



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

PAULA PARAÍSO PORCIÚNCULA

***A DANÇA DA SOLIDÃO (1972) E NERVOS DE AÇO (1973): A ARTE NAS CAPAS DE
DISCOS DURANTE A DITADURA NO BRASIL***

Florianópolis,
2016.

PAULA PARAÍSO PORCIÚNCULA

***A DANÇA DA SOLIDÃO (1972) E NERVOS DE AÇO (1973): A ARTE NAS CAPAS DE
DISCOS DURANTE A DITADURA NO BRASIL***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito para obtenção da graduação no
curso de História da Universidade Federal de
Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Joana Vieira Borges.

Florianópolis,
2016.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos quinze dias do mês de julho do ano de dois mil e dezesseis, às catorze horas, na Sala 10 do Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora **Joana Vieira Borges**, Orientadora e Presidente, a Professora **Ana Maria Veiga**, Titular da Banca, e o Professor **Fernando Leocino**, Suplente, designados pela Portaria nº27/HST/16 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Paula Paraíso Porciúncula**, subordinado ao título: **“A Dança da Solidão (1972) e Nervos de Aço (1973): a arte nas capas de discos durante a ditadura no Brasil”**. Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora **Joana Vieira Borges**, a nota final *10,0*, da Professora **Ana Maria Veiga**, a nota final *10,0*, e do Professor **Fernando Leocino**, a nota final *10,0*; sendo aprovada com a nota final *10,0*. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva em versão digital, ao Departamento de História, até o dia vinte e um dias do mês de julho de dois mil e dezesseis. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 15 de julho de 2016.

Banca Examinadora:

Prof.a Joana Vieira Borges

Joana Borges

Prof.a Ana Maria Veiga

Ana Maria Veiga

Prof. Fernando Leocino

Fernando Leocino da Silva

Candidata Paula Paraíso Porciúncula

Paula P. Porciúncula



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o(a)
acadêmico(a) Paula Ranaíra Perceira, matrícula
n.º 44104963, entregou a versão final de seu TCC cujo título é
"A Dança da Solidão (1972) e Ações de Coço (1973): as carteiras
copas de chopp durante a ditadura no Brasil"
com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 21 de julho de 2016.

Joana Borges
Orientador(a)

RESUMO

O tema deste trabalho é a arte nas capas de discos durante a ditadura no Brasil, mais precisamente nas capas de *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e de *Nervos de Aço* (Odeon, 1973). A proposta é observar a relação entre História, arte e música a partir da análise dessas duas capas de discos de Paulinho da Viola elaboradas pelo artista gráfico Elifas Andreato durante a ditadura civil-militar brasileira em seu período de maior repressão e censura (pós-AI-5), nos anos de 1972 e de 1973. Deseja-se, por conseguinte, perceber se tal contexto influencia as capas produzidas por Elifas Andreato para os discos de Paulinho da Viola e como isso ocorre. A temática é relevante porque pretende examinar, dentro de um período marcante da história brasileira, a ditadura civil-militar, as capas de discos, que, por serem produtos de grande circulação, tornaram-se uma forma de arte dotada de alta potencialidade de reação e de crítica à repressão e à censura impostas pelo regime. Seguindo o viés da História Cultural, as análises das duas capas de discos têm como base as metodologias sugeridas por: Elaine Caramella, Peter Burke, Sandra Jatahy Pesavento, Martine Joly, Christopher Dunn e Francisco Homem de Melo & Elaine Ramos Coimbra. Assim, foi possível demonstrar que uma imagem é resultado da época em que foi produzida e divulgada. Além disso, compreendemos que ela pode adquirir novos significados à medida que é interpretada.

Palavras-chave: Capas de discos. Ditadura civil-militar. Elifas Andreato.

ABSTRACT

The theme of this research is the art on album covers during the dictatorship in Brazil, most precisely on the covers of *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) and *Nervos de Aço* (Odeon, 1973). The proposal is to observe the relationship between History, art and music through the analysis of these two Paulinho da Viola's album covers made by the graphic designer Elifas Andreato during the Brazilian civil-military dictatorship, in its period of biggest repression and censorship (after AI-5), in the years 1972 and 1973. I intend, therefore, to realize if this context influences the covers produced by Elifas Andreato for Paulinho da Viola's discs and how does it happens. This theme is relevant because intends to examine, in a remarkable period of Brazilian history, the civil-military dictatorship, the album covers, which were products of wide circulation and (relatively) easy acquisition and became a kind of art endowed with high potentiality of reaction and criticism of repression and censorship imposed by the regime. Following the track of Cultural History, the analyses of both album covers are based on methodologies suggested by: Elaine Caramella, Peter Burke, Sandra Jatahy Pesavento, Martine Joly, Christopher Dunn and Francisco Homem de Melo & Elaine Ramos Coimbra. Thus, it was possible to demonstrate that an image is a result of the time it was produced and released. Besides that, we understand that it can acquire new meanings as it is interpreted.

Keywords: Album covers. Civil-military dictatorship. Elifas Andreato.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
<hr/>	
CAPÍTULO 1:	
O INÍCIO DA DÉCADA DE 1970 NO BRASIL E SEUS DESAFIOS	13
<hr/>	
CAPÍTULO 2:	
DUAS TRAJETÓRIAS ARTÍSTICAS, UMA PARCERIA: ELIFAS ANDREATO E PAULINHO DA VIOLA	35
<hr/>	
CAPÍTULO 3:	
AS CAPAS DOS DISCOS <i>A DANÇA DA SOLIDÃO</i> (1972) E <i>NERVOS DE AÇO</i> (1973)	47
<hr/>	
3.1. <i>A DANÇA DA SOLIDÃO</i> (PAULINHO DA VIOLA, ODEON, 1972)	50
<hr/>	
3.2. <i>NERVOS DE AÇO</i> (PAULINHO DA VIOLA, ODEON, 1973)	54
<hr/>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
<hr/>	
FONTES	64
<hr/>	
5.1. CAPAS ANALISADAS	64
<hr/>	
5.2. CAPAS REFERENCIADAS	64
<hr/>	
REFERÊNCIAS	65
<hr/>	
6.1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65
<hr/>	
6.2. REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS E IMAGÉTICAS	67
<hr/>	
ANEXOS	71
<hr/>	
7.1. ANEXO 1 – CAPA DO DISCO <i>A DANÇA DA SOLIDÃO</i> (ODEON, 1972)	71
<hr/>	
7.1.1. Dados de identificação da capa do disco <i>A Dança da Solidão</i> (Odeon, 1972)	71
<hr/>	
7.2. ANEXO 2 – CAPA DO DISCO <i>NERVOS DE AÇO</i> (ODEON, 1973)	72
<hr/>	
7.2.1. Dados de identificação da capa do disco <i>Nervos de Aço</i> (Odeon, 1973)	72
<hr/>	

INTRODUÇÃO

Com a finalidade de realizar um estudo que pudesse unir a História à arte e à música, a forma encontrada foi examinar capas de discos. Assim, o tema deste trabalho é a arte nas capas de discos durante a ditadura no Brasil, mais precisamente nas capas de *A Dança da Solidão* (1972) [Anexo 1] e de *Nervos de Aço* (1973) [Anexo 2]. A proposta, portanto, é observar a relação entre História, arte e música a partir da análise dessas duas capas de discos de Paulinho da Viola elaboradas pelo artista gráfico Elifas Andreato durante a ditadura civil-militar¹ brasileira, dentro de seu período de maior repressão e censura (pós-Ato Institucional Número 5),² nos anos de 1972 e de 1973. Deseja-se, por conseguinte, perceber se tal contexto influencia as capas produzidas por Elifas Andreato para os discos de Paulinho da Viola e como isso ocorre.

Esta temática é relevante porque pretende examinar, dentro de um período marcante da história brasileira, a ditadura civil-militar – que durou vinte e um anos e teve seu “ápice repressivo” entre o fim da década de 1960 e o início da década de 1970 –, as capas de discos, que, por serem produtos de grande circulação, tornaram-se uma forma de arte com alto potencial de reação e de crítica à repressão e à censura impostas pelo regime. Como exemplo disso podem ser citadas as capas dos discos *Tropicalia ou Panis et Circencis*,³ de Caetano Veloso et. al. (Philips, 1968); *Gilberto Gil*, de Gilberto Gil (Philips, 1968); *Canto Geral*, de Geraldo Vandré (Odeon, 1968); *Araçá Azul*, de Caetano Veloso (Philips/Polygram, 1972); e *Calabar*, de Chico Buarque (Philips, 1973).

O intuito desta pesquisa é sair do “lugar-comum”, da relação evidente entre “Tropicália e ditadura”, “‘artistas nacionalistas de esquerda’ e ditadura” etc., buscando uma analogia não tão clara e que é muito pouco discutida, entre capas de álbuns de samba e a crítica ao regime ditatorial. A partir daí, foi necessário escolher para tal análise o trabalho de um determinado artista gráfico com capas de discos. Assim, foi eleito o trabalho de Elifas Andreato, que elaborou mais de 400 capas de discos, sempre com um traçado bastante

¹ Diante dos debates no campo da História acerca de tal aspecto, isto é, a polêmica existente sobre o emprego da expressão “ditadura militar” ou do termo “ditadura civil-militar”, optarei por utilizar este último justamente por não querer minimizar nem dirimir a responsabilidade de uma ou de outra esfera, mas por considerar que as duas foram responsáveis e contribuíram amplamente para a imposição e para a instalação deste regime no Brasil, uma vez que o respaldo oferecido por uma parcela da população civil, grandes empresários, setores da mídia, entre outros, proporcionou o golpe e a perenidade dos militares (e de seus abusos) no comando do país.

² PLANALTO. *Ato Institucional número 5*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 20 de abr. de 2015.

³ Neste trabalho, quando citado o disco-manifesto tropicalista, serão utilizadas as grafias *Tropicalia* e *Circencis*, da mesma maneira que aparecem na capa do disco original, lançado em 1968.

original e característico, tendo sua trajetória fortemente marcada pela ditadura. Por ter feito várias capas para diversos artistas da música brasileira – não necessariamente ligados ao samba –, principalmente entre as décadas de 1970 e de 1980, como Paulinho da Viola, Elis Regina, Chico Buarque, Martinho da Vila, Adoniran Barbosa, Clementina de Jesus, João Nogueira, Clara Nunes, entre outros, foi preciso efetuar um recorte temporal delimitando os trabalhos realizados durante a década de 1970.

Desta forma, foram escolhidas as capas que Elifas produziu para Paulinho da Viola durante os anos 1970: *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972); *Nervos de Aço* (Odeon, 1973); *Paulinho da Viola* (ou *Amor à Natureza*, Odeon, 1975); *Memórias Chorando* (EMI-Odeon, 1976); *Memórias Cantando* (EMI-Odeon, 1976); *Paulinho da Viola* (EMI-Odeon, 1978); *Zumbido* (EMI-Odeon, 1979). Contudo, percebendo a necessidade de realizar um recorte temático e temporal ainda mais específico, por se tratar de um Trabalho de Conclusão de Curso, a alternativa encontrada foi analisar as duas primeiras, elaboradas no início da década de 1970, nos anos de 1972 e de 1973 – período mais coercitivo do regime –, por acreditar que seus elementos têm um forte potencial crítico, nem sempre perceptível em um primeiro olhar, e por serem bastante representativas na história da música brasileira e também das artes gráficas. A própria capa de *Nervos de Aço* pode ser considerada um parâmetro tanto na obra de Elifas Andreato, como na área da indústria fonográfica, e também no campo do design brasileiro. As outras cinco capas que não serão analisadas individualmente neste trabalho poderão ser estudadas futuramente em uma investigação de maior abrangência.

Para desenvolver esta pesquisa será utilizada como principal base teórica a História Cultural – sem desprezar quaisquer outras correntes que possam auxiliar nesta empreitada –, por considerar este o viés historiográfico que melhor contempla a questão da arte e da música e os conceitos relacionados a ambas, por exemplo: produção, representação, memória, circulação, recepção, estética etc. Como trata Peter Burke, “a palavra ‘cultural’ distingue-a da história intelectual, sugerindo uma ênfase em mentalidades, suposições e sentimentos e não em ideias ou sistemas de pensamento”.⁴ Sandra Jatahy Pesavento, no livro *História & História Cultural*,⁵ entende a cultura como um conjunto de significados construídos e compartilhados pelos homens para explicar o mundo.⁶

⁴ BURKE, Peter. “Um novo paradigma?”. In: _____. *O que é história cultural?*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 69.

⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 132p.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

Seguindo esta linha, o trabalho será dividido em três partes: o primeiro capítulo será destinado a uma revisão bibliográfica, explanando a conjuntura cultural e política escolhida, o início da década de 1970 no Brasil – retomando também alguns eventos da década anterior –, observando o desafio enfrentado pela arte para conseguir “contornar” a censura estabelecida pelo governo ditatorial.

De acordo com Sandra Pesavento, o método do historiador concebido pela História Cultural é o chamado “método da montagem” – em alusão à estratégia anunciada por Walter Benjamim –, no qual são realizados cruzamentos, composições, combinações, revelando os detalhes, dando relevância ao secundário. Ela afirma que é preciso ir de um texto a outro, sair da fonte para mergulhar no referencial de contingência no qual se insere o objeto do historiador.⁷ Afinal, mesmo os pesquisadores que não seguem o viés da História Cultural, não conseguem realizar uma investigação do “zero”, sem buscar referências em outros autores para embasar e construir sua pesquisa.

Assim, em consonância com Pesavento, para realizar este capítulo inicial será feita a intersecção e o diálogo com os trabalhos e conceitos propostos por Margarida Autran, Lucília de Almeida Neves Delgado; Paulo Sergio Duarte; Carlos Fico; Cristina Freire; Elio Gaspari; Marcos Napolitano; Marcelo Ridenti, entre outros.⁸

O segundo capítulo é referente às biografias dos dois artistas, portanto, nele será aplicado, sobretudo, o conceito de memória. Os trabalhos do sociólogo Michael Pollak,

⁷ Ibidem, p. 63-65.

⁸ AUTRAN, Margarida. “Samba, artigo de consumo nacional”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. p. 71-78.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. “Utopias cassadas”. *Revista de História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n.21, jun./2007. Disponível em: <http://revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/utopias-cassadas>. Acesso em: 27 de mar. de 2016.

DUARTE, Paulo Sergio. “Anos 70: a arte além da retina”. In: RISÉRIO, Antonio et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 133-146.

FICO, Carlos. *História do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2015. 160 p.

FREIRE, Cristina. “O presente-ausente da arte dos anos 70”. In: RISÉRIO, Antonio et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 147-155.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 507 p. (As ilusões armadas; v.2).

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2015. 367 p.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005. 120 p.

NAPOLITANO, Marcos. “Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968)”. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). *Nacionalismo e reformismo radical*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. p. 585-617. (As esquerdas no Brasil, vol. 2).

NAPOLITANO, Marcos. “MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira”. In: RISÉRIO, Antonio et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 125-132.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.

RIDENTI, Marcelo. “A época de 1968: cultura e política”. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula (orgs.). *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 81-90.

RIDENTI, Marcelo. “Canetas e fuzis: intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70”. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 25-38.

Memória e identidade social,⁹ do historiador Fernando Catroga, *Memória, História e Historiografia*,¹⁰ e também de Sandra Pesavento, *História & História Cultural* –¹¹ que salientam a seletividade da memória –, serão utilizados para dar sustentação ao delineamento das trajetórias de Elifas Andreato e de Paulinho da Viola, feito a partir de depoimentos e de entrevistas cedidos pelos próprios artistas, por parceiros, colegas, amigos, familiares etc., disponíveis em vídeos e em *sites* na internet, em documentários e em livros – como, por exemplo, o livro *Zicartola*,¹² do historiador Maurício Barros de Castro.

Sobre o conceito de memória, Michael Pollak afirma que esta é seletiva, pois sofre oscilações dependendo do momento em que é articulada, em que é expressa. Logo, as preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da mesma. Ainda de acordo com Pollak, a organização da memória em função das preocupações pessoais e políticas do momento demonstra que ela é um fenômeno construído. Isto quer dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes.¹³ Desta forma, é com total atenção a esses pontos elencados por Pollak que se pretende trabalhar com as fontes secundárias mencionadas no fim do parágrafo anterior.

Completando essa breve discussão acerca da memória, Pesavento e Catroga referem-se a Aristóteles e às suas categorias para definir esse conceito: a *mneme* e a *anamnese*. A *mneme* diz respeito à presença involuntária de imagens do passado no espírito, que passam a existir por evocação espontânea ou que podem ser despertadas por um ato ou objeto que façam uma lembrança vir à tona. Já a *anamnese* é a memória voluntária, na qual existe um esforço de recuperar, pelo espírito, algo ocorrido no passado.¹⁴ Catroga afirma que a memória estará sempre ameaçada pela amnésia, “tributo” que a *anamnese* tem de pagar ao esquecimento.¹⁵

Conseqüentemente, na elaboração deste segundo capítulo – uma vez que serão utilizadas como principais fontes entrevistas e depoimentos cedidos pelos próprios artistas, por parceiros, colegas, amigos e familiares a terceiros, em momentos distintos –, é necessário estar alerta às imprecisões geradas pelo ato da recordação e à seleção feita por outrem desses fragmentos de memória. Um modo de tentar superar tal dificuldade é confrontar essas fontes,

⁹ POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Rev. Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

¹⁰ CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001. 72 p.

¹¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.*, 132 p.

¹² CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e dona Zica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. 144 p.

¹³ POLLAK, Michael. *Op. cit.*, p. 204.

¹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.*, p. 94.

¹⁵ CATROGA, Fernando. *Op. cit.*, p. 22.

procurando pontos em comum, percebendo e unindo o “presente” de uns discursos ao “ausente” de outros.

De qualquer maneira, a partir do estudo das duas trajetórias artísticas, será possível analisar a relação das capas dos discos com o contexto em que cada um estava inserido, ingressando na última parte deste trabalho que compreende o cerne desta investigação: as análises das capas de 1972, do disco *A Dança da Solidão*, e de 1973, do disco *Nervos de Aço*, ambas feitas por Elifas Andreato a Paulinho da Viola, percebendo *se e de que forma* as influências da conjuntura histórica em que cada uma foi elaborada aparecem nas representações visuais.

No terceiro e último capítulo serão feitas as apresentações e as análises das duas capas de discos, compreendendo como foram produzidas, abordando a relação de cada uma delas com os conteúdos de suas respectivas canções, observando seus elementos gráficos (cores, linhas, formas etc.) e as técnicas utilizadas por Elifas Andreato – verificando se há ou não uma unidade visual entre as capas produzidas nos anos de 1972 e 1973, o que pode levar a determinadas considerações sobre o contexto geral.

É necessário grifar que as duas capas estão inseridas em um dos campos de pesquisa da História Cultural que são as *imagens*.¹⁶ Portanto, para elaborar a análise de ambas, serão utilizados os conceitos e as metodologias sugeridas por quatro autores: Peter Burke, Elaine Caramella, Martine Joly e Sandra Jatahy Pesavento.¹⁷ Também serão obtidos como base outros dois trabalhos que, em alguns de seus capítulos, examinam especificamente capas de discos. O primeiro é o livro *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*,¹⁸ organizado por Francisco Homem de Melo e por Elaine Ramos Coimbra; e o segundo é o livro *Brutalidade Jardim*,¹⁹ de Christopher Dunn.

