

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO**

EMANUELLY MYLENA VELOZO SILVA

**O “DISCO DA BANANA”: Uma análise histórico-artística da obra de Andy
Warhol**

**CARUARU
2018**

EMANUELLY MYLENA VELOZO SILVA

**O “DISCO DA BANANA”- Uma análise histórico-artística da obra de Andy
Warhol**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado a(o)
Coordenação/Núcleo do Curso de
Design do Centro Acadêmico do
Agreste da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a graduação em Design.

Orientador: Prof. Dr. Amílcar
Almeida Bezerra

Caruaru, 2018

Catálogo na fonte:
Bibliotecária – Simone Xavier CRB/4-1242

S586d Silva, Emanuely Mylena Velozo.
O "Disco da banana": uma análise histórico-artística da obra de
Andy Warhol. / Emanuely Mylena Velozo Silva. – 2018.
68f. ; il. : 30 cm.

Orientador: Amílcar Almeida Bezerra.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de
Pernambuco, CAA, Design, 2018.
Inclui Referências

1. Arte. 2. Design. 3. Warhol, Andy, 1928 - 1987. I. Bezerra, Amílcar Almeida
(Orientador). II. Título.

740 CDD (23. ed.) UFPE (CAA 2018-172)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN**

**PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE PROJETO DE
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE**

EMANUELLY MYLENA VELOZO SILVA

“O disco da banana: uma análise histórico-artística da obra de Andy Warhol”

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera o(a) aluno(a) EMANUELLY MYLENA VELOZO SILVA

APROVADO(A)

Caruaru, 18 de Julho de 2018.

Prof. Marcelo Machado Martins

Profa. Izabela Domingues da Silva

Prof. Amilcar Almeida Bezerra

ART CAN BE ANYTHING, BUT
NOT EVERYTHING.

ARTUR DANTO

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o professor Amílcar, pela paciência e disponibilidade. Fazer um trabalho de um tema que tanto aprecio com professores como você só deixa o processo mais leve e motivador.

Aos meus amigos de faculdade que me ajudaram direta ou indiretamente neste trabalho. Esta etapa da vida universitária foi muito importante para mim e vocês fazem parte deste momento, divisor de águas na minha vida.

Aos meus amigos de longa data, que entenderam todo esse processo de afastamento e que me ajudaram com momentos mais leves e de risos.

À minha irmã, minha mãe e meu namorado, que estiveram bem perto de mim (de todas as formas que o nosso mundo atual pode nos oferecer) em quase toda a elaboração deste estudo, me ajudando de todas as formas possíveis. Agradeço muito por tudo.

RESUMO

Este trabalho trata da compreensão do significado da capa do disco da banda *The Velvet Underground & Nico* para os campos da arte e do design, dos pontos de vista histórico, artístico e social. Para isso, foi feita uma pesquisa sobre a surgimento das capas e a evolução dos discos e a influência de movimentos artísticos em sua elaboração. Assim, procurou-se difundir os diálogos entre arte e design nas capas ao longo dos anos 1940 e 1950 até chegar nas capas de 1960 e na pop art. Esse movimento tem como principal figura o artista Andy Warhol, autor do objeto de estudo deste trabalho. A capa, que considerou-se um marco na história das artes e do design, foi analisada metodologicamente a partir dos estudos de Martine Joly sobre análise de imagens. Nos resultados e nas considerações finais, promoveu-se uma pequena discussão sobre os limites entre arte e design, pergunta que surgiu em meio ao processo das pesquisas e que se mostrou importante para entender os significados que gravitam em torno desta icônica obra.

Palavras – chave:

Capa de disco. Arte. Design. Andy Warhol.

ABSTRACT

This work deals with the understanding of the meaning of the cover of the disc of the band The Velvet Underground & Nico under historical, artistic and social means. For this, a research was made on the emergence of the covers, the creator of these covers and how he enjoyed artistic movements for the elaboration of these covers. Given this, it was necessary to understand the artistic and social movements that come after this period of pioneerism of the covers, especially the 60's and pop art. This movement has as main figure the artist Andy Warhol, author of the object of study of this work. The cover was methodologically analyzed by Martine Joly's studies on image analysis. Given all this information load, the final results and considerations conclude with a small discussion of the limits of art and design, a question that arose in the middle of the information and which is important to understand the meanings that surround this iconic work.

Key words:

Disk cover. Art. Design. Andy Warhol.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cilindros de cera para gravação	15
Figura 2: Fonógrafo datado de 1904	15
Figura 3: Discos de 78, 33 e 45 rpm	16
Figura 4: Alex Steinweiss produzindo uma capa de LP	19
Figura 5: "Songs of Free Men", 1942	20
Figura 6: "Boogie Woogie", 1942	20
Figura 7: "Composição II em vermelho, azul e amarelo" por Mondrian. 1930	22
Figura 8: "Sonata in D Major for Violin e Piano" por Prokofiev e capa de Alex Steinweiss	22
Figura 9: "Composition VIII", por Wassily Kandinsky. 1923	23
Figuras 10: cartaz por Alexander Rodchenko, 1924	25
Figura 11: Pôster anunciando a primeira exposição da Bauhaus. Por Joost Schmidt, 1923	25
Figura 12: El lissitzky, cartaz "vencer os brancos com a cunha vermelha", 1924	26
Figura 13: El lissitzky, cartaz "acerca de dois quadrados", 1922	26
Figura 14: Alex Steinweiss, "The pines of Rome", 1946	26
Figura 15: Alex Steinweiss, Ferene Fricsay "Verdi* Requiem", 1954	26
Figura 15: "O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?" Richard Hamilton, 1956	30
Figura 16: "Bottle Coke"; Andy Warhol, 1962	30
Figura 17: "Signs"; Robert Rauschenberg, 1965	30
Figura 18: "Crying Girl"; Roy Lichtenstein, 1963	31
Figura 19: Andy warhol em 1945, um dia antes de ir para a faculdade. Foto tirada por seu irmão, John Warhola	32
Figura 20: Desenho de sapato que Andy produziu nos anos 1955-56	32
Figura 21: Desenho de sapato que Andy produziu nos anos 1955-56	34
Figura 22: "Flag", Jasper Johns. 1954.	34
Figura 23: "Target", Jasper Johns. 1955.	34
Figura 24: Andy Warhol e suas "Brillo Box", 1964	35
Figura 25: "Campbell's Soup", 1962	36
Figura 26: "Marilyn Diptych", 1962	38

Figura 27: “210 Coca-Cola Bottle”, 1962	38
Figura 28: “Double Elvis”, 1963	38
Figura 29: “A Program of Mexican Music” de Carlos Chávez, 1949	39
Figura 30: Alexander Nevsky: cantata, op.78” de Sergei Prokofiev , 1949	39
Figura 31: “Progressive Piano”, compilado de vários artistas. 1952	41
Figura 32: “Monk”, de Thelonious Monk. 1954	41
Figura 33: “Blue Light” de Kenny Burrell, 1956	41
Figura 34: “The Congregation” de Johnny Griffin, 1957	41
Figura 35: “Reading from the Glass Menagerie, the Yellow Birds and Five Poems” de Tennessee Williams. 1960	42
Figura 36: “This is John Wallowich” de John Wallowich. 1964	42
Figura 37: “Their Satanic Majesties Request” de The Rolling Stones. 1967	44
Figura 38: “Disraeli Gears” do Cream. 1967	44
Figura 39: “Axis: Bold as Love” do The Jimi Hendrix Experience. 1967	44
Figura 40: “1ST”, do Bee Gees. 1967	44
Figura 41: The Velvet Underground. Da esquerda para a direita: Maureen Tucker, Sterling Morrison, Lou Reed, e John Cale. Foto de 1966.	46
Figura 42: Capa do disco “Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, The Beatles. Lançado em 26 de maio de 1967	48
Figura 43: The Velvet Underground, Nico e Andy Warhol. 1966	49
Figura 44: Capa e detalhes da capa	50
Figura 45: Capa e detalhes da capa	50
Figura 46: Capa e detalhes da capa.	50
Figura 47: Capa e detalhes da capa	50
Figura 48: “Sonderzug zurend station”, do Abwärts. 1990	51
Figura 49: “Popsongs”, do Fauré Quartett. 2009	51
Figura 50: “Banana Split”, do All You Can Eat / Hickey. 1995	51
Figura 51: “Welcome to The Monkey House”, do The Dandy Warhols. 2003	51
Figura 52: Capa da banda TVU&N de autoria de Andy Warhol	57
Figura 53: Paleta de cores da capa analisada	58
Figura 54: Cinzeiro de 196?, com os dizeres “Don’t you like a Banana? Enjoy Banana”, produzido por Leo Kono	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Objetivo Geral	14
1.2	Objetivo Específico	14
1.3	Justificativa	14
1.4	Objeto de estudo	15
2	BREVE HISTÓRIA DOS DISCOS E SUAS CAPAS	16
2.1	Alex Steinweiss e seu legado como capista	18
3	IDENTIFICANDO OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DA ÉPOCA	22
3.1	A Bauhaus e sua influência multicultural	25
3.2.	A arte comercial: a realidade tornou-se pop	28
4	ANDY WARHOL: UMA BREVE HISTÓRIA	32
4.1	Seu legado como artista	34
4.2	Seu legado como capista	40
5	UM POUCO SOBRE O CONTEXTO SOCIAL E A CONTRACULTURA DOS ANOS 1960	44
5.1	Underground dos pés à cabeça	47
6	SOBRE A CAPA E SEU CONCEITO ARTÍSTICO	50
7	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS ADOTADOS	53
7.1	Procedimentos: Pesquisa Bibliográfica	53
7.2	Procedimentos: Pesquisa Documental	54
7.3	Análise Visual	54
7.3.1	<i>Descrição dos Elementos</i>	55
7.3.2	<i>Mensagem Plástica</i>	55
7.3.2.1	<i>O Suporte</i>	55
7.3.2.2	<i>A Moldura</i>	55
7.3.2.3	<i>A Composição</i>	55
7.3.2.4	<i>As Formas</i>	56
7.3.2.5	<i>As Cores</i>	56
7.3.2.6	<i>As Texturas</i>	56
7.3.3.	<i>Mensagem Icônica</i>	57
7.3.4	<i>Mensagem Linguística</i>	57

8	APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	58
8.1	Descrição	58
8.2	Mensagem Plástica	59
8.3	Mensagem Icônica	60
8.4	Mensagem Linguística	60
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
	REFERÊNCIAS	65

1.INTRODUÇÃO

Desde o surgimento do gramofone, quando a música passou a ser ouvida dentro dos lares, a massificação e o sucesso da música gravada só aumentou. Do disco de acetato à popularidade dos discos de vinil surgiu uma nova era no consumo, na cultura e no mercado da música, que abriu as portas também para artistas e designers na criação de suas capas, verdadeiros mensageiros e comunicadores visuais das décadas que estavam por vir.

Até meados de 1938, os discos eram vendidos com capas feitas em papel-cartão, apenas com o nome do artista. Porém, no ano seguinte, Alex Steinweiss - primeiro capista a se tornar célebre na história das capas de disco - resolveu acrescentar imagens e cores vivas nas capas para atrair ainda mais os consumidores. A partir da década de 40, as capas de discos começaram a ter uma “identificação”, e nasceram e apareceram grandes artistas e designers gráficos voltados a fazer trabalhos para o campo imagético da música, e a capa começou a ser um “elemento de mediação estética, de gosto e de consumo”. (VARGAS, 2013, p. 1).

Já na década de 1950, com a aparição e ascendência do rock, as capas mudaram esteticamente, com a inclusão da fotografia e de diferentes tipos de caligrafias e tipografias; visto que, a partir desse momento, nem toda capa abarcava elementos óbvios como na década de 1940 para identificação do conteúdo do disco.

E, finalmente nos anos 1960, época de grande efervescência cultural e transgressão de valores, as capas também acompanharam esse momento de contracultura e viu-se grande diferença nos trabalhos dos capistas. Nessa década, segundo Vargas (2013), os álbuns não se limitavam apenas à embalagem que os envolviam, mas, mais que isso: traduziam o contexto em que o disco estava inserido, principalmente os sócio-políticos e culturais.

No meio desse fervoroso ambiente de grandes aparições e inovações, atuou um artista que foi um dos principais expoentes do movimento da *pop art* e se consolidou tanto no meio artístico como nos meios musicais, audiovisuais, de propaganda e de projetos gráficos: Andy Warhol. O artista possui um enorme currículo de capas de discos, sendo quase 40 anos de carreira como capista de vários gêneros musicais e de diversos estilos e composições. Andy foi um grande comunicador através de sua arte e seus trabalhos em capas de disco.

Warhol chega a seu auge no início dos anos 1960. No ano de 1967, acontece uma reviravolta no mundo das artes gráficas e da música, com o surgimento do álbum *The Velvet Underground & Nico*. Altamente experimental e literalmente underground, a banda é considerada por vários especialistas como uma das mais influentes da história do rock. Tendo como capa a icônica banana em serigrafia, ela traz de volta o mesmo contexto das primeiras capas de disco, mas com um novo discurso: a capa não possui nome da banda, tampouco o nome do álbum, nem uma imagem relativa ao seu conteúdo: apenas a assinatura do autor da obra visual.

A partir desse novo conceito, Andy Warhol abre uma nova discussão entre os limites de obras de arte e trabalhos de design. Os anos 1960 também ficaram conhecidos como a década do surgimento do design pós-moderno, e, mais uma vez, as capas de disco, em especial o álbum *the velvet underground & nico*, acompanham esse novo conceito de antirracionalismo, com aplicações de técnicas mais modernas, onde a estética raramente segue um padrão. E de acordo com o pensamento de Rodrigues (2006, p.81) que a capa feita por Andy Warhol se caracteriza: ela tornou-se um símbolo da “cultura pop, underground, da contracultura e da arte fora dos museus”.

Este trabalho visa discutir essas interfaces entre arte e design nos anos 1960 a partir da atuação de Andy Warhol como criador de capas de discos, ou, mais especificamente, a partir da capa do primeiro disco do *The Velvet Underground*, considerada um marco nessa relação.

1.1 OBJETIVO GERAL:

Analisar e compreender o significado da capa do disco *The Velvet Underground & Nico* em seu contexto histórico-social e artístico como mote para discutir as fronteiras entre arte e design nos anos 1960.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- 1- Pesquisar sobre o histórico das capas de disco: seu surgimento, efeito e sua importância tanto na música como no design;
- 2- Analisar os primeiros anos de Andy Warhol como capista;
- 3- Identificar a importância de Andy Warhol como artista de capas de disco e seu legado;
- 4- Analisar o contexto dos anos 1960 onde o disco *the velvet underground & nico* estava inserido;
- 5- Analisar a capa do disco *The Velvet Underground & Nico*;
- 6- Estabelecer uma comparação em termos culturais, sociais e artísticos entre esse disco e outros da mesma década;
- 7- Compreender a discussão que o disco apresenta sobre os conceitos de arte e design;
- 8- Compreender a ligação entre o disco e o design pós-moderno;

1.3 JUSTIFICATIVA

O desenvolvimento deste trabalho se justifica pela necessidade de tentar compreender como a construção de um produto gráfico de capa de disco do design pôde impactar toda uma geração de jovens e a sociedade ao redor, tornando-se um referencial entre as capas de discos até os dias de hoje, e ao mesmo tempo alcançar o status de marco artístico, dentro da carreira do renomado artista pop, Andy Warhol. Tendo isso em vista, o trabalho ganha relevo ao revisitar e analisar esta capa de disco tão importante para a história da indústria fonográfica e da cultura pop de modo geral, debatendo as características que separam e conectam design e arte.

