

Otto Stupakoff: fotógrafo de capas de disco

Patricia Kiss Spineli

Doutoranda em Artes Visuais pela Unicamp (2013 - 2017). Mestre (2013) e Bacharel (2003) em Design pela Universidade Estadual Paulista - Unesp. Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina (2008). Contato com a autora: kissspineli@gmail.com.

Edson do Prado Pfützenreuter

Doutor (1997) e Mestre (1992) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. Bacharel em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo - USP (1985). Professor do programa de pós-graduação e graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Contato com o autor: edson.reuter@gmail.com.

Resumo: O artigo apresenta, descreve e discute as capas de discos, com fotografias de Otto Stupakoff, produzidas entre as décadas de 1950 e 1980 para diversas gravadoras. Aqui, baseados na trajetória pessoal e de trabalhos comissionados do fotógrafo, expomos as fases em que Stupakoff produziu imagens para discos e estabelecemos uma discussão sobre o visual das capas sob o viés da fotografia como comunicação visual.

Palavras-chave: Fotografia. LP. Comunicação visual.

Abstract: Otto Stupakoff: album covers's photographer. This paper presents, describes and discusses the album covers that depict Otto Stupakoff's photographs produced between 1950s and 1980s for several record companies. Here, based on the photographer's personal history and his commissioned works, we present the periods in which Stupakoff produced images for song records, and we put a discussion on the visual of the album covers under the perspective of photography as visual communication.

Keywords: Photography. LP. Visual communication.

1 Introdução

Otto Stupakoff (1935 – 2009) foi a seu tempo o mais reconhecido fotógrafo brasileiro no exterior devido, principalmente, à qualidade e criatividade de seus trabalhos.

Entre 1953 e 1955 estudou artes com ênfase em fotografia no *Art Center School* (atual *Art Center College of Design*) em Pasadena, *Los Angeles*. A preferência de Stupakoff pela formação nos E.U.A está relacionada à procura por escolas que pudessem ensinar arte e fotografia de uma maneira consistente. Nesse período, ainda em formação, documentou os ensaios do *The New York City Ballet*, conduzido por George Balanchine.

Retornou a Porto Alegre em 1956, mas, devido a escassez de trabalho, migrou para o Rio de Janeiro nesse mesmo ano. No Rio de Janeiro também enfrentou dificuldades frente ao mercado publicitário, uma vez que a contratação de serviços fotográficos ainda era pautada pela experiência profissional do fotógrafo. As empresas não acreditavam em sua capacidade de execução fotográfica e desconfiavam que os trabalhos apresentados por ele, na realidade, eram dos mestres da *Art Center School* (MAURICIO, 1956).

Ao vencer algumas resistências, iniciou seus primeiros trabalhos fotográficos para agências de publicidade - caso da MacCann-Erickson onde destacou-se pela produção de um conjunto de 20 imagens para um calendário da Esso Petróleo - e gravadoras de disco. Para gravadora Odeon Records fotografou capas significativas no meio cultural, como dos músicos Dorival Caymmi e Luiz Bonfá (descritas neste artigo).

No Brasil ainda fotografou para as revistas *Manchete*, *Cláudia*, *Vogue Brasil*, *Realidade* e *Senhor* entre as décadas de 1960 e 1970. No entanto, a fase mais produtiva de sua carreira ocorreu em Nova York e Paris, onde fotografou para revistas *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Glamour*, *Esquire*, *Elle*, *Marie Claire*, *Look*, *Stern*.

Um fotógrafo é notado por suas obras icônicas ou de referência que tornaram-se públicas e foram aceitas e difundidas pelo próprio fotógrafo ou por terceiros: curadores, editores ou instituições culturais.

Nas palavras de William Klein:

[...] O que você sabe do trabalho de um fotógrafo? Uma foto, digamos, tirada a 1/125 de segundo. Uma centena de fotos, digamos 125, já é uma obra. Mas podemos dizer também que isso corresponde a apenas um segundo. Vejamos mais, digamos 250 fotografias, uma obra considerável – dois segundos. A vida de um fotógrafo, até mesmo de um grande fotógrafo, corresponde a uns poucos segundos (KLEIN apud COPANS, 2005).