As obras supracitadas adotam formas distintas de analisar capas de discos, o que as tornam complementares. A primeira é uma abordagem mais voltada à área do Design, que, apesar de levar em conta o contexto histórico das capas estudadas, dá maior ênfase à questão da técnica, da estética dos elementos visuais – até mesmo pelo fato do período abordado no

¹⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.*, p. 84.

¹⁷ BURKE, Peter. “A história cultural das imagens”. In: _____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. SP: EDUSC, 2004. p. 225-238.

CARAMELLA, Elaine. *História da Arte: fundamentos semióticos*. SP: EDUSC, 1998. 218p.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. 14ª ed. São Paulo: Papirus, 2012. 152 p.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.*

¹⁸ MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, c2011. 741 p.

¹⁹ DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 276 p.

livro ser bastante longo (de 1808 a 1999), dentro do qual são tratados vários tipos de representações visuais que fazem parte do universo do design gráfico em nosso país, como: cédulas, bandeiras, logomarcas, capas de revistas, cartazes, capas de discos.

O segundo livro faz uma análise do movimento tropicalista e, em um de seus capítulos,²⁰ traz uma apreciação sobre o disco *Tropicalia ou Panis et Circencis* (Philips, 1968) e todos os seus itens – desde a capa às músicas –, realizando um exame detalhado por meio de citações de autores que têm como área de interesse e de pesquisa o movimento tropicalista, e também através da própria interpretação do autor, sempre considerando a conjuntura social, cultural e política da época, assim como o contexto e as influências dos artistas da Tropicália.

Por fim, ainda neste último capítulo, uma vez que as capas analisadas são entendidas como arte, como representação que produz significados, valores, concepções,²¹ buscar-se-á perceber se houve repercussão por parte da crítica cultural, das pessoas envolvidas no meio artístico/ musical e até mesmo da sociedade da época em relação a essas capas, e, caso tenha havido alguma repercussão, notar como e onde ela circulou (exemplo: jornais). Portanto, será possível apreender o que elas significaram/ significam dentro do contexto histórico selecionado, concluindo o ciclo desta pesquisa.

²⁰ Ibidem, p. 95-143.

²¹ CARAMELLA, Elaine. *Op. cit.*, p. 73.

CAPÍTULO 1

O INÍCIO DA DÉCADA DE 1970 NO BRASIL E SEUS DESAFIOS

Para discorrer e conferir sentido ao começo da década de 1970 no Brasil – levando em conta seus desafios, principalmente na área cultural – é necessário retomar alguns momentos representativos da década anterior, marcada sobretudo pelo golpe civil-militar de 1964 e pela decretação do Ato Institucional Número 5 (AI-5), em 1968. Primeiramente, é preciso lembrar da conjuntura que conduziu o país a este cenário.

Em 25 de agosto de 1961, o então presidente eleito democraticamente, Jânio Quadros, numa tentativa de obter maiores poderes perante o Congresso Nacional, abdicou inesperadamente de seu mandato – que não durou nem sete meses –, na expectativa das pessoas concordarem com seus interesses, pedindo a sua permanência no poder – fato que não se concretizou.²² Esse episódio foi responsável pelo início de (mais) uma profunda crise política no país.

Na prática, o vice-presidente João Goulart, também eleito por meio do voto popular,²³ deveria tomar posse do cargo; mas, como estava em missão especial na China – enviado pelo próprio Quadros –, quem acabou assumindo a presidência da República foi Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados. Jango, maneira como Goulart era conhecido popularmente, deveria retornar e passar a exercer tal função; porém, os ministros militares demonstravam claramente que não aprovariam sua posse, devido ao passado getulista do político, às suas ações enquanto ministro do Trabalho, às suas relações com os sindicatos, e por acreditarem que ele era “de esquerda”, associado aos comunistas.²⁴

Reprovado pelos militares, sem um plano de governo e sem uma base política, Jango, enquanto procurava uma saída para a crise, decidiu adiar sua volta, passando por diversos países até “pisar” em terras brasileiras. Antes mesmo da chegada de Goulart, os militares lançaram um manifesto no qual defendiam que o retorno do mesmo seria ruim, implicando no presidencialismo, regime que proporcionaria demasiada “autoridade [...] ao chefe da nação”.

²² FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 42.

²³ Naquela ocasião, presidente e vice-presidente concorriam e eram escolhidos separadamente pelos eleitores; portanto, ambos não precisavam pertencer ao mesmo partido, podendo ser adversários, como no caso de Jânio Quadros, que era apoiado pela União Democrática Nacional (UDN), e de João Goulart, integrante do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

²⁴ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 42.

Assim, o Congresso Nacional optou por inserir o parlamentarismo no Brasil, de forma a diminuir os poderes do presidente, deixando o país sob a direção de um primeiro-ministro.²⁵

O parlamentarismo não foi uma modalidade de governo bem-sucedida no país. Começou com a nomeação de Tancredo Neves como primeiro-ministro, o qual teve de renunciar, pois desejava tentar um novo mandato na Câmara dos Deputados. A partir de então, outros nomes²⁶ foram indicados e o cargo temporariamente ocupado. Entre as sucessivas reprovações e renúncias do cargo de primeiro-ministro, o Congresso começou a discutir a realização de um plebiscito para a consulta sobre o parlamentarismo ou o presidencialismo, que ocorreu em 1963. Participaram do plebiscito onze milhões de pessoas, e aproximadamente 9 milhões e 500 mil deram a vitória ao presidencialismo.²⁷

A partir dessa vitória, Jango ganhou plenos poderes da Presidência da República, o que deixou seus inimigos exaltados. Desde que tomou posse, o político foi refém de uma intensa campanha de desestabilização através de uma forte propaganda política financiada com recursos de empresários – conduzida por duas associações, o Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e o Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) – e do governo estadunidense. As “reformas de base” propostas por Goulart assustavam as elites políticas conservadoras, os empresários e parte da classe média.²⁸

Assim, em meio a um governo bastante conturbado, marcado por uma campanha de desestabilização que, por não ter sido eficaz, deu espaço às iniciativas de conspiração que pretendiam derrubá-lo; criticado pelos militares, pela Igreja Católica e pela classe média – insatisfeita em relação ao aspecto econômico do país –;²⁹ entre os dias 31 de março e 1º de abril de 1964, o presidente João Goulart foi deposto por um golpe de Estado. Essa manobra autoritária foi possível devido a múltiplos fatores, como a já mencionada “conspiração” – perpetrada por militares, empresários, latifundiários, partidos políticos, institutos de pesquisa e também por uma parte da Igreja Católica, contando com o apoio externo dos Estados Unidos, através da CIA e do Departamento de Estado Norte-Americano. Assim, explicando de maneira bastante sucinta, teve início a ditadura civil-militar, reconhecidamente um dos períodos mais sombrios da história do país.

No começo do regime, a Constituição de 1946 foi derrubada, e passaram a vigorar os Atos Institucionais (AIs), um conjunto de 17 normas elaboradas no período de 1964 a 1969,

²⁵ Ibidem, p. 43.

²⁶ Além de Tancredo Neves, Francisco Brochado da Rocha e Hermes Lima ocuparam o cargo de primeiro-ministro no país.

²⁷ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 44-45.

²⁸ Ibidem, p. 45-46.

²⁹ Ibidem, p. 48.

editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica ou pelo Presidente da República, com o respaldo do Conselho de Segurança Nacional (CSN).³⁰ Ainda nos primeiros quatro anos da ditadura, embora os militares decretassem tais Atos para legitimar sua atuação, havia um resquício de liberdade no âmbito sociocultural.³¹

A prolífica vida cultural que se consolidou durante o governo de João Goulart, estimulada pela discussão acerca das reformas de base, foi relativamente preservada.³² Mais especificamente, houve a solidificação da indústria da cultura, acompanhada da institucionalização de campos intelectuais e artísticos, num ambiente conturbado em escala nacional e internacional.³³ O posicionamento crítico e de esquerda era tolerado pelo governo à medida que o artista engajado permanecesse dentro dos circuitos culturais da classe média.³⁴

Em 1964, o Marechal Castelo Branco assumiu o poder devido ao prestígio que possuía entre os militares e ao apoio de lideranças civis. Três anos depois, finalizou seu mandato sem conseguir controlar os militares mais radicais e com alto índice de impopularidade perante a classe média, em decorrência do saneamento financeiro, que prejudicou setores desta camada social que tinham apoiado o golpe. Castelo faleceu em um acidente aéreo logo após seu sucessor, Marechal Artur da Costa e Silva, ser empossado. Herdando as consequências do descrédito em seu antecessor, o governo Costa e Silva (de 1967 a 1969) se encontrou em meio a um ambiente propício às manifestações sociais de oposição ao regime, que se expandiram em 1968.³⁵

O ano de 1968, símbolo de um tempo revolucionário³⁶ – levando em consideração a conjuntura mundial –, foi particularmente emblemático no Brasil, especialmente para artistas, intelectuais, estudantes, trabalhadores, políticos civis e ativistas que se opunham ao regime militar. Amplos setores da sociedade civil se uniram no combate ao regime como, por exemplo, os estudantes de esquerda, que se envolviam em conflitos com a polícia militar e seus aliados ultraconservadores nas universidades e nas ruas.³⁷ No Rio de Janeiro, o estopim foi a morte do estudante Edson Luís no refeitório estudantil Calabouço; também houve uma manifestação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na qual trezentas pessoas

³⁰ PLANALTO. *Atos Institucionais*. Disponível em: <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/legislacao-historica/atos-institucionais#content>. Acesso em: 19 de abr. de 2015.

³¹ PINTO, Carlos Eduardo P. de. “Isso daria um filme...”. *Revista de História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n.108, set./2014. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/narrativas-da-repressao>. Acesso em: 22 de nov. de 2015.

³² NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2015. p. 101.

³³ RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*, 2008. p. 26.

³⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2015. p. 101.

³⁵ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 59-63.

³⁶ RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*, 2009. p. 82.

³⁷ DUNN, Christopher. *Op. cit.*, p. 18.

foram presas; e, no mês de junho daquele ano, foi realizada Passeata dos Cem Mil. Trabalhadores da indústria em São Paulo e em Minas Gerais realizaram, nos meses de abril e julho,³⁸ as primeiras greves desde o golpe. Grupos mais radicais da oposição deram continuidade ou início a uma luta armada contra o regime,³⁹ como: a Ação Libertadora Nacional (ALN), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), o Comando de Libertação Nacional (Colina), o Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8),⁴⁰ entre outros.

A série de manifestações ocorrida entre março – quando morreu o estudante Edson Luís – e outubro de 1968 – quando o aluno secundarista José Carlos Guimarães foi morto em São Paulo –, e a luta armada contra a ditadura foram utilizadas pela linha dura como motivo para exigir a reabertura da temporada de punições.⁴¹ Assim, em 13 de dezembro, foi decretado o Ato Institucional Número 5 (AI-5) – ação que era preparada desde o início daquele ano –,⁴² proibindo a oposição política, acabando com os movimentos de protesto,⁴³ determinando o recesso do Congresso Nacional,⁴⁴ suspendendo o *habeas corpus*⁴⁵ para certos crimes, anulando os direitos políticos e civis, facilitando as prisões e recrudescendo a censura. Como resposta, essas organizações que vinham realizando algumas ações armadas ao longo de 1968 intensificaram suas atividades em 1969.⁴⁶ É neste contexto que se pode dizer que começaram os anos 1970 no Brasil.⁴⁷

Dando continuidade a este início um tanto precoce da década de 1970, em 1969, o país entrou no período de maior poder e repressão da ditadura, com o governo do General Emílio Garrastazu Médici (de 1969 a 1974). Apoiado no AI-5 e em outras leis que forneciam uma base legal para prisões, torturas e exílios, Médici teve um governo marcado pelo medo e pela violência. A ação policial-militar desmantelou os grupos guerrilheiros – sobretudo entre 1969 e 1971 –, torturando e assassinando seus componentes, que não conseguiram deflagrar a guerrilha no campo. Somente o Partido Comunista do Brasil (PC do B), que não pegou em armas no meio urbano, conseguiu lançar a guerrilha rural, na região do Araguaia (sul do Pará).⁴⁸

³⁸ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 64.

³⁹ DUNN, Christopher. *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ GASPARI, Elio. *Op. cit.*, p. 9-10.

⁴¹ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 65.

⁴² *Ibidem*, p. 67.

⁴³ DUNN, Christopher. *Op. cit.*, p. 18-19.

⁴⁴ PLANALTO. *Op. cit.* Acesso em: 20 de abr. de 2015.

⁴⁵ DUNN, Christopher. *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁶ RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*, 2000. p. 40.

⁴⁷ PINTO, Carlos Eduardo P. de. *Op. cit.*

⁴⁸ RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*, 2000. p. 41.

Contudo, foi também durante este governo que ocorreu o chamado “milagre econômico” ou “milagre brasileiro”, fase efêmera (de 1968 a 1973) na qual houve um grande desenvolvimento na área econômica que conferiu popularidade ao general.⁴⁹ O “milagre brasileiro” e os anos de chumbo coexistiram e, apesar de um negar a evidente presença do outro, o primeiro servia para encobrir as consequências das arbitrariedades do segundo.⁵⁰ Essa aparente contradição pode ser explanada pelo próprio “milagre”, e também pela censura.⁵¹ A ideia da construção de um “Brasil Potência” passou a compor a base da propaganda do governo e o fundamento de sua legitimidade.⁵² A propaganda política que circulava nas redes de televisão anunciava as grandes obras, o crescimento econômico, e o sucesso da seleção brasileira de futebol. Já a censura tratava de ocultar da sociedade os excessos praticados pela repressão.⁵³

Conforme Carlos Fico, na ditadura existiram dois grandes tipos de censura: a censura moral, relativa às diversões públicas – telenovelas, peças de teatro, filmes, músicas –, e a censura política, que atingia especialmente a imprensa. A primeira representava a dimensão “pedagógica”, ao tentar impedir os “atentados à moral e aos bons costumes” da sociedade brasileira, e a segunda representava a dimensão “saneadora” do autoritarismo da ditadura, ao procurar eliminar do espaço público tudo aquilo que fosse contrário ao regime.⁵⁴ Aqui, é preciso abrir um parêntese e lembrar que o regime militar ampliou, mas não criou a censura no país. A censura vem da Lei nº 20.493/1946, que foi complementada pela Lei nº 5.526/1968 e, dois anos mais tarde, pelo Decreto nº 1.077/1970. A partir dessas reformas, a censura ficou ainda mais politizada, apesar de sustentar o discurso de “vigilância da moral e dos bons costumes”.⁵⁵

Após a edição do AI-5, a censura se intensificou, atingindo jornais, emissoras de rádio e de televisão, livros, movimentos culturais,⁵⁶ além dos próprios artistas, tolhendo a liberdade de expressão. O regime ditatorial assentou uma política cultural repressiva e, principalmente nos anos 1970, uma política cultural proativa. A rede opressora era formada pela combinação de produção de informações e de vigilância-repressão policial a cargo das Delegacias de

⁴⁹ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 81-82.

⁵⁰ GASPARI, Elio. *Op. cit.*, p. 13.

⁵¹ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 82.

⁵² PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. “O ‘milagre’ brasileiro”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009. p. 228. (O Brasil Republicano; v.4)

⁵³ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 82.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 84-85.

⁵⁵ NAPOLITANO. *Op. cit.*, 2015. p. 129.

⁵⁶ DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *Op. cit.*

Ordem Política e Social (Dops), das inteligências militares e do sistema DOI-Codi (Destacamento de Operações e Informações - Centro de Operações de Defesa Interna); e de censura, sob a responsabilidade da Divisão e Serviços de Censura às Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DPF/DCDP) e do Gabinete do Ministério da Justiça, especialmente no controle à imprensa.⁵⁷

Adentrando um pouco mais na cena cultural, mais especificamente no âmbito das artes e da música, foi durante os anos 1960 que surgiram e alcançaram o auge – principalmente na segunda metade da década – os festivais da canção, concursos transmitidos por determinadas emissoras de televisão (TV Record, TV Excelsior, TV Globo, TV Tupi, entre outras),⁵⁸ que colocavam perante uma fervorosa plateia e uma banca de jurados vários cantores, compositores, instrumentistas e maestros de diferentes inspirações e aspirações musicais e ideológicas, como: Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, Nara Leão, Elis Regina, Jair Rodrigues, Nana Caymmi, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, entre outros. Isso ocasionou conflitos no meio, por exemplo, a rixa entre tropicalistas e artistas nacionalistas de esquerda, vertentes representadas principalmente por Caetano Veloso e Geraldo Vandré, respectivamente.

Nesse período, devido ao êxito da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da Tropicália e da Música Popular Brasileira (MPB),⁵⁹ e estimulado também pela visibilidade dos festivais da canção que popularizavam os (as) cantores (as), o mercado fonográfico do país estava em alta, lucrando com as vendas de discos, que não paravam de ser produzidos.⁶⁰ Deste modo, o consumo de *Long plays* – mais conhecidos pela sigla *LPs*, que nada mais é que o formato dos discos produzidos na época –, apesar de serem os produtos fonográficos de maior custo em um país economicamente periférico, era o carro chefe da indústria musical, acompanhando – de acordo com as devidas proporções – o que ocorria nos países capitalistas centrais.⁶¹ A continuidade dessa tendência pode ser percebida durante a década de 1970: os cantores e as

⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2015. p. 99-100.

⁵⁸ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 79.

⁵⁹ De acordo com Marcos Napolitano, a MPB foi pensada a partir da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova que traduzia uma busca de “comunicabilidade e popularidade”. Seu surgimento foi anunciado por vários discos e eventos musicais que apontavam para uma nova postura perante o impasse “tradição-ruptura” que se impôs no início da década de 1960. Entre esses produtos o historiador evidencia o disco de Nara Leão, *Nara* (Elenco, 1963); o álbum de Elis Regina, *Samba eu Canto Assim* (Philips, 1965); o espetáculo *Opinião*, protagonizado por Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale (1964) e os festivais da canção, realizados a partir de 1965. *Ver*: NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 64-65.

⁶⁰ FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 79.

⁶¹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 37.

cantoras mais populares, pressionados por suas gravadoras, não ficavam muito tempo sem lançar um álbum, geralmente atingindo números de vendagem cada vez mais altos.⁶²

Após o AI-5, artistas e intelectuais das mais diversas vertentes exacerbaram o estatuto político de suas obras, enfatizando, sobretudo, os aspectos do autoritarismo, do subdesenvolvimento e da antropofagia cultural.⁶³ De qualquer maneira, é preciso reforçar que a ditadura no Brasil procurou deter o processo de construção da autonomia artística – acoessando diretamente os artistas engajados –, assim como o processo de construção de autonomia na vida cultural, social, política e econômica.⁶⁴ A repressão afetou as correntes estéticas e ideológicas que haviam se confrontado no fim dos anos 1960: tropicalistas de vanguarda, comunistas ligados ao campo nacional-popular e revolucionários associados à luta armada.⁶⁵ Mas, involuntariamente, acabou gerando uma nova importância à vida cultural.⁶⁶

O mercado musical sofreu uma ampla reestruturação, paralela a uma crise circunstancial, em parte ocasionada por essa perseguição aos artistas mais inventivos e valorizados pelo público formador de opinião –⁶⁷ muitos já estavam no exílio, forçado ou voluntário, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Geraldo Vandré.⁶⁸ Existia uma intenção de ampliar a segmentação de consumo musical, altamente hierarquizada, que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto a ser oferecido ao grande público consumidor.⁶⁹

Destarte, foi consolidada a tendência já anunciada nos anos 1960, com a ressalva de que, a partir do ano de 1972, não houve muito espaço para experimentalismos nem para o surgimento de novos gêneros e estilos. Quem se arriscasse a fazer isso poderia ser rotulado de “maldito” e colocado num “ostracismo” dentro do cenário musical –⁷⁰ mesmo sendo respeitado pela crítica e pelos músicos –, uma vez que as linguagens e as *performances* impetuosas e provocativas não se encaixavam nas leis de mercado das gravadoras. Foi o que ocorreu com Tom Zé, Jards Macalé e Jorge Mautner – três exemplos de artistas cujas músicas

⁶² Os artistas, conforme seus contratos com as gravadoras, tinham de elaborar e de lançar pelo menos um disco por ano. Cf. FICO, Carlos. *Op. cit.*, p. 79.

