, muitas obras tinham que ser gravadas em mais de um disco, o que foi chamado de “álbum”.

O “álbum” consistia em três ou quatro discos embalados em envelopes de papel grosso, de cor branca, marrom ou cinza. Estes “álbuns” (fig. 3) tinham também o nome do artista e o título do disco impressos na lombada, de maneira que, quando estocados nas lojas, assemelhavam-se com livros em uma estante³.

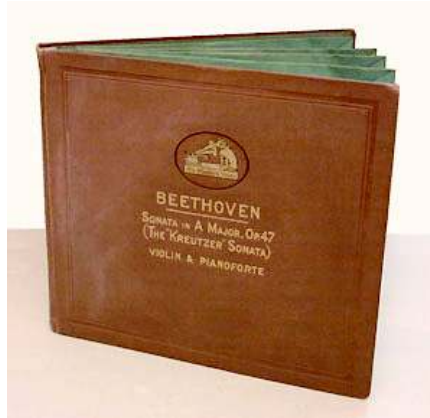


Fig. 3

Podemos dizer que as gravadoras norte-americanas RCA/Victor e Decca, no final da década de 20, inauguraram, muito timidamente, a exploração de imagens que podiam ser empregadas nestes envelopes que embalavam os discos. As primeiras tentativas desta exploração utilizaram-se de pinturas famosas, e apenas estas tímidas iniciativas marcaram o início das investigações do apelo visual da capa de disco. Mas a relação visual entre o disco e o usuário iria mudar radicalmente apenas a partir da década de 1930.

³ MONTORRE, M., 2004, p. 56.

A PRIMEIRA CAPA

Alex Steinweiss era um artista gráfico que trabalhava para a gravadora Columbia, nos Estados Unidos, na década de 1930. Ele propôs que, se pudesse criar capas de disco originais, isso aumentaria as vendas da empresa.

Em 1939, Steinweiss desenvolveu uma capa ilustrada para o álbum "Smash Song Hits by Rodgers and Hart" (Fig. 4). Essa foi a primeira embalagem de disco de 78 rotações com capa trabalhada graficamente, o que revolucionaria a maneira como a indústria fonográfica mundial viria a encarar as capas de disco⁴.



Fig. 4

Steinweiss utilizava-se de seu conhecimento musical, como apreciador de música erudita, para projetar suas capas de disco. Basicamente, se a música contava uma história, a capa daquele disco devia projetar alguns dos simbolismos desta história. Por exemplo, se a música fosse abstrata, elementos da vida do compositor eram incorporados.

Claramente, esta metodologia passou a envolver um subjetivo processo de tradução de códigos sonoros em códigos visuais. Steinweiss acreditava ainda que as capas de disco deveriam apresentar símbolos culturais que estimulassem o interesse da audiência e dos consumidores, assim como faziam os pôsteres de teatro e cinema⁵.

Neste ponto, torna-se interessante observar que, tanto a música como o teatro são artes performáticas. Poderíamos dizer então que, desde o surgimento do fonógrafo, as

⁴ McKNIGHT-TRONTZ, J; STEINWEISS, A., 2000. p. 1-4.

⁵ McKNIGHT-TRONTZ, J; STEINWEISS, A., 2000. p. 4.

técnicas de reprodução sonora teriam produzido uma perda do caráter qualitativo, mediante reprodução quantitativa de um fenômeno análogo ao produzido no original⁶. No entanto, é importante observar também que, assim como o cinema não é um simples “teatro filmado”, o disco, nos anos 30, não é mais um simples registro sonoro de uma performance musical. Mesmo que não haja nenhuma alteração no fonograma editado e publicado em forma de disco, a ocorrência destes dois processos já é suficiente para que se crie uma certa autonomia em relação à performance musical.

A partir do momento em que trabalhos gráficos originais são desenvolvidos para os envelopes que embalam cada disco, o usuário passa a estabelecer relações mais diretas entre o som e a imagem que o acompanha. Assim, as formas de relação do usuário com o disco intensificam-se de maneira complementar e se manifestam igualmente através dos sentidos do tato, da audição e da visão. Desta forma, o disco torna-se um suporte de códigos que se relacionam intersensorialmente com o usuário.

Quando isso é efetivamente colocado em prática, nasce um novo *objeto cultural* completamente original. A partir de Steinweiss, esta busca pelo apelo visual das capas de disco modificaria mais uma vez a relação do disco com o usuário, reconfigurando-o enquanto bem de consumo e proporcionando novos avanços aos Meios de produção de seu tempo.

Os Meios (...) são extensões de nossos sensores e possibilitam, assim, que percebamos os fatos do mundo, bem como são mediadores que possibilitam o acesso a estes novos conhecimentos. Os Meios, ainda, nos possibilitam criar novas obras e estas atuarão no mundo provocando novos fatos que serão novamente percebidos. Pois as obras são fenômenos do mundo, são autônomas, o que significa que elas são algo a mais do que aquilo que causou sua produção⁷.