É notório que as séries fotográficas mais conhecidas de Otto Stupakoff são as de moda e retratos de pessoas do meio político e artístico. Entre esses retratos destacamos: Richard Nixon, Sharon Tate, Sophia Loren, Truman Capote, Pelé, Jorge Amado, Tom Jobim, Dorival Caymmi e Xuxa. As menos conhecidas são seus nus, viagens, famílias, still life e instantâneos de rua apresentados ao público após 2009 em decorrência de lançamentos de livros – como o da

editora Cosac Naify – e exposições 2009 e 2016/17 no Instituto Moreira Salles.

Além desses conjuntos menos conhecidos citados acima, durante essa pesquisa constatamos que o setor de fotografias para capas de disco foi uma constante na vida profissional de Stupakoff. Dentro de sua trajetória profissional fotografou capas de disco de maneira regular entre as décadas 1950 e 1980 desenvolvendo extensa e significativa produção fotográfica para as gravadoras Odeon, Imperial e Som Livre no Brasil. Em Nova York – quando fixou residência a partir de 1965 – recomeçou sua carreira fotografando para as gravadoras Columbia Records, A&M Records, Atlantic Records, MTA Records e Capitol.

Em 2005 Stupakoff regressou ao Brasil e em 2008 repassou ao Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro a salvaguarda do seu acervo fotográfico com negativos em diferentes formatos, cromos e ampliações do período entre 1955 e 2005.

É importante destacar que o material depositado no instituto não contempla toda a obra do autor. Existem lacunas decorrentes da retenção das matrizes fotográficas pelas agências e produtoras, pois o fotógrafo comissionado nem sempre fica com sua produção. No caso de Stupakoff, também acreditamos que parte desse material tenha se perdido quando ele se desfez de uma fatia significativa de sua produção ainda na década de 1960. Desta maneira, o acesso ao material comentado nesse artigo dependeu de pesquisa em veículos temáticos da indústria musical e procura de materiais em sebos. Salientamos ainda que a comprovação da autoria fotográfica foi dada pelo crédito na contracapa dos discos.

O objetivo principal desse trabalho é apresentar, descrever e analisar as produções de capas de discos fotografadas por Stupakoff entre as décadas de 1950 e 1980, além de pontuar aspectos do contexto pessoal e profissional do fotógrafo junto a essa produção. Aborda-se também o histórico de modernização da arte da capa a partir da década de 1950 e discute-se os interpretantes da fotografia inserida como elemento de layout gráfico nas capas de disco.

2 A fotografia aplicada à capa de disco no Brasil

A produção de discos no Brasil começou em 1902 com a construção da fábrica Odeon, resultado da fundação da Casa Edison por Fred Figner. A Odeon foi a maior produtora de discos no país até 1920.

Rezende (2012) comenta que entre 1900 e 1930 os discos eram embalados em capas genéricas – sem relação com o conteúdo do disco, de papel pardo e com um orifício no meio – e que posteriormente passaram a ser organizados em álbuns encadernados. Somente em 1940 nos Estados Unidos a Columbia iniciou os projetos gráficos capas dos discos e álbuns fazendo alusão ao artista ou ao conteúdo. No Brasil, isso aconteceu em meados de 1940.

O disco de vinil surgiu em 1948 em substituição aos discos goma-laca de 78 rotações por minuto utilizados desde 1890 (MILLARD, 2005). Os discos de goma-laca reproduziam uma canção por face, enquanto os discos de vinil, também conhecidos como *long play* (LP), reproduzem seis músicas de cada lado em média. Os *long play* são mais leves, maleáveis,

resistentes a choques, quedas e manuseio, além de apresentarem qualidade sonora superior.

Os primeiros LPs no Brasil datam de 1954 e a consolidação da produção fonográfica na indústria culminou no intenso crescimento desse mercado na segunda metade do século XX (MONTORE; UMEDA, 2014). Dentro desse contexto mercadológico, as capas de disco alcançaram um importante espaço de comunicação junto ao público consumidor e, por serem maiores (média de 31 cm de diâmetro), favoreciam embalagens mais informativas no lugar do tradicional envelope pardo (LAUS, 2005). Para Alex Steinweiss, funcionário da Columbia e pioneiro no projeto gráfico de embalagens para discos, a capa “é projetada de uma só vez como um cartaz poderoso e uma embalagem atraente” (McKNIGHT-TRONTZ apud REZENDE, 2012, p. 87).