⁶³ FREITAS, Artur. “Vanguardas brasileiras e ditadura militar: o conceitualismo na obra de Carlos Zílio e Cildo Meireles”. Simpósio Nacional de História, 2005, Londrina. *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz*. Londrina: ANPUH, 2005. p. 1.

⁶⁴ ALAMBERT, Francisco. “Grande Picasso”. *Revista de História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n.30, mar./2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/grande-picasso>. Acesso em: 27 de mar. de 2016.

⁶⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2015. p. 174.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 204.

⁶⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 70.

⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2015. p. 174.

⁶⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 70.

⁷⁰ *Idem*.

não eram muito tocadas nas rádios mais populares porque não se submetiam às demandas comerciais, o que resultava numa baixa venda de discos.⁷¹

A exceção foi Caetano Veloso que, justamente em 1972 – logo após a volta do exílio – , lançou o disco *Araçá Azul* (Philips/Polygram), o qual trazia canções distintas daquelas que vinha fazendo – portanto, inovadoras –, e uma capa bastante polêmica à época, na qual o cantor e compositor aparece bastante magro, em uma fotografia tirada de baixo para cima, somente de sunga vermelha, refletido num espelho, sugerindo uma ambiguidade sexual (Imagem 1).⁷² O álbum enfrentou duras críticas, tornando-se, dentro da história da indústria fonográfica brasileira, o disco mais devolvido ou trocado pelo público consumidor nas lojas do ramo musical,⁷³ mas isso não enquadrou Caetano na condição de “maldito” nem o colocou no ostracismo. Por ser um artista já consagrado, ele conseguiu fazer um trabalho experimental com pouco apelo popular.⁷⁴



Imagem 1 – Disco *Araçá Azul* (Philips/Polygram, 1972)

A opinião do cantor em relação a esta obra diverge nas entrevistas cedidas ao longo de sua carreira. Em determinados momentos falou que a inspiração para as músicas desse disco surgiu a partir da trilha sonora que ele mesmo havia feito para o filme *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman, baseado na obra homônima de Graciliano Ramos. Outras vezes afirmou que a ideia para realizar tal *Long play* veio quando produziu o álbum *Drama* (Philips, 1972)

⁷¹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2015. p. 183.

⁷² DUNN, Christopher. *Op. cit.*, p. 200.

⁷³ CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 294-295 apud DUNN, Christopher. *Op. cit.*, p. 196.

⁷⁴ DUNN, *Op. cit.*, p. 196.

⁷⁵ VELOSO, Caetano. “Capa do disco *Araçá Azul*” (Philips/Polygram, 1972) apud GAVIN, Charles. *O som do vinil: Caetano Veloso, Araçá Azul*. Disponível em: <http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul/>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

para Maria Bethânia.⁷⁶ Portanto, pode-se dizer que a trilha do filme e o disco que elaborou para sua irmã serviram de estro para *Araçá Azul*, pois ambos os trabalhos dialogam na forma e no conteúdo com este último. Além disso, o *LP* de 1972 retomava e radicalizava os experimentos poéticos e musicais da Tropicália.⁷⁷

Assim, nos anos 1970, a Música Popular Brasileira (MPB) deixou de ser um gênero musical para se firmar como uma “instituição cultural”, abrigando todas as tendências musicais valorizadas pelo mercado, carregando consigo o paradoxo de ser representante da resistência civil – da “rede de recados” contra o regime militar – e de ser o “carro-chefe” da sexta maior indústria fonográfica do mundo.⁷⁸ Logo, nessa época, a MPB se encontrava no ponto mais alto da hierarquia musical, sendo considerada uma música “cult” e, como mencionado, aberta às mais diversas tendências – desde que aprovadas pelo “bom gosto” dos setores mais intelectualizados ou pelas “ousadias” das vanguardas jovens. Isso fez com que, aos olhos do público, a Tropicália deixasse de ser um gênero específico e movimento “anti-MPB” para ser uma tendência dentro da própria Música Popular Brasileira.⁷⁹

O samba, mesmo assimilado à MPB, manteve certa independência de estilo, defendendo uma tradição mais associada ao gosto popular, relacionando-se às escolas de samba, aos “sambas de morro” e ao “samba-canção”.⁸⁰ Porém, assim como a MPB e o rock, desenvolveu um tipo de crítica à ditadura que proporcionava referências para a ideia de resistência cultural.⁸¹ A seguir, podemos observar essa crítica nas sete capas realizadas na década de 1970 por Elifas Andreato a Paulinho da Viola. Em ordem cronológica, são elas: *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) [Imagem 2]; *Nervos de Aço* (Odeon, 1973) [Imagem 3]; *Paulinho da Viola* (ou *Amor à Natureza*, Odeon, 1975) [Imagem 4]; *Memórias Cantando* (EMI-Odeon, 1976) [Imagem 5]; *Memórias Chorando* (EMI-Odeon, 1976) [Imagem 6]; *Paulinho da Viola* (EMI-Odeon, 1978) [Imagem 7]; e *Zumbido* (EMI-Odeon, 1979) [Imagem 8].

⁷⁶ VELOSO, Caetano apud GAVIN, Charles. *O som do vinil: Caetano Veloso, Araçá Azul*. Disponível em: <http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul/>. Acesso em: 17 de abr. de 2016.

⁷⁷ DUNN, Christopher. *Op. cit.*, p. 197.

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2007. p. 613.

⁷⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 70-71.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 71-72.

⁸¹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2015. p. 186.



Imagem 2 – Disco *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972)



Imagem 3 – Disco *Nervos de Aço* (Odeon, 1973)



Imagem 4 – Disco *Paulinho da Viola* (ou *Amor à Natureza*, Odeon, 1975)

⁸² VIOLA, Paulinho da. *Capa do disco A Dança da Solidão* (Odeon, 1972). Disponível em: http://mlb-s1-p.mlstatic.com/lp-paulinho-da-viola-a-danca-da-solido-1972-384701-MLB20380667036_082015-O.jpg. Acesso em: 28 de ago. de 2015.

⁸³ VIOLA, Paulinho da. “Capa do disco Nervos de Aço” (Odeon, 1973) apud GAVIN, Charles. *Paulinho da Viola, Nervos de Aço: entrevistas a Charles Gavin*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?isbn=856452869X>. Acesso em: 21 de jun. de 2016.

⁸⁴ VIOLA, Paulinho da. *Capa do disco Paulinho da Viola* (ou *Amor à Natureza*, Odeon, 1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mo501Ox1Vv0>. Acesso em: 19 de jul. de 2016.



Imagem 5 – Disco *Memórias Cantando* (EMI-Odeon, 1976)



Imagem 6 – Disco *Memórias Chorando* (EMI-Odeon, 1976)



Imagem 7 – Disco *Paulinho da Viola* (EMI-Odeon, 1978)

⁸⁵ VIOLA, Paulinho da. *Capa do disco Memórias Cantando* (EMI-Odeon, 1976). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CIM2T1KLdsk>. Acesso em: 19 de jul. de 2016.

⁸⁶ VIOLA, Paulinho da. *Capa do disco Memórias Chorando* (EMI-Odeon, 1976). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mDZY6Gy6nk4>. Acesso em: 19 de jul. de 2016.

⁸⁷ VIOLA, Paulinho da. *Capa do disco Paulinho da Viola* (EMI-Odeon, 1978). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xx8zop1S2Rw>. Acesso em: 19 de jul. de 2016.



Imagem 8 – Disco *Zumbido* (EMI-Odeon, 1978)

É possível perceber que as capas produzidas no período mais coercitivo da ditadura no Brasil (início dos anos 1970) apresentam cores mais escuras e um clima mais pesado, denunciando a crueldade daquele momento sociopolítico. Com o passar do tempo, a arte dos álbuns se torna mais suave, com a predominância de tons mais claros, fazendo uma referência à “abertura” e à esperança de uma mudança no cenário político do país. Portanto, essa série nos permite compreender os caminhos adotados pela política, assim com a trajetória percorrida pelos dois artistas durante aqueles anos.

O prestígio em torno de Paulinho da Viola e o sucesso de cantores como Martinho da Vila e Beth Carvalho foram contínuos por toda a década de 1970 – e isso prossegue atualmente. Também houve a (re)valorização, por parte da classe média, de sambistas mais antigos, como Nelson Cavaquinho, Cartola, Adoniran Barbosa e Lupicínio Rodrigues,⁸⁹ que gravaram seus primeiros *LPs*.⁹⁰ Entretanto, dentro da tradição do samba também se delineou uma hierarquização do gosto musical, principalmente por parte da classe média intelectualizada, com a depreciação do então chamado “sambão-joia”⁹¹ ou “samba de gravadora”,⁹² representado pelos Originais do Samba, por Luiz Ayrão e por Benito de Paula.⁹³

Ainda na década de 1970, diferentemente da área musical, a experimentação predominava na esfera das artes visuais de uma maneira geral (artes plásticas, fotografia etc.), incluindo novos meios, técnicas e circuitos de exibição.⁹⁴ Exemplos disso são as obras de Cildo Meireles, intituladas de *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970),

⁸⁸ VIOLA, Paulinho da. *Capa do disco Zumbido* (EMI-Odeon, 1979). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KFyouY00i_s. Acesso em: 19 de jul. de 2016.

⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 71-72.

⁹⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2006. p. 125.

⁹¹ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 71-72.

⁹² AUTRAN, Margarida. *Op. cit.*, p. 71.

⁹³ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 71-72.

⁹⁴ FREIRE, Cristina. *Op. cit.*, p. 152.

e *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1975).⁹⁵ Uma vez que o rádio, a televisão e os jornais não podiam falar abertamente de alguém que estava preso, desaparecido, ou que havia sido torturado ou morto, as artes assumiram a responsabilidade de denunciar as práticas abusivas dos militares. Assim, a arte e os artistas engajados constituíram o grande bloco da chamada “resistência democrática”.⁹⁶ Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Carlos Zílio e Cildo Meireles – somente para citar alguns – se destacaram com suas produções de cunho sociopolítico, que denunciavam as violações praticadas pelo regime e que se apresentavam nos mais diversos formatos, circulando nos mais distintos meios (alguns desses artistas, como Oiticica e Gerchman, também realizaram capas de discos). Portanto, a relação entre as artes visuais e a política se dirigiu a dois focos diferentes: a crítica ao regime e à situação social e a crítica às instituições artísticas.⁹⁷

Se havia uma diferença entre a maneira da música se manifestar (em suas letras, melodias etc.) e da forma das artes visuais se apresentarem (em suas inúmeras técnicas), nas capas de discos – meio em que ambas as vertentes artísticas se encontraram – houve uma espécie de “revolução” ainda na passagem dos anos 1960 para os anos 1970, que se consolidou neste último período. Como a primeira vertente não podia exacerbar totalmente suas intenções e críticas através de suas próprias ferramentas – letra e melodia –, encontrou apoio e complemento na segunda, que conseguia “driblar” os empecilhos da censura e disseminar suas ideias, por possuir outros “mecanismos” de expressão e de circulação.

A partir dos anos 1950, quando começaram a ser produzidas,⁹⁸ até o começo dos anos 1960, as capas de discos brasileiras costumavam apresentar somente a fotografia dos artistas, acompanhada pelo título e pelo nome do(a) cantor(a) ou do conjunto musical, implicando em uma composição estática. As fotografias, geralmente feitas em estúdio, tinham como resultado uma pose “forçada” e previsível. Aparentemente, não havia uma preocupação em relação à harmonização dos elementos da capa: as cores que as compunham, assim como as cores dos figurinos dos artistas, eram bastante saturadas. É claro que existiam exceções a esse padrão, como, por exemplo, a capa do disco *Velha Guarda* (Sinter, 1955), que reunia Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Almirante, J. Cascata, Bide do Estácio, entre outros, em

⁹⁵ Ambas as obras consistiam em aplicar/ publicar frases em objetos de grande circulação cotidiana, como a garrafa de vidro da Coca-Cola e as cédulas de 1 Cruzeiro, com a finalidade de denunciar as violações cometidas pelos militares durante a ditadura.

⁹⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2007. p. 587.

⁹⁷ DUARTE, Paulo Sergio. *Op. cit.*, p. 141.

⁹⁸ DINIZ, André. “O choro na época do rádio”. In: _____. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 37.

uma caricatura feita por Lan (Lanfranco Vaselli).⁹⁹ Também pode ser citada a capa do álbum *Eu vou pra Maracangalha* (Odeon, 1957), de Dorival Caymmi, que trazia um desenho do artista baiano também realizado pelo caricaturista Lan.¹⁰⁰

Os cuidados em relação à elaboração de capas de álbuns musicais se tornaram maiores no início da década de 1960, com o surgimento da gravadora Elenco, representante de artistas da Bossa Nova. As capas do selo Elenco, realizadas por César Villela,¹⁰¹ não significaram uma total ruptura com aquilo que era feito na década de 1950, tanto é que o modelo descrito anteriormente continuou sendo produzido. A arte de Villela não trazia um forte apelo crítico consigo, afinal, o país vivia até então sob uma democracia, mas despertou um novo conceito estético, possibilitando o surgimento de outros no decorrer da década de 1960.

As capas de discos elaboradas por César Villela acabaram se tornando uma identidade da gravadora, diferenciando-se das demais da época por serem concebidas de modo simples, mantendo uma unidade visual. Eram produzidas em um plano de fundo branco, apresentando o retrato do(a) artista no tom preto (em alto-contraste) e, na cor vermelha, a esfera presente no selo da gravadora, assim como algumas repetições dessa mesma forma geométrica distribuídas no fundo da imagem. As únicas diferenças entre as capas eram: a tipografia do título do álbum e o modo como os artistas eram retratados,¹⁰² podendo aparecer em *close*, de perfil ou de corpo inteiro. Essas características modernistas – simbolizadas sobretudo pela objetividade dos elementos – causaram um forte efeito visual, chamando a atenção do público consumidor. Como exemplos dessa série, podem ser citados os discos: *Vinicius & Odette Lara* (Vinicius de Moraes e Odete Lara, 1963), *Nara* (Nara Leão, 1964) [Imagem 9], e *Maysa* (Maysa, 1963).

⁹⁹ INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Pixinguinha*. Disponível em: www.ims.com.br/ims/explore/artista/pixinguinha. Acesso em: 22 de jun. de 2016.

¹⁰⁰ CAYMMI, Stella. “Discografia do intérprete Dorival Caymmi (LP e CD)”. In: _____. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 606.

¹⁰¹ CANAL BRASIL. *Elenco: a casa da Bossa Nova*. Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/programas/elenco-a-casa-da-bossa-nova/>. Acesso em: 22 de jun. de 2016.

¹⁰² MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Op. cit.*, p. 334.



Imagem 9 – Disco *Nara Leão* (Elenco, 1964)

Já no fim da década de 1960, com o país sob a ditadura civil-militar e com o surgimento da Tropicália, as artes visuais e a música estabeleceram um intenso diálogo. Deste modo, o movimento tropicalista foi responsável não somente por uma transformação musical e comportamental, mas por uma ruptura gráfica, repleta de variações de formas, traços e cores. O responsável pela configuração estética de boa parte das capas de discos desse momento foi o designer Rogério Duarte – as capas dos primeiros discos solo de Caetano Veloso e de Gilberto Gil são de sua autoria.¹⁰⁴ Ao invés de se transformarem em uma série a partir de um estilo visual único, como ocorreu com as capas da Elenco, os discos tropicalistas fizeram da ousadia e da experimentação¹⁰⁵ sua identidade.

Após esse momento de virada, inaugurado em 1968 com o álbum *Tropicalia ou Panis et Circencis* (Philips, 1968) [Imagem 10] – que teve como autor do projeto gráfico o artista plástico Rubens Gerchman –, as capas se transformaram em um suporte aberto aos inúmeros desdobramentos das artes visuais, sendo um dos “carros-chefes” do design da década.¹⁰⁶ Cantores e músicos – tanto aqueles que fizeram como aqueles que não fizeram parte da Tropicália –, agora de maneira individual, isto é, sem estarem comprometidos exclusivamente com um movimento musical, destacaram-se com suas capas de discos, as quais uniam arte e crítica.

¹⁰³ LEÃO, Nara. *Capa do disco Nara* (Elenco, 1964). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=L1s7yewo4pY>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

¹⁰⁴ MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Op. cit.*, p. 341.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 432.

¹⁰⁶ *Idem*.



Imagem 10 – Disco *Tropicalia ou Panis et Circencis* (Philips, 1968)

Gal Costa chamou a atenção com os álbuns - *FA - TAL - Gal a todo vapor* (Philips, 1971) e *Índia* (Philips, 1973), cujos recortes fotográficos feitos e a colocação tipográfica nas capas são intencionalmente provocativos (nos mais variados sentidos que o termo possui),¹⁰⁸ gerando grande controvérsia dentro do contexto sociopolítico em que o país se encontrava (Imagens 11 e 12). Milton Nascimento se distinguiu com a ilustração vanguardista de *Milton* (Odeon, 1970) – inspirado num cartaz de Bob Dylan de 1966 – (Imagem 13);¹⁰⁹ com a capa escura e densa de *Milagre dos peixes* (Odeon, 1973) – álbum no qual o cantor e compositor se reinventou, pois teve de transformar suas palavras em melodia, uma vez que a censura fez severos cortes nas letras de suas composições – (Imagem 14); com o registro fotográfico em *close* de *Minas* (Odeon, 1975), que carregava uma dramaticidade (Imagem 15); e com a simplicidade do desenho, quase infantil, de *Geraes* (EMI-Odeon, 1976) – que tem como diferencial o recurso de produção gráfica, isto é, a impressão metalizada sobre papel *kraft*, o qual lhe conferia um aspecto artesanal (Imagem 16).¹¹⁰

¹⁰⁷ VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto et. al. *Capa do disco Tropicalia ou Panis et Circencis* (Philips, 1968).

Disponível em: <http://caetanoveloso.com.br/discografia.php>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

¹⁰⁸ MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Op. cit.*, p. 432.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 439.

¹¹⁰ *Idem*.



Imagem 11 – Disco - FA - TAL - Gal a todo vapor (Philips, 1971)

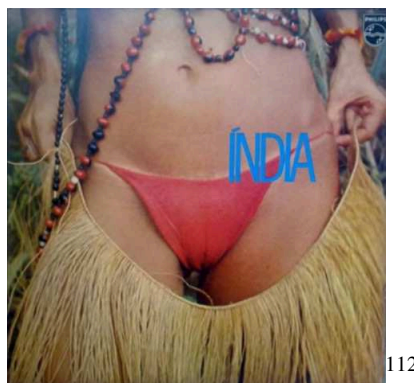


Imagem 12 – Disco Índia (Philips, 1973)



Imagem 13 – Disco Milton (Odeon, 1970)

¹¹¹ COSTA, Gal. *Capa do disco - FA - TAL - Gal a todo vapor* (Philips, 1971). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JB1AhTm9S-4>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

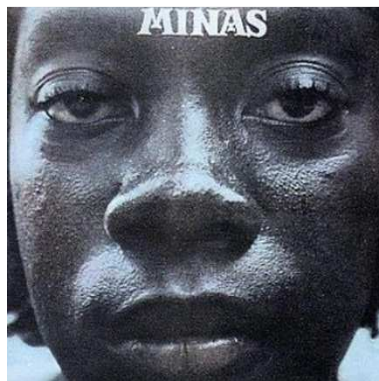
¹¹² COSTA, Gal. *Capa do disco Índia* (Philips, 1973). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEfM31fFx3o>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

¹¹³ NASCIMENTO, Milton. *Capa do disco Milton* (Odeon, 1970). Disponível em: http://images.livrariasaraiva.com.br/imagemnet/imagem.aspx/?pro_id=813216&qld=90&l=430&a=-1. Acesso em: 13 de jun. de 2016.