Apesar de vivermos em tempos que a velocidade de troca de informações aumenta a cada dia, e que uma música está ao alcance de um toque, ainda assim destaca-se o papel da capa de disco dentro da indústria e da cultura como forma de vender e comunicar o produto musical para os seus consumidores. Dessa forma, compreender o histórico e os elementos que compõem essas peças gráficas torna-se um fator importante para o designer como profissional gráfico.

Em se tratando dos aspectos sociais do tema, a pesquisa demonstra relevância, pois, ao analisar-se as capas de discos, temos em mãos importantes registros históricos da sociedade.

Por fim, a pesquisa encontra grande amparo no que tange à discussão a respeito de qual seria a fronteira que separa o que é design e o que é arte. Visto que as capas de discos são produtos gráficos produzidos e vendidos de acordo com a lógica capitalista da indústria, ainda assim são frutos de um trabalho genuinamente da arte, pois são reflexos dos ideais artísticos dos músicos, do conceito das músicas e, neste caso, do próprio artista que a projeta, levando consigo às prateleiras essas várias impressões subjetivas de vários profissionais que a constroem, além de refletir diversas impressões no imaginário popular que a consome.

1.3 OBJETO DE ESTUDO

Capa do disco *The Velvet Underground & Nico*, 1967.

2. BREVE HISTÓRIA DOS DISCOS E SUAS CAPAS

O final do século XIX tem como grande marco no mundo da música o surgimento de vários aparelhos sonoros, e que, a cada década seguinte, foram evoluindo cada vez mais. Antes da vitrola e do LP (*Long Play*) vários outros equipamentos surgiram.

Em 1887, Thomas Edison inventa o fonógrafo, que foi identificado historicamente como o primeiro aparelho de mídia sonora conhecido (BATISTA, 2016). Quase que contemporâneo a Edison, Graham Bell (o inventor do telefone) criou o *graphophone*, mas foi Emile Berliner que, um ano após a invenção de Thomas Edison, criou o que conhecemos hoje por *gramophone*, que, ao invés de ter cilindros de cera para gravação, tinha como suporte de gravação os discos chapados.

Figura 1 e 2: cilindros de cera para gravação e fonógrafo datado de 1904.



Fonte: <http://historiaschistoria.blogspot.com.br/2015/01/do-fonografo-ao-mp3.html>

Os primeiros discos chapados (de microsulcos) foram uma grande descoberta: ele permitia maior tempo de gravação do que os cilindros (que, normalmente, possuíam apenas 4 minutos de duração). Com a descoberta do PVC (Policoreto de Vinila), feita por Waldo Semon, o disco chapado evolui e agora é feito com este material, ficando conhecido como *disco de vinil* ou simplesmente *vinil*, que possuía notável qualidade sonora e eram altamente resistentes. (BATISTA, 2016).

Este material foi descoberto desde 1920 em “virtude do desenvolvimento tecnológico do pós-guerra, principalmente nos derivados do petróleo [...] permanecendo mais como curiosidade de laboratório até os anos 1930, quando teve sua primeira aplicação comercial”. (VARGAS, 2013). Esses discos variavam de tamanho de acordo com a quantidade de rotações por minuto: havia o de 78rpm (25cm de diâmetro), 45rpm (18cm de diâmetro) e 33 (30 cm de diâmetro), e é este último que em 1948 é lançado pela primeira vez nos EUA pela Columbia Records e é nomeado de LP- *Long Play* ou *Long Playing Record*.

Figura 3: (respectivamente) discos de 78, 33 e 45 rpm.



Fonte: <https://www.quora.com/Do-all-record-players-use-the-same-size-vinyl-If-they-dont-how-do-you-know-what-size-to-use>

O LP marca uma nova era no mercado e no meio musical, pois agora cada lado tem um limite de gravação de 15 a 20 minutos. As vendas aumentavam exponencialmente e a música ficou ainda mais presente nos lares, nos bares e em diversos ambientes.

Estes discos não possuíam em sua embalagem nenhuma informação referente ao conteúdo. Pelo contrário, seu envelope quadrangular era de papelão e dentro dele havia um plástico que envolvia e protegia o disco, tendo no centro do disco a única fonte de informação: etiquetas circulares com dados da produtora e das músicas

gravadas. Ou seja, as capas de discos – como as conhecemos hoje - ainda não existiam.

Segundo Wardle e Morgan (2010), foi em 1955 que as capas e todo o disco em si avançaram em conceitos artísticos e de conteúdo: com o lançamento de *In The Wee Small Hours*, do cantor Frank Sinatra. As músicas deste álbum foram escritas exclusivamente para ele – antes disso, os discos eram compostos por singles que eram agrupados e gravados em um só álbum – e possui uma capa mais sóbria e reflexiva. As capas caminhavam agora para um caminho mais complexo e cheio de significados, transformando os discos em obras mais conceituais.

2.1 Alex Steinweiss e seu legado como capista

Alex Steinweiss se formou na Parsons School of Design em Nova York em 1937 como designer gráfico. Trabalhou como assistente de Joseph Binder –um dos grandes nomes do design de cartazes do começo do século XX- na produção de obras gráficas, por indicação de Lucian Bernhard, um famoso designer gráfico da época que ficou impressionado com o portfólio de Alex.

Em 1939, Alex Steinweiss abriu seu próprio estúdio, mas neste mesmo ano ele foi contratado para trabalhar na Columbia Records. A Columbia estava procurando por inovações em seus projetos, iniciando um movimento de reestruturação que, segundo Rezende (2012), veio após a depressão Norte-Americana na década de 1930.

A Columbia Records percebeu o sucesso que as capas de Alex Steinweiss fizeram – a Newsweek (revista de grande circulação na época e ainda hoje) informou que a venda do álbum da sinfonia “Beethoven: Eroica By Bruno Walter” aumentou 895% em relação ao disco antes sem as ilustrações na capa. Steinweiss, segundo Rezende (2012) ajudou a consolidar a Columbia Records como uma das mais importantes gravadoras da indústria fonográfica nos anos seguintes. Alex Steinweiss comenta em uma entrevista que:

A beleza da música tinha que ser tratada visualmente e os elementos, tais como a cor, a composição, as letras e os detalhes subjetivos, tinham que ser projetados com veemência. Eu, portanto, tratava cada design destas capas como um cartaz em miniatura – capaz, de uma só vez, de sugerir o conteúdo subjetivo da música e de atrair o olhar de um possível comprador. [...] Na minha abordagem sobre o problema do design das capas de disco, eu tento evitar qualquer interpretação direta de valores musicais, uma vez que, acredito eu, nenhum artista tem o direito de interpretar uma forma de arte nos termos de uma outra, e de forçar sua interpretação pessoal sobre um público inocente. Ao invés disso, eu tento, por meio de cores, formas, texturas, e do desenho das letras, projetar o clima da música; ou, talvez, pela simbolização, projetar uma impressão sobre a vida ou perfil do compositor. (REGAN, *apud* REZENDE, 2009. p. 71).

O processo de impressão que Alex Steinweiss utilizava era tipográfico, porém nos anos 1940 não era fácil conseguir fornecedores deste tipo de trabalho. Então no seu próprio espaço ele criava, desenhava, coloria e imprimia.

Figura 4: Alex Steinweiss produzindo uma capa de LP



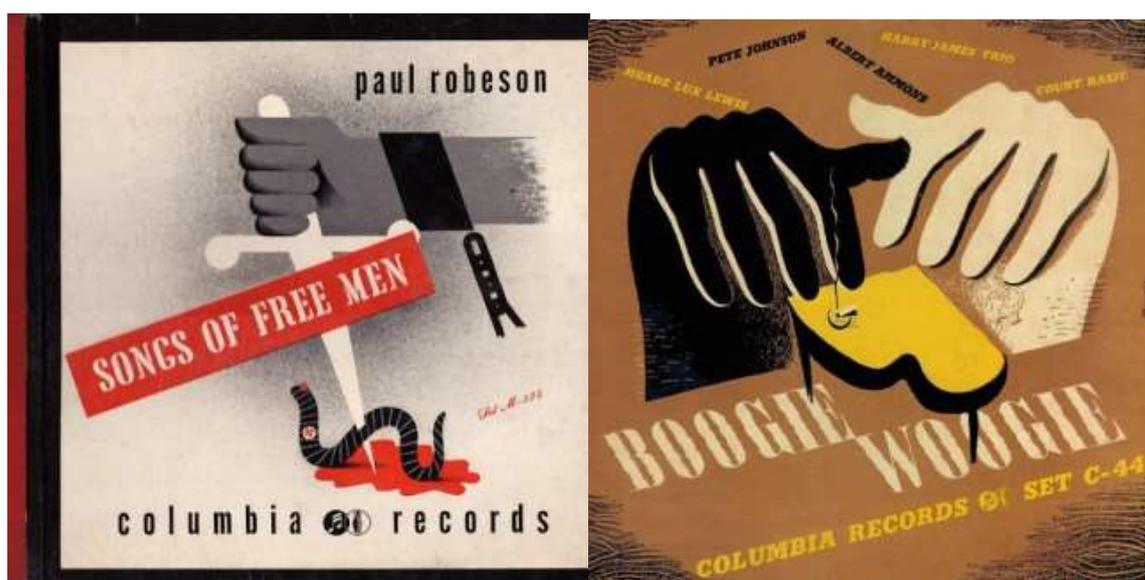
Fonte: <http://bileskydiscos.com.br/blog/2017/06/28/saiba-como-surgiram-as-famosas-capas-de-discos-de-vinil/alex-steinweiss-columbia-bilesky-discos/>

É notável ver que mesmo com suas capas contendo desenhos surreais ou figuras geométricas, Alex Steinweiss inicia projetos de capas mais significativas- ou seja, seus trabalhos, após sua consolidação no mercado, se tornam imagens que

contam histórias apenas com a informação da capa. Porém, ele ainda continua usando seus característicos traços e cores, como mostra nas figuras 5 e 6.

A figura 5 mostra um disco de Paul Robeson. Paul era um grande ator e ativista da época e foi o primeiro ator negro a interpretar Otelo, da obra de Shakespeare. Cantor e ativista pelos direitos civis dos negros, intérprete da música folk americana, especialmente neste disco; Paul Robeson representa, segundo Ediriwira (2014) um momento muito delicado nos EUA de fascismo e racismo. “Songs of Free Men” tratou de traduzir a luta dos negros e Steinweiss compôs um monumento gráfico aos horrores da escravidão- uma mão encadeada segurando uma faca que ressoa como um símbolo de heroísmo. É como se a capa “comentasse” todo o discurso do disco. Na figura 6, “Boogie Woogie” é um compilado de vários artistas que foram pioneiros neste novo estilo de Blues, como Count Basie, Pete Johnson e Albert Ammons, difundindo-se principalmente em Chicago e St Louis nos anos 1930 e 1940. Diferente do Blues tradicional, o Boogie Woogie é mais dançante e alegre. Nesta capa, Alex quis representar a não-segregação de pessoas brancas e negras, que representava uma época em que a segregação racial nos EUA tinha forte impacto. Portanto, além de traduzir o clima do disco, Alex Steinweiss fez destas capas uma declaração de protestos e representação da sociedade americana nos anos 1940.

Figura 5 e 6, respectivamente: “Songs of Free Men”, 1942. “Boogie Woogie”, 1942



Fonte: <https://thevinylfactory.com/features/alex-steinweiss-the-story-of-the-worlds-first-record-sleeve-artist/>

Em 1948, a Columbia Records introduz no mercado o disco de 33 rpm, que, além de ter mais tempo de gravação em cada lado, era feito de vinil, um material mais resistente. Alex Steinweiss novamente introduz novidades, e produz um novo encarte: a embalagem agora se dobrava ao meio com o disco entre a capa e a contracapa.

Além disso, a embalagem aumentara de tamanho, já que o vinil era 5 cm maior que o de 78 rpm. A fama do LP foi superior a do disco de gomalaca, e as produtoras estavam à mil com a produção musical e também artística do disco: “a importância dada às capas dos discos neste novo processo de produção é um bom exemplo da mudança imposta pelo LP. Antes, a indústria fonográfica creditava pouca ou nenhuma preocupação com os invólucros dos discos”. (COUGO JÚNIOR, 2011, p.24).

O destaque de Alex Steinweiss em meio à produção fonográfica remete também à área de design gráfico e à produção e profissionalização desse tipo de arte gráfica. A importância desses novos profissionais abre novos caminhos para o mercado imagético: “Nota-se também como, no decorrer do século XX, o próprio interesse do público frente ao apelo visual vai se transformando e as imagens ficam cada vez mais importantes no comércio destes produtos” (BATISTA, 2016, p.8).

E ainda Batista (2016) completa este pensamento e diz que as pessoas passam a entender formas e imagens não apenas como artística independente, mas também, a exemplo da capa de disco, como um objeto que pretende comunicar sobre seu conteúdo. Villas-Boas completa dizendo que:

Design gráfico é a área de conhecimento e a prática profissional específicas que tratam da organização formal de elementos visuais – tanto textuais quanto não textuais – que compõem peças gráficas feitas para reprodução, que são reproduzíveis e que têm um objetivo expressamente comunicacional. Ou seja: foi feito para comunicar, não comunica por acaso ou porque tudo comunica, mas porque este é seu objetivo fundamental (VILLAS-BOAS *apud* BATISTA, 2003, p. 17).

Com a redução dos custos devido ao novo material (vinil) dos discos e com a aparição de profissionais voltados a pensar exclusivamente em capas de disco, o mercado agora se volta não só em música, mas também em projeto artístico, comunicação e comércio. O projeto completo exige profissionalização em cada uma dessas áreas, pois a produção do LP junto com a produção de capas com conteúdo

gráfico aumenta drasticamente, como foi dito no exemplo de Beethoven e seu aumento de vendas:

[...] Fenômenos como a expansão do mercado consumidor, a entrada de novas empresas no mercado, o surgimento de novas tecnologias, a reformulação de importantes setores tais como a distribuição, de divulgação e arrecadação dos direitos autorais contribuíram para uma profunda mudança da estrutura do comércio de música. Ao final deste processo, notou-se uma considerável preponderância das gravadoras transnacionais na dinâmica da cadeia produtiva da economia da música. (MARCHI *apud* BATISTA, 2006, p. 66).

Com um pouco do histórico do disco e suas capas visto, será de extrema importância reconhecer os movimentos artísticos que influenciaram os trabalhos vistos acima e o da capa do *The Velvet Underground & Nico*, que é objeto de estudo deste trabalho.

3.IDENTIFICANDO OS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DA ÉPOCA

As Grandes Guerras alteraram significativamente o cenário cultural, histórico e social de todo o mundo, incluindo também os impactos da Revolução Industrial, que desde o século XVIII, tomava grandes proporções sociais e ambientais. Artistas representavam em suas pinturas a realidade pura do durante e do pós-guerra, com obras que retratavam operações médicas, as elites que controlavam os poderes e as emoções e metáforas que a guerra desencadeou.