Visto que o produto não é apenas o tangível do suporte, mas também o intangível de seu conteúdo, as capas estabelecem uma relação gráfica com o produto (música) embalado. Temos então, que a superfície da capa é um espaço propício ao diálogo entre o conteúdo intangível do disco e a linguagem visual da capa. A presença do designer na concepção das capas representa, portanto, mais do que apenas a profissionalização desta etapa da produção fonográfica, mas também o fomento deste tipo de tradução intersemiótica a partir de um senso mais consciente do alcance semântico da linguagem visual (MONTORE; UMEDA, 2014).

Esta questão surgiu já nas primeiras capas de disco projetadas por Steinweiss, que em entrevista concedida a Rezende (2016) comenta aspectos da criação de capas. Diz ele:

Você pode trabalhar de duas formas. Se você conhece a música, você poderia fazer algo com a música na capa. Ou, se é um concerto de violino, você poderia fazer algo com o instrumento na capa. Você pode desconstruí-lo. Você pode usar o arco, as cordas, e assim por diante. Mas, se a música tem uma estória, como Pedro e o Lobo, você pode ilustrar a estória em seu próprio estilo (REZENDE, 2012, p. 92).

Steinweiss também comenta sobre a especificidade da música e a dificuldade de traduzi-la em imagens:

Ao fazermos uma capa de um álbum de discos, algumas vezes é muito difícil tentar ilustrar música. Música é uma arte abstrata. Mas, se existe um compositor que compôs aquela música... pode ser Mozart, Beethoven, Schubert, um número de grandes compositores... E, instantaneamente, havia uma chance de se projetar uma capa, de alguma forma, transmitindo o “sabor” da época deste compositor (REZENDE, 2012, p. 92).

Até o final da década de 1960, a criação do layout de capa era realizado por diversos profissionais – artistas plásticos, ilustradores, desenhistas (MONTORE, 2007). Há capas de discos assinadas por artistas e ilustradores consagrados, como: Di Cavalcanti, Darcy Pentead, Miécio Caffé. Ainda na década de 1960, devido à consolidação da atividade profissional do design gráfico no Brasil, os projetos das embalagens para discos passaram a ser executados também por designers. Sendo o design uma disciplina dedicada à produção de comunicações visuais com o objetivo de afetar o conhecimento, as atitudes e o comportamento das pessoas

(FRASCARA, 2000, p. 19) utiliza-se tanto de ilustração quanto de fotografias como elementos de comunicação visual.

Enquanto comunicação visual, a fotografia ampliou seu espaço dentro da linguagem gráfica em geral ainda na década de 1960 e foi inserida em cartazes, capas de revistas, capas de livros e nas capas de discos em particular (MELO; RAMOS, 2005).

A fotografia em capas de disco contribui para a materialização da ideia e, conseqüentemente, para a confecção de produtos de design, atribuindo-lhes importância devido a sua carga informativa e de atração visual (LUPTON; PHILIPS, 2008). Há no processo de design, a transposição do conteúdo do pensamento em algo tangível e o uso da imagem fotográfica auxilia na apresentação do produto ao público consumidor, visto que é projetada especificamente para exercer a correspondência semântica entre conteúdo musical e layout. Além disso, o tamanho das embalagens dos *long play* oferecem uma área significativa para a exploração da imagem fotográfica.

Também entendemos que a imagem fotográfica está posicionada em um espectro onde é possível identificar tanto seu caráter informativo de conteúdo quanto de evocativo da emoção e que toda fotografia contém concomitantemente os aspectos informativo e emotivo, com um deles predominando (BONNICI; PROUND, 1998). No caso da fotografia aplicada em capas de discos, fica evidente o uso tanto dos aspectos informativos – com os retratos que apresentam os intérpretes ou outros referentes informando sobre essência do disco (tema, gênero) – quanto do emotivo, quando a fotografia apresenta maiores manipulações de aplicação dos efeitos da cor, textura e distorções, por exemplo.

3 As capas com fotografias de Stupakoff

3.1 Odeon Records

Em 1957 Otto Stupakoff produziu seus primeiros trabalhos comerciais no Brasil fotografando capas de LPs para a gravadora Odeon.

O diretor artístico André Midani da Odeon, ao detectar a falta de alguém responsável formalmente para o setor de discos brasileiros, assumiu essa função dentro da gravadora. Nesse período estavam ocorrendo mudanças técnicas e artísticas na produção de discos, com uma atenção especial à produção das capas.