114

Imagem 14 – Disco *Milagre dos Peixes* (Odeon, 1973)



115

Imagem 15 – Disco *Minas* (Odeon, 1975)



116

Imagem 16 – Disco *Geraes* (EMI-Odeon, 1976)

A capa do disco *Calabar: o elogio da traição* (Philips, 1973), de Chico Buarque, feita pela artista Regina Vater, foi proibida pela censura, assim como o título da canção (homônimo ao título do álbum). A criação de Regina se referia à clandestinidade e à rebeldia

¹¹⁴ NASCIMENTO, Milton. *Capa do disco Milagre dos Peixes* (Odeon, 1973). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8dF9MO33wzk>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

¹¹⁵ NASCIMENTO, Milton. *Capa do disco Minas* (Odeon, 1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k2zx2DFHHtg>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

¹¹⁶ NASCIMENTO, Milton. *Capa do disco Geraes* (EMI-Odeon, 1976). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rilf6ZQxZ2s>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

por meio da técnica do grafite urbano – inserido na cena contracultural –, que surgia naquela época como uma estratégia de discurso visual (Imagem 17). O disco, então, foi lançado com uma capa totalmente branca – a original só foi liberada na década de 1980 –,¹¹⁷ não deixando de ser uma forma de crítica.

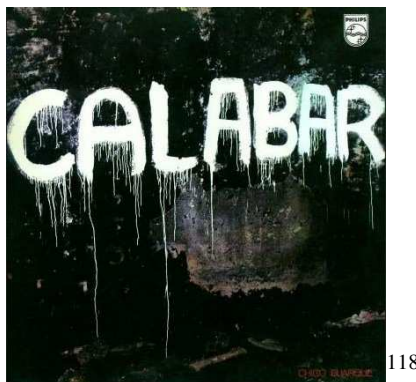


Imagem 17 – Disco *Calabar* (Philips, 1973)

João Bosco também fez parte dessa tendência artística com duas capas desenhadas pelo artista visual Glauco Rodrigues, *Caça à Raposa* (RCA Victor, 1975) e *Galos de Briga* (RCA Victor, 1976), as quais dialogam com um *kitsch* reprocessado e transformado em algo erudito, misturando elementos do imaginário popular. Na primeira aparecem um violeiro, uma arara e, entre as duas figuras, São Sebastião ferido e com as mãos atadas a um tronco, simbolizando a situação da sociedade brasileira naquele período. Também há uma faixa heráldica em amarelo e verde – aludindo às cores da bandeira do Brasil –, envolvendo todos esses personagens. Nela também está inserido o título do disco, *Caça à raposa*, chamando a atenção sobre a necessidade de reverter a situação política do país, que ainda era comandado pelos militares – nesse caso, “as raposas” (Imagem 18).

¹¹⁷ MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Op. cit.*, p. 444.

¹¹⁸ BUARQUE, Chico. *Capa do disco Calabar* (Philips, 1973). Disponível em: http://images.livrariasaraiva.com.br/imagemnet/imagem.aspx/?pro_id=7305905&qld=90&l=430&a=-1. Acesso em: 13 de jun. de 2016.



Imagem 18 – Disco *Caça à Raposa* (RCA Victor, 1975)

Na segunda capa, sobre um plano de fundo vermelho que sugere uma mancha de sangue, é exibida uma pintura hiper-realista das garras de um galo – fazendo clara alusão ao título. Há também, em menor escala, a imagem de São Jorge¹²⁰ em seu cavalo branco, tentando matar o dragão. Em meio às duas figuras, existe um olho camuflado nessas pinceladas vermelhas, presenciando toda a cena (Imagem 19). Esta imagem possivelmente se refere aos porões da ditadura, onde presos políticos sofreram as mais diversas atrocidades e torturas – aqui representadas pelas garras do galo. Apesar de todo o derramamento de sangue, esses presos lutaram e resistiram até onde foi possível, como nos indica a imagem de São Jorge enfrentando o dragão.



Imagem 19 – Disco *Galos de Briga* (RCA Victor, 1976)

Os artistas gráficos, especificamente, começaram a se destacar pelo conjunto de capas realizadas para vários cantores na década de 1970. É o caso de Elifas Andreato, cujo trabalho

¹¹⁹ BOSCO, João. *Capa do disco Caça à Raposa* (RCA Victor, 1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G3LBzEeHpUs>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

¹²⁰ MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Op. cit.*, p. 450.

¹²¹ BOSCO, João. “Capa do disco Galos de Briga” (RCA Victor, 1976) apud GAVIN, Charles. *O som do vinil: João Bosco, Galos de Briga*. Disponível em: <http://osomdovinil.org/joaobosc/>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

será estudado com maior detalhamento nos capítulos seguintes. Sua linguagem se apoiava no realismo de base fotográfica – mas nem todas as suas obras eram compostas por fotografias, como será percebido mais à frente. Elifas foi e continua sendo reconhecido por realizar imagens impregnadas de apelo emocional, coloridas com algodões entintados, uma técnica que lembra o resultado obtido a partir do uso do aerógrafo.¹²² No seu currículo de capas de LPs, apenas nos anos 1970, estão grandes nomes da música brasileira. São eles (juntamente com alguns de seus respectivos álbuns feitos pelo artista gráfico): Paulinho da Viola, com *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e *Nervos de Aço* (Odeon, 1973) – somente para citar as duas obras que serão estudadas nesta pesquisa –; Martinho da Vila, com *Origens: pelo telefone* (RCA Victor, 1973) e *Rosa do Povo* (RCA Victor, 1976); e Chico Buarque, com *Ópera do Malandro* (Philips, 1979).

Além de ter elaborado a arte gráfica de livros e de revistas,¹²³ e da grande produção como designer de discos, nesse mesmo período realizou cartazes para peças de teatro relacionadas à temática da opressão e da resistência ao autoritarismo, assim como projetos gráficos para jornais da imprensa alternativa. Alguns exemplos são os cartazes das peças *Domingo, Zeppelin* (1977), de Marcus Vinicius, *Mortos sem Sepultura* (montagem brasileira de *Morts sans Sépulture*, 1977), de Jean-Paul Sartre, e *Murro em Ponta de Faca* (1978), de Augusto Boal;¹²⁴ e o design gráfico dos jornais *Opinião* (1973) e *Movimento* (1976).¹²⁵

Podemos perceber que a década de 1970 foi uma época bastante profícua no que diz respeito à realização de discos emblemáticos (que hoje ocupam a categoria de “clássicos da música”) e de suas notáveis e inesquecíveis capas, tanto no panorama nacional quanto no cenário mundial. No Brasil, os álbuns, por serem produtos de ampla circulação (apesar do custo elevado para os parâmetros de uma sociedade economicamente heterogênea), tornaram-se uma forma de arte dotada de grande potencial crítico, denunciando a censura, a perseguição e a repressão praticadas pelo regime por meio de suas capas, elaboradas a partir da peculiar criatividade dos artistas gráficos – e dos artistas visuais de uma maneira geral –, que tiveram uma atuação contundente nessa produção.

No próximo capítulo, discutiremos a trajetória de Elifas Andreato, abordando o seu engajamento social e o seu destaque como um dos maiores designers gráficos na produção de

¹²² MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Op. cit.*, p. 451.

O aerógrafo é um instrumento que, por meio da pulverização de tinta a partir de uma fonte de ar comprimido, realiza pinturas e gravuras. Devido aos efeitos obtidos com tal instrumento, como o esfumaçado, os traços finos e o traçado mais espesso, pode-se alcançar um resultado pictórico bastante realista.

¹²³ Ibidem, p. 508.

¹²⁴ Ibidem, p. 452.

¹²⁵ Ibidem, p. 508.

capas de discos entre as décadas de 1970 e de 1990. Também apresentaremos a biografia do cantor e compositor Paulinho da Viola, para o qual Elifas realizou alguns de seus trabalhos mais representativos no período que nos propomos debater (o início da década de 1970). Dentre estas obras, selecionamos duas para a análise que faremos no terceiro capítulo: *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e *Nervos de Aço* (Odeon, 1973).

CAPÍTULO 2

DUAS TRAJETÓRIAS ARTÍSTICAS, UMA PARCERIA: ELIFAS ANDREATO E PAULINHO DA VIOLA

Antes de partirmos para o exame das capas de *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e de *Nervos de Aço* (Odeon, 1973), penso que é fundamental conhecermos as trajetórias artísticas de Elifas Andreato e de Paulinho da Viola. Afinal, na área da História, não basta estudarmos a arte pela arte simplesmente.

Os pontos principais de ambas as trajetórias – isto é, aqueles que apresentam maior relevância para esta pesquisa – serão delineados a seguir, com base em depoimentos dos próprios artistas e de alguns parceiros, colegas, amigos etc., disponíveis em vídeos e em *sites* na internet, em documentários e em livros. A partir desse estudo será possível compreender o contexto em que cada um dos artistas estava inserido até o momento da elaboração dos álbuns *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e *Nervos de Aço* (Odeon, 1973).

Primeiramente, é necessário ressaltar que o encontro artístico entre Elifas Andreato e Paulinho da Viola se deu no disco *Paulinho da Viola* (Odeon), de 1971. Elifas foi responsável pelo design do encarte daquele álbum. Mas, somente a partir do ano seguinte até a década de 1990, é que o artista gráfico ficou encarregado da produção de todas as capas dos discos¹²⁶ do sambista e de realizar a direção, o roteiro e os cenários de alguns de seus shows.

Atualmente, devido a fatores mercadológicos e à característica do sambista que prima pela qualidade de sua música e não pela quantidade de álbuns lançados, a produção de discos de Paulinho da Viola é menor do que era nas décadas de 1970, de 1980 e de 1990. Isso fez com que a parceria profissional do músico com o artista gráfico ficasse menos frequente, mas, de qualquer forma, a amizade construída há mais de 40 anos entre ambos continua.

¹²⁶ Na década de 1970, Elifas Andreato realizou sete capas de discos para Paulinho da Viola: *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972); *Nervos de Aço* (Odeon, 1973); *Paulinho da Viola* (ou *Amor à Natureza*, Odeon, 1975); *Memórias Chorando* (EMI-Odeon, 1976); *Memórias Cantando* (EMI-Odeon, 1976); *Paulinho da Viola* (EMI-Odeon, 1978); *Zumbido* (EMI-Odeon, 1979). Nos anos 1980, foram quatro: *Paulinho da Viola* (Atlantic/WEA Music, 1981); *A Toda Hora Rola uma Estória* (Atlantic/WEA Music, 1982); *Prisma Luminoso* (Atlantic/WEA Music, 1983); *Eu Canto Samba* (RCA, 1989). Na década de 1990, fez três: *Bebadosamba* (BMG, 1996); *Bebadachama* (BMG, 1997); *Sinal Aberto – Toquinho e Paulinho da Viola* (BMG, 1999).

Elifas Andreato nasceu na cidade de Rolândia, no Paraná, em 22 de janeiro 1946. De origem muito pobre, aprendeu sozinho a desenhar antes mesmo de aprender a ler – ainda na adolescência estava em processo de alfabetização –, tornando-se mais tarde um designer gráfico autodidata.¹²⁷

Sua paixão pela música começou quando tinha 14 para 15 anos de idade, época em que trabalhava como aprendiz de torneiro mecânico em uma fábrica de sua cidade natal. Lá, foi chamado para decorar o refeitório, que aos sábados à noite se transformava em um salão de baile. Um dos temas que criou para realizar tal decoração foi “Ary Barroso”. Sobre essa época, Elifas relembra:

Na fábrica, descobri que eu tinha alguma possibilidade de desenhar. E lá comecei a desenhar de maneira tosca, sem nenhum conhecimento, semialfabetizado. E fui atrás. Abri mão de tantas coisas *pra* aprender a duras penas um ofício que pudesse me dar duas coisas: condições de sobrevivência *pra* minha família e dignidade.¹²⁸

Ainda muito novo, saiu de Rolândia e foi para São Paulo. Em 1967, começou a trabalhar como artista gráfico estagiário na Editora Abril, onde atuou como ilustrador para as revistas *Cláudia*, *Quatro Rodas* e *Realidade*. Dois anos depois, foi colaborador da revista *Veja*. Em 1970, foi diretor de arte da revista *Placar* e, depois de um desentendimento com sua equipe, transferiu-se para a Editora Abril Cultural.¹²⁹

Na Abril Cultural, foi responsável pelo projeto gráfico da coleção *História da Música Popular Brasileira*, vendida em fascículos em bancas de revista. Tal série obteve sucesso perante o público consumidor, principalmente pelos encartes que acompanhavam os *Long plays*. Em decorrência deste último trabalho, conviveu com vários artistas, como Cartola, Nelson Cavaquinho, Lupicínio Rodrigues, Pixinguinha, e isso foi fundamental para seu futuro trabalho com capas de discos.¹³⁰ A partir dessa maior aproximação com a música, vieram os convites para realizar capas de discos,¹³¹ tanto por parte das gravadoras, quanto por parte dos próprios artistas.

¹²⁷ ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. Direção: João Rocha Rodrigues. Ludus Videos. Brasil: 2007. 41 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7ljiThxWBE>. Acesso em: 8 de dez. de 2014.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Elifas Andreato. Dados artísticos*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/elifas-andreato/dados-artisticos>. Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹³¹ ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. *Op. cit.*

Durante a ditadura civil-militar, percebendo que havia espaço para denúncias e metáforas através da caricatura, foi um dos responsáveis pela revalorização das ilustrações na imprensa.¹³² A partir de 1972, elaborou o projeto gráfico e foi editor de arte do jornal *Opinião*, do Rio de Janeiro, e da revista *Argumento*.¹³³ Na época em que trabalhava no jornal *Opinião*, o artista gráfico lembra que ficou durante dois anos sem dormir às sextas-feiras: “a censura estava na redação, e eu tinha de fazer várias capas, até uma ser liberada”.¹³⁴ A partir dessa fala, ficam evidentes a resistência e a persistência de Elifas na produção de sua arte crítica contra a censura da ditadura.

Frequentador da quadra da Portela, conheceu a Velha Guarda e foi responsável pela elaboração do primeiro espetáculo da mesma em 1972, na cidade de São Paulo. A Velha Guarda da Portela se apresentou junto com Paulinho da Viola em um evento organizado por Elifas Andreato e pelos centros acadêmicos da Fundação Getúlio Vargas (FGV).¹³⁵ Sobre esse momento, em depoimento ao músico Charles Gavin, Monarco – um dos integrantes da Velha Guarda – rememora: “[...] Foi na Fundação Getúlio Vargas, o primeiro show que a Velha Guarda fez em São Paulo, em 1971, [19]72 por aí. Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Velha Guarda da Portela. A fila dobrava a esquina, teatro superlotado [...]”.¹³⁶ A convite do designer, outros artistas também participaram desse acontecimento cultural que durou um mês na FGV, como: Egberto Gismonti, Martinho da Vila, Luís Gonzaga e Milton Nascimento.¹³⁷

Elifas foi militante da Ação Popular (AP), organização de esquerda que se opunha ao regime militar, o que o levou a priorizar o engajamento político em seu trabalho. Era ele quem realizava clandestinamente o projeto gráfico do jornal da AP. Em suas palavras: “era uma contradição, pois eu vim de família pobre, e quando comecei a ganhar dinheiro na Abril, larguei tudo para ter uma vida clandestina. Eu não queria apenas desenhar, mas participar”.¹³⁸

No mesmo período em que estava engajado na luta política, como militante da AP, e em que trabalhava na imprensa alternativa, no jornal *Opinião*, realizou a primeira capa para

¹³² PAIVA, Marcelo Rubens. “Elifas Andreato faz balanço da carreira”. Ilustrada, *Folha de São Paulo*. São Paulo, p.2, 9/set./1996. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1996/09/09/21>. Acesso em: 20 de abr. de 2016.

¹³³ OPINIÃO. “Um ano de Opinião. Nossos desenhistas”. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro, ed.54, p.32, 19/nov./1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pesq=elifas%20andreato&pasta=ano%20197>. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

¹³⁴ ANDREATO, Elifas apud PAIVA, Marcelo Rubens. *Op. cit.*

¹³⁵ ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. *Op. cit.*

¹³⁶ MONARCO apud GAVIN, Charles. *O som do vinil*: Paulinho da Viola, Nervos de Aço. 2007. Disponível em: http://osomdovinil.org/paulinhodaviola_nervosdeaco/. Acesso em: 29 de ago. de 2015.

¹³⁷ ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. *Op. cit.*

¹³⁸ ANDREATO, Elifas apud PAIVA, Marcelo Rubens. *Op. cit.*

Paulinho da Viola, do disco *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972).¹³⁹ Nela predomina um fundo preto; ao centro, um desenho de Paulinho bastante pálido e melancólico. Logo abaixo do desenho, em caixa alta e em traços finos, aparecem o título do álbum em branco, e o nome do cantor, em vermelho (Imagem 20).

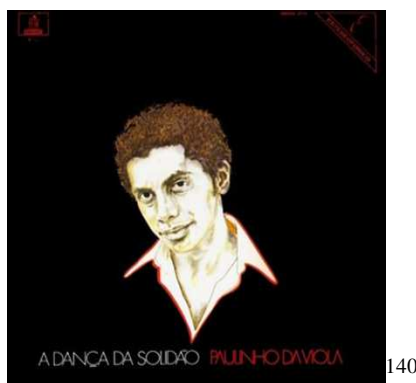


Imagem 20 – Disco *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972)

Em 1973, Elifas Andreato assinou a capa do disco *Nervos de Aço* (Odeon), também de Paulinho da Viola, a qual exibe um desenho do cantor chorando com um buquê de flores na mão,¹⁴¹ e um plano de fundo representando um céu azul-escuro com uma lua cheia no alto. Acima da figura do buquê, o título do álbum em vermelho, e o nome do cantor em azul, são novamente exibidos em caixa alta e em linhas finas (Imagem 21). Elifas relembra o encontro com Paulinho da Viola a partir do qual foi definido o esboço da capa do disco *Nervos de Aço*:

Uma noite cheguei à casa de Paulinho da Viola, e havia na sala vazia apenas dois banquinhos e poucos móveis desarrumados. Ele me disse: ‘Não repare na morada do poeta desquitado’. Pegou o violão e cantou ‘Nervos de Aço’. Depois, me falou do disco e quando terminou seus olhos me olhavam vermelhos. No dia seguinte, voltando para São Paulo, anotei num caderno o desenho de um homem chorando, segurando flores.¹⁴²

¹³⁹ DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁴⁰ VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 28 de ago. de 2015.