Este novo *objeto cultural* passava a ser composto de matéria, som e imagem, e estes três elementos se articulariam de forma coerente, conferindo ao disco o status de objeto autônomo em relação àquilo que seu som e suas imagens representariam. Logo, as relações entre os meios de produção e o consumidor estariam indissociáveis daquilo que se tornava o

⁶ Segundo Walter Benjamin, “as diversas técnicas de reprodução reforçaram esse aspecto em tais proporções que, mediante um fenômeno análogo ao produzido nas origens, o deslocamento quantitativo entre duas formas de valor, típicas da obra de arte, transformou-se numa modificação qualitativa, que afeta a sua própria natureza.” (BENJAMIN, W., 1985, p. 18)

⁷ LAURENTIZ, S. R. F., 1994, p. 34

disco, por mais que, do ponto de vista da história destes meios de produção aqui envolvidos, estas relações estivessem sempre sujeitas às diferentes explorações dos fenômenos sensoriais.

Enquanto objeto autônomo, o disco se oferece ao tato, à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, encarnando uma atualidade permanente e possibilitando ao usuário um domínio completo sobre seu conteúdo.

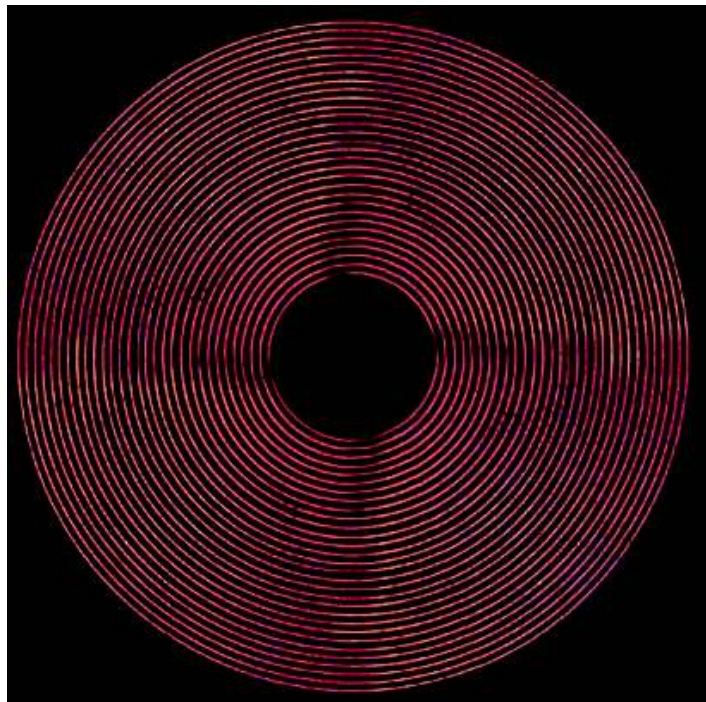
"SMASH SONG HITS BY RODGERS AND HART"

A capa do disco "Smash Song Hits by Rodgers and Hart" é um marco para a indústria fonográfica. Sua importância justifica-se não só por Steinweiss ter colocado em prática o conceito de que a capa de disco deve abordar e remeter ao conteúdo específico do disco, mas por refletir de forma metalingüística sobre a própria funcionalidade envolvida nas capas de disco como um todo.

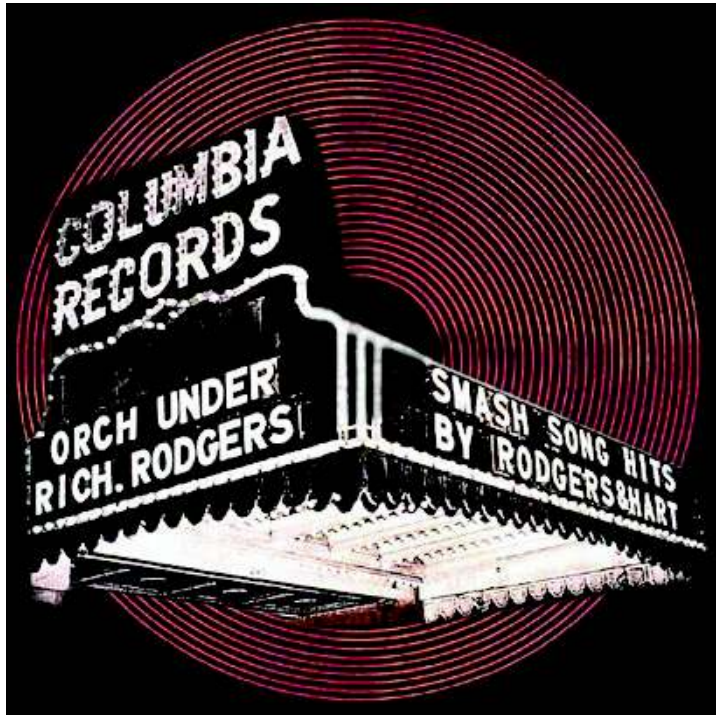
A composição desta capa baseia-se na técnica de colagem. A colagem se realiza de forma a sobrepor imagens bidimensionais e com isso ressignificá-las, criando um novo discurso.