Midani constatou que as capas de discos brasileiros eram “monstruosas de feias” (MIDANI, 2008, p. 70) e convidou o designer César Villela e os profissionais da fotografia Otto Stupakoff e Chico Pereira para produzirem o visual das capas, denominando estes como ‘grupo de choque’:

Convidei o Chico para revolucionar as capas de discos. Chico, por sua vez, apresentou-me César Villela, e eu levei ao grupo um menino superdoce, Otto Stupakoff, recém-chegado de Los Angeles, onde estudara fotografia. E tinha estudado tão bem que, ao visitar as agências de publicidade cariocas, ninguém lhe dava trabalho, duvidando

que o extraordinário portfólio que apresentava fosse seu. Ronaldo veio, então, se juntar ao que eu chamaria de meu “grupo de choque”, composto por Chico Pereira, César Villela e Otto Stupakoff, dentro da Odeon. Publicamos um trade paper mensal chamado Etiqueta O, que até hoje surpreende pela qualidade estética e pelo conteúdo revolucionário nos conceitos que ainda não eram identificados como “estratégia de marketing” (MIDANI, 2008, p. 36).

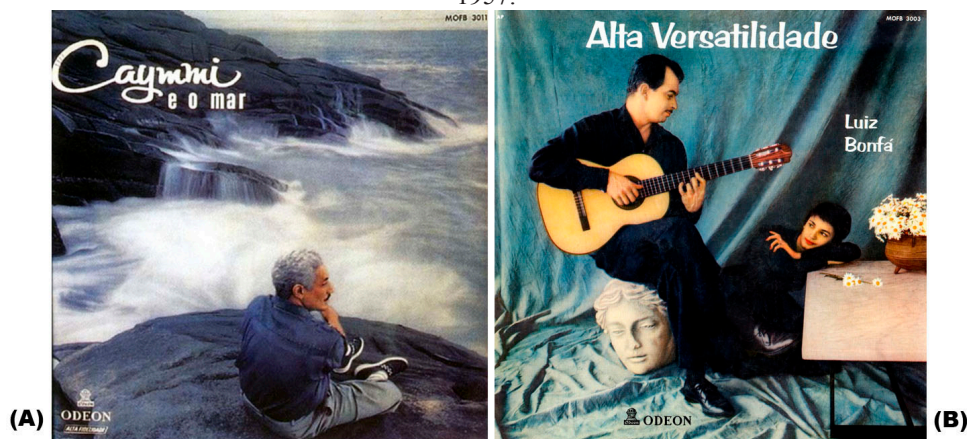
A refundação da produção fonográfica nacional – separando-a do campo radiofônico a qual estava atrelada até aquele momento – trouxe profissionalização ao campo da música gravada e a contratação de Otto Stupakoff como profissional especializado para os trabalhos fotográficos da companhia, reflete essa iniciativa.

Para César Villela, Stupakoff era “excelente profissional, bastante jovem e recentemente chegado de Los Angeles. Ficou por pouco tempo. Voltou para os Estados Unidos e se tornou um dos melhores de Nova York, na época” (VILLELA, 2003, p. 19).

A primeira capa de disco feita por Stupakoff foi Caymmi e o mar de 1957 (Figura 1A) (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 153). Essa capa se destaca pela solução apresentada por Stupakoff que posicionou Caymmi defronte ao mar e fotografou-o em longa exposição. O longo tempo de exposição do filme à luz, como técnica fotográfica, permitiu a lenta captura do movimento das ondas batendo nas pedras e proporcionou o movimento borrado¹.

Pela Odeon, Stupakoff também acompanhou o nascimento da bossa nova, visto que a gravadora foi pioneira na gravação e comercialização fonográfica desse estilo musical (LIMA, 2009). A bossa nova proporcionou à gravadora “uma cara muito mais contemporânea” (MIDANI, 2008, p. 37) e Stupakoff marcou sua presença com a fotografia de Luiz Bonfá para o álbum Alta Versatilidade de 1957 (Figura 1B).

Figura 1: (A) Alta Versatilidade, Luiz Bonfá, Odeon, 1957; (B) Caymmi e o mar, Dorival Caymmi, Odeon, 1957.