¹⁴¹ DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁴² ANDREATO, Elifas apud PAIVA, Marcelo Rubens. *Op. cit.*



Imagem 21 – Disco *Nervos de Aço* (Odeon, 1973)

Até hoje, foram mais de 400 capas de discos elaboradas para vários artistas, como Adoniran Barbosa, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Elis Regina, Clementina de Jesus, Renato Teixeira, João Nogueira, Pixinguinha, Chico Buarque, Toquinho, Tom Zé, entre outros. Além das capas de discos, Elifas Andreato fez letras de músicas, capas e ilustrações de livros, cartazes e cenários para o teatro brasileiro, assim como cenários, roteiros e direção de shows de Martinho da Vila e de Paulinho da Viola, por exemplo.¹⁴⁴ Portanto, em consonância com uma frase de Marcelo Rubens Paiva, Elifas “esteve sempre presente em momentos de virada da cultura brasileira”.¹⁴⁵

Após o breve delineamento da trajetória de Elifas Andreato podemos perceber a sua importância para as artes gráficas no Brasil, principalmente no que diz respeito à história das capas de discos no país. Partindo do princípio de que a ideia define a técnica, ele experimentou os mais diversos métodos em seu trabalho, dos mais simples aos mais sofisticados, como: ilustração, pintura com algodões entintados, manipulação fotográfica, marchetaria,¹⁴⁶ entre muitos outros.

Por fim, concordo quando o crítico musical Tárík de Souza diz que “[...] o Elifas mudou a capa de disco no Brasil, porque ele injetou um elemento que não havia quase, que era muito raro você encontrar, que é a emoção [...]”.¹⁴⁷ Nesse aspecto não há exemplo melhor que a capa do álbum *Nervos de Aço* (Odeon, 1973), de Paulinho da Viola.

¹⁴³ VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 21 de jun. de 2016.

¹⁴⁴ DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁴⁵ PAIVA, Marcelo Rubens. *Op. cit.*

¹⁴⁶ Tipo de técnica bastante minuciosa em que o artista deve incrustar ou aplicar pedaços (lâminas) de madeira em superfícies planas, formando um desenho ou uma padronagem.

¹⁴⁷ SOUZA, Tárík de apud ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. *Op. cit.*

Paulo César Batista de Faria – que mais tarde ficaria conhecido como Paulinho da Viola – nasceu em 12 de novembro de 1942, no bairro de Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro. Na casa pequena e simples onde cresceu, viviam seus pais, suas avós, seu irmão e sua madrinha.¹⁴⁸ Ela era frequentada por grandes nomes da música brasileira, como Pixinguinha e Jacob do Bandolim, amigos e parceiros musicais de seu pai, o violonista César Faria (Benedito César Ramos de Faria).¹⁴⁹

Paulinho da Viola foi criado no choro, meio que seu pai fazia parte, em um bairro onde havia muita música, especialmente no carnaval. Lá não existiam escolas de samba, mas eram muitos os blocos, os carnavalescos, e os seresteiros. De acordo com Paulinho, em entrevista ao programa *O Som do Vinil*, de Charles Gavin, “eu fui muito influenciado por isso, pelas músicas de carnaval, pelas marchinhas de carnaval, pelos sambas de carnaval, muito, muito mesmo”.¹⁵⁰

Ainda em relação às suas influências musicais, o artista destaca a presença do rádio e dos discos que seu pai levava para casa em Botafogo. Segundo Paulinho, “era sempre mais uma coisa ligada aos grandes da chamada era de ouro, época de ouro, o choro, música instrumental [...]”.¹⁵¹ Tanto é que, em entrevista a Maurício Barros de Castro, afirma: “o pessoal do samba, de escola de samba eu não conhecia tanto, apesar de frequentar o subúrbio desde pequeno”. Quando fala no subúrbio, Paulinho da Viola se refere à Vila Valqueire, lugar em que se encontrava a casa de sua tia Trindade e onde teve o primeiro contato com uma escola de samba, a União de Jacarepaguá.¹⁵²

Paulinho, junto com seus amigos, criou o bloco Foliões da Rua Anália Franco para representar a rua onde morava sua tia. Perto dali, a escola de samba União de Jacarepaguá crescia e convidou os jovens foliões para integrá-la. Foi na quadra da escola que Paulinho apresentou um de seus primeiros sambas, chamado “Pode ser Ilusão”.¹⁵³

Durante sua adolescência, quando estava em evidência o *rock* – assim como outros gêneros musicais estrangeiros –,¹⁵⁴ o cantor afirma que foi um período no qual ficou muito

¹⁴⁸ VIOLA, Paulinho. *Biografia*. Disponível em:

<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/biografia/biografia.asp>. Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁴⁹ PAULINHO DA VIOLA, MEU TEMPO É HOJE. Direção: Izabel Jaguaribe. Bretz Filmes - Back Five. Brasil: 2003. 83 min.

¹⁵⁰ VIOLA, Paulinho da apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² CASTRO, Maurício Barros de. *Op. cit.*, p. 104.

¹⁵³ VIOLA, Paulinho. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁵⁴ A partir dos anos 1950, os boleros mexicanos e os tangos argentinos ganhavam cada vez mais espaço nas rádios. Em algumas delas, havia uma grande divulgação do *jazz*. As *Big Bands*, famosas nos anos 1940, ainda continuavam em destaque. Cf. NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é

sozinho, se sentindo deslocado, pois ele e seu irmão Chiquinho viviam “um universo muito mais antigo”. Entretanto, coloca que, “com a vivência de outras pessoas da minha geração, os colegas na rua [...], isso [...] foi mudando”, mas que de qualquer forma já estava imerso no universo do choro e do samba. Ainda na juventude, seu pai notou o seu interesse pelo violão, mas não o incentivava muito, porque para César Faria – violonista autodidata – era difícil a tarefa de ensinar. Segundo Paulinho da Viola, “ele sempre tinha uma sensibilidade muito grande, mas ensinar...”. Assim, passou a estudar com amigos de seu pai, entre músicos amadores e profissionais.¹⁵⁵

Aos 18 anos, antes de entrar para o exército, já era capaz de realizar acompanhamentos de certas músicas. Em 1962, assistindo à televisão ainda na casa de Botafogo, Paulinho viu pela primeira vez a apresentação de quatro sambistas que se tornariam importantes companheiros em sua trajetória musical: Nelson Cavaquinho, Cartola, Zé Kéti e Elton Medeiros. Sobre esse episódio, conta: “nunca mais esqueci isso por uma razão simples. Eu não podia imaginar que dois anos depois, em 1964, eu estaria ao lado deles, vendo o Cartola tocando com o Nelson, com o Elton, [eu] acompanhando o Zé Kéti para onde ele ia”. No fim dos anos 1960, estudou com Esther Scliar, com quem muitos artistas da MPB aprenderam a tocar violão.¹⁵⁶

Por volta do ano de 1964, Paulinho ainda frequentava a União de Jacarepaguá. Oscar Bigode, diretor de bateria da Portela, a quem Paulinho considerava como primo, fez uma visita à escola. Acompanhado por outros integrantes da Portela, Oscar o convidou para conhecer a agremiação de Oswaldo Cruz. Deste modo, Paulinho foi à quadra da Portela, onde apresentou a primeira parte de um samba, sob os ouvidos atentos de Monarco, Candeia, Casquinha, Ventura, entre outros. Prontamente, Casquinha acrescentou uma segunda parte e assim nasceu o samba “Recado”, gravado pela primeira vez no segundo disco do conjunto *A voz do morro*.¹⁵⁷

Quando chegou à Portela, já dominava o violão e um pouco de cavaquinho, e logo foi incorporado à ala dos compositores. Em entrevista a Charles Gavin, Monarco, sambista integrante da Velha Guarda da Portela – criada, a propósito, por Paulinho da Viola –, recorda que (o até então) Paulo César:

samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 20, n.39, p. 171-172. ANPUH/ Humanitas/ FAPESP, 2000.

Assim, durante a década de 1940 e de 1950, os sambistas tradicionais ficaram “esquecidos” na memória musical do país, uma vez que suas composições eram cantadas – e muitas vezes, compradas – pelos “cantores do rádio”.

Cf. CASTRO, Maurício Barros de. *Op. cit.*, p. 55.

¹⁵⁵ GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

[...] foi trazido por uma pessoa de grande consideração no nosso meio... tinha talento, aquilo já era o destino dele ser da Portela. Já veio trazido, acho pelo destino [...]. E foi bem recebido, porque a Portela tinha isso de bom, valorizar os garotos que chegassem. [...]. Chegou bem, cantou, ficou ali com a gente brincando e tudo. A gente acreditou nele. Ele foi bem trazido pelo Oscar Bigode, que era um diretor de bateria nosso ali, né, sabia tudo de samba. Aí ele ficou ali com a gente, ficou saindo na Portela e até hoje está lá com a gente.¹⁵⁸

Nesse sentido, Paulinho reconhece que sua formação tenha se dado a partir das experiências de “tocar com os outros”.¹⁵⁹

Levado em 1964 ao Zicartola por Hermínio Bello de Carvalho,¹⁶⁰ após um encontro na agência bancária em que trabalhava desde os 19 anos,¹⁶¹ Paulinho começou a acompanhar no violão os artistas que cantavam no sobrado. Ao mesmo tempo, era incentivado a cantar pelos frequentadores da casa, entre eles, Zé Kéti e Sérgio Cabral, responsáveis pelo apelido que o fez ficar conhecido nacionalmente. Sobre essa mudança de nome, Sérgio Cabral lembra que foi ele quem sugeriu “Paulinho da Viola”, mas a ideia de alterar foi de Zé Kéti, o qual acreditava que “Paulo César” não era “nome de sambista”.¹⁶² Foi assim que Paulo César, tímido bancário, se tornou o sambista Paulinho da Viola.¹⁶³

Com Hermínio Bello de Carvalho e Elton Medeiros compôs o samba *Rosa de Ouro*, um de seus primeiros sucessos,¹⁶⁴ o qual fazia parte do espetáculo homônimo que estreou em março de 1965, no Tetro Jovem. Esse show, que exaltava as tradições populares, foi criado por Hermínio Bello de Carvalho¹⁶⁵ a partir dos acontecimentos vivenciados na casa de samba Zicartola.¹⁶⁶ O espetáculo originou dois discos: *Rosa de Ouro* (Odeon, 1965) e *Rosa de Ouro* vol. 2 (Odeon, 1967). O musical, que contava com Clementina de Jesus, Aracy Cortes, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento, Anescarzinho (Nescarzinho) do Salgueiro e o próprio Paulinho, fez grande sucesso em diversas cidades do país e do exterior.

¹⁵⁸ MONARCO apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

¹⁵⁹ VIOLA, Paulinho da apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

¹⁶⁰ Os dois já se conheciam de reuniões na casa de Jacob do Bandolim, o qual era amigo e parceiro musical de César Faria. Cf. CASTRO, Maurício Barros de. *Op. cit.*, p. 120.

A partir desse encontro na agência bancária, o sambista e o poeta deram início a uma prolífica parceria musical. As primeiras composições de ambos foram: “Duvide-o-dó”, gravada por Isaurinha Garcia, e “Valsa da solidão”, gravada por Elizeth Cardoso. Cf. VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁶¹ VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁶² CASTRO, Maurício Barros de. *Op. cit.*, p. 120.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 119.

¹⁶⁴ VAZ, Toninho. “A turma de 66”. *Solar da fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. p. 34.

¹⁶⁵ CASTRO, Maurício Barros de. *Op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 28.

Foi nessa mesma casa da Rua da Carioca – que pertencia a Cartola e à Dona Zica, sua esposa –, centro do Rio de Janeiro, que se formou o grupo *A voz do morro*. Segundo Elton Medeiros, o conjunto reunia “compositores revelados nos terreiros das escolas de samba”, como o próprio Elton, Paulinho, Zé Kéti, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Anescarzinho (Nescarzinho) do Salgueiro. *A voz do morro* gravou seu primeiro álbum, *Roda de samba*, em 1965. No ano seguinte, seguindo a mesma linha, foi lançado um segundo volume do disco.¹⁶⁷

Cartola foi a primeira pessoa que pagou a Paulinho da Viola um valor simbólico por suas apresentações. Assim, esse episódio, ocorrido no Zicartola, marcou sua profissionalização enquanto sambista. Contudo, em seus depoimentos, Paulinho sempre reforça a dificuldade de se ver como profissional naquela época: “eu não tinha a coisa de me tornar cantor profissional mesmo, eu custei a entender isso”.¹⁶⁸

Em 1966, Paulinho foi morar na pensão Santa Teresinha – mais conhecida como Solar da Fossa –, localizada no bairro de Botafogo. No anseio de sair da casa dos pais e para diminuir as despesas, dividiu um quarto com um amigo que conheceu no Teatro Jovem, o poeta e estudante da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) Abel Silva. O quarto foi equipado com alguns móveis feitos pelo artista, que, além de demonstrar talento na música, já evidenciava sua habilidade como marceneiro. Lá, recebiam amigos do meio musical, principalmente o bandolinista Chiquinho, irmão do sambista.¹⁶⁹

Nesse mesmo ano, Paulinho da Viola ficou com o terceiro lugar no II Festival de Música da TV Record, com *Canção para Maria*, sua parceria com o poeta Capinam, defendida por Jair Rodrigues. As vencedoras foram *A banda*, de Chico Buarque, interpretada por ele e por Nara Leão, e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, também defendida por Jair Rodrigues. A canção *De amor ou paz*, de Luiz Carlos Paraná e Aduino Santos, ficou em segundo lugar.¹⁷⁰

Ainda em 1966, o sambista, com sua criação *Memórias de um sargento de milícias*, ganhou a disputa do samba-enredo da Portela, que acabou se consagrando campeã do carnaval.¹⁷¹ Sobre essa composição, Monarco recorda que era “um samba enorme, grande,

¹⁶⁷ Ibidem, p. 115.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ VAZ, Toninho. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 51.

¹⁷¹ Ibidem, p. 51-52.

mas foi o mais bonito da época, foi escolhido com justiça”. E complementa: “o samba do Paulinho mesmo sendo longo, era o que estava mais com a bateria, era o melhor”.¹⁷²

O primeiro disco solo de Paulinho da Viola foi lançado pela Odeon, em 1968 – mesmo ano em que entrou em vigor o AI-5. A intenção do diretor musical da Odeon, Milton Miranda, era contratar Paulinho para ser cantor, e não necessariamente compositor. Consequentemente, Paulinho cantou poucas músicas de sua autoria no primeiro disco. Nessa época, ele já possuía certa projeção como cantor e compositor devido à sua participação no espetáculo e nos álbuns *Rosa de Ouro* (Odeon, 1965) e *Rosa de Ouro vol.2* (Odeon, 1967), no disco *Samba na Madrugada*, com Elton Medeiros, e também pelo terceiro lugar com a composição *Canção para Maria* no festival de música da TV Record de 1966.¹⁷³

No Solar da Fossa, Paulinho da Viola compôs uma de suas músicas mais conhecidas, “Sinal fechado”. Ao apresentar a letra ao amigo Abel Silva, este se mostrou indiferente, acreditando ser difícil um “monólogo disfarçado de diálogo” resultar em um samba. Contudo, quando o sambista uniu a letra à melodia, tudo se modificou, como lembra Abel em entrevista cedida ao jornalista Toninho Vaz: “em questão de minutos “Sinal fechado” já era sucesso dentro do quarto”.¹⁷⁴ O ano de 1969 marcou a popularidade da música, que deixou de fazer sucesso apenas no Solar¹⁷⁵ para vencer o V Festival de Música da TV Record.¹⁷⁶ Assim, Paulinho se tornou tão consagrado quanto Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil – exilados nessa época – na MPB.¹⁷⁷

Em 1970, Paulinho da Viola produziu o primeiro disco da Velha Guarda da Portela, *Portela, passado de glória* (RGE), do qual participaram Monarco, Alcides Dias Lopes (Alcides “Malandro Histórico”), Antônio Caetano, (Tia) Vicentina, Aniceto, Manacéa, Armando Santos, Francisco (Chico) Santana, Iara, Alberto Lonato, entre outros. O álbum também contou com a participação de seu pai, César Faria, fazendo os acompanhamentos das canções.¹⁷⁸ Os integrantes da Velha Guarda consideram Paulinho o “padrinho” do grupo.¹⁷⁹

Mesmo adquirindo cada vez mais prestígio, principalmente após o sucesso nacional da música “Foi um rio que passou em minha vida”, uma homenagem à Portela, lançada em LP

¹⁷² MONARCO apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

¹⁷³ VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁷⁴ VAZ, Toninho. *Op. cit.*, p. 112.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 172.

¹⁷⁶ RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*, 2000. p. 390.

¹⁷⁷ VAZ, Toninho. *Op. cit.*, p. 172.

¹⁷⁸ DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Paulinho da Viola. Dados artísticos*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-da-viola/dados-artisticos>. Acesso em: 12 de mai. de 2016.

¹⁷⁹ PAULINHO DA VIOLA, MEU TEMPO É HOJE. *Op. cit.*

homônimo no ano de 1970, o cantor e compositor ainda não conseguia se enxergar como um músico profissional:

Eu me lembro, por exemplo, desde que eu comecei mesmo nos festivais, até 1970. Antes dos festivais eu participei do ‘Rosa de Ouro’, com a Clementina de Jesus e tudo. Mas nesse período eu tinha dúvida sobre essa coisa do que era ser um profissional de música. Eu nem pensava muito nisso. Ouvia, por exemplo, meu pai um músico, que trabalhou com muitos cantores e músicos, tocou em regional de rádio e tudo. Tocava em tudo quanto é canto. Ele nunca falou: ‘eu sou um profissional’. Já havia alguns profissionais de música, muitos né, mas o meu pai trabalhava em outro lugar. [...] Então eu ficava assim, ‘mas será que é isso mesmo? Será que esse negócio vai dar certo?’ Eu levei um tempo muito grande até. Aí já tinha um grupo, com quem tocava, mas sabemos o que que a gente enfrentava nessa fase e outros também, não é? [...] Eu ainda não tinha certeza se essa coisa ia seguir mesmo. Eu também não sabia o que que eu ia fazer se eu não fosse músico [...].¹⁸⁰

Até o começo da década de 1970 Paulinho tinha dúvidas sobre a sua carreira artística, ainda que nesta mesma época ela estivesse praticamente consolidada: fazia shows por todo o país, apesar da precariedade dos equipamentos para a apresentação,¹⁸¹ e era contratado da gravadora Odeon, pela qual lançava em média um disco por ano. Em 1971, lançou dois discos, tendo o seu próprio nome como título em ambos, e outros dois no ano de 1976 – *Memórias Chorando* e *Memórias Cantando*. Aliás, o período em que esteve na Odeon, de 1968 a 1980, foi um dos mais produtivos de sua carreira, uma vez que gravou onze discos.¹⁸²

Em 1972, lançou seu primeiro disco com capa de Elifas Andreato, *A Dança da Solidão* (Odeon), no qual interpretou canções que fizeram e ainda fazem grande sucesso, como: “No pagode do Vavá” (feita em homenagem ao amigo Vavá da Portela), “Acontece” (Cartola), “Passado de glória” (Monarco) e “Dança da solidão” (Paulinho da Viola).