Os elementos presentes na composição desta imagem são três, respectivamente, em ordem de sobreposição planar:

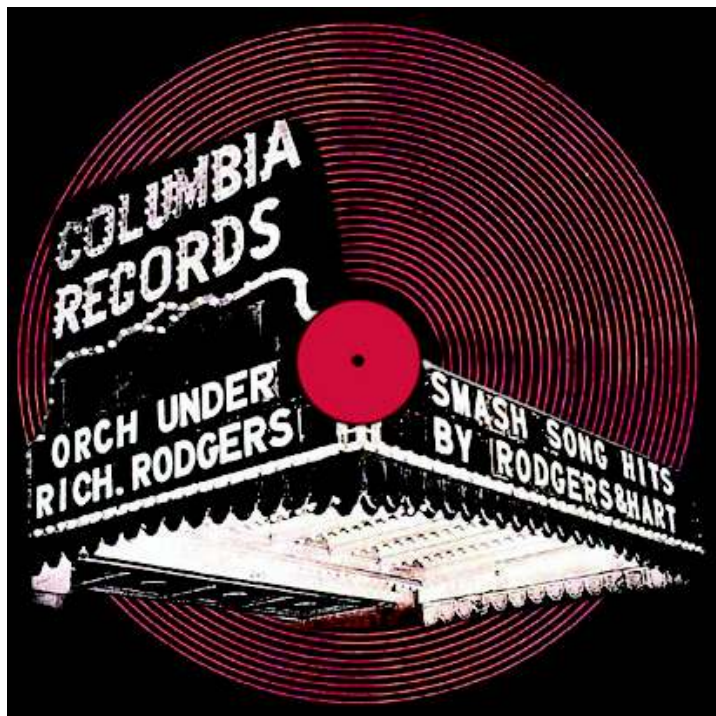
1. Terceiro plano: o disco.



2. Segundo plano: a marquise de um teatro.



3. Primeiro plano: o selo do disco.



A imagem do disco traz consigo uma referência do conteúdo material da embalagem, ou seja, o próprio disco, representado em escala real pelas linhas vermelhas concêntricas que quase tangem as bordas da capa.

Já a imagem da marquise do teatro faz referência ao conteúdo musical do disco, criando uma fusão de signos, de forma (o suporte físico) e conteúdo (a música de Rodgers and Hart).

Por fim, o selo vermelho (que na verdade é parte integrante do signo que representa o disco enquanto objeto) aparece por cima da imagem da marquise, “colando-a” junto à superfície do disco e assim reafirmando a união entre forma e conteúdo.

Isto demonstra o domínio conceitual de Steinweiss a respeito da funcionalidade da capa de disco. Uma hipótese para que isso tenha ocorrido nestes termos é o fato de que Steinweiss projetava predominantemente capas de discos de jazz e música erudita, que são músicas que enfatizam o caráter da performance instrumental. Isso, de certa forma, aceleraria o processo de abstração envolvido na tradução da linguagem sonora em linguagem visual, já que praticamente não são oferecidas pistas descritivas em eventuais letras cantadas.

AS CAPAS NO BRASIL

O Brasil foi o terceiro país a introduzir o formato long-playing, em 1951, quando o disco de vinil chegou ao mercado⁸. Com isso, novas possibilidades surgem para o ramo das artes gráficas no Brasil. Supõe-se que os primeiros profissionais que trabalharam nas imagens das capas de disco vinham de agências de publicidade, algumas já situadas no Brasil desde o início da década de 30.

As relações entre música e publicidade já existiam, principalmente no mercado radiofônico. De outra parte, o grosso da publicidade impressa até esse período é feita com base em ilustrações. [...] Embora com sentido diferente, era o que também acontecia no mercado editorial dos livros, que só incorporará a fotografia nas capas em anos posteriores. (LAUS, E., 1998. p. 125)

A origem da tradição popular musical no Brasil baseia-se na transmissão oral dos versos cantados, herdados dos batuques africanos e dos ritmos e danças religiosas. Assim sendo, a música popular brasileira dos anos 40 e 50 mantém esta tradição.