Fonte: www.discogs.com.

Ainda em 1957 Stupakoff fotografou o LP com samba canção contemporânea Carícia

¹ É o resultado estético da técnica fotográfica que mantém um tempo mais longo na captura do referente. A longa exposição proporciona a captura das etapas de um movimento (aqui as ondas) evidenciando-o.

de Sylvia Telles (Figura 2A) e os Demônios em Sambas infernais dos Demônios da Garoa em 1961 (Figura 2B).

Figura 2: (A) Carícia, Sylvia Telles, 1957; (B) Demônios em Sambas infernais dos Demônios da Garoa em 1961.



Fonte: www.discogs.com.

3.2 Imperial Discos

A Imperial foi um selo independente iniciado em 1960 e administrado por André Midani. Constava doze discos de dança, bolero, tango, valsa, entre outros no catálogo inicial da gravadora (MIDANI, 2008). Para a produção desses discos, Midani utilizou a gravação de orquestras e artistas brasileiros com pseudônimos que indicavam origem estrangeira.

Ao que parece, a consolidação de Stupakoff como fotógrafo, sua proximidade com Midani e sua produção pregressa e de qualidade para a Odeon resultaram em trabalhos também para a Imperial Discos. Na pesquisa constatamos as seguintes capas: Frank Morris, Let's Dance, 1960 (Figura 3A); Mike Falcão, Sonhei que estávamos dançando, 1960 (Figura 3B); Ivan Casanova e seus conjuntos, Melodias célebres do cinema, 1960 (Figura 4A) e Zezinho e os Copacabana, Um coquetel uma dança, 1962 (Figura 4B).

Figura 3: (A) Frank Morris, Let's Dance, 1960; (B) Mike Falcão, Sonhei que estávamos dançando, 1960.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4: (A) Ivan Casanova e seus conjuntos, Melodias célebres do cinema, 1960; (B) Zezinho e os Copacabanas, Um coquetel uma dança, 1962.



Fonte: Arquivo pessoal.

3.3 Columbia Records

Com a carreira de fotógrafo consolidada em São Paulo, mas insatisfeito com sua conduta profissional e especialmente com sua criação fotográfica, Stupakoff rompeu com sua trajetória familiar e profissional e migrou para os E.U.A em 1965.

Seus trabalhos iniciais nos E.U.A foram docência em fotografia na Parson's School of Design (1966) e fotografias para as capas de discos da Columbia Records (STYCER, 2005). Para o selo Columbia fotografou as capas de Charles Ives, The American Symphony Orchestra, 1966 (Figura 5) tida como a melhor capa de disco daquele ano. Também fotografou Leonard Bernstein – Espanha: New York Philharmonic, 1965 (Figura 6A); Leonard Bernstein – New York Philharmonic, 1966, (Figura 6B); Lucho Bermudez Y Su Orquestra, The exciting tropical dance rhythms of Colombia, s/d (Figura 7A), Viva Tijuana!, The Fiesta Brass, 1966 (Figura 7B), The New Christy Minstrels, Christmas With The Christies, 1966, (Figura 8A); Linda Vera, Tropical fiesta s/d, (Figura 8B); Les & Larry Elgart, The wonderful world of today hit's, 1967 (Figura 9A), Eugene Ormandy, The Philadelphia Orchestra, 1982, (Figura 9B).

Figura 5: Charles Ives, The American Symphony Orchestra, 1966



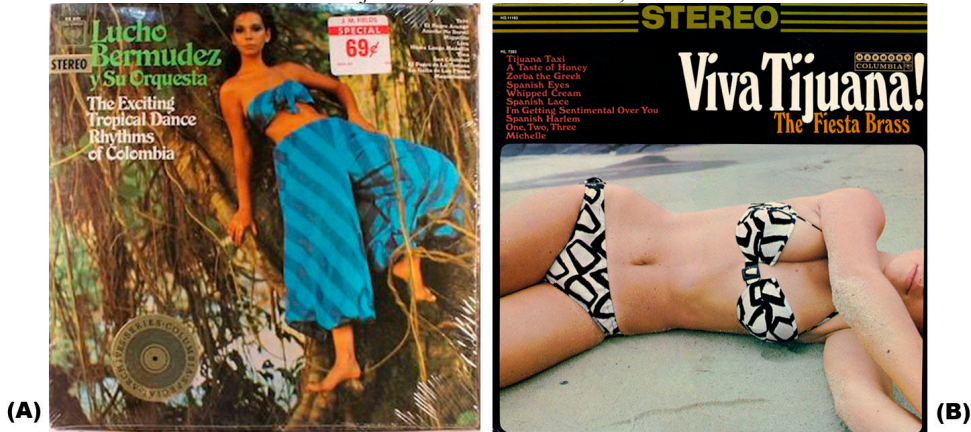
Fonte: www.discogs.com.