No ano seguinte, Paulinho estava vivendo sozinho no Rio de Janeiro após o término da relação com sua esposa. Na época, finalizava o disco *Nervos de Aço* (Odeon, 1973), que marcou a história da música brasileira devido ao conjunto da obra, uma sintonia fina entre as canções e a capa arrojada de Elifas. Contudo, suas memórias oferecem uma perspectiva diferente daquela que vimos anteriormente no depoimento do designer gráfico:

¹⁸⁰ VIOLA, Paulinho da apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

¹⁸¹ De acordo com Paulinho da Viola, em entrevista a Charles Gavin, “Nessa época muitos de nós artistas dessa geração, alguns compositores, cantores, enfrentávamos um problema comum, um problema do Brasil. A precariedade de certas coisas. [...] Você ia tocar no lugar sem saber o que que você ia encontrar. [...] Encontrava um microfone, encontrava dois. Era um negócio muito ruim e a gente trabalhava nessas condições. Então eu sabia que eu era um músico, trabalhava e tudo, mas eu ficava muito dividido ainda [...]”. VIOLA, Paulinho da apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

¹⁸² VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 12 de mai. de 2016.

As pessoas pensam que ele [o disco] está muito ligado à minha vida: realmente há uma relação, mas não tão grande e da maneira como se imagina. A capa sugere que existiria uma profunda dor dentro de mim, consequência da separação de minha mulher. Acontece que quando preparamos o LP, a crise já havia passado e eu já me reconciliara com ela. Quando Elifas desenhou a capa não sabia do conteúdo do disco. A escolha da música ‘Nervos de Aço’, por exemplo, era uma ideia antiga [...].¹⁸³

Podemos concluir que existem certas divergências entre as memórias do artista gráfico e do sambista, principalmente no que diz respeito ao contexto de realização da arte dos álbuns. Mas, em seus depoimentos, Elifas enfatiza que Paulinho jamais interferiu na elaboração das capas de discos,¹⁸⁴ deixando-o livre para desenvolver suas ideias e técnicas. Apesar das contestações por parte da gravadora, o primeiro esboço da capa – de um homem chorando e segurando flores – tornou-se a arte final da mesma.

No terceiro capítulo, desdobrarei esta história, pois discutiremos mais detalhadamente as questões que envolvem a capa de *Nervos de Aço* (Odeon, 1973) e de *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972). Observaremos, por exemplo, os contextos de produção, os conteúdos das músicas em relação às capas, os elementos gráficos (cores, linhas, formas etc.) e as técnicas utilizadas por Elifas Andreato em cada uma delas.

¹⁸³ FOLHA DE SÃO PAULO. “Paulinho da Viola: agora descanso”. Ilustrada, *Folha de São Paulo*. São Paulo, p.14, 8 de jul./1974. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1974/07/08/21/>. Acesso em: 8 de dez. de 2014.

¹⁸⁴ ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. *Op. cit.*

CAPÍTULO 3

AS CAPAS DOS DISCOS *A DANÇA DA SOLIDÃO* (1972) E *NERVOS DE AÇO* (1973)

As duas capas de discos – *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e *Nervos de Aço* (Odeon, 1973) –, que serão examinadas nos tópicos a seguir, estão inseridas em um dos campos de pesquisa da História Cultural que são as *imagens*.¹⁸⁵ Portanto, para elaborar a análise de ambas, serão utilizados os conceitos e as sugestões propostas por quatro autores: Elaine Caramella, Peter Burke, Sandra Jatahy Pesavento, e Martine Joly. Abaixo, será feita uma breve discussão sobre algumas dessas ideias, relacionando-as com a metodologia que se pretende seguir ao analisar as fontes primárias escolhidas para compor este trabalho.

Peter Burke, em *A história cultural das imagens*,¹⁸⁶ compreende que o significado das imagens depende do seu “contexto” geral, cultural e político, bem como as circunstâncias exatas nas quais a imagem foi “encomendada” e também seu contexto material, isto é, o lugar físico onde se pretendia originalmente exibi-la.¹⁸⁷ Tal concepção vai exatamente ao encontro daquilo que se propõe esta pesquisa, e é com isso em mente que será desenvolvido o trabalho analítico. Sandra Jatahy Pesavento, em *História & História Cultural*, diz que as imagens têm o real como referente, não sendo a sua *mímesis*,¹⁸⁸ isto é, as imagens não são uma “reprodução fiel” da (ou daquilo que podemos considerar) “realidade”, elas estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e o do produtor, tendo como referente a realidade.¹⁸⁹ Destarte, as imagens são representações diretamente relacionadas ao contexto em que foram planejadas e realizadas.

Pesavento alega que a imagem, para ser lida, possui códigos particulares, espécies de ícones ou signos que remetem a uma lógica de significados para uma época dada. Assim, ela se refere à semiótica, que propõe enfrentar a leitura cifrada da imagem.¹⁹⁰ Para aprofundar um pouco mais essa questão, que auxiliará na análise das capas dos discos, recorrer-se-á à História da Arte, através do trabalho de Elaine Caramella, *História da Arte: fundamentos semióticos*.¹⁹¹ Nele, a autora diz que a semiótica, como ciência de toda a linguagem, ocupa-se do signo enquanto representação do objeto e do interpretante como elemento essencial do

¹⁸⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.*, p. 84.

¹⁸⁶ BURKE, Peter. *Op. cit.*

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 225.

¹⁸⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 87.

¹⁹¹ CARAMELLA, Elaine. *Op. cit.*

conhecimento.¹⁹² Ela se refere ao fundador dessa corrente teórica, Charles Peirce (1839 - 1914), que afirmava que o signo representa seu objeto, não em todos os seus aspectos, mas em relação a alguma parte ou caracteres; e que um signo é uma cooperação de *e* entre três sujeitos: o signo, o objeto e o interpretante.¹⁹³ Logo, essa tríade não pode ser desprezada ao efetuar a análise dos componentes deste trabalho (as capas de discos).

Martine Joly, na obra intitulada *Introdução à análise da imagem*,¹⁹⁴ propõe uma metodologia de leitura de mensagens visuais fixas (fotografias, cartazes, pinturas etc.), suscitando teorias e conceitos básicos mas imprescindíveis para a compreensão e a análise de imagens. Sobre a semiótica, a autora afirma que essa teoria nos permite captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos a circulação da imagem entre *ícone* – signos cujo significante mantém uma semelhança com aquilo que representa –, *índice* – signos que mantêm uma relação causal de “proximidade” física com aquilo que representam – e *símbolo* – signos que mantêm uma relação de convenção com aquilo que representam.¹⁹⁵ Assim, através do diálogo com os autores citados acima, torna-se evidente que não se pode deixar de incluir neste trabalho a teoria semiótica, mesmo que ela não seja própria da área da História, estando mais presente em outros campos do conhecimento.

É importante ressaltar que, no que diz respeito ao trabalho com imagens, Pesavento se remete ao historiador da arte Erwin Panofsky¹⁹⁶ e à sua proposta de interpretação iconográfica-iconológica. Para Panofsky existem dois momentos na leitura das imagens: o primeiro seria um momento de reconhecimento iconográfico de leitura da imagem, quando o historiador se depara com ela, implicando na leitura dos temas e significados que trazem as formas expostas na imagem. O segundo momento, o iconológico, seria voltado ao significado intrínseco ao conteúdo simbólico; ao significado próprio de uma época. A autora lembra ainda que é o espectador leitor de cada época que faz a imagem. Portanto, o historiador deve pensar na recepção das imagens e seu tempo de produção,¹⁹⁷ em consonância à afirmação de Burke supracitada.

Ainda sobre o trabalho do historiador com imagens, Burke ressalta quatro pontos, os quais pretendo seguir nesta pesquisa:

¹⁹² Ibidem, p. 68-69.

¹⁹³ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 46. apud CAMELLA, Elaine. *Op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁴ JOLY, Martine. *Op. cit.*

¹⁹⁵ Ibidem, p. 35-40.

¹⁹⁶ Ver: PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença”. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 47-87.

¹⁹⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Op. cit.*, p. 88-89.

- 1) as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas a visões contemporâneas daquele mundo;
- 2) o testemunho das imagens necessita ser colocado em uma série de contextos (cultural, político, material etc.), incluindo os interesses do artista e do patrocinador original ou do cliente, e a pretendida função da imagem;
- 3) uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais;
- 4) no caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos mas significativos, usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir.¹⁹⁸

Todos os itens propostos por Burke serão levados em consideração neste trabalho, o único que não poderá ser seguido à risca é o terceiro, pois – reforçando aquilo que foi exposto na Introdução –, por se tratar de um Trabalho de Conclusão de Curso – o que implica um curto prazo para sua realização –, não haverá possibilidade de analisar as outras cinco capas de discos produzidas na década de 1970 por Elifas Andreato para Paulinho da Viola.

Dois livros servirão de base para a elaboração das análises a serem feitas nesta pesquisa: *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*,¹⁹⁹ organizado por Francisco Homem de Melo e por Elaine Ramos Coimbra, e *Brutalidade Jardim*,²⁰⁰ de Christopher Dunn. São duas obras que adotam formas diferentes de analisar capas de discos, mas que são complementares. A primeira é uma abordagem mais voltada à área do Design, que, apesar de levar em conta o contexto histórico das capas analisadas, dá maior ênfase à questão da técnica, da estética dos elementos visuais.

Já o segundo livro faz uma análise do movimento tropicalista e, em um de seus capítulos – como mencionado na Introdução –,²⁰¹ traz uma apreciação sobre o disco *Tropicalia ou Panis et circencis* (Philips, 1968) e todos os seus elementos, desde a capa às músicas, realizando um exame detalhado por meio de citações de autores que estudam a Tropicália, e através da própria interpretação do autor, sempre considerando o contexto social, cultural e político da época, assim como o contexto e as influências dos artistas tropicalistas. Um dos recursos utilizados por Dunn, ao estudar o conteúdo em consonância à melodia e ao arranjo das músicas, foi transcrever trechos destas na sua análise, fator bastante esclarecedor e didático para o leitor que, porventura, não tivesse conhecimento das faixas do álbum em

¹⁹⁸ BURKE, Peter. *Op. cit.*, 2004, p. 236-238.

¹⁹⁹ MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Op. cit.*, 741 p.

²⁰⁰ DUNN, Christopher. *Op. cit.*, 276 p.

²⁰¹ *Ver*: Introdução, p. 11.

questão. Tal método será muito útil para este trabalho quando, neste terceiro capítulo, for abordada a relação entre cada uma das duas capas e suas respectivas canções.

Portanto, inspirando-se nessas duas propostas metodológicas distintas, será possível realizar uma pesquisa competente, enfatizando as análises das capas, isto é, relacionando o design fonográfico de *A Dança da Solidão* (1972) e de *Nervos de Aço* (1973) com o contexto vivenciado pelos artistas – Elifas Andreato e Paulinho da Viola – e de suas produções, expondo a conexão entre as mesmas. Outro objetivo é compreender a analogia de cada uma das capas selecionadas com as formas e os conteúdos de suas referentes músicas, ressaltando que não faz parte dos objetivos desta investigação abordar e aprofundar questões de teoria musical. E, por fim, considerar ainda a questão da circulação – que pode estar vinculada a um meio técnico ou a um meio cultural/ sociológico específico – e da recepção – que implica na forma de apropriação dos artefatos culturais pelos grupos sociais – de ambas.²⁰²

Interpretar capas de discos pode parecer algo muito simples, mas implica em um exame bastante minucioso, no qual devemos enxergar muito além daquilo que os nossos olhos veem. De acordo com Rodrigo Patto Sá Motta, a chave para a compreensão adequada de um registro iconográfico pode estar em um pequeno detalhe (um símbolo, uma expressão facial), e um descuido do historiador pode fazer grande diferença.²⁰³ Assim, nesse tipo de análise, é imprescindível unir a “denotação” e a “conotação” – utilizando termos dos estudos linguísticos –, para que novas interpretações e questões históricas possam ser despertadas.

3.1. *A Dança da Solidão* (Paulinho da Viola, Odeon, 1972)

A Dança da Solidão é a primeira de uma série de mais de dez capas feitas por Elifas Andreato a Paulinho da Viola – entre as décadas de 1970 e de 1990.²⁰⁴ O disco, lançado pela gravadora Odeon em 1972, apresenta doze músicas. No lado A, temos: “Guardei minha viola” (Paulinho da Viola); “Meu mundo é hoje” (Wilson Batista) – também conhecida como “Eu sou assim” –; “Papelão” (Geraldo das Neves); “Duas horas da manhã” (Ary Monteiro e Nelson Cavaquinho); “Ironia” (Paulinho da Viola); “No pagode do Vavá” (Paulinho da Viola).

O lado B começa com a faixa-título do álbum, “Dança da solidão” (Paulinho da Viola). Em seguida vêm as canções: “Acontece” (Cartola); “Coração Imprudente” (Paulinho

²⁰² NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 101-102.

²⁰³ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “Introdução”. In: _____. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 30.

²⁰⁴ Para mais dados acerca da capa do disco, ver: Anexos, p. 71.

da Viola e Capinan); “Orgulho” (Paulinho da Viola e Capinan); “Falso moralista” (Nelson Sargento); encerrando com “Passado de glória” (Monarco), um samba-exaltação à Portela.

O diretor de produção do álbum foi Milton Miranda, com direção musical, orquestrações e regência sob a responsabilidade do Maestro Lindolpho Gaya. O disco intercala de maneira equitativa sambas com andamentos mais acelerados, e sambas mais lentos, isto é, melancólicos. Também mescla canções autorais/ inéditas com regravações de músicas de sambistas mais antigos. Sobre a seleção musical, o jornalista Arley Pereira opina:

Perfeito o repertório de *Dança da Solidão*, gravado em 1972. Desde ‘Guardei Minha Viola’, sucesso nacional que abriu o disco, até a reverência de Monarco à Portela em ‘Passado de Glória’, a produção é irrepreensível. Wilson Batista sai da velha Lapa com seu ‘Meu Mundo É Hoje’ (popularizado como ‘Eu Sou Assim’) e Geraldo das Neves desce da Mangueira com ‘Papelão’. Três deuses do Olimpo da Mangueira – Cartola, Nelson Cavaquinho e Nelson Sargento – dizem presente e a parceira de Paulinho com Capinam é responsável pelas faixas 9 e 10. Um dos melhores discos da carreira de Paulinho da Viola [...].²⁰⁵

A arte da capa (Imagem 22) exhibe sobre um fundo preto – que parece exceder os limites da cena enquadrada –, um desenho de Paulinho da Viola bastante pálido e abatido, que prende a atenção do espectador. O semblante de Paulinho está carregado, efeito atingido através do sombreamento feito em algumas partes do rosto, como em baixo dos olhos, em certos pontos da testa etc. Isso confere um contraste em relação ao tom da pele. Sua cabeça está levemente inclinada para a direita e seu olhar encara o espectador profundamente.

A figura do sambista parece surgir da escuridão, uma vez que sua roupa se mimetiza com o plano de fundo. A única parte bem definida de seu traje é o colarinho branco, o qual foi contornado com linhas diagonais na cor vermelha. Os ângulos agudos formados por essas linhas proporcionam dinamicidade à cena, atenuando a sobriedade da ilustração. Logo abaixo do desenho, em caixa alta e em traços finos, aparecem o título do álbum em branco, e o nome do cantor, em vermelho. Curiosamente, é utilizada uma tipografia “leve”, indo de encontro aos elementos da capa e ao próprio título que representa.

²⁰⁵ VIOLA, Paulinho. *A Dança da Solidão*. Disponível em: <http://www.paulinodaviola.com.br/portugues/discografia/disco.asp?cod=11&tipo=2>. Acesso em: 14 de mai. de 2016.

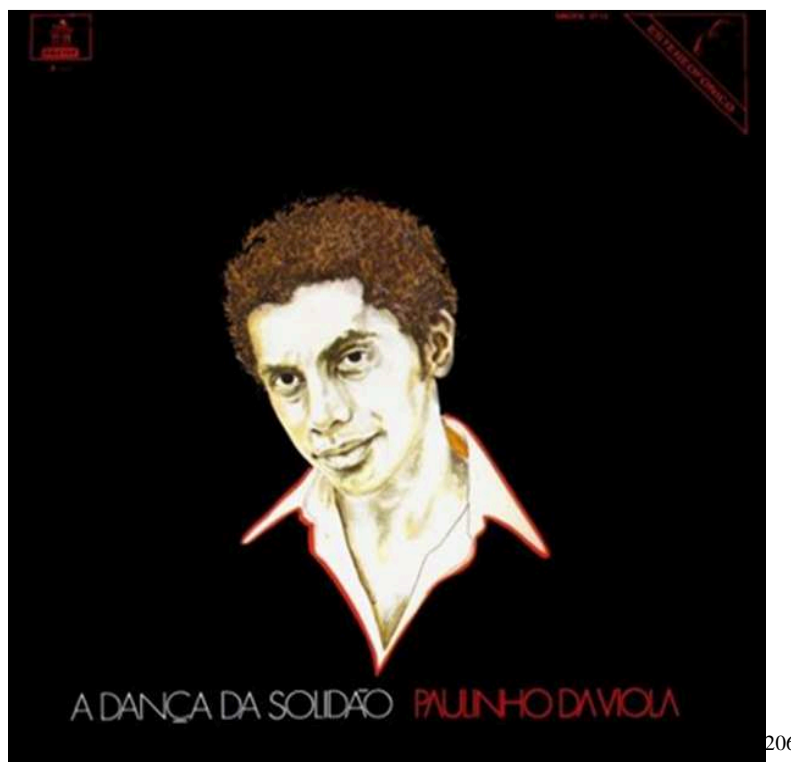


Imagem 22 – Disco *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972)

Sobre a escolha do título do disco, o sambista coloca: “[...] nesse nome eu não estava envolvido. [...] Os dois discos anteriores eram ‘Paulinho da Viola’, não tinha[m] título de nada, de uma determinada música. Então nesse aconteceu a mesma coisa”.²⁰⁶ Apesar do aparente desinteresse de Paulinho, e das questões mercadológicas visadas pela gravadora, o título *A Dança da Solidão* se relaciona diretamente com o contexto da época.

Essa mesma música que dá título ao álbum, também nos aconselha: “quando penso no futuro não esqueço meu passado”. Aproveitando tal recomendação, devemos recordar que capa foi produzida no ano de 1972, quando a ditadura estava no auge de seu poder, exercendo uma forte repressão em inúmeros setores da sociedade, como foi explicado no primeiro capítulo deste trabalho. Portanto, a arte realizada por Elifas Andreato para a capa de *A Dança da Solidão* não é somente uma interpretação do título do disco ou de sua seleção musical. Ela representa, sobretudo, a conjuntura que era vivenciada no país e a visão do artista gráfico acerca disso. Como foi explanado no segundo capítulo, Elifas estava engajado na luta política, era membro da Ação Popular, e também trabalhava na imprensa alternativa. O espectro da ditadura o acompanhava constantemente.

²⁰⁶ VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 28 de ago. de 2015.

²⁰⁷ VIOLA, Paulinho da apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

A crítica ao regime ditatorial está nos próprios elementos técnicos utilizados por Elifas Andreato na elaboração da capa, nos sombreamentos que conferem certo realismo à obra e, especialmente, no contraste entre as três cores – o preto, o branco e os detalhes em vermelho. Em relação à arte da capa, Paulinho conclui: “é até onde a cor preta está mais usada, que dá uma ideia de uma coisa mais sombria”.²⁰⁸ Podemos, por conseguinte, considerar a predominância dessa tonalidade como um símbolo do regime de opressão estabelecido no país. Os delineamentos em vermelho sugerem o rastro de sangue deixado pela truculência da ditadura.