É com este cenário que a arte vai caminhando para um rumo oposto ao da guerra: as obras começavam a ter um teor de “escape” daquela realidade crua e sangrenta:

Na simbiose com este mundo transformado, a arte tornou-se mais aberta e diversificada, mas, também, mais agressiva. Os artistas deixaram de querer imitar a realidade e procuraram criar realidade novas, por vezes abstratas. Queriam dissolver a relação entre imagem e realidade por forma a projetar a obra de arte como uma realidade independente [...] (HISTÓRIA... 2012, p. 393)

A “arte de resistência” é despertada em todos os centros culturais e artísticos, surgindo diversos movimentos com representações pictóricas que revelam uma realidade na maioria das vezes imperceptível. Na linha do tempo da História da Arte, este é o momento em que mais nascem movimentos e escolas artísticas, ou seja, havia um “pluralismo estético”: “As enciclopédias de arte popular registram cerca de sete estilos os movimentos principais entre 1850 a 1900, mas cerca de oitenta entre 1900 a 1980” (HISTÓRIA... 2012, p.394)

Dentre os principais movimentos entre a década de 1930 à década de 1950, estão o Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Arte Abstrata, Construtivismo, Suprematismo, Dadaísmo, Surrealismo, Realismo Americano, *Op Art* e *Pop Art*, e a grande escola que fez surgir pela primeira vez o termo design: a Bauhaus.

Cada um destes movimentos influenciou trabalhos em pôsteres, revistas, o audiovisual em geral, propagandas e além de tudo, nas capas de disco. O próprio Alex Steinweiss fora influenciado por movimentos como o Cubismo e pela Arte Abstrata, tendo Kadinsky e Mondrian como seus “mensageiros”.

Figura 7 e 8 (respectivamente): “Composição II em vermelho, azul e amarelo” por Mondrian (1930) e “Sonata in D Major for Violin e Piano” por Prokofiev e capa de Alex Steinweiss

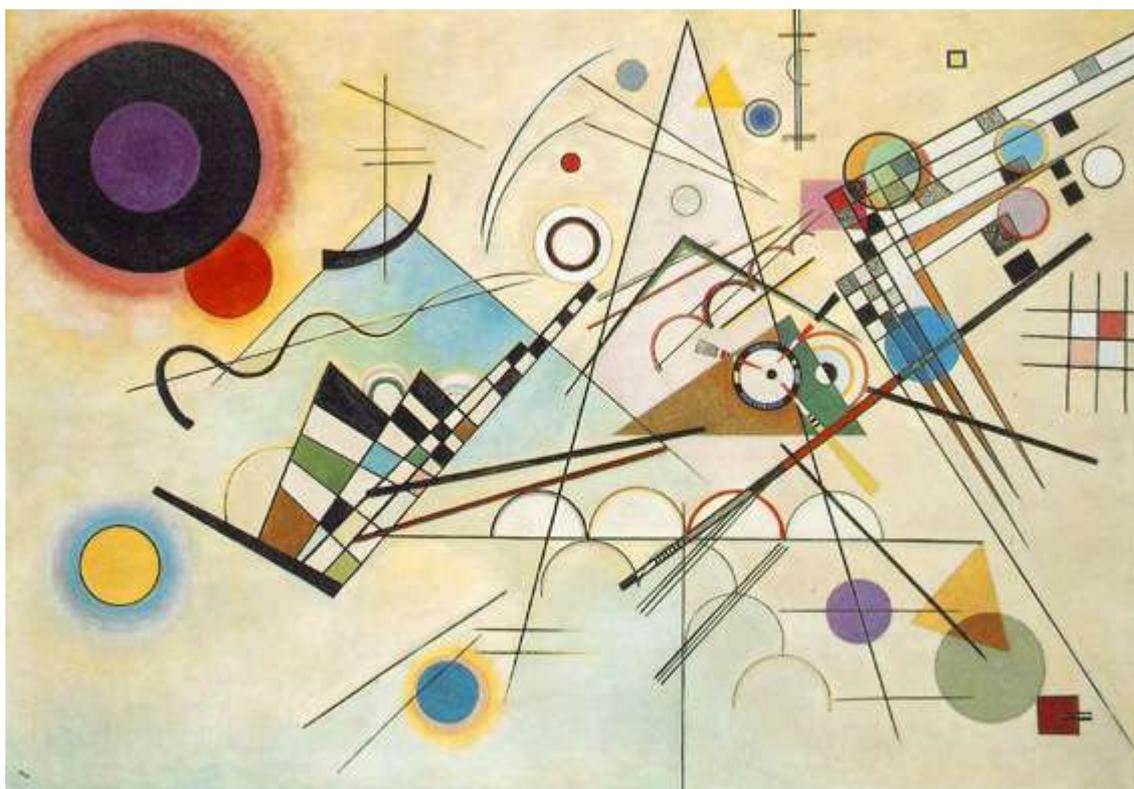


Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/composition-with-red-blue-and-yellow/xwERWaqDylcZ9w?hl=pt-BR>
http://www.alexsteinweiss.com/as_index.html

Alex Steinweiss foi criado desde sua infância ouvindo muita música devido a seu pai. A junção de seu passado com toda sua carga musical e seu trabalho como artista refletiu em várias de suas capas de disco. Um exemplo disso é a figura 8, de um disco de Prokofiev, um compositor russo de música clássica. Alex Steinweiss foi claramente influenciado por artistas quase que contemporâneos a ele, como Kandinsky, Mondrian e Paul Klee, que faziam parte do grupo acadêmico da Bauhaus, escola que também ajudou Alex nos seus conceitos de suas capas.

O trabalho de Kandinsky, que também se dizia um grande amante da música, estabeleceu uma ligação intensa entre artes plásticas e a música. Cada linha, cada proporção de linha e cada cor de uma linha representa sensações diferentes, e é como se a música “falasse” por estas e outras formas geométricas.

Figura 9: “Composition VIII”, 1923. por Wassily Kandinsky



Fonte: <https://www.widewalls.ch/famous-abstract-artists/>

A arte abstrata está totalmente ligada a eventos e sensações não-verbais, e é a música abstrata (aquela não cantada) umas das maiores vertentes representadas por essa arte. Era exatamente isso que Alex Steinweiss entendia: as capas

“traduziam” o que as músicas passavam. Mas não uma tradução fiel, ele apenas queria passar as sensações usando formas geométricas, cores, proporções e significados que ia além de uma simples composição, bem como Kandinsky fez.

Os artistas deixaram de imitar a realidade, como já dito, e segundo Argan (1992), o seu objetivo era não só retratar o visível, mas, também, desvelar o invisível. Queriam dissolver a relação entre imagem e realidade por forma a projetar a obra de arte como uma realidade de novas percepções.

3.1 A Bauhaus e sua influência multicultural

Em 1919, há pouco tempo a Primeira Guerra Mundial havia chegado ao fim. As artes gráficas, o design e a arquitetura trilhavam para novos conceitos, e é em Weimar, na Alemanha, que pela direção de Walter Gropius, surge uma escola que tem como preceito unir as habilidades e técnicas dos artesãos e o cunho artístico dos pintores e escultores. O que Gropius queria era “arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e reestabelecer sua relação com o mundo real do trabalho” (GROPIUS *apud* KOTCHEKOFF, 1972, p.32).

Gropius servia ao exército na Primeira Guerra Mundial, mas sendo arquiteto por formação, queria criar algo com as máquinas que viesse ao benefício do homem. Em 1919, ele funda e dirige a Bauhaus, que significa “Casa de Construção”. Após a Guerra, a Alemanha, tendo assinado o tratado de Versalhes, “quebra” estruturalmente e economicamente, gerando desemprego em níveis altos. A Bauhaus, portanto, nasce da catástrofe da guerra. Weimar naquela época era, segundo Cardoso (2008) famosa por seu passado pela tradição literária, que, além disso, estava distante dos tumultos de Berlim. “Foi precisamente no auge dessa confusão que o governo estadual provisório resolveu aceitar a proposta de Gropius para a reformulação do ensino artístico público [...]” (CARDOSO, 2008, p.131), no qual a Bauhaus recebia verba pública para a construção dos prédios e para a criação dos protótipos e de outras atividades.

Gropius acreditava que o contexto do papel social do artista era outro: ele queria inseri-los juntos com artesãos para todos os artefatos projetados, fossem passíveis de produção em série, baratos, práticos e que usassem o mínimo de material possível. Ele queria que todas as classes sociais (de burgueses a operários) consumissem qualquer produto da Bauhaus. O que aconteceu foi que Gropius uniu

dois conceitos que até então eram opostos: o de arte pura e arte aplicada, e é dessa união que nasce o design moderno.

A Bauhaus se caracterizou pelo uso de métodos racionalistas e extremamente funcionais, deixando de lado todo o adorno e formas que não tinham utilidade, onde “a boa forma seria o resultado de uma fórmula” (RODRIGUES, 2006, p.92). O pensamento de Mies van der Rohe mais tarde resume o conceito da Bauhaus, onde tudo que fosse projetado levaria a ideia consigo de que “menos é mais”.

Figuras 10 e 11 (respectivamente): cartaz para a imprensa de Leningrado, por Alexander Rodchenko, 1924. Pôster anunciando a primeira exposição da Bauhaus. Por Joost Schmidt, 1923



Fonte: <https://sophietabonehistory.wordpress.com/2016/02/03/bauhaus/>
<https://www.artsy.net/search?q=LASZO%20MOHOLY-NAGY>

A Bauhaus passou por três fases diferentes, a primeira delas foi com a direção de Walter Gropius, que se passou em Weimar e na qual prevaleceram ideias expressionistas; a segunda, localizada em Dessau, sob a direção de Hannes Meyer, com aspectos mais tecnicistas e racionalistas; e a terceira fase sendo dirigida por Mies van der Rohe, estabelecida em Berlim, sendo o ensino de arquitetura privilegiado quase que exclusivamente (CARDOSO, 2008, p.133).

A formação do corpo docente tinha, diante de muitos outros, dois dos mais importantes pintores da época: Wassily Kandinsky e Paul Klee, que influenciaram drasticamente o design gráfico da época e posteriormente. Kandinsky, por exemplo, ensinava em suas aulas tudo sobre as formas geométricas e cores, e mostrava “os

infinitos significados que o mesmo signo geométrico pode assumir, conforme se modifique a cor ou a situação espacial” (ARGAN, 1992, p. 272). Esta composição das formas primárias com as cores-base é feita com frequência em trabalhos dentro, e mais tarde, fora da Bauhaus, em pinturas, cartazes e nos trabalhos das capas de disco.

Figuras 12, 13, 14 e 15 (respectivamente): El lissitzky, cartaz “vence os brancos com a cunha vermelha”, 1924 | El lissitzky, cartaz “acerca de dois quadrados”, 1922 | Alex Steinweiss, “The pines of Rome”, 1946 LP | Alex Steinweiss, FereneFricsay “Verdi*Requiem”, 1954.



Fonte: http://www.alexsteinweiss.com/as_index.html
<https://humphries346.wordpress.com/category/mondrian-and-van-doesburg/>
<http://en.wahooart.com/@/8XXUML-El-Lissitzky-Beat-all-the-scattered>

Ambos os discos acima são de música clássica e é clara a influência dos artistas da Bauhaus (como El Lissitzky) nas duas capas de Alex Steinweiss. Nestes trabalhos vemos como o autor traça uma clara analogia entre a música clássica e a arte abstrata. Alex introduziu formas geométricas e traçados de linhas com cores primárias em “Verdi* Requiem” e reduz os pinheiros à formas de triângulos em “The Pines of Rome”.

É perceptível como até os dias de hoje as pesquisas e projetos da Bauhaus permeiam entre os produtos de consumo, como os móveis de tubos metálicos e a nova estrutura da publicidade:

[...] a Bauhaus acabou contribuindo muito para a cristalização de uma estética e de um estilo específicos no design, o chamado “alto” modernismo que teve como preceito máximo o Funcionalismo, ou seja, a ideia de que a forma ideal de qualquer objeto deve ser determinada pela sua função [...] (CARDOSO, 2008, p. 135)

Por esse design moderno ultrarracionalista, a Bauhaus em toda a sua existência fora perseguida por grupos nazistas. Todos os deslocamentos para outras cidades foram ocasionados por fechamentos desses grupos que estavam aparecendo e ganhando poder na Alemanha. “A Bauhaus foi uma escola democrática no sentido pleno do termo: precisamente por isso, o nazismo, tão logo chegou ao poder, suprimiu-a [...]” (ARGAN, 1992, p.269). Um dos motivos desta perseguição era que, em maior ao menor grau, o corpo docente e discente da Bauhaus era composto por comunistas, a quem os nazistas não viam com bons olhos. Em 1933, quando o Nazismo conquista toda a Alemanha, a Bauhaus, localizada em Berlim, fecha suas portas.

Todos os membros que faziam parte da Bauhaus migraram para outros lugares, sobretudo para Chicago, nos EUA, levando e colocando suas ideias em prática, onde até hoje as obras estão estampadas.

3.2 A arte comercial: A realidade tornou-se pop

A nova literatura *beat*, a aparição de Elvis Presley e outros músicos que deram origem ao *rock*, em um contexto em que movimentos artísticos se sucediam a todo vapor, davam a sensação de que algo novo e muito importante para as esferas culturais e sociais estava para acontecer.

Existem três pilares que servem de base para entender o surgimento e o conceito da *pop art*: economia, pós-modernismo e cultura jovem: “ a *Pop Art*, [...] é um movimento artístico do pós-guerra cujas primeiras manifestações e bases para essa nova sensibilidade estética se deram na Grã-Bretanha, mais precisamente por meio dos integrantes do *Independent Group*.”(VELASCO, 2011, p.42). Rodrigues (2006, p.74) completa dizendo que:

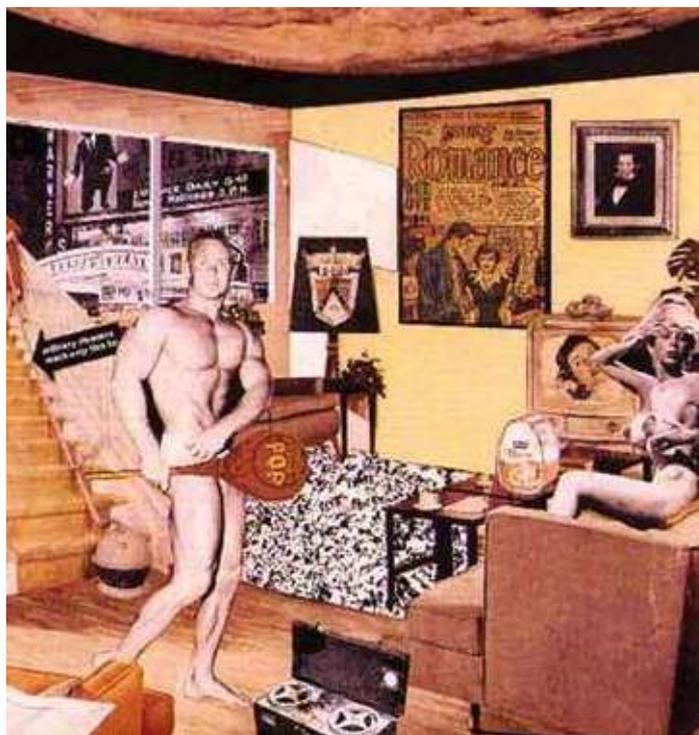
Pelos desdobramentos do movimento *beat* dos anos 50, do existencialismo do pós-guerra e das novidades libertárias dos anos 20, ainda que pareça que a década nada tenha inaugurado de novo, seu destaque sociológico reside na confluência de ideias, as quais, vindas das mais diferentes esferas, configurarão o imaginário revolucionário daquele momento.