Segundo a pesquisa de Egeu Laus, foi em 1946 que surgiram as primeiras capas, com ilustrações originais, que faziam parte de uma coleção de gravações de histórias infantis: "Branca de Neve", "A Formiguinha e a Neve", "Chapeuzinho Vermelho", entre outras. Estas histórias são também parte de uma tradição de transmissão oral.

A letra das músicas cantadas apresenta uma importante matéria-prima para os ilustradores das primeiras capas, nos anos seguintes. Assim como sugere Egeu Laus no trecho anteriormente citado, já existia no Brasil a tradição da ilustração literária. Pois foi neste momento que esta tradição foi revisitada, uma vez que as capas de disco abriam um novo espaço para o artista gráfico.

Num primeiro recorte, as capas de disco que nos interessam nesta dissertação são as capas de disco de samba, ilustradas nestes primeiros anos da indústria fonográfica nacional. Isso se justifica, de início, por ser o samba um eficiente representante da cultura popular musical. Desta maneira, existe a necessidade que sejam citados aqui alguns ilustradores importantes para a história das capas de disco de samba.

⁸ LAUS, E., 1999. p. 6.

Uma das primeiras capas de discos samba ilustradas data de 1951 e foi ilustrada por Di Cavalcanti. Araci de Almeida canta músicas de Noel Rosa neste disco lançado pela gravadora Continental (Fig. 5).

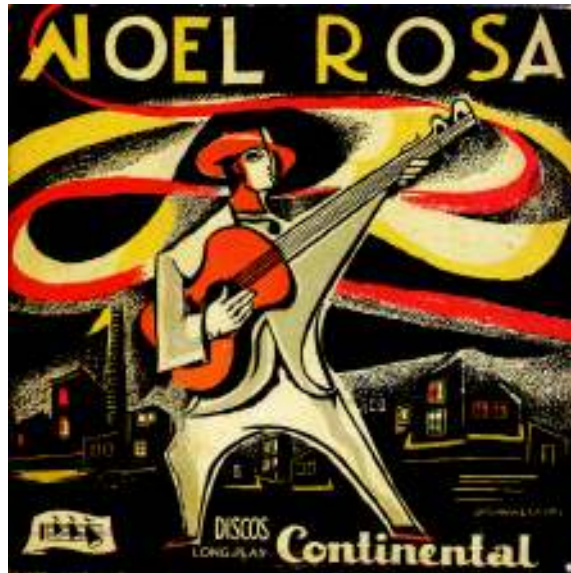


Fig. 5

Outro nome muito importante nestes primeiros anos foi Paulo Brèves. Um dos ilustradores pioneiros, trabalhou para a Sinter (distribuidora no Brasil da Capitol Records) e foi responsável pela primeira capa brasileira de um disco *Long Playing*⁹, intitulado “Carnaval Capitol” (Fig. 6).



Fig. 6

Junto com Brèves, também de uma grande importância, Lan aparece como um dos mais evidentes ilustradores das capas dos discos de samba. (Fig. 7).

⁹ LAUS, E. Os 50 anos das capas de disco no Brasil. *Veredas*, 71: pg. 26, 2001.



Fig. 7

Miécio Caffé também merece destaque dentre os mais importantes nomes que trouxeram as imagens do imaginário do samba para as capas de disco. (Fig. 8).



Fig. 8

Aquilo que Lan desenha e diz por meio do traço, nenhum geométrico conseguiu fazer. Lan qualifica, faz crítica, brinca, exagera. [...] Caffé é outro que tem opinião sobre cada músico, cada compositor e expressa no seu desenho. Quando Di Cavalcanti faz a sua ilustração para a capa de disco, é realmente uma ilustração. (LAUS, E., 1999, p. 4.)

Esta distinção entre uma ilustração “típica” e uma ilustração “crítica”, apontada por Egeu Laus, é fundamental para que se justifique o próximo recorte abordado nesta dissertação.

Uma ilustração “típica” é uma simples tradução de uma mensagem manifestada por um determinado meio e linguagem. Por exemplo, a tradução da mensagem literária de um livro em uma imagem ilustrativa. A imagem acompanha, acolhe e dá suporte ao texto, contribuindo para a ênfase em uma determinada idéia presente no próprio texto.

Uma ilustração “crítica” envolve interpretação e a constituição de um novo discurso, paralelo ao discurso inicial. Não é contraditório à mensagem inicial, mas complementar. Duas obras discursivas se encontram em um mesmo objeto: o disco.

Quando a ilustração “crítica” aparece com estas características, parece-me apropriado explorá-la de forma a resgatar este caráter discursivo nela presente. Esse discurso crítico pode ser muito bem explorado nas capas de disco de samba, se voltarmos nosso olhar analítico para aquele que talvez tenha sido a mais importante entidade na produção e no imaginário poético do samba entre as décadas de 20 e 50 no Brasil: o malandro.