Na matéria *Paulinho em dança de solidão*, escrita por Julio Hungria e publicada no *Jornal do Brasil* em 11 de janeiro de 1973, é enfatizado o fato do disco estar “em sexto lugar na lista dos LPs nacionais mais vendidos”.²⁰⁹ Em outras edições do mesmo jornal, o álbum aparece na lista dos “mais vendidos na semana”. No dia 11 de novembro de 1972, estava em 4º lugar na lista do Rio de Janeiro.²¹⁰ No dia 25 do mesmo mês e ano, estava na 6ª posição em São Paulo.²¹¹ Já em 18 de fevereiro de 1973, estava na 10ª colocação no Rio de Janeiro.²¹² O disco permaneceu durante quatro meses (no mínimo) entre os dez mais vendidos no eixo Rio - São Paulo. Deste modo, podemos inferir que foi bem aceito pelo público consumidor dos dois maiores mercados fonográficos do país. É claro que observamos uma decadência nas vendas conforme o passar do tempo, mas faz sentido que o índice de vendagem seja maior no ano de lançamento – 1972 – do que nos anos seguintes.

No que se refere à circulação do disco, a matéria publicada no jornal *Estado do Rio de Janeiro/ O Fluminense*, em 26 de maio de 1976, diz: “esse disco foi lançado, também, em toda a Europa, pela [gravadora] Pathé-Marconi [...]”.²¹³ Logo, o LP não ficou restrito ao

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ HUNGRIA, Julio. “Paulinho em dança de solidão”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.A00264. p.2, 11/jan./1973. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dan%C3%QA7a%20da%20solid%C3%A3o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

²¹⁰ HUNGRIA, Julio. “Bolsa de discos”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.205, p.9, 11/nov./1972. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dan%C3%QA7a%20da%20solid%C3%A3o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

²¹¹ HUNGRIA, Julio. “Bolsa de discos”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.219, p.9, 25/nov./1972. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dan%C3%QA7a%20da%20solid%C3%A3o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

²¹² HUNGRIA, Julio. “Música popular”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.302, p.14, 18/fev./1973. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dan%C3%QA7a%20da%20solid%C3%A3o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

²¹³ ESTADO DO RIO DE JANEIRO/ O FLUMINENSE. “Paulinho da Viola, um artesão do samba”. *Estado do Rio de Janeiro/ O Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.22317, p.15, 26/ mai./1976. Disponível em:

mercado fonográfico brasileiro, atingindo um público maior e diversificado, confirmando o sucesso que até então o próprio Paulinho contestava.

Na época, como vimos no capítulo anterior, a arte crítica de Elifas Andreato era tolhida pelos censores dentro da própria redação do jornal *Opinião*, onde trabalhava. Mas o lançamento do disco no Brasil e, especialmente, na Europa, fez com que ela fosse amplamente disseminada, superando os limites impostos pela ditadura no meio cultural e artístico. Esse novo meio de atuação, fez com que o artista gráfico conseguisse denunciar, ainda que de forma implícita, a opressão do regime ditatorial.

3.2. *Nervos de Aço* (Paulinho da Viola, Odeon, 1973)

Com uma ilustração ainda mais realista do que o desenho da capa anterior, o disco *Nervos de Aço*, de Paulinho da Viola, foi lançado pela gravadora Odeon no ano de 1973.²¹⁴ Ao todo, possui dez faixas, entre composições inéditas de Paulinho e regravações de antigos sambistas. Na face A, constam as seguintes músicas: “Sentimentos” (Mijinha), “Comprimido” (Paulinho da Viola), “Não leve a mal” (Paulinho da Viola), a faixa-título “Nervos de aço” (Lupicínio Rodrigues), e “Roendo as unhas” (Paulinho da Viola). No lado B estão: “Não quero mais amar a ninguém” (Carlos Cachça/ Cartola/ Zé da Zilda), “Nega Luzia” (Jorge de Castro e Wilson Batista), “Cidade submersa” (Paulinho da Viola), “Sonho de um carnaval” (Chico Buarque), e a instrumental “Choro negro” (Fernando Costa e Paulinho da Viola).²¹⁵

Sobre esse conjunto de canções, Arley Pereira comenta:

É na Velha Guarda da Portela que Paulinho vai beber novamente, na faixa de abertura de seu disco de 1973. ‘Sentimentos’, do velho compositor Mijinha, viria a se tornar sucesso em sua voz e na regravação de outros cantores. Grava Chico Buarque de Holanda pela primeira vez e também pela primeira vez se mostra integralmente ‘chorão’, revelando suas influências de infância quando ouvia em casa o conjunto Época de Ouro, de Jacob do Bandolim, do qual seu pai César era um dos violões. É na sua composição ‘Choro Negro’, que fecha o disco com perfeição. Mas antes disso tem a regravação de ‘Nervos de Aço’ que se tornou clássica [...].²¹⁶

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_11&pesq=Lp%20nervos%20de%20a%C3%A7o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

²¹⁴ Para mais dados acerca da capa do disco, ver: Anexos, p. 72.

²¹⁵ GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

²¹⁶ VIOLA, Paulinho da. *Nervos de Aço*. Disponível em:

<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/disco.asp?cod=12&tipo=2>. Acesso em: 14 de mai. de 2016.

Assim como no álbum anterior, Maestro Lindolpho Gaya foi o diretor musical. Os orquestradores foram o próprio Maestro Gaya, Nelsinho, Cristóvão Bastos, Paulinho da Viola e Copinha. Mais uma vez, o diretor de produção foi Milton Miranda.²¹⁷ Possivelmente, foi ele quem escolheu o título do *LP*. Paulinho da Viola, que novamente evidencia seu desapego à questão do título de seus álbuns, comenta:

[...] Não fui eu que botei esse título no disco, foi provavelmente o pessoal da produção, o diretor de produção, o Milton Miranda, eles devem ter pensando assim: ‘vamos colocar esse título, que essa música é a que tem mais chances’. Não esquecendo que nessa época eram muitos discos. Que tinham suplementos desse mês, do outro mês, era assim. Eram muitos artistas, ele tinha que trabalhar com muita gente. Então eu imagino que escolheram essa música por ser a música que teria mais possibilidades.²¹⁸

No ano em que foi gravado o disco, Paulinho declara que “o samba estava num período interessante, estavam voltados *pro* samba. [...] Muita gente estava gravando, vários compositores. Cantoras como Clara Nunes estavam fazendo muito sucesso”.²¹⁹ Sobre a gravação do álbum e acerca das especificidades da capa e das músicas, o sambista explica:

Na verdade, nesse disco tem várias coisas. Quando gravei esse disco, é evidente que há todo um momento de tensão e de indefinição mesmo, em relação até ao que eu ia fazer em termos particulares. Mas ao mesmo tempo isso, de uma certa maneira, já estava superado. É claro, você ouve o disco, ele traz isso, uma coisa mais pesada. [...] Eu fui consultado sobre essa capa. E até na própria gravadora as pessoas ficaram um pouco chocadas com isso.²²⁰

As canções são predominantemente melancólicas, com um andamento mais lento. Em boa parte delas, o “eu lírico”²²¹ masculino se refere às desilusões amorosas. Duas faixas do álbum são claras exceções a essas características. “Não leve a mal”, é um samba nos moldes tradicionais, com um ritmo mais acelerado, composto por Paulinho em exaltação à Portela – uma constante em seus discos. “Nega Luzia”, parceria entre Jorge de Castro e Wilson Batista, é também um samba tradicional com andamento rápido, mas que se remete a outra época – foi

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ VIOLA, Paulinho da apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

Através desta declaração, Paulinho da Viola confirma o desprendimento em relação à escolha dos títulos de seus discos (lembremos que essa mesma característica foi percebida na análise de *A Dança da Solidão*). O seu foco foi sempre a parte musical, deixando sob a responsabilidade da gravadora a denominação de cada álbum produzido.

²¹⁹ Idem.

²²⁰ Idem.

²²¹ O “eu lírico” masculino é a “voz” que predomina nas letras das músicas desse disco.

lançado originalmente em 1956. Seus versos formam uma crônica do cotidiano dos “morros” cariocas de outrora.

Dentre todas as músicas, destacam-se três sambas da autoria do próprio Paulinho da Viola: “Comprimido”, “Roendo as unhas” e “Cidade submersa”, que se desviam da estrutura do “samba tradicional”.²²² Aparentemente, estas canções – assim como a capa do disco – não trazem consigo críticas ao contexto sociopolítico da época, representando somente um momento da vida pessoal do sambista. Porém, ao escutá-las mais atentamente, podemos encontrar expressões e palavras que fazem referência àquela realidade. A música “Roendo as unhas”, em que os instrumentos (como a flauta e o trombone) que acompanham Paulinho “respondem” cada um dos versos cantados, começa da seguinte maneira: “Meu samba não se importa que eu esteja numa/ de andar roendo as unhas pela madrugada”. No fim da segunda estrofe, o sambista profere: “meu samba não se importa se eu não tenho amor/ se dou meu coração assim sem disciplina”. E, no primeiro verso da última estrofe, canta: “meu samba não se importa se desapareço”, reverberando a palavra “desapareço”.

Até os dias de hoje são inúmeras as repercussões no meio musical. O crítico Tárík de Souza afirmou que o “artista de temperamento reservado, rasgou o coração neste raro disco conceitual”.²²³ O amigo Monarco também comentou sobre a atmosfera do disco: “Esse é um disco muito sentimental [...], num clima assim meio triste. [...] Ele [Paulinho], eu acho que estava passando por algum problema emocional assim, amoroso [...]”.²²⁴ O próprio Paulinho da Viola, em depoimento à *Folha de São Paulo* em 1974, confirmou: “o disco é realmente muito triste, mas também muito bem feito”.²²⁵

A capa do álbum (Imagem 23) apresenta, em primeiro plano, uma reprodução da figura de Paulinho em *close*, justaposta a um plano de fundo azul muito escuro, representando o céu, iluminado somente pela lua cheia que está no alto da imagem. Assim como a capa de *A Dança da Solidão*, a ilustração de *Nervos de Aço* parece extrapolar os limites do enquadramento da cena. Há um contraste em relação à mão esquerda, desenhada de forma embrutecida,²²⁶ que segura fortemente um colorido e ao mesmo tempo frágil buquê de flores. Algumas dessas flores estão caídas, murchas, quase sem vida. Sua cabeça está levemente

²²² Quando me refiro à estrutura do “samba tradicional”, quero dizer que é a estrutura presente nas composições geralmente oriundas das escolas de samba. Tais canções possuem um andamento mais rápido e mais acentuado, marcadas pelo acompanhamento de instrumentos de percussão, como a cuíca, o surdo e o tamborim. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.*, 2005. p. 52.

²²³ SOUZA, Tárík de apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

²²⁴ MONARCO apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

²²⁵ FOLHA DE SÃO PAULO. *Op. cit.*

²²⁶ Uma particularidade do trabalho de Elifas Andreato é realçar determinadas características dos personagens representados em suas obras, mas não a ponto de transformá-los em caricaturas.

inclinada para direita, enquanto seu olhar, cheio de lágrimas, não encara o espectador: direciona-se ao alto, como se mirasse ou procurasse algo além da cena. A face esquerda do rosto de Paulinho está levemente iluminada, a outra está na penumbra. Diferentemente da capa anterior, esta não apresenta contornos definidos. O uso das cores e do jogo de luz e sombra é que dá forma e realismo à ilustração. Já a tipografia utilizada no título deste álbum, e também no nome do cantor, é a mesma que foi empregada na capa do disco *A Dança da Solidão*, somente as cores foram alteradas: o título que era branco passou a ser vermelho, e o nome do cantor, de vermelho passou para azul.



Imagem 23 – Disco *Nervos de Aço* (Odeon, 1973)

Devido ao impacto causado pela união dos elementos acima descritos, houve um estranhamento em relação à ilustração da capa. Tanto os produtores da gravadora Odeon, quanto Paulinho da Viola tinham dúvidas sobre a sua utilização. Paulinho apresenta versões distintas sobre esse fato. Em declaração ao documentário *Elifas Andreato, um artista brasileiro*, em 2007, diz: “eu fui tentado, assim, a não querer aquela capa. Eu achei uma coisa muito forte”.²²⁸ Já no depoimento cedido a Charles Gavin, também em 2007, ele conta:

²²⁷ VIOLA, Paulinho da. *Op. cit.* Acesso em: 21 de jun. de 2016.

²²⁸ ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. *Op. cit.*

Essa lua, essa luz, essa coisa meio sombria [...] A própria figura, o desenho é uma coisa muito forte. Essas flores têm uma força. São muito bonitas, mas ao mesmo tempo trazem, apesar dessa gama de cores, uma coisa que denota uma certa... as próprias flores são tristes, têm uma coisa de tristeza nelas, esse punho muito fechado... Tudo isso, de uma certa maneira, chocou alguns produtores, lá. Eles nunca tinham visto uma coisa dessas. Não sei se já teve uma capa assim. Talvez ela tenha iniciado uma coisa em termos de artes gráficas, uma coisa meio pesada, meio sombrio esse azul escuro. Tudo isso na mesma capa. E eu fiz pé firme. Eu disse: ‘*tem que ser essa capa*’. O Elifas Andreato foi meu consultor. Eu disse, ‘você concorda?’. Ele disse: ‘pode fazer a capa’. Eu fiquei, eu gostei muito do trabalho gráfico, o desenho. Eu não estava preocupado se a capa estava sendo uma coisa confessional ou se de uma maneira me expunha... eu não estava preocupado com isso. O que refletia, de uma certa maneira, é que eu estava tranquilo em relação a isso. Eu acredito até que essa capa tenha refletido muito, e talvez no autor da capa. O Elifas Andreato no momento, naquele momento.²²⁹ (grifo meu)

A imprecisão, inerente ao conceito de memória, se faz muito presente nesse ponto da discussão: em um momento, o sambista alega que foi “tentado a não querer aquela capa”, em outro ele assevera que “tem que ser essa capa”. Não foi possível encontrar outro testemunho que colocasse fim a essa ambiguidade. Apenas sabemos que, apesar das controvérsias em torno da arte de Elifas, este seguiu adiante e materializou o esboço realizado na viagem do Rio de Janeiro a São Paulo, após o encontro com Paulinho da Viola.

A última citação também traz uma questão-chave à nossa discussão. As duas últimas frases, em que Paulinho afirma: “Eu acredito até que essa capa tenha refletido muito, e talvez no autor da capa. O Elifas Andreato no momento, naquele momento”,²³⁰ corroboram a ideia de que uma obra de arte representa o contexto cultural, político e social em que foi produzida. Mas, especificamente nessa capa, pode ser um tanto difícil enxergar tal influência, pelo fato da arte se comunicar muito bem com o conjunto das músicas e com um momento particular vivido por Paulinho.

Alguns jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro publicaram matérias e críticas sobre o disco, geralmente elogiosas às canções, mas que demonstravam certa superficialidade em relação à análise da capa. Uma matéria publicada pela *Folha de São Paulo*, em 8 de julho de 1974, repercute que Paulinho “não é triste, como sugere a bela capa de seu último disco, um trabalho do amigo Elifas Andreato”.²³¹ Outra matéria, divulgada no *Jornal do Brasil* em 25 de

²²⁹ VIOLA, Paulinho da apud GAVIN, Charles. *Op. cit.* Acesso em: 29 de ago. de 2015.

²³⁰ Idem.

²³¹ FOLHA DE SÃO PAULO. *Op. cit.*

outubro de 1973, comenta: “o trabalho da capa [...] denuncia o Paulinho da Viola emocional [...]”.²³²

Podemos notar que essas matérias e críticas acabavam relacionando a arte da capa somente à vida do sambista, não levando em conta a trajetória do artista que a realizou. Na década de 1970, Elifas Andreato teve sua vida marcada pelo engajamento social, pelo trabalho na imprensa alternativa e pela militância contra a ditadura. Os jornais também não relacionavam a ilustração ao contexto social, cultural e político no qual estava inserida. A ausência desses aspectos pode ter ocorrido pelo fato da imprensa não conseguir tratar abertamente da conjuntura vivida na época, como mencionado no Capítulo 1, ou pelo fato dos periódicos pesquisados terem uma propensão a apoiar o regime ditatorial.

Penso que o artista gráfico aproveitou o ensejo da separação de Paulinho para realizar uma crítica, confrontando a mentalidade da época. Desenhar um homem chorando em uma capa de disco foi praticamente um insulto aos setores mais conservadores da sociedade, que não admitiam a fragilidade masculina. Também há a possibilidade da representação imagética estar “chorando pelos mortos da ditadura”, oferecendo-lhes um frágil buquê de flores através da mão maltratada devido à difícil luta contra o regime. Sobre esse fato, Tárík de Souza nos oferece uma ótima definição: “ele conseguiu dilatar os limites do que seria uma capa de disco. Enfrentou isso e eu acho que ele conseguiu. Ela rompe um limite e mostra que o artista gráfico pode fazer um comentário além da obra. É uma coisa audaciosa realmente”.²³³ A ousadia de Elifas Andreato elevou a arte das capas de discos a um outro patamar no país, transformando-as em um meio de reação e de crítica sociopolítica.

²³² HUNGRIA, Julio. “Nervos de Aço”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.200, p.2, 25/out./1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&PagFis=94200&Pesq=Lp%20nervos%20de%20a%C3%A7o. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

²³³ ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. *Op. cit.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo desta pesquisa foi observar a relação entre História, arte e música a partir da análise de duas capas de discos de Paulinho da Viola elaboradas pelo artista gráfico Elifas Andreato – *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e *Nervos de Aço* (Odeon, 1973) –, durante a ditadura civil-militar brasileira em seu período de maior repressão e censura (pós-AI-5). Através da revisão bibliográfica, do estudo das trajetórias artísticas de Elifas e de Paulinho, e das análises das capas dos discos, percebemos de que forma o contexto político brasileiro teve influência sobre a arte das capas em questão.

A década de 1970 foi uma época bastante profícua no que diz respeito à realização de discos emblemáticos (que hoje ocupam a categoria de “clássicos da música”) e de suas notáveis e inesquecíveis capas, tanto no panorama nacional quanto no cenário mundial. No Brasil, os álbuns, por serem produtos de ampla circulação e de fácil aquisição para a classe média urbana, tornaram-se uma forma de arte dotada de grande potencial crítico. Denunciavam a censura, a perseguição e a repressão praticadas pelo regime por meio de suas capas, elaboradas a partir da peculiar criatividade dos artistas gráficos, que tiveram uma atuação contundente nessa produção.

Um dos maiores expoentes nessa área foi Elifas Andreato, produzindo diversas capas que se tornaram representativas na história da música brasileira e também das artes gráficas, principalmente as duas primeiras que realizou para os discos de Paulinho da Viola: *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e *Nervos de Aço* (Odeon, 1973). Elifas conseguiu, através de sua arte, confrontar a mentalidade de uma sociedade e os parâmetros de um sistema político altamente repressivo. Porém, devemos lembrar o caminho percorrido nesta pesquisa até chegarmos a este ponto.

Com o país sob o contexto da ditadura, podemos dizer que os anos 1970 no Brasil começaram no fim da década de 1960, ainda no governo Costa e Silva, sobretudo após o decreto do Ato Institucional Número 5, em 13 de dezembro de 1968. A imposição de tal Ato visava reabrir a temporada de punições em relação às manifestações civis e à luta armada contra o regime, por exemplo. No ano de 1969, o país entrou no período de maior poder e repressão da ditadura, com o governo do General Emílio Garrastazu Médici (de 1969 a 1974). Apoiado no AI-5e em outras leis que forneciam uma base legal para prisões, torturas e exílios, Médici teve um governo marcado pelo medo e pela violência.