A sociedade na década de 1950 vivia mais um momento de tensão com a Guerra Fria, mas ao mesmo tempo, movimentos que se atrelaram à música, à literatura e às artes faziam oposição a esse denso contexto para fugir da realidade em clima de guerra. A tecnologia estava a todo vapor, e é na década de 1950 que aparece o primeiro modelo de televisão. Com essa nova era em evolução, o consumo disparou rapidamente.

Foi Lawrence Alloway, um crítico de arte do movimento *Independent Group*, que nomeou pela primeira vez o movimento de *pop art* ao olhar uma colagem em formato de pôster do artista Richard Hamilton, nomeada “*O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?*”. O trabalho é “impregnado de temas e técnicas dominantes na então nova expressão artística” (GALVÃO SANTOS, 2014). Esta obra resume todo o cunho do movimento: composta por colagem, o pôster mostra a estrutura dos novos lares do final da década de 1950: produtos industriais enlatados, pessoas exibindo seus corpos de academias e o novo design das casas modernas. Velasco (2011), portanto, conceitua *pop art* como:

[...] "**popular**" (feito para uma grande quantidade de pessoas), "**consumível**" (arte como mercadoria) "**produzida em massa**" (produção artística alinhada à lógica do capitalismo do pós-guerra) "**jovem**" (a nova classe de consumidores, o estilo de vida a ser perseguido), "**chamativa**" (uma arte que buscava na mídia suas inspirações e que a utilizava para chamar a atenção) [...](VELASCO, 2011. P. 23)

Figura 15: “O que Exatamente Torna os Lares de Hoje Tão Diferentes, Tão Atraentes?” Richard Hamilton, 1956.

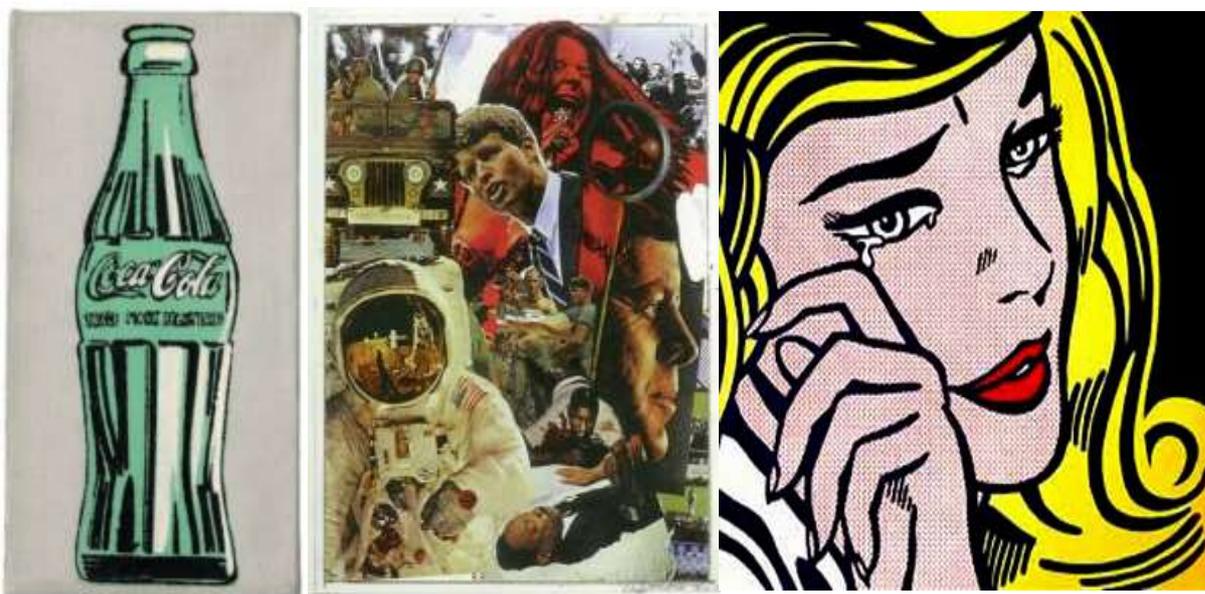


Fonte: <http://portrasdopop.blogspot.com.br/2011/05/o-que-exatamente-torna-os-lares-de-hoje.html>

A *pop art* aproxima a arte que antes era considerada “elevada” da cultura de massa. A televisão, os jornais, as revistas, a música e a indústria respiravam o movimento: Vargas (2011) diz que Mccarthy e Alloway, dois críticos da arte, defendiam que “[...] a cultura da mídia era, já naquela época, responsável por grande parte da cultura visual da maioria da população, e que se as artes plásticas se mantivessem afastadas desta nova produção de imagens, estariam fadadas a se tornar irrelevantes.”

Personalidades e produtos de conhecimento de grande parte da população da época eram um dos focos das composições das obras. E é essa a junção que a *pop art* faz, trazendo estas personalidades para perto da sociedade comum em seu cotidiano “[...] o novo olhar sobre a cultura de massa e a busca pela aproximação da arte com a vida são características do pós-modernismo presentes no pop, que é a lógica cultural do capitalismo tardio, quando a arte vira *commodity*.” (VARGAS, 2011).

Figuras 16, 17 e 18: “Bottle Coke”; Andy Warhol, 1962. | “Signs”; Robert Rauschenberg, 1965. | “Crying Girl”; Roy Lichtenstein, 1963.



Fonte: <http://www.christies.com/about-us/press-archive/details?PressReleaseID=8801&lid=1>
<https://sala17.wordpress.com/2011/01/03/robert-rauschenberg-1925-2008-o-electismo-e-a-inovacao/>
<http://illusion.scene360.com/painting/5617/the-real-life-lichtenstein-comic-girl/>

A Pop Art encontra seu auge nos anos 1960, década de mais uma reviravolta na cultura em geral. Os anos 1960 se caracterizam pelo desenvolvimento do rock, dos movimentos juvenis e da contracultura (VARGAS, 2011). Esse contexto favoreceu artistas e também designers gráficos a voltarem suas artes para outros parâmetros, a exemplo das capas de disco. Esses projetos eram idealizados dentro do contexto dos anos 1960, ajudando músicos a construir suas identidades naquele fervoroso momento de mudanças.

Neste ponto, podemos ver claramente a questão que sempre permeou o *design gráfico*: sua proximidade com as artes plásticas e a tensão estabelecida a partir dessa proximidade. Tensão que tem origem no século XVIII, quando a mecanização trazida pela primeira Revolução Industrial vai criar a distinção entre a esfera artística e a esfera produtiva, tensão que se consolidara no século XIX, configurando uma separação de atividades até então vistas como unas. (RODRIGUES, 2006)

Grande parte das obras de Roy Lichtenstein e Andy Warhol, dois dos principais artistas da *Pop Art*, são exemplo dessa mistura de linguagens artísticas, o que já é um dos pontos da chamada pós-modernidade. Enquanto Lichtenstein trabalha meticulosamente ponto a ponto da sua composição, voltando aos ares da

arte pura, Andy Warhol trabalha mais com o conceito de arte aplicada: “utiliza de símbolos cotidianos em suas obras, [...] o artista jogava um olhar irônico sobre a cultura de massas, mas também ressemantizava estes objetos, dando-lhes status de arte”. (VELASCO, 2011). Warhol foi um dos artistas que mais utilizou dos conceitos das artes plásticas junto com o design industrial para produção de suas obras: os trabalhos que mais configuram estas características estão contidos em quase quatro décadas de produção de capas de disco que Andy Warhol compôs.

4. ANDY WARHOL- UMA BREVE HISTÓRIA

Em 06 de agosto de 1928, em Pittsburgh, nasce Andrew Warhola. A persona Andy Warhol só nasce mais tarde. Em um breve resumo, Andy viveu na classe média-baixa por muito tempo de sua vida, e desde pequeno tinha problemas de pele e não gostava de situações que o expunham, além também de ser disléxico – um grande problema entre 1945-1949, seus anos de faculdade.

Warhol se formou em pintura pela Carnegie Institute of Technology, em 1949, ano onde trabalhou exclusivamente com ilustração. Além de ter feito sua primeira capa de disco, teve seu primeiro emprego como ilustrador de moda da revista Glamour, que, segundo relatos de seu amigo da época Fredericks, “[...] não conhecia nada sobre o seu conteúdo, mas fora atraído pelo nome da revista” (DALTON, SCHERMAN; 2013, p.30). A obsessão por celebridades vinha desde a infância, onde Andy confeccionou um caderno cheio de recortes de revistas com fotos de pessoas famosas da época.

Figura 19: Andy Warhol em 1945, um dia antes de ir para a faculdade. Foto tirada por seu irmão, John Warhola



Fonte: <https://www.warhol.org/andy-warhols-life/>

Andy Warhol nunca fora de seguir as tendências de sua contemporaneidade e nem gostava delas. Certa vez, disse em uma entrevista: “não consigo desenhar um sapato que se pareça um sapato”; é como se desde sempre ele desse um toque artístico até nos produtos industriais.

Com isso, ele “cria” uma técnica em cima do erro: como o crítico de arte Dave Hickey escreveu, Andy “borrou a imagem para criar uma linha manchada e salpicada exatamente do tipo que jovens ilustradores lutam para não criar quando estão aprendendo a técnica.” Aquela linha que estava rigorosamente errada, tornou-o o ilustrador mais famoso e procurado de Nova York.

Figuras 20 e 21: Desenhos de sapatos que Andy produziu nos anos 1955-56.



Fonte: <http://footwearnews.com/2016/fashion/designers/andy-warhol-shoe-designs-sothebys-auction-215-thousand-205703/>
<http://foottalk.blogspot.com.br/2006/04/shoe-man-more-on-andy-warhol.html>

Andy passou por vários episódios marcantes em sua vida, principalmente a partir dos anos 1960, sua década de auge. Até o ano de sua morte, em 1987, Warhol não parou de produzir. Foram inúmeros quadros, filmes, ilustrações para revistas e capas de disco que produziu, que tiveram um impacto tão grande que o tornaram o artista pop mais conhecido da história. Foi a fricção entre o cinismo do mundo artístico elitista e o seu próprio amor genuíno pelo consumismo que, segundo Dalton e Scherman (2013), o tornou o verdadeiro apóstolo do casamento profano entre a *arte*

e o *comércio do pós-modernismo*. (p.66, grifo meu). Abaixo, um pouco de sua história nas artes e como tudo isso influenciou na sua carreira como capista.

4.1 Seu legado como artista

Contextualizando os anos 1950 nas artes, o que estava prevalecendo era a arte abstrata. Mas ela não combinava com Andy. Ou o inverso. Em conjunto com a filosofia existencialista e o jazz intelectualizado, a onda de Andy era outra:

A ascensão do expressionismo abstrato, nos seis primeiros anos após a Segunda Guerra Mundial foi um triunfo para a arte norte-americana [...] porém, quando Andy ia a museus ver exposições e analisava esses trabalhos para ver se se encaixava no modelo artístico da época, dizia: “não é para mim. (DALTON, SCHERMAN, 2013; p. 49 e 50)

Em meados da metade da década de 1950, Richard Hamilton, na Europa, e Robert Rauschenberg e Jasper Johns, em Nova York, estavam revolucionando a história da arte. Em 1958, Andy foi à exposição individual de Jasper Johns, e ficou perplexo e ao mesmo tempo animado: naquele momento, segundo Dalton e Scherman (2013) Johns impulsionou Andy a entrar no mundo artístico, sendo ele sua maior inspiração. O movimento, como já descrito no capítulo anterior, continha obras onde se exibiam objetos do cotidiano de forma a *representar objetos já representados*, ou seja, a exibição de imagens de artefatos que já estão no nosso cotidiano: por exemplo, a obra “bandeira,” de Johns, representa a imagem de um objeto comum que já conhecemos suas formas e cores. Deram um ar artístico a objetos que se vê todos os dias ou que passam despercebidos, por serem comuns demais e por estarem presentes na rotina das pessoas. O movimento pioneiro desta reapresentação de objetos de massa foi o Dadaísmo, e Henry Geldzahler (*apud* DALTON, SHERMAN; 2013. p.55) que era mentor de Andy, acredita que Duchamp (figura mais marcante do Dada) está por trás de Andy mais do que Jasper Johns.

Figuras 22 e 23: “Flag” (1954) e “Target” (1955), de Jasper Johns



Fonte: <https://www.nytimes.com/2014/11/12/arts/design/rothko-and-johns-paintings-are-stars-of-a-sluggish-auction-for-sothebys.html>

http://www.paintinghere.org/painting/jasper_johns_target_with_four_faces-8379.html

O momento de se fazer pinturas abstratas e conceituais havia chegado ao fim. O momento era de total reviravolta, e objetos e técnicas comuns demais estavam subindo no palco principal das galerias e museus. Toda a inspiração de Andy vinha do mundo exterior: produtos já existentes, principalmente imagens (a propósito, as celebridades também são incluídas nesse grupo, que para Andy não passavam de meros produtos de consumo).

A primeira exposição de Andy foi a exibição das caixas de sabão Brillo, em 1964. O burburinho fora grande, e Andy não foi muito aceito pela crítica nem pelos próprios artistas do meio. Porém, a exposição rendeu várias perguntas e dúvidas sobre o que estava acontecendo naquele momento: era um estoque de supermercado ou uma galeria expondo objetos de arte?

Para mim, o interessante das Brillo Boxes é que se apropriaram de uma indagação filosófica sobre a relação entre arte e realidade, e a incorporaram, questionando, com efeito, por que, se elas são arte, as caixas de Brillo no supermercado, que não têm nenhuma diferença perceptível delas, não o são. No mínimo, a Brillo Box deixou claro que não se podia mais pensar em distinguir arte de realidade baseando-se na percepção, pois essa suposição estava eliminada. (DANTO, 2004)

Figura 24: Andy Warhol e suas “Brillo Box”, 1964.



Fonte: <http://filosofiapop.com.br/texto/a-arete-de-andy->

A exposição seguinte de Andy foi a exibição das latas de sopa Campbell's. A origem desta obra – 32 quadros de latas enfileiradas em 8 colunas e 4 linhas – não partiu, exatamente, da imaginação de Andy. Em uma conversa casual na Factory, seu famoso estúdio, uma amiga de Warhol o desafia a produzir uma obra do primeiro objeto que viera à tona em sua mente- uma lata de sopa. Andy produz os quadros, e ao levar as obras para expor no museu, não havia espaço suficiente. O organizador da exposição não queria diminuir a quantidade de quadros, por achar que perderiam seu significado artístico, tendo então de enfileirá-los de maneira que todos se encaixassem na mesma parede. Esta configuração permanece até hoje onde as obras estão expostas.