Figura 6: Leonard Bernstein NY Philharmonic (A) España., 1965; (B) Salomé's Dance, 1966.



Fonte: www.discogs.com.

Figura 7: (A) Lucho Bermudez Y Su Orquesta, The exciting tropical dance rhythms of Colombia, s/d (B) Viva Tijuana!, The Fiesta Brass, 1966.



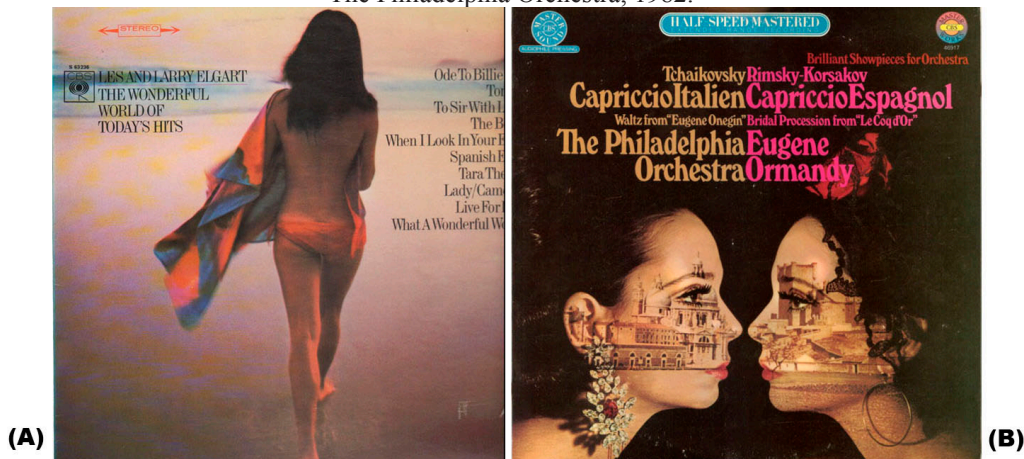
Fonte: www.discogs.com

Figura 8: (A) The New Christy Minstrels, Christmas With The Christies, 1966; (B) Linda Vera, s/d.



Fonte: www.discogs.com.

Figura 9: (A) Les & Larry Elgart, The wonderful world of today hit's, 1967; (B) Eugene Ormandy, The Philadelphia Orchestra, 1982.



Fonte: www.discogs.com.

3.4 A&M Records, Atlantic Records, MTA Records e Capitol

A A&M Records, Atlantic Records, MTA Records e Capitol são gravadoras norte americanas. A A&M Records pertence ao grupo Universal Music Group e esteve entre as líderes da música pop light com: Herb Alpert, Tijuana Brass, Sérgio Mendes, Os Carpenters, Captain & Tennille e Paul Williams nos anos 1960 e 1970. A Atlantic Records pertence ao grupo Warner Bros e a Capitol ao Capitol Music Group, já a MTA Records não atua mais no mercado.

Em 1966 Stupakoff fotografou The outsiders, Álbum 2, (figura 10A) para a Capitol Records e Cabaret de King Richard's (Figura 10B) para MTA Records.

Figura 10: (A) The outsiders, Álbum 2; (B) King Richard's, Cabaret, 1966.



Fonte: www.discogs.com.

Ainda em 1966 formou parceria com a A&M Records e Atlantic Records. Essas gravadoras lançaram discos do cantor e compositor brasileiro Sérgio Mendes, que despontou com o gênero bossa nova no Brasil e continuou carreira com o samba jazz.

Sérgio Mendes, radicou-se nos E.U.A em 1964, mas estabeleceu amizade com Otto Stupakoff ainda no Brasil em 1962. A amizade, que perdurou por décadas, surgiu em decorrência da forte atuação de ambos na cena artística carioca e paulistana do país e se prolongou para a parceria profissional. É possível verificar, pela datação dos LPs aqui listados, que essa parceria foi consistente durante as décadas de 1960/70/80.