Após a edição do AI-5, a censura já existente se intensificou, atingindo jornais, emissoras de rádio e de televisão, livros, movimentos culturais, além dos próprios artistas,

tolhendo a liberdade de expressão. Contudo, involuntariamente, acabou gerando uma nova importância à vida cultural. Artistas e intelectuais das mais diversas vertentes começaram a exacerbar o estatuto político de suas obras.

O mercado fonográfico sofreu uma ampla reestruturação, paralela a uma crise circunstancial, em parte ocasionada pela perseguição aos artistas mais inventivos e valorizados pelo público formador de opinião – muitos já estavam no exílio, forçado ou voluntário, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Geraldo Vandré. Nos anos 1970, a Música Popular Brasileira (MPB) deixou de ser um gênero musical e passou a abrigar todas as tendências musicais valorizadas pelo mercado, carregando consigo a contradição de ser representante da resistência civil e de ser o principal gênero musical da sexta maior indústria fonográfica do mundo.

O samba, mesmo assimilado à MPB, manteve certa independência de estilo, defendendo uma tradição mais associada ao gosto popular, relacionando-se às escolas de samba, aos “sambas de morro” e ao “samba-canção”. Porém, assim como a MPB e o rock, desenvolveu um tipo de crítica à ditadura que proporcionava referências para a ideia de resistência cultural.

Ainda na década de 1970, diferentemente da área musical, a experimentação predominava na esfera das artes visuais de uma maneira geral (artes plásticas, fotografia etc.), incluindo novos meios, técnicas e circuitos de exibição. Exemplos disso são as obras de Cildo Meireles, intituladas de *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970), e *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1975). Uma vez que o rádio, a televisão e os jornais não podiam falar abertamente de alguém que estava preso, desaparecido, ou que havia sido torturado ou morto, as artes assumiram a responsabilidade de denunciar as práticas abusivas dos militares. Assim, a arte e os artistas engajados constituíram o bloco da chamada “resistência democrática”.

Se havia uma diferença entre a maneira da música se manifestar (em suas letras, melodias etc.) e da forma das artes visuais se apresentarem (em suas inúmeras técnicas), nas capas de discos – meio em que ambas as vertentes artísticas se encontraram – houve uma espécie de “revolução” ainda na passagem dos anos 1960 para os anos 1970, que se consolidou neste último período. Como a primeira vertente não podia exacerbar totalmente suas intenções e críticas através de suas próprias ferramentas – letra e melodia –, encontrou apoio e complemento na segunda, que conseguia “driblar” os empecilhos da censura e disseminar suas ideias, através de outros “mecanismos” de expressão.

Deste modo, na década de 1970, os artistas gráficos começaram a se destacar pelo conjunto de capas realizadas para vários cantores. É o caso de Elifas Andreato, cuja linguagem se apoiava no realismo de base fotográfica e no apelo emocional. Partindo do princípio de que a ideia define a técnica, ele experimentou os mais diversos métodos em seu trabalho, dos mais simples aos mais sofisticados, como: ilustração, pintura com algodões entintados, manipulação fotográfica e marchetaria. Até hoje, foram mais de 400 capas de discos elaboradas para vários artistas, como: Adoniran Barbosa, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Elis Regina, Clementina de Jesus, Renato Teixeira, João Nogueira, Pixinguinha, Chico Buarque, Toquinho, Tom Zé, entre outros.

Em 1972, Paulinho da Viola lançou seu primeiro disco com capa de Elifas Andreato, *A Dança da Solidão* (Odeon). A crítica ao regime ditatorial está nos próprios elementos técnicos utilizados pelo artista gráfico na elaboração da capa, nos sombreamentos que conferem certo realismo à obra e, especialmente, no contraste entre as três cores – o preto, o branco e os detalhes em vermelho. Podemos considerar a predominância da tonalidade escura como um símbolo do regime de opressão estabelecido no país. Os delineamentos em vermelho sugerem o rastro de sangue deixado pela truculência da ditadura. Portanto, a arte realizada por Elifas para a capa de *A Dança da Solidão* não é somente uma interpretação do título do disco ou de sua seleção musical. Ela representa, sobretudo, a conjuntura que era vivenciada no país e a visão do artista gráfico acerca disso.

Na época, a arte crítica de Elifas Andreato sofria a ação dos censores dentro da própria redação do jornal *Opinião*, onde trabalhava. Mas o lançamento do disco no Brasil e, sobretudo, na Europa, fez com que ela fosse amplamente disseminada, superando os limites impostos pela ditadura no meio cultural e artístico. Esse novo meio de atuação, fez com que o artista gráfico conseguisse denunciar, ainda que de forma implícita, as arbitrariedades do regime ditatorial.

Em 1973, Elifas Andreato assinou a capa do disco *Nervos de Aço* (Odeon), também de Paulinho da Viola. O artista gráfico aproveitou o ensejo da separação de Paulinho para realizar uma crítica, confrontando a mentalidade da época. Desenhar um homem chorando em uma capa de disco foi praticamente um insulto aos setores mais conservadores da sociedade, que não admitiam a fragilidade masculina. Também é possível que representação imagética esteja “chorando pelos mortos da ditadura”, oferecendo-lhes um frágil buquê de flores através da mão maltratada devido à difícil luta contra o regime. A ousadia de Elifas elevou a arte das capas de discos a um outro patamar no país, transformando-as em um meio de reação e de crítica sociopolítica.

Neste trabalho procurei demonstrar, sobretudo, que uma obra de arte é resultado do contexto em que foi produzida e divulgada, e também dos significados atribuídos a ela ao longo do tempo. Isso não poderia ser diferente com as capas de discos, pois também são uma forma de arte e, conseqüentemente, produzem significados, valores e concepções.²³⁴ Portanto, as capas de *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972) e de *Nervos de Aço* (Odeon, 1973) são resultados do período mais sombrio da ditadura civil-militar brasileira, tanto que ao estudá-las, percebemos que os elementos que as compõem fazem referências simbólicas e críticas àquele momento. Logo, a pesquisa por meio da arte possibilita a realização de um paralelo entre o contexto que vivemos hoje e a conjuntura do país em períodos anteriores, levando-nos a inúmeras reflexões sobre os efeitos alarmantes da ditadura. A principal delas é não admitir que esse sistema se estabeleça novamente no país. Acredito que as conclusões nas quais chegamos reforçam todas essas ideias e podem originar outros estudos nesse sentido.

Lembremos que este trabalho é só o começo de uma pesquisa dentro do vasto campo das artes e do design fonográfico, que ainda é pouco estudado no país, principalmente na área da História. Há muitos aspectos a serem desenvolvidos, especialmente no que diz respeito à circulação e à repercussão da arte nas capas de discos. As fontes apresentam poucas informações e/ou comentários acerca da arte das capas, assim, o enfoque crítico acaba permanecendo na parte musical. Também não foi possível encontrar o número de cópias vendidas dos álbuns aqui analisados – informação que nos proporcionaria uma melhor noção do alcance que tais discos tiveram na época. Considero que estes foram os maiores desafios com os quais me deparei, e espero que possam ser superados em trabalhos futuros.

²³⁴ CARAMELLA, Elaine. *Op. cit.*, p. 73.

FONTES

5.1. Capas analisadas:

VIOLA, Paulinho da. *A Dança da Solidão* (1972). Odeon SMOFB-3718.

_____. *Nervos de Aço* (1973). Odeon SMOFB-3797.

5.2. Capas referenciadas:

VIOLA, Paulinho da. *Paulinho da Viola* (ou *Amor à Natureza*, 1975). Odeon XSMOFB-3851.

_____. *Memórias Chorando* (1976). EMI-Odeon XSMOFB-3923.

_____. *Memórias Cantando* (1976). EMI-Odeon XSMOFB-3924.

_____. *Paulinho da Viola* (1978). EMI-Odeon 062 421133.

_____. *Zumbido* (1979). EMI-Odeon 062 421182.

REFERÊNCIAS

6.1. Referências bibliográficas

- AUTRAN, Margarida. “Samba, artigo de consumo nacional”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. p. 71-78.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 216 p.
- _____. “A história cultural das imagens”. In: _____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. SP: EDUSC, 2004. p. 225-238.
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001. 648 p.
- CARAMELLA, Elaine. *História da Arte: fundamentos semióticos*. SP: EDUSC, 1998. 218 p.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e dona Zica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. 144 p.
- CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001. 72 p.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. 108 p.
- DUARTE, Paulo Sergio. “Anos 70: a arte além da retina”. In: RISÉRIO, Antonio et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 133-146.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 276 p.
- FICO, Carlos. *História do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2015. 160 p.
- _____; ARAÚJO, Maria Paula (orgs.). *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. 252 p.
- FREIRE, Cristina. “O presente-ausente da arte dos anos 70”. In: RISÉRIO, Antonio et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 147-155.
- FREITAS, Artur. “Vanguardas brasileiras e ditadura militar: o conceitualismo na obra de Carlos Zílio e Cildo Meireles”. Simpósio Nacional de História, 2005, Londrina. *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz*. Londrina: ANPUH, 2005. p. 1.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 507 p. (As ilusões armadas; v.2).
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. 14ª ed. São Paulo: Papirus, 2012. 152 p.

MELO, Francisco Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (orgs.). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, c2011. 741 p.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 191 p.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2015. 367 p.

_____. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2005. 120 p.

_____. “Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968)”. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). *Nacionalismo e reformismo radical*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007. p. 585-617. (As esquerdas no Brasil, vol. 2).

_____. “MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira”. In: RISÉRIO, Antonio et. al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 125-132.

_____; WASSERMAN, Maria Clara. “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol.20, n.39, p. 167-189, ANPUH/ Humanitas/ FAPESP, 2000.

NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005. 488 p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. 132 p.

POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Rev. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. “O ‘milagre’ brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009. p. 207 - 241. (O Brasil Republicano; v.4)

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964 - 2004)*. São Paulo: Edusc, 2004. 334 p.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.

_____. “A época de 1968: cultura e política”. In: FICO, Carlos; ARAÚJO, Maria Paula (orgs.). *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 81 - 90.

_____. “Canetas e fuzis: intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70”. In: REIS, Daniel Aarão; ROLLAND, Denis (orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 25 - 38.

VAZ, Toninho. *Solar da fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. 256 p.

6.2. Referências eletrônicas e imagéticas:

ALAMBERT, Francisco. “Grande Picasso”. *Revista de História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n.30, mar./2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/grande-picasso>. Acesso em: 27 de mar. de 2016.

BOSCO, João. *Capa do disco Caça à Raposa* (RCA Victor, 1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G3LBzEeHpUs>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

_____. “Capa do disco Galos de Briga” (RCA Victor, 1976) apud GAVIN, Charles. *O som do vinil: João Bosco, Galos de Briga*. Disponível em: <http://osomdovinil.org/joaobosc/>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

BUARQUE, Chico. *Capa do disco Calabar* (Philips, 1973). Disponível em: http://images.livrariasaraiva.com.br/imagemnet/imagem.aspx/?pro_id=7305905&qld=90&l=430&a=-1. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

CANAL BRASIL. *Elenco: a casa da Bossa Nova*. Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/programas/elenco-a-casa-da-bossa-nova/>. Acesso em: 22 de jun. de 2016.

COSTA, Gal. *Capa do disco - FA - TAL - Gal a todo vapor* (Philips, 1971). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JB1AhTm9S-4>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

_____. *Capa do disco Índia* (Philips, 1973). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEfM31fFx3o>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. “Utopias cassadas”. *Revista de História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n.21, jun./2007. Disponível em: <http://revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/utopias-cassadas>. Acesso em: 27 de mar. de 2016.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Elifas Andreato. Dados artísticos*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/elifas-andreato/dados-artisticos>. Acesso em: 12 de mai. de 2016.

_____. *Paulinho da Viola. Dados artísticos*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-da-viola/dados-artisticos>. Acesso em: 12 de mai. de 2016.

ELIFAS ANDREATO, UM ARTISTA BRASILEIRO. RETRATOS DA MÚSICA CARIOCA. Direção: João Rocha Rodrigues. Ludus Videos. Brasil: 2007. 41 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7ljiThxWBE>. Acesso em: 8 de dez. de 2014.

ESTADO DO RIO DE JANEIRO/ O FLUMINENSE. “Paulinho da Viola, um artesão do samba”. *Estado do Rio de Janeiro/ O Fluminense*. Rio de Janeiro, ed.22317, p.15, 26/ mai./1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_11&pesq=Lp%20nervos%20de%20a%C3%A7o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Paulinho da Viola: agora descanso”. Ilustrada, *Folha de São Paulo*. São Paulo, p.14, 8/jul./1974. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1974/07/08/21/>. Acesso em: 8 de dez. de 2014.

GAVIN, Charles. *O som do vinil*: Caetano Veloso, Araçá Azul. Disponível em: <http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul/>. Acesso em: 17 de abr. de 2016.

_____. *O som do vinil*: Paulinho da Viola, Nervos de Aço. 2007. Disponível em: http://osomdovinil.org/paulinhodaviola_nervosdeaco/. Acesso em: 29 de ago. de 2015.

HUNGRIA, Julio. “Bolsa de discos”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.205, p.9, 11/nov./1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dan%C3%QA7a%20da%20solid%C3%A3o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

_____. “Bolsa de discos”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.219, p.9, 25/nov./1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dan%C3%QA7a%20da%20solid%C3%A3o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

_____. “Música popular”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.302, p.14, 18/fev./1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dan%C3%QA7a%20da%20solid%C3%A3o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

_____. “Paulinho em dança de solidão”. Caderno B. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed.A00264. p.2, 11/jan./1973. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=dan%C3%QA7a%20da%20solid%C3%A3o&pasta=ano%20197. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Pixinguinha*. Disponível em: www.ims.com.br/ims/explore/artista/pixinguinha. Acesso em: 22 de jun. de 2016.

LEÃO, Nara. *Capa do disco Nara* (Elenco, 1964). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L1s7yewo4pY>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

NASCIMENTO, Milton. *Capa do disco Milton* (Odeon, 1970). Disponível em: http://images.livrariasaraiva.com.br/imagemnet/imagem.aspx/?pro_id=813216&qld=90&l=430&a=-1. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

_____. *Capa do disco Milagre dos Peixes* (Odeon, 1973). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8dF9MO33wzk>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

_____. *Capa do disco Minas* (Odeon, 1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k2zx2DFHhtg>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

_____. *Capa do disco Geraes* (EMI-Odeon, 1976). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rilf6ZQxZ2s>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

OPINIÃO. “Um ano de Opinião. Nossos desenhistas”. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro, ed.54, p.32, 19/nov./1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pesq=elifas%20andreato&pa sta=ano%20197>. Acesso em: 23 de mai. de 2016.

PAIVA, Marcelo Rubens. “Elifas Andreato faz balanço da carreira”. Ilustrada, *Folha de São Paulo*. São Paulo, p.2, 9/set./1996. Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1996/09/09/21>. Acesso em: 20 de abr. de 2016.

PAULINHO DA VIOLA, MEU TEMPO É HOJE. Direção: Izabel Jaguaribe. Bretz Filmes - Back Five. Brasil: 2003. 83 min.

PINTO, Carlos Eduardo P. de. “Isso daria um filme...”. *Revista de História*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n.108, set./2014. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/educacao/narrativas-da-repressao>. Acesso em: 22 de nov. de 2015.

PLANALTO. *Ato Institucional número 5*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 20 de abr. de 2015.

_____. *Atos Institucionais*. Disponível em: <http://www4.planalto.gov.br/legislacao/legislacao-historica/atos-institucionais#content>. Acesso em: 19 de abr. de 2015.

VELOSO, Caetano. “Capa do disco Araçá Azul” (Philips/Polygram, 1972) apud GAVIN, Charles. *O som do vinil*: Caetano Veloso, Araçá Azul. Disponível em: <http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul/>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

_____; GIL, Gilberto et. al. *Capa do disco Tropicalia ou Panis et Circencis* (Philips, 1968). Disponível em: <http://caetanoveloso.com.br/discografia.php>. Acesso em: 13 de jun. de 2016.

VIOLA, Paulinho da. *A Dança da Solidão*. Disponível em: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/disco.asp?cod=11&tipo=2>. Acesso em: 14 de mai. de 2016.

_____. *Biografia*. Disponível em: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/biografia/biografia.asp>. Acesso em: 12 de mai. de 2016.

_____. *Capa do disco A Dança da Solidão* (Odeon, 1972). Disponível em: http://mlb-s1-p.mlstatic.com/lp-paulinho-da-viola-a-danca-da-solido-1972-384701-MLB20380667036_082015-O.jpg. Acesso em: 28 de ago. de 2015.

_____. “Capa do disco Nervos de Aço” (Odeon, 1973) apud GAVIN, Charles. *Paulinho da Viola, Nervos de Aço: entrevistas a Charles Gavin*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?isbn=856452869X>. Acesso em: 21 de jun. de 2016.

_____. *Capa do disco Paulinho da Viola (ou Amor à Natureza)*, Odeon, 1975). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mo501Ox1Vv0>. Acesso em: 19 de jul. de 2016.

_____. *Capa do disco Memórias Cantando* (EMI-Odeon, 1976). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CIM2T1KLdak>. Acesso em: 19 de jul. de 2016.

_____. *Capa do disco Memórias Chorando* (EMI-Odeon, 1976). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mDZY6Gy6nk4>. Acesso em: 19 de jul. de 2016.

_____. *Capa do disco Paulinho da Viola* (EMI-Odeon, 1978). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xx8zop1S2Rw>. Acesso em: 19 de jul. de 2016.

_____. *Capa do disco Zumbido* (EMI-Odeon, 1979). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KFyouY0Oi_s. Acesso em: 19 de jul. de 2016.

_____. *Discografia e letras*. Disponível em: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/discografia.htm>. Acesso em: 8 de dez. de 2014.

_____. *Nervos de Aço*. Disponível em: <http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/disco.asp?cod=12&tipo=2>. Acesso em: 14 de mai. de 2016.

ANEXOS

7.1. ANEXO 1 – Capa do disco *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972)

VIOLA, Paulinho da. *A Dança da Solidão* (1972). Odeon SMOFB-3718.



Fonte: VIOLA, Paulinho da. *Capa do disco A Dança da Solidão* (Odeon, 1972). Disponível em: http://mlb-s1-p.mlstatic.com/lp-paulinho-da-viola-a-danca-da-solido-1972-384701-MLB20380667036_082015-O.jpg. Acesso em: 28 de ago. de 2015.

7.1.1. Dados de identificação da capa do disco *A Dança da Solidão* (Odeon, 1972)

Título: *A Dança da Solidão*.

Artista: Paulinho da Viola.

Gravadora: Odeon.

Datação: 1972.

Dimensões da capa: 31 cm x 31 cm.

Autor da arte da capa: Elifas Andreato.

Técnica: ilustração colorida com algodões entintados.

7.2. ANEXO 2 – Capa do disco *Nervos de Aço* (Odeon, 1973)

VIOLA, Paulinho da. *Nervos de Aço* (1973). Odeon SMOFB-3797.



Fonte: VIOLA, Paulinho da. “Capa do disco *Nervos de Aço*” (Odeon, 1973) apud GAVIN, Charles. *Paulinho da Viola, Nervos de Aço: entrevistas a Charles Gavin*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?isbn=856452869X>. Acesso em: 21 de jun. de 2016.

7.2.1. Dados de identificação da capa do disco *Nervos de Aço* (Odeon, 1973)

Título: *Nervos de Aço*.

Artista: Paulinho da Viola.

Gravadora: Odeon.

Datação: 1973.

Dimensões da capa: 31 cm x 31 cm.

Autor da arte da capa: Elifas Andreato.

Técnica: ilustração colorida com algodões entintados.