Com o passar do tempo, a cada exposição de Andy, o comentário dessa nova arte só crescia, e os limites entre arte e os produtos de cultura de massa só diminuía, chegando a serem um conceito só:

[...] ao demonstrar que a essência da arte não podia ser apreendida de forma isolada, mediante a análise de exemplos específicos, os movimentos dos anos 60 revelaram que o que diferenciava uma obra de arte de um objeto banal não era algo visual, mas sim *conceitual*. [...] para um artista pós-moderno, tornou-se uma questão de escolha determinar a relação entre a obra e a visão: o olho poderia ser considerado uma parte do cérebro ou um órgão dos sentidos que precisava ser estimulado. (DANTO *apud* COUTO, 2003) (grifo meu)

Andy Warhol *queria* que aquilo fosse arte. Embora alguns não vissem aquilo como obra artística, o que importou naquele momento é que ele conseguiu fazer com que esse tipo de objeto fosse parar no museu: “O que torna algo arte pode ser quase invisível, talvez apenas o modo como foi concebido e o que alguém *quis* que ele fosse. (DANTO, 2004. Grifo meu). Esse momento impulsiona as pessoas a verem os objetos em seu redor com outros olhos: a pop arte implementa na sociedade o olhar artístico sob os objetos comuns.

O que ele estava fazendo (sabendo disso ou não) era o que nem as filosofias contemporâneas ainda haviam discutido. A pop art não só foi apenas um movimento para mostrar objetos cotidianos em forma de arte, mas para implodir seu significado e conceito. Depois de Warhol, uma obra que é replicada 10, 20 ou 100 vezes, teve – e têm, até hoje- poder artístico. O pop mostra que a nova arte passa a ser feita com técnicas manuais e industriais, tendo como objeto de arte qualquer artefato que os artistas quisessem. Essa é a nova arte, o movimento que foi um dos estandartes para o pós-modernismo.

Figura 25: “Campbell's Soup” (1962)



Fonte: <http://scan.lusu.co.uk/index.php/2014/07/02/the-rebellious-60s-youth-culture/>

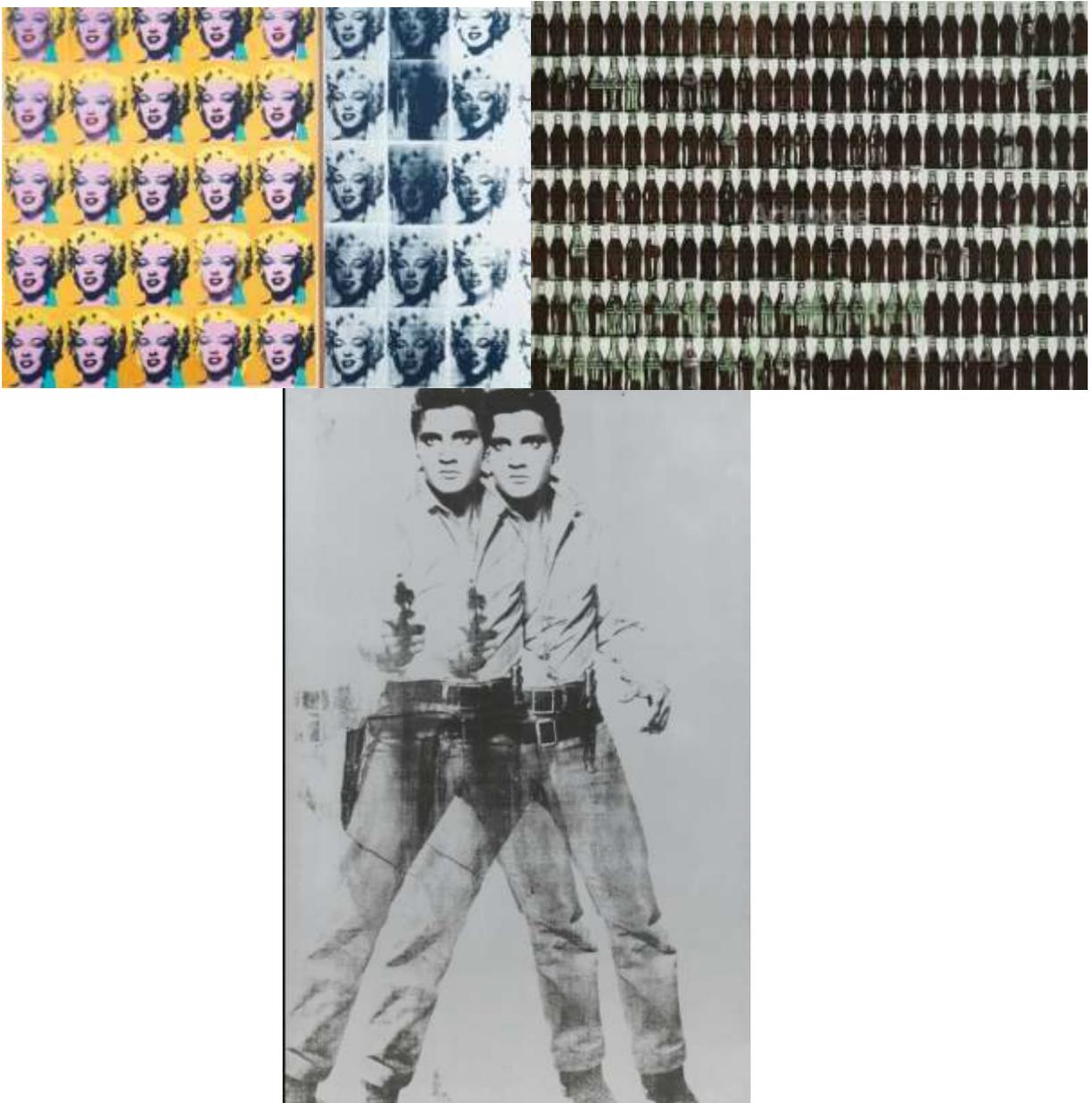
“Estranhamente, isso não estava distante da intenção de Warhol, dada a sua propensão em encontrar, não tanto a beleza no banal, mas o banal como beleza.” (DANTO, 2004). Em certo sentido Warhol era realmente comovido pelas coisas corriqueiras, e isso é central para os seus projetos artísticos. A carreira de Andy sempre vai despertar fúria por um lado e alvoroço nos críticos, artistas e observadores do outro. Tratar objetos de consumo como arte foi algo que ultrapassou o pensamento, sobretudo filosófico, dos anos 1960. É como se a barreira entre arte x design se limitasse por um fio. Desde o surgimento do design, com a Bauhaus, não se pensava em objetos industriais como artefato artístico. Com isso, Andy pode até ser considerado um dos pioneiros da cultura do pensamento pós-modernista:

Eu fico frequentemente impressionado com a ironia de que alguém tão inverossímil como Warhol, que parecia tão pouco dotado de dons e poderes intelectuais no mundo das artes, tão "maneiro", tão ligado na baixa cultura *kitsch* - pudesse ter introduzido intuições filosóficas tão além daqueles seus pares que liam Kant ou que arrotavam existencialismo, citavam Kierkegaard e usavam o vocabulário mais complicado e erudito” (DANTO, 2004)

A partir do ano de 1962, Warhol experimentou várias técnicas mecânicas, incluindo spray com estênceis e impressão de imagens com um carimbo de borracha. Seus primeiros trabalhos em serigrafia, técnica onde foram feitas suas principais obras, foram quadros de notas de dólar. “Andy não queria ser um pintor realmente [...] tendo-a encontrado (a serigrafia) uma vez, foi como se tivesse descoberto a América [...] abraçar o acaso era seu *modus operandis*. Ele queria uma técnica ruim. As manchas e nódoas não eram intencionais [...] e sobre elas, ele disse uma vez: “Oh, não é interessante?” (DALTON, SCHERMAN, 2013. p. 121). Seus principais trabalhos são serigrafias, e foram elas que o levaram ao topo como artista.

Warhol sempre aderiu a técnica da “cópia” em seus trabalhos. Nos seus primeiros quadros, ele projetava a imagem que ele queria através de um projetor (uma foto de jornal, uma tira de história em quadrinhos ou uma página de revistas, por exemplo) posicionava a projeção em cima da tela branca e “ilustrava” por cima. Até aqui, ele usava o mesmo estilo “errado” de ilustrar, com manchas e marcas. Seu método de “fazer arte” era totalmente fora dos padrões clássicos: ele fazia arte com ferramentas e métodos com que se fazem produtos industriais.

Figuras 26, 27 e 28: Marilyn Diptych” (1962); “210 Coca-Cola Bottle” (1962) e “Double Elvis” (1963)



Fonte: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/marilyn-monroe-comes-to-merseyside-as-andy-warhols-exhibition-lands-at-tate-liverpool-9849714.html>
<https://artimage.org.uk/6135/andy-warhol/210-coca-cola-bottles--1962>
https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-double-elvis-1963

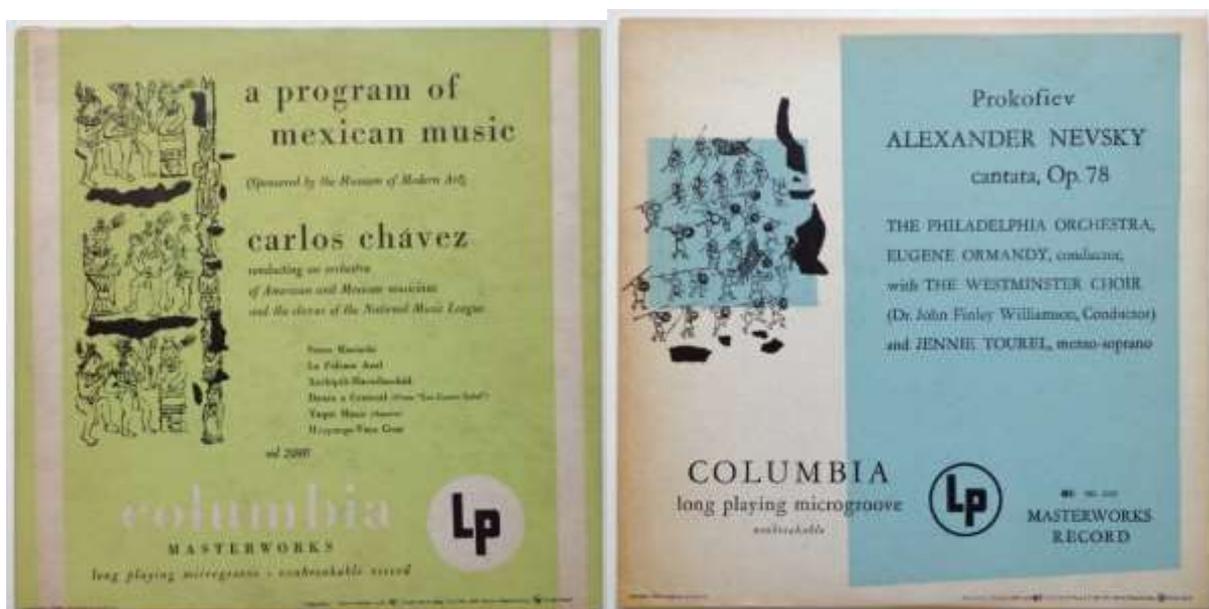
A partir de 1963, Andy ingressa na carreira cinematográfica, que consequentemente diminui a produção de quadros e ilustrações. Warhol sempre estava experimentando novas áreas e também inovando com elas.

4.2 Seu legado como capista

A carreira de artista para capas de disco de Andy Warhol foi a mais longa de sua jornada de trabalho. Foram quase 40 anos, que começaram desde o início de sua vida profissional- em 1949 até o ano de sua morte, em 1987. Seu trabalho conquistou artistas de vários gêneros e teve diversos tipos de estilos diferentes, indo de ilustrações até serigrafias feitas a partir de *polaroids* que ele mesmo tirava. Abaixo será feito um pequeno panorama de seus trabalhos até a data de lançamento do disco *The Velvet Underground & Nico (1967)*, para melhor entendimento do que significa essa capa, que é o objeto de estudo deste trabalho.

É em 1949 que Warhol confecciona suas primeiras capas, que foram seus trabalhos mais “comuns” (se tratando da estética *popista* de Andy). Neste ano, apenas 2 capas foram produzidas, ambas de discos de música clássica. A ilustração do primeiro trabalho, por exemplo, foi inspirada num documento do século XVI feito por espanhóis, onde todo o conceito do disco foi influenciado por este documento. “Andy se baseou nas ilustrações deste arquivo e apenas reorientou o gráfico, criando uma espécie de história em quadrinhos.” (WARHOL ON VYNIL, 2015. p. 4). São capas que informam o nome do álbum, o maestro, alguns nomes de músicos que tocam na orquestra, o tipo de disco (neste caso, o LP) e a gravadora.

Figuras 29 e 30: “A Program of Mexican Music” de Carlos Chávez (1949) e “Alexander Nevsky: cantata, op.78” de Sergei Prokofiev (1949)



Fonte: <https://warholcoverart.com>

Após estes primeiros trabalhos, Andy percebeu, segundo Warhol on Vinyl (2015) que o trabalho em capas de discos era um método para disseminar seu nome como artista, pois seus trabalhos iriam atingir um público mais amplo do que se ele tivesse começado com a pintura. Isso tudo graças ao mercado musical, que com o aumento da demanda por capas ilustradas, cresceu rapidamente e se tornou um ramo multimilionário. Para a curadora Donna De Salvo (*apud* Warhol on Vinyl, 2015) o meio impresso significava, para Andy, uma mudança do mundo privado para o mundo exterior, e esses novos objetos se tornaram alvo de desejo para mais de uma pessoa. (p.4).

As capas dos primeiros álbuns oferecem uma visão sobre Warhol como ilustrador comercial. Suas primeiras ilustrações de álbuns foram executadas principalmente usando a técnica de *blotted-line*, que consistia em Warhol usando uma caneta com ponta de tinta em papel, transferindo rapidamente a imagem para outra folha enquanto a tinta ainda estava molhada. Este tipo de técnica resume bem o tipo de trabalho já nos anos 1950, como mostrado nas figuras abaixo. Ele passou a década de 1950 ilustrando também para revistas, até mesmo no início dos anos 1960 - que foi a década de destaque em sua carreira – porque era uma de suas fontes de renda. Mas suas ilustrações começam a fazer sucesso, como já dito, e alguns artistas pediram para que Andy confeccionassem suas capas de disco. As capas dos anos 1950 representam bem esse tipo de ilustração, que se tornou sua forma de identidade artística naquela década. Um detalhe para a caligrafia manual, escrita pela sua mãe, que ele usou com muita frequência em várias capas de gêneros diferentes.