O álbum The Great Arrival (Figura 11A) e Greatest Hits de Sérgio Mendes e Brasil 66 – grupo de Mendes nos E.U.A com coleção da música brasileira pós bossa nova (Figura 11B) – marcam o reencontro profissional entre Stupakoff e Mendes nos E.U.A em 1966.

Figura 11: (A) The Great Arrival, Sérgio Mendes, 1966; (B) Greatest Hits, Sérgio Mendes e Brasil 66, 1966.



Fonte: www.discogs.com.

O álbum *Picardia* de Sérgio Mendes, 1982 (Figura 12) foi fotografado na ocasião em que Stupakoff, após a temporada no Brasil na década de 1970, retornou à Nova York onde residiu até os anos 2000. A ausência dos E.U.A por nove anos acarretou ao fotógrafo a perda do acesso ao mercado norte americano e uma demora de cinco anos até se consolidar novamente (OLIVANI, 2005). Nesse período Stupakoff fotografou para revistas menos reconhecidas e produziu trabalhos de menor monta.

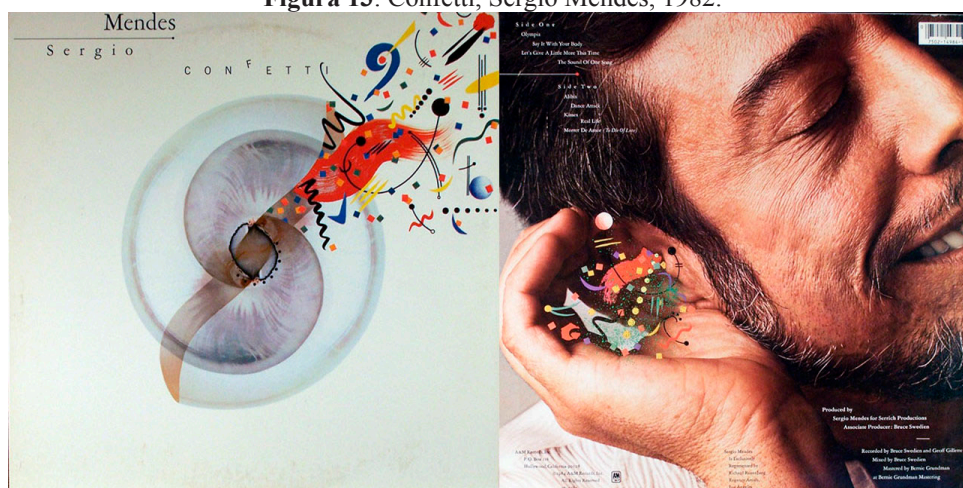
Figura 12: *Picardia*, Sérgio Mendes, 1982.



Fonte: www.discogs.com.

Em 1984, uma nova parceria entre Stupakoff e Mendes resultou no álbum *Confetti* (Figura 13) pela A&M Records.

Figura 13: Confetti, Sérgio Mendes, 1982.



Fonte: www.discogs.com.

3.5 Som Livre

A Som Livre é uma gravadora brasileira pertencente ao grupo Globo Comunicações. Fundada em 1969, apresentou como principal finalidade a produção de álbuns com as trilhas sonoras das novelas da Rede Globo.

Stupakoff fotografou capas de álbuns brasileiros quando regressou ao país em 1976 e fixou residência em Joatinga – RJ. Nesse período, apesar de uma indicação confiante do fotógrafo para atuar nacionalmente, essa prerrogativa não se consolidou. Stupakoff com a relutância das revistas e agências de publicidade em lhe encomendarem trabalhos e ficou desapontado por não conseguiu desenvolver projetos fotográficos na mesma intensidade de sua carreira no exterior. Segundo ele, em quatro anos realizou apenas 20 projetos, dos quais 10 ele mesmo idealizou (OLIVANI, 2005). Um dos motivos levantados para essa falta de atuação profissional foi o fato das pessoas o tratarem como um mito e não se sentirem confortáveis para contratá-lo. Outros ainda entendiam que o fotógrafo pudesse ser muito caro devido a sua experiência profissional internacional (FERNANDES JUNIOR, 2006).