Figuras 31, 32, 33 e 34: “Progressive Piano”, compilado de vários artistas (1952); “Monk”, de Thelonious Monk (1954); Blue Light” de Kenny Burrell (1956) E “The Congregation” de Johnny Griffin (1957); “



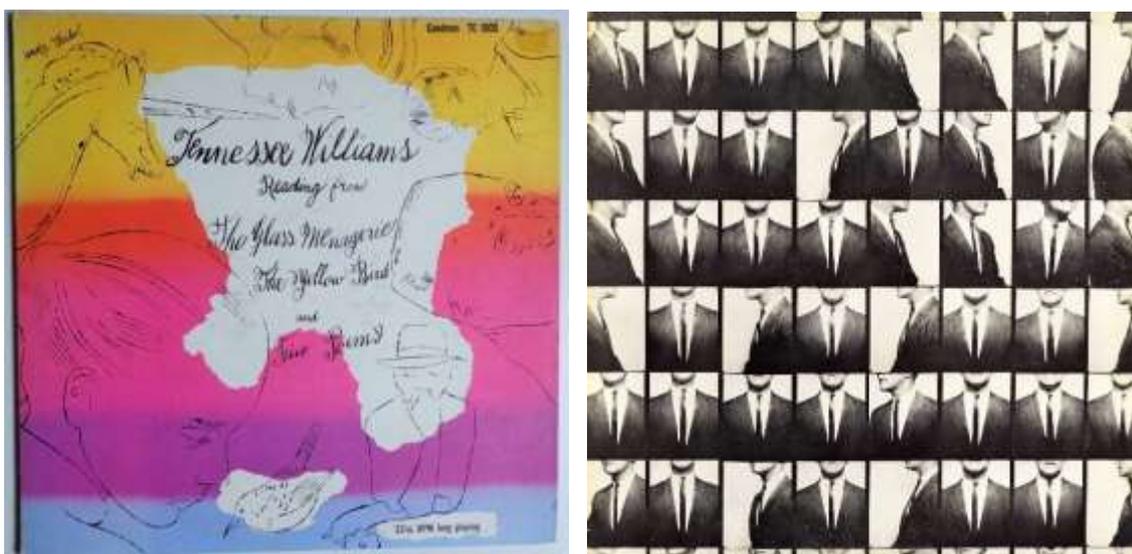
Fonte: <https://warholcoverart.com>

Estas capas, todas da década de 1950, mostram alguns de seus traços mais característicos de ilustração. Notam-se as manchas se sobressaindo do desenho, os borrões, os vazamentos, as diferentes caligrafias misturadas com tipografias numa mesma capa. Andy fez com que as pessoas achassem “cool” o que era tido como errado, feio ou grotesco. Foi também no começo da década que Warhol deu um salto nos gêneros, e suas obras abarcam também as capas de *jazz*, *blues* e *rythim & soul*. Percebe-se também a mudança de estilo entre o final da década de 40 e o começo

da década de 1950- a partir de 1952, com a capa do “progressive piano”, as cores saturadas já aparecem no trabalho de Warhol.

Já nos anos 1960, a carreira de Andy já estava se consolidando como artista plástico e na área cinematográfica, como visto no tópico acima. Com isso, a produção para as capas diminui. Nota-se abaixo que, ainda no começo da década de 1960, Andy ainda utilizava as suas ilustrações nos seus trabalhos, como na capa abaixo, do Tennessee Williams. Mas depois que adaptou a serigrafia (e quando entrou no mundo do audiovisual) a ênfase de seus trabalhos muda- a repetição, por exemplo, era um dos elementos que estavam contidos nas obras de Warhol a partir de 1962.

Figuras 35 e 36: “Reading from the Glass Menagerie, the Yellow Birds and Five Poems” de Tennessee Williams (1960) e “This is John Wallowich” de John Wallowich (1964).



Fonte: <https://warholcoverart.com>

Os anos 1960 foram a década em que os jovens começavam a ouvir com mais frequência o mais novo gênero musical do momento- o *rock' n roll* - e esse estilo musical se ligou a Andy por meio da *Factory* e pela Pop Art: “[...] o *Rock and Roll* do começo dos anos 1960 e a arte pop eram parte da mesma configuração estética. Ambos [...] tinham a ver com purgar todas as sensibilidades predominantes, tradicionais, nas artes. [...] a simplicidade das letras, a simplicidade dos ritmos – é onde a confluência entre rock e pop ocorre” (DALTON, SCHERMAN, 2013; p. 79, grifo meu).

As capas de discos oferecem uma oportunidade extraordinária para entender melhor esse artista que, apesar de sua notoriedade universal, continua sendo uma figura indescritível. É como se as capas falassem tanto do conceito musical do disco, como também do artista. Principalmente em seu trabalho com o Velvet, a capa surgiu como forma de arte autônoma. Os trabalhos de Warhol nos anos 1960 são os mais conhecidos do seu acervo. A década o levantou e o pôs no palco principal da cultura artística da época, tanto para a alta sociedade, como para a cultura underground.

Esse panorama de discos até meados dos 1960 é importante para o entendimento da análise feita na metodologia deste trabalho, cuja capa estudada data de 1967. A seguir, um pequeno estudo sobre como a sociedade se comportava nessa década tão rica em cultura e história, também cruciais para a compreensão da capa do Velvet e o meio em que ela estava inserida.

5. UM POUCO SOBRE O CONTEXTO SOCIAL E A CONTRACULTURA DOS ANOS 1960

No final dos anos 1950 se deu início do que muitos autores, dentre eles Santos (1986), denomina como o começo dos pós-modernismo:

Pós-modernismo é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1950, quando, por convenção, se encerra o modernismo (1900-1950). Ele nasce com a arquitetura e a computação nos anos 50. Toma corpo com Arte Pop nos anos 60. Cresce ao entrar pela filosofia, durante os anos 70 como crítica da cultura ocidental. (p. 7 e 8).

O começo da década de 1960 fora um marco para a história cultural e musical. Nas artes, na literatura, na arquitetura, nas canções; as pessoas respiravam novidade a cada momento. “A palavra de ordem era a liberdade” (RODRIGUES, 2006). O público-alvo não era mais a elite, a família; era a *juventude*. Se iniciou uma era de contracultura, onde essa camada da sociedade desenvolveu seu modo de vida “[...] que reflete o sentimento crescente de revolta, expressa principalmente pela música, que começava a ter um papel importante de integração de forma Individualizada ou

em pequenos grupos [...]” (HOFFMANN *apud* BRANDÃO E DUARTE, 2013). Eles se opuseram ao modelo ditado da época, o famoso termo “*way of life*” americano.

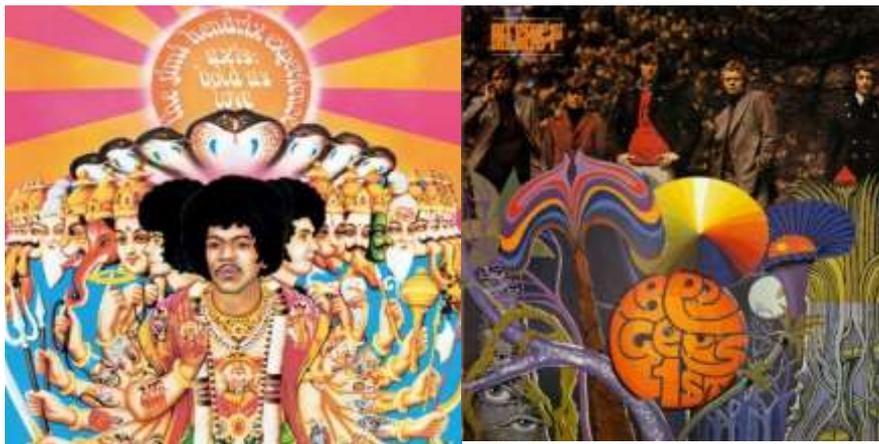
Das várias áreas de tradução de todo esse sentimento, as capas de disco foram as que mais se destacaram. Elas materializavam todo o pensamento dessa geração. “De acordo com Melly (*apud* Rodrigues, 2006, p. 77) em pouco tempo a contracultura começa a apresentar uma linguagem gráfica específica que representa graficamente seu imaginário em conjunto com suas produções musicais, literárias e filosóficas” (HOFFMANN, 2013).

As capas dos anos 1960 são os principais exemplos desse momento de transição. Bandas como Jimi Hendrix Experience, The Beatles, Jefferson Airplane, The Rolling Stones e tantas outras que possuem um repertório completo (de letra, música e capa), onde

[...] dentro dessa difusão da imagem como meio de venda e também como forma de demonstrar valores e crenças de cada um, as bandas de Rock Progressivo foram as que mais se aproveitaram delas, abusando da criatividade, sem economizar nas cores e nas ilustrações, por vezes, indecifráveis.
(SCHEIBEL, TORRES, DANIEL, 2012)

Figuras 37, 38, 39 e 40: Their Satanic Majesties Request” de The Rolling Stones; “Disraeli Gears” do Cream; “Axis: Bold as Love” do The Jimi Hendrix Experience e “1ST”, do Bee Gees; todos de **1967**.





Fonte: <https://www.juno.co.uk/products/the-rolling-their-satanic-majesties-request-50th/659223-01/>
<https://store.universal-music.co.jp/product/uicy40023/>
<https://www.rollingstone.com/music/lists/20-best-second-albums-of-all-time-20140324/jimi-hendrix-axis-bold-as-love-1967-19691231>
<https://www.discogs.com/Bee-Gees-The-Bee-Gees-1st/master/22314>

Percebe-se que a evolução das capas deve-se ao momento artístico e cultural que pairava naquela época. Essa evolução traduziu principalmente o movimento hippie e psicodélico, que teve seu auge na metade dos anos 1960. O uso de psicoativos como o LSD, junto com o movimento da *pop art*, foi a principal influência para os gráficos das capas acima e de muitas outras.

O termo “psicodélico” foi criado por intelectuais que faziam o uso do LSD, droga famosa entre esses círculos de pessoas antes de se propagar. O “psicodélico” está relacionado com “algo com a capacidade de ampliar ou manifestar a mente” (Filho, Silveira; 2010). As capas, sendo a nova linguagem jovial e atual, também determinava quem era seu público: se o conceito da capa fosse incompreensível, aquele conteúdo, definitivamente, não era para você.

Essa época fora marcada também por movimentos feministas, a favor da paz e do desarmamento, do amor livre, e todas as áreas culturais seguiam no mesmo caminho. Porém, quando se volta ao ambiente da comunidade e das obras de Andy Warhol, podemos falar de uma anti-contracultura. As drogas eram outras, as festas tinham outros propósitos e o meio artístico e cultural também eram diferentes. O termo “Underground” está tão bem relacionado para esse ambiente de Warhol como o termo “contracultura” está relacionado aos movimentos dos anos 1960.

5.1 Underground dos pés à cabeça

Com o breve contexto acima sobre meados dos anos 1960 e todos os movimentos que estavam acontecendo rapidamente, Dalton e Sherman (2013) afirmam que “[...] em uma era de música pop alegre, gogo boys e uma cultura hippie emergente de docilidade e iluminação, os Velvet Underground cultivavam o lado negro da coisa” (p.303).

Segue um breve resumo sobre a banda do “disco da banana”: primeiramente, *The Velvet Underground* fora nomeada como “The Warlocks”. O nome, trocado em 1965, teria sido tirado, de acordo com Soria (2016), de um “livro barato sobre sexo suburbano”. Porém, o termo *Underground* contextualiza muito mais que isso: a banda tinha *uma* baterista, o que era bastante incomum na época. Em segundo lugar, o rock do Velvet tinha sido, como o termo já dito, da *anti-contracultura*—“ninguém jamais tinha ouvido canções de Rock’ N Roll tão incisivamente reveladoras e das profundezas mais baixas da vida urbana: *heroína, traficantes e outros assuntos tabus*” (Dalton e Scherman, 2013. p.305).

Figura 41: The Velvet Underground. Da esquerda para a direita: Maureen Tucker, Sterling Morrison, Lou Reed, e John Cale. Foto de 1966.



Fonte: <https://www.gettyimages.pt/license/525580012>

Percebe-se que os assuntos tomados pela banda não eram os pregados pela contracultura hippie e psicodélica de meados dos anos 1960. Sua impopularidade na época se deve justamente por ir contra essa maré *Woodstockiana* que estava emergindo no momento.

Em 1963, numa festa, Andy Warhol conhece Christa Päffgen, que mais tarde ele a apelida carinhosamente de *Nico* (em relação com a palavra icon- “ícone”). A Nico era modelo e atriz, mas queria começar sua carreira de compositora e cantora. E em 1966, Warhol conhece os Velvet num café. A banda queria alguém que produzisse a gravação do seu primeiro disco, e Andy Warhol, que também estava à procura de uma banda para produzi-la, ficou interessado com a proposta, mas impôs a banda um único pedido: que sua nova amiga, a Nico, também participasse do disco: “Andy e Morrissey (amigo e assistente de trabalho) queriam a Nico no disco. A banda não gostou muito da ideia, mas aceitaram para não perder o contrato” (DALTON E SCHERMAN, 2013. p. 360).

Neste mesmo ano a banda começa na produção do disco. Com músicas de notas repetidas e com longa duração, os Velvet dão entrada nos conceitos da música drone na música pop. Quadrado (2010) explica bem esse novo conceito de música e a inovação que vinha com a banda:

O uso das distorções saturadas, microfônias propositais e em primeiro plano sonoro e a inclusão na música popular de instrumentos eruditos como o violino, porém em dissonância com a sonoridade tradicional, baseada no ascendente rock da época, são inovações atribuídas em grande parte à banda nova-iorquina [...]

Basicamente, os Velvet iam para um lado meio diferente do rock de Hendrix, por exemplo, ou ao folk de Bob Dylan, todos em ascensão naquela época. Mas ir contra à maré não fez com que eles subissem na carreira, pelo contrário. Essa onda cultural que rolava na época não ajudou a banda, que na época em que o disco fora lançado, alcançou a posição 171^a no ranking da Billboard. E existe um outro fato muito importante: na contra-capa do disco, tinha uma foto de Eric Emmerson (amigo de Andy) que, segundo Eric, não tinha dado autorização para colocar a foto (nessa época, Eric e Andy estavam envolvidos numa briga, e o mesmo abriu um processo contra Warhol por uso indevido de imagem). Com isso, o disco saiu de mercado e quando foi relançado, agora sem a foto de contra-capa em maio de 1967, os Beatles tinham

acabado de lançar o “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, que “[...] no clima de paz e psicodelia que o Sgt. Pepper’s estimulava, as *fleurs du mal* dos Velvet não podiam mesmo florescer. Era o verão do amor, a visão sombria de (Lou) Reed e (John) Cale estava morbidamente fora de moda’. (DALTON E SCHERMAN, 2013. p.364).

Figura 42:Capa do disco “Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, The Beatles. Lançado em 26 de maio de 1967.



Fonte: <https://flyingout.co.nz/products/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band>

A banda fez vários shows, inclusive um evento chamado “Exploding Plastic Inevitable”, uma espécie de turnê que juntava show (a banda tocando ao vivo), performance (havia dançarinos no palco) e exibição de filmes (projetados atrás da banda, os filmes eram da autoria de Warhol, que completavam esse evento que mais tarde ficou conhecido pelo termo *happening*), mas ainda assim não conseguiram tanto reconhecimento. Após esse período de shows e já com um segundo disco à vista, a banda expulsa a Nico e rompe a parceria com Andy Warhol. O sucesso do disco só veio mais tarde, e sua importância foi tão grande posteriormente, que, apenas fazendo um panorama geral, Brian Eno (2017) músico e produtor musical

contemporâneo, disse certa vez numa entrevista: “foram vendidos apenas 15.000 cópias do disco; mas quem comprou, formou uma banda”.

Figura 43: The Velvet Underground, Nico e Andy Warhol. 1966.



Fonte: <https://consequenceofsound.net/2017/03/the-genius-of-the-velvet-underground-nico-artists-reveal-their-favorite-aspects-of-the-classic-album/>

6. SOBRE A CAPA E SEU CONCEITO ARTÍSTICO

O disco “da banana” não tem nome, nem dizeres sobre o álbum nem sobre a banda, mas foi nomeado por “The Velvet Underground & Nico”. Lançado em 12 de março de 1967, com composições feitas por Lou Reed e John Cale, todo o projeto de capa é de autoria de Andy Warhol.

A capa, representada por uma banana feita pela técnica de *silkscreen*, nas cores amarelo e preto, possui os dizeres ao lado da figura: “peel slowly and see” “descasque lentamente e veja” (tradução livre), revelando uma outra banana nas cores preto e rosa e a “assinatura” do artista na parte inferior direita. O disco foi gravado em apenas uma semana, em um estúdio de Nova York, em abril de 1966 – e segundo Frickle (*apud* SORIA, 1995, p.19) a maior parte do álbum foi gravada em oito horas, ao vivo no estúdio. O atraso do lançamento foi de quase 1 ano, ocasionado

justamente pela capa, que segundo Soria (2016) precisou de uma máquina especial para impressão; que além do atraso, resultou também no alto custo do álbum.

Figuras 44, 45, 46 e 47: Capa e detalhes da capa



Fonte: <https://warholcovers.wordpress.com/page/2/>

Nota-se uma capa que retrata o tipo de trabalho de Andy, com toda sua técnica e conceito da pop arte. Características do movimento artístico como o uso de um objeto *banal*, do *cotidiano*, usado de maneira *provocativa* se encaixam bem aqui. Mas, a obra também foi alvo de discussões sobre apelação de cunho sexual, e Santana (2017) nos afirma que as questões sexuais de Warhol começaram a fazer parte de sua ideologia e forma de expressão – desde suas primeiras ilustrações, nos anos 1940 na época da faculdade, até em trabalhos como este, de 1967. Andy raramente mantinha relações duradoras com seus parceiros, mas uma grande parte de sua obra faz alusão à sua sexualidade, como retrata também em vários de seus trabalhos cinematográficos.

Assim como a banda, esta capa só se tornou reconhecidamente importante anos mais tarde. Vários trabalhos foram feitos sob influência da icônica banana, que até hoje é eleita uma das imagens mais conhecidas no mundo da música e das artes de capas.

Figuras 48, 49, 50 e 51 (respectivamente): “Sonderzug zurend station”, do Abwärts (1990); “Popsongs”, do Fauré Quartett (2009); “Banana Split”, do All You Can Eat / Hickey (1995) e “Welcome to The Monkey House”, do The Dandy Warhols (2003).



Fonte: <https://recordart.wordpress.com/tag/susan-philipsz/>
<https://www.discogs.com/Faur%C3%A9-Quartett-Popsongs/master/596174>
<https://www.discogs.com/All-You-Can-Eat-Hickey-Banana-Split/release/1331261>
<https://warholcoverart.com/2017/03/12/banana-still-fresh-after-50-years/>

Essas são algumas das centenas de capas que foram influenciadas (algumas copiando abertamente a capa original) pela obra de Andy. Diversas bandas, principalmente de rock, punk e pós-punk, tiveram a influência da banda tanto de projeto visual como sonoro. Cauduro (2000) afirma sobre isso que “[...] não admira, portanto, que as estratégias retóricas assumidas pela arte de resistência (neste sentido, a pop art e movimentos após ela) sejam a pluralidade, a ironia, o pastiche, a paródia, o plágio, a heterogeneidade, a intertextualidade, o kitsch [...]”. Portanto, volta-se a afirmar que todo esse momento entre e após a pop arte, que se encontra num contexto pós-modernista, a cultura da repetição e da cópia se faz muito presente.

A última capa, da banda *The Dandy Warhols*- que até o nome da banda fora em homenagem ao artista- faz alusão tanto ao disco do Velvet, quanto ao *Sticky Fingers*, disco da banda *The Rolling Stones* que possui um zíper na capa que pode ser manuseado. A capa dos Stones também é de autoria do Andy Warhol.

Os conceitos artísticos das capas de LP vêm, como já visto, desde capas de autoria de Alex Steinweiss, mas até então as capas não vinham sem informações da banda, das músicas ou pelo menos uma informação geral sobre o disco: “(a capa do Velvet) é das primeiras de disco de vinil que não têm a banda na capa”, afirma o designer Fernando Mendes. (*apud* COELHO, 2017). Este pensamento leva à uma reflexão de que, a partir desta capa em específico, as demais poderiam se tornar, ou serviram como espaço de expressão e identidade de um determinado artista; tendo sentido de obra, e não de objeto de consumo.

A seguir, será apresentada a metodologia que irá analisar a obra, e em seguida, uma apresentação de algumas interpretações e resultados de acordo com esta análise.

7. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS ADOTADOS

Este trabalho fez uso do método indutivo, no que diz respeito à metodologia científica. Já os procedimentos adotados foram: 1- **pesquisa bibliográfica**, para dar suporte a um breve panorama sobre a história das capas de discos, dos movimentos artísticos e da história do início do design, além de falar um pouco sobre a vida e obra do autor da capa específica, Andy Warhol; 2- **pesquisa documental**, com a busca e seleção de livros e artigos com publicações da vida e obra de Andy, identificando seus trabalhos como artista e como capista, em especial a capa em questão do Velvet Underground, cuja obra foi detalhada a partir da análise visual de Martine Joly (2007).

7.1 Procedimentos Adotados- Pesquisa Bibliográfica

Como o objetivo geral descreve, este trabalho parte dos motes histórico-social e artístico, tudo isso para melhor contextualizar a capa e o porquê da mesma ser um importante objeto de estudo para a arte e o design.

O contexto histórico-social é dado no referencial teórico, com dados sobre os primeiros discos e suas primeiras capas, confeccionadas por Alex Steinweiss (primeiro capista conhecido), analisados por uma vasta bibliografia. Também há uma

análise da década em que o disco referido está inserido, remetendo ao contexto nos anos 1960 e como a capa foi concebida nesta época.

O contexto artístico se dá pelos movimentos anteriores e contemporâneos à capa, como por exemplo o expressionismo abstrato e a pop arte. Estas tendências foram importantes a serem pesquisadas a fim de contextualizar a capa como um marco de inovação tanto no mundo das capas (design), como no mundo da música e das artes plásticas dentro do contexto social no qual ela está inserida, como precursora do pós-modernismo.

7.2 Procedimentos adotados: Pesquisa documental

A vida e obra de Andy Warhol foram pesquisadas em vários artigos, monografias e teses. Porém, a obra de Dalton e Scherman (2013) foi primordial para esta pesquisa, já que se trata de uma biografia bem completa sobre a vida de Andy, mais especificamente nos anos 1960, década de destaque neste estudo principalmente por ser o decênio em que a capa do Velvet Underground foi lançada.

A análise visual se dará a seguir, onde primeiramente, será exposta e detalhada a análise de Joly (2007), e depois a mesma será aplicada em cima da capa em questão.

7.3 Análise visual

O método proposto por Joly (2007) se dá através das teorias da semiótica, e para se estudar as imagens ela propõe três tipos de exercícios: estudar o objeto em questão analisando-o pelas mensagens plásticas, icônicas e linguísticas. O método foi moldado de acordo com o tipo de imagem estudada (neste caso, a capa de um disco) para melhor resultados e conclusões. Juntas, farão parte da apresentação dos resultados deste trabalho.

Como primeiro passo, a autora sugere que se faça uma descrição dos elementos da capa, para depois analisá-los graficamente. Cada etapa será explicada a seguir.

7.3.1 Descrição dos elementos

Segundo a autora, a descrição é uma etapa que, de início, aparenta ser simples e lógica. Ela “[...] constitui a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal” (p.82). Essa primeira etapa é essencial para o bom desempenho das análises das mensagens, pois é ela que irá “fragmentar a mensagem em *unidades nomeáveis*”. (p. 83, grifo meu).

7.3.2- A Mensagem Plástica

Esta etapa destrincha os elementos gráficos da imagem, que segundo a autora, têm sua grande importância. É como se a etapa da descrição fizesse a imagem mais compreensível. (p.129). A mensagem gráfica se subdivide em vários temas e alguns deles foram excluídos para melhor atender a demanda deste trabalho. São eles os utilizáveis para esta análise:

7.3.2.1- O Suporte

O suporte, como o nome diz, é onde a imagem se encontra, sua base. É o tipo de papel e o meio de mídia onde o objeto visual está localizado.

7.3.2.2- A moldura

Segundo Joly (2007), a moldura é, muitas vezes, encarada como uma restrição, sendo que desde logo há um esforço para quebrar os seus limites ou fazê-la esquecer. (p. 108).

7.3.2.3- A Composição

Também chamada de geografia interior da mensagem, a composição é uma das etapas mais importantes desta análise. Como dito no começo, alguns itens da metodologia de Joly (2007) foram descartados por não funcionarem neste trabalho, mas a composição precisa estar presente na análise de qualquer meio visual – seja ele uma fotografia, um desenho ou um plano de um filme, por exemplo. Parafraseando

a autora, a composição é essencial porque rejeita ou respeita um número de convenções que são feitas ao longo dos anos e difere de acordo com os períodos e os estilos. (p.112)

Dentro da composição existem 4 subdivisões de construção: *axial*, que coloca o produto exatamente no eixo do olhar; a construção em *profundidade*, em que o produto está integrado ocupando a frente da cena, no primeiro plano; a construção *sequencial*, que consiste em fazer percorrer o olhar pelo anúncio de maneira a que, no final do percurso, ele caia sobre o produto e a construção focalizada, onde as linhas de força (traço, cores, iluminação, formas) convergem para um ponto do anúncio. O olhar é como que atraído na direção de um ponto estratégico do anúncio onde se encontra o produto. (p.113 e 114).

7.3.2.4- As formas

Joly (2007) nos diz que, assim como nos demais temas da mensagem plástica, a interpretação das formas é essencialmente antropológica e cultural. Com isso, ela reforça de que é necessário um pequeno esforço para esquecer “aquilo que representam (as imagens) e olhá-las só por si, com atenção” (p. 115-116).

7.3.2.5- As Cores

Novamente a autora reforça a ideia de que este é um tema de percepção com origens culturais. “Talvez nos pareça mais natural do que qualquer outro (tema), como se fosse dado. É esta mesma naturalidade que nos pode ajudar, no fim das contas, a interpretá-las” (p. 116). As cores têm efeito psicofisiológico no espectador.

7.3.2.6- As Texturas

As texturas estão relacionadas com a terceira dimensão da imagem, o que é um fato importantíssimo, pois outras sensações (como a tátil ou auditiva, por exemplo) serão ativadas, além da sensação já ativada desde o início: a sensação visual.

7.3.3- A mensagem icônica

Ela vem após a plástica porque os signos icônicos vêm, na mente do espectador, mais ou menos simultaneamente no momento da descrição dos elementos plásticos, onde o leitor decodifica e já interpreta algum tipo de sensação, aspecto presente em qualquer mensagem visual. Ela ocupa a segunda etapa porque, onde a primeira destrinça as características, esta agora as interpreta- “Aqui, os diferentes elementos concorrem para associar uma certa ideia estereotipada — de virilidade, de equilíbrio, de aventura, de natureza, de calor e de calma, por exemplo” (p.126). São aspectos mais profundos que os plásticos, que difere de pessoa para pessoa de acordo com suas culturas e experiências de vida.

7.3.4- A mensagem linguística

Todo e qualquer objeto de estudo visual traz significados polissêmicos, mas boa parte não vem “de cara”, e é o próprio observador que precisa decodificá-los. A autora sugere que toda imagem é polissêmica porque veicula um enorme número de informações. Joly (2007) baseia toda sua análise nas obras do semiólogo Roland Barthes (1915-1980). O mesmo propôs em suas análises que, na função linguística, apresentam-se dois casos: a função âncora e a função de substituição.

A função de âncora consiste em deter essa corrente flutuante do sentido, consequência da inevitável polissemia da imagem, indicando o bom nível de leitura e o que deve ser privilegiado por entre as diferentes interpretações que uma única imagem pode proporcionar. A mensagem linguística, em sua função de ancoragem, serve para reduzir a polissemia da imagem.

A função de substituição manifestar-se-ia, por seu lado, quando a mensagem linguística vem complementar as carências expressivas da imagem, tornando-se sua substituta. Há coisas que ela não pode dizer *sem o recurso ao verbal*. (p. 127 e 128).

No entanto, por mais que esta análise dê uma (ou mais) interpretações sobre a obra em questão, é importante dizer que não são verdades *absolutas*, e sim *relativas*. Cada pessoa, como a própria autora diz, possui repertórios e culturas diferentes, e isso influi diretamente na análise de qualquer imagem.

O próximo capítulo se destina à aplicação desta metodologia na capa do disco *The Velvet Underground & Nico* (1967) e logo após, uma breve discussão sobre essas interpretações.

8. APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Este tópico visa aplicar o método dado acima, de Joly (2007), na capa do disco *The Velvet Underground & Nico*, para melhor análise e interpretação da capa.

8.1 Descrição

A imagem é de uma capa de disco, onde o formato é, segundo o padrão de capas, 32x32cm. Ela é formada apenas por um fundo totalmente branco, com uma representação de duas formas, a primeira nas cores amarelo e preto e a segunda (que está abaixo da primeira) nas cores preto e rosa. A capa possui apenas duas informações verbais: a primeira, localizada no canto superior direito, com os dizeres “peel slowly and see” e no canto inferior direito com o nome do autor da capa, “Andy Warhol”.

Figura 52: Capa da banda *The Velvet Underground & Nico* de autoria de Andy Warhol



8.2 Mensagem plástica

A imagem está localizada em um papel duplex de aproximadamente 350g que, segundo Sandri (*apud* SASTRE e MARTEL, 2016) era a gramatura padrão em unidades de disco. Ela está numa capa de LP de 33 rpm, o tipo de disco mais comercializado dos anos 1960, como já visto. Se tratando da moldura, a capa não possui uma limitação, porém todas as informações (visuais e gráficas) estão dentro desta “moldura invisível”, sem ultrapassar o limite da capa. Além do mais, as formas se posicionam quase de forma central ao suporte.

A composição da imagem se encontra em apenas um plano (só há um plano) onde se localiza todas as informações. Não há terceiras dimensões, apenas formas bidimensionais. É importante lembrar que a imagem é fruto das obras já feitas por Andy, que eram imagens sem terceiras dimensões, fato e característica importantes como representação de obra pop.

Como dito no item 6.3.2.3, há 4 subdivisões na construção da composição, mas a que prevaleceu aqui fora a construção focalizada. Este tipo de composição atrai o olhar do observador para um ponto específico da imagem, que é o que acontece quando o olhar do espectador observa esta capa. As informações verbais são vistas em seguida, por não estarem no centro nem de forma excêntrica ou chamativa.

As formas da primeira imagem, nas cores amarelo e preto, são de um cilindro que foi levemente encurvado para a lateral direita, tendo suas partes superiores e inferiores modificadas, com linhas menores e menos curvas.

As cores da primeira forma são de um tom amarelo forte e preto, sem variações de tons. Já a segunda forma possui apenas 2 tons de rosa, um mais escuro e outro mais claro e leve. Ambas a informações verbais estão na cor preta.

Figura 53: paleta de cores da capa analisada



Fonte: <https://www.pantone.com/color-finder>

Por fim, a textura também tem um papel interessantíssimo aqui. Além da sensação visual já ter sido ativada desde o começo da análise, a textura vem logo após, quando a capa é manuseada e o adesivo, retirado. O adesivo serve como uma “casca” que, ao ser retirada, revela esta segunda imagem, não perceptível na primeira impressão.

8.3 Mensagem icônica

Depois de analisado todos os elementos plásticos, percebeu-se que as formas representadas são de duas bananas, porém a primeira remete a casca da fruta; a segunda, nas cores de tons de rosa, já não se relaciona com os tons de cores da banana comum.

8.4 Mensagem linguística

O que diria uma imagem de uma banana sobre um conteúdo de um disco? À primeira vista, o observador visualiza e entende que é uma banana, a forma mundialmente conhecida (da fruta). Porém, o capítulo sobre Andy Warhol e suas obras esclareceu bem que Warhol não colocava um signo comum à toa (assim como qualquer obra da pop art). A banana aqui tem significados além de si mesma: é um objeto questionador, que faz com que o espectador olhe para o disco e se pergunte porque Andy não pintou a banda, ou a fotografou, ou pelo menos a representou de alguma forma. A banana está aqui para questionar significados e sair da zona de conforto que as capas se encontravam. Andy deixa ainda mais rastros de perguntas, como qual tipo de música este disco possui, e porque ele não quis inserir nenhuma imagem que ajudasse a “completar” seu significado. Pensando por um lado, Warhol fez a capa como porta de entrada para o disco, que diz “ficou curioso? Então ouça”.

O amarelo e o rosa, por exemplo, são cores importantes do movimento da pop art. Andy fazia questão de saturar esses tons, como visto nos retratos de Marilyn Monroe, por exemplo, para serem intencionalmente chamativos e até mesmo exagerados. A banana remete ao movimento da pop arte e nos faz lembrar o quanto

um objeto banal é feito para questionamento e reflexão do motivo pelo qual ele está ali.

Se tratando do simbolismo que a capa carrega consigo, a *função de substituição*, visto no item 6.3.4, se encaixa bem aqui. Como já visto, esse tipo de função acompanha imagens que não trazem consigo seu significado total, necessitando de recursos verbais para o entendimento total de sua compreensão.

Os únicos recursos verbais que a capa disponibiliza seriam a frase “peel slowly and see” e o nome do autor de sua obra, “Andy Warhol”. Nota-se que Andy queria mostrar apenas mais um trabalho de sua autoria, mas não musical, e sim visual. O que se interpreta é que ele não produziu um trabalho de designer gráfico ou capista, mas de *artista*, pois a capa contém apenas *sua assinatura*. Essa liberdade que Warhol tomou para este trabalho nos trouxe uma obra inovadora; tanto pela imagem em si, tanto pelo significado que sua assinatura traz.

A ideia de ironia também se encaixa como uma das grandes características da pop arte, portanto, também se inclui a esta obra. Andy deu essa “pitada” para mostrar que a capa também era um suporte para ironizar as grandes obras que foram lançadas até este ano (1967), com fotos de bandas ou cantores sendo fotografados de forma mais óbvia. Por que fazer uma capa com os mesmos detalhes, seguindo uma “linha”? A banana desconstrói esse caminho de “o que uma capa deveria conter” para entrar numa trilha de liberdade criativa.

A intertextualidade, para completar a análise linguística, é um aspecto amplo que engloba toda uma gama de áreas, incluindo as linhas culturais, filosóficas e sociais que a capa estava inserida. É justamente toda a junção destes aspectos analisados neste tópico (ou incluindo outros, de acordo com cada observador) que faz com que esta capa tenha aspectos intertextuais: ela é criticada até hoje nas áreas de arte, de design gráfico, musical e até mesmo como signo representante do pós-modernismo.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto no começo deste trabalho, as capas de Alex Steinweiss eram influenciadas por movimentos artísticos, mas ele adaptou a arte para fazer trabalho gráfico, transformando isso nas capas de disco. Esse suporte precisava ter

informações que o entregassem como artefato musical. A capa foi apenas algo para levantar as vendas do LP, sendo então consideradas, neste sentido, algo meramente comercial. Do mesmo modo veio a Bauhaus (outra escola onde Steinweiss fora bastante influenciado) que também veio para, de certo modo, classificar: *isto é design*. Por mais que boa parte de seus docentes fossem artistas e seu propósito fosse unir o artesanato ao industrial, a escola deixa claro que as coisas possuem sempre uma função principal- a cadeira é feita para *sentar*, o cartaz é feito para *anunciar algo*- portanto, a capa de disco, neste sentido, seria feita para *informar* o ouvinte qual seu conteúdo: mas neste caso, da capa do The Velvet Underground & Nico, percebe-se uma total distorção dessa compreensão *bauhausiana*.

Fica claro que Andy inova no lançamento desta capa. Como já visto, as capas eram lançadas apresentando seus artistas e seu conceito musical. Algumas no estilo “padrão”, com fotos dos artistas, outras utilizando o contexto da psicodelia para distorção de imagens e sentidos, mas todas contendo informações suficientes para o reconhecimento de seu conteúdo.

Essa falta de informações na capa é um grande pontapé para classificar a capa como obra de arte. Vários autores, como Danto (2003) e Villas-Boas (2003) nos dão uma boa visão de qual o propósito de Andy Warhol aqui. O ser ou não ser arte, após a chegada do pós-modernismo é algo relativo, mas existem algumas características que podem separar os trabalhos dessas duas grandes áreas. A assinatura de Warhol na capa é considerada, segundo Villas-Boas (2003, p.53) como um trabalho puramente artístico: para ele, o design gráfico não é autoral, muito pelo contrário. O “ser autor” ou ter um “próprio estilo” são características de artistas e não de designers.

O autor nos diz, claramente, que “design não é arte- por mais difícil que seja, na contemporaneidade, afirmar que isso ou aquilo é ou não é arte” (p.68). Esta discussão é longa e permeia até os dias atuais, porém há algumas metodologias que prezam em separar as duas áreas, por mais limítrofes que sejam.

À questão de ser obra artística, Danto nos diz que para um objeto ser considerado obra de arte, ele precisa ser *investido de sentido simbólico* e um conjunto de razões que *lhe confira tal status*. É onde se encaixa a interpretação da análise linguística, que destrincha o significado por trás dessa obra.

A capa de disco do Velvet Underground pode ser considerada como uma obra de arte contemporânea, ou, mais especificamente, *pós-moderna*. Por mais que o design tenha características como “reprodutível” e “feito para massa”, a obra pós-moderna também o é, e isso não representa mal algum- a pós-modernidade traz consigo a quebra dos paradigmas e dos conceitos, que antes eram vistos de maneira mais sólida. Velasco (2011) aponta a questão da modernidade líquida de Bauman (1925-2017), onde esse novo mundo pós-moderno possui fronteiras menos rígidas e conceitos sendo desconstruídos. É como diria Moriconi (*apud* VELASCO, 2011): “o mundo se *popificou*”. Os movimentos artísticos contemporâneos ao trabalho de Andy vão além de questões artísticas, englobando também as esferas sociais e filosóficas. Os movimentos dos anos 60 foram muito importantes para a evolução das sociedades e também para os movimentos culturais e entendimento desse novo mundo.

Há pouco tempo o disco completou seus 50 anos de existência, e um objeto que fez questionar a origem dessa capa apareceu em várias mídias. Segundo Ruiz (2017) e Pyro (2017), um cinzeiro que possui a mesma imagem da icônica banana surgiu e com ele veio a grande discussão: será que Andy Warhol copiou esta imagem para colocar na sua capa? Não é novidade que o trabalho dos artistas pop é justamente reproduzir objetos do cotidiano, seja de forma adaptável ou copiando totalmente a obra de origem.

Figura 54: cinzeiro de 196?, com os dizeres “Don’tyoulike a Banana? Enjoy Banana”, produzido por Leo Kono.



Fonte: https://dangerousminds.net/comments/after_50_years_the_ultimate_warhol_velvet_underground_mystery_is_finally_almost_solved

Não se sabe a data exata do cinzeiro, apenas sua década de origem. Mas isso não importa no trabalho de Andy: se ele inovou ou copiou, pouco importa, e isso é a pós-modernidade atuando: vivemos agora num mundo do pastiche, da intertextualidade e da mistura de cores, formas e significados.

Certa vez, Warhol afirmou numa entrevista que se ele fosse pintar à mão, como até então os artistas faziam, tomaria muito tempo: “em todo caso, essa não é a época em que vivemos. Meios mecânicos são atuais e ao utilizá-los, consigo mais arte para mais pessoas. A arte deveria ser para qualquer um” (apud GIANOTTI, 2004).

A capa desse disco é um objeto de estudo que abre muitas portas e engloba várias áreas, como visto resumidamente neste trabalho. Seu estudo pode ainda ser muito analisado e estudado, e uma grande sugestão para trabalhos futuros é uma análise mais profunda de obras que foram influenciadas posteriormente à esta capa. Foram muitas as bandas que tiveram o Velvet e Andy Warhol como grandes pilares para a criação de seus trabalhos. Outra sugestão é ir mais além na questão do pós-modernismo, predominando o cenário posterior aos anos 60 e como essa capa diz muito sobre os movimentos culturais e sociais nela inseridos.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das letras.1992.

BATISTA, Juliana Wendpap. **Design, Indústria Fonográfica e Sonoridades Alternativas: Por uma “História Visual” das Capas dos LP’s da Vanguarda Paulista**. Encontro Estadual de história da ANPUH: Ensino, Direitos e Democracia. Rio Grande do Sul, 2016.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. 3^a edição. Editora Blucher. 2008.

CAUDURO, Flávio Vinicius. **Design gráfico & pós-modernidade**. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 13. p. 127-139. Dezembro de 2000.

COELHO, Sara Otto. **O Disco da Banana que Mudou o Rock Faz 50 Anos**. 2017. *Disponível em:* <https://observador.pt/especiais/velvet-underground-o-disco-da-banana-que-mudou-o-rock-faz-50-anos/>. *Acesso em:* 09-05-2018.

COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. **OS RISCOS DO DISCO: A valorização do objeto-disco na relação entre História e Música**. Revista outros tempos: dossiê história e literatura. Volume 8, número 11. 2011.

DALTON, David. SCHERMAN; Tony. **Andy Warhol: o gênio do pop**.1^a edição. Editora Globo.2013.

DANTO, Arthur. **O filósofo como Andy Warhol**. Revista ARS, São Paulo. v. 2. 2004.

----- **A ideia de obra prima na arte contemporânea**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ. p. 85- 92. 2003.

EDIRIWIRA, Amar. **Alex Steinweiss: the story of the world’s first records leeve artist**. 2014. *Disponível em:* <https://thevinylfactory.com/features/alex-steinweiss-the-story-of-the-worlds-first-record-sleeve-artist/2/>. *Acesso em:* 15-09-2017.

ENO, Brian. **The Velvet Underground & Nico: O “álbum da banana” faz 50 anos**. 2017. *Disponível em:* <https://www.publico.pt/2017/03/12/culturaipsilon/noticia/o-album-da-banana-faz-50-anos-1764962>. *Acesso em:* 10-03-2018.

FILHO, Francisco Célio Vieira da Silva; SILVEIRA, Nilton Alcântara. **A flor psicodélica: das raízes ao olor – Origens e impacto da contracultura psicodélica**

no design gráfico.
Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
Campina Grande, 2010.

GALVÃO SANTOS, Maria Stella. **O que Exatamente Torna os Lares de Hoje tão diferentes, tão atraentes? Uma releitura de Richard Hamilton Após Cinco Décadas.** Ariús-Revista de Ciências Humanas e Artes. v. 20, p. 212-224. Campina Grande,. 2014.

GIANOTTI, Marco. **Andy Warhol ou a sombra da Imagem.** Revista ARS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. V. 2, n. 4. USP. São Paulo, 2004.

HISTÓRIA da Arte. Editora Parragon. 1ª Edição, 2012.

HOFFMANN, Rafael. **Dias de Paz, Amor, Música e Design: O movimento Psicodélico Como Resposta da Contracultura ao Establishment e o Design Modernista.** I Congresso Internacional de Estudos do Rock. UNIOESTE, Paraná, 2013.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Lisboa, Ed 70, 2007.

KOTCHETKOFF, Júlia Coelho. **Bauhaus Dessau: interações entre o discurso e o construído.** Revista de Arquitetura e Urbanismo, USTJ, n.15. 2016.

PYRO, Howie. **Banana: After 50 years the Ultimate Warhol Velvet Underground Mystery Is Finally (Almost) Solved!!** 2017. *Disponível em:* https://dangerousminds.net/comments/after_50_years_the_ultimate_warhol_velvet_underground_mystery_is_finally_almost_solved. *Acesso em:* 10-06-2018

QUADRADO, Lauro Iglesias. **A celebração do outro na neovanguarda- Warhol, Kerouac e Velvet Underground.** Anais do Seminário Nacional Vanguardas, Surrealismo e Modernidade. UFRGS, 2010.

REZENDE, André Novaes de. **Alex Steinweiss: Paradigmas da Criação de Imagens para Capas de Discos de 78 RPM.** Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição. 2012.

RODRIGUES Jorge Luís Caê. **Tinindo, Trincando: O Design Gráfico no Tempo do Desbunde.** Conexão: Comunicação e Cultura. v.5, n.10. UCS, Caxias do Sul. 2006.

RUIZ, Julián. **La Banana de la Velvet Salió de um Cenicero Publicitario**. 2017.

Disponível em:

<http://www.elmundo.es/cultura/2017/04/01/58de6dff468aeb99108b457e.html>. Acesso em: 10-06-2018.

SANTANA, Valéria Nanci de Macêdo. **O Processo Criativo de Capas de Discos e o Papel da Biografia nesse Contexto: os Casos de Roger Dean, Andy Warhol, Elifas Andreato e Gringo Cardia**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Manaus, 2017.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SASTRE, Ricardo Marques. MARTEL, Marcelo. **Do vinil ao Mp3: Análise Evolutiva das Capas de Discos no Brasil**. Revista Arcos Design, v.9; p. 121-136. Rio de Janeiro, 2016.

SCHEIBEL, Alexandre; TORRES, Hineide Brito; DANIEL, LaeneMucci. **Design Gráfico e Rock and Roll: Uma análise das capas de CD's da Banda Pink Floyd**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Ouro Preto. 2012.

SORIA, Bruna Freitas. **Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable With Velvet Underground and Nico: Linguagens, Performances e Intermidialidade**. Monografia, UFRGS. 114 p. Porto Alegre, 2016.

TADA, Elton Vinicius Sadao; BALEEIRO, Cleber Araujo Souto. **O que nos Dizem as Capas dos Discos? Análise Semiótica e Hermenêutica em Busca de um Diálogo entre Pop Culture e Estudos de Religião**. Revista Eletrônica Correlatio, v. 11, p. 121-133. 2012.

VARGAS, Herom. **Capas de Disco da Gravadora Continental nos Anos 1970: Música Popular e Experimentalismo Visual**. Revista FAMECOS. v. 20, n. 2, pp. 1-27. Porto Alegre. 2013.

VELASCO, Tiago. **Novas Dimensões da Cultura Pop: A Coexistência dos Ídolos de Massa e de Nicho na Música Contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco. 2011.

VILLAS-BOAS, André. **O que é e o que Nunca foi Design Gráfico**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora 2AB. 2003.

WARDLE, Ben. MORGAN, Johnny. **The Art of LP**. Editora Sterling, 2010.

WARHOL ON VYNIL: **The Record Covers, 1949– 1987**. Catálogo de exposição Cranbrook Art Museum. Miami, EUA. 2015.