Dos 20 projetos desenvolvidos em solo brasileiro verificamos que pelo menos dois foram as capas para os discos do percussionista Chico Batera, Ritmo (Figura 14A) e do cantor Sérgio Mendes, Horizonte Aberto (Figura 14B), ambos de 1979 para a Som Livre.

Tanto Ritmo quanto Horizonte Aberto são resultados da parceria entre Stupakoff e o artista brasileiro Wesley Duke Lee. Duke Lee fundou o movimento artístico Realismo Mágico na década de 1960, e também teve um significativo trabalho nas artes gráficas através da elaboração de projetos para capas e outros suportes. Stupakoff, que também integrou o Realismo Mágico, e Duke Lee foram amigos durante toda a vida. Os dois também firmaram parceria na área profissional e, não raras vezes, Duke Lee utilizou fotografias de Stupakoff em suas obras artísticas e em seus projetos comerciais.

Figura 14: (A) Chico Batera, Ritmo, 1979; (B) Sérgio Mendes, Horizonte aberto, 1979.



Fonte: www.discogs.com

4 Considerações sobre as capas apresentadas

A imagem fotográfica é resultado da criação do fotógrafo e é plena de códigos. Esses códigos estão implícitos na linguagem fotográfica (KOSSOY, 2007). Na fotografia também é possível apreender e compreender o signo fotográfico como um fenômeno², sendo que signo fotográfico pertence a um conjunto de significações e tradições que o definem como tal e faz parte de um sistema semiótico definido por um conjunto de leis e convenções (SANTAELLA; NÖTH, 1999). Se encaixam no sistema semiótico da fotografia os códigos da linguagem fotográfica: iluminação, ângulo, enquadramento, composição, entre outros.

Abaixo seguem as observações sobre as fotografias empregadas nas capas dos discos. Para a análise recorreremos aos códigos visuais da fotografia, ao processo de formação do interpretante (SANTAELLA; NÖTH, 1999), e elaboramos afirmações contrapondo o visual das capas à trajetória poética do fotógrafo.

Quanto ao enquadramento podemos aferir que Stupakoff constrói sua mensagem fotográfica mais pelo plano médio — como expressos nas capas Álbum 2 de The outsiders (Figura 10A), e Ritmo de Chico Batera (Figura 14A) — que pelos *closes*, expressos aqui nas capas Melodias célebres do cinema de Ivan Casanova (Figura 4A) e Horizonte Aberto de Sérgio Mendes (Figura 14B).

O plano médio, por sua principal característica, permite que o referente seja enquadrado dentro de um contexto e a leitura da figura acontece em relação ao todo e aos outros elementos da imagem. Contrariamente ao *close* que evidencia uma parte do referente em detrimento do contexto.

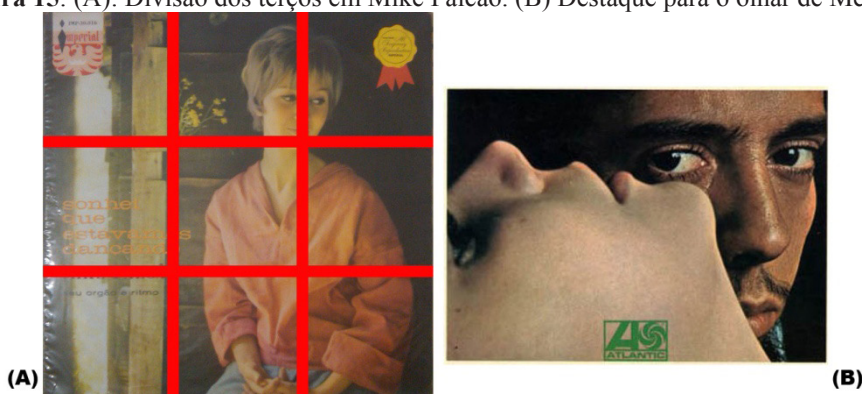
Outros exemplos de plano médio estão em Mike Falcão – Sonhei que estávamos dançando, onde a personagem feminina é apresentada em composição deslocada para os dois

2 Para Peirce, fenômeno é qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela externa ou interna.

terços verticais à direita, sendo que no primeiro terço à esquerda estão a grafia do título e autoria do disco, assim como o selo da Imperial (Figura 15A). Essa configuração de imagem apresenta a personagem em meio corpo expondo sua vestimentas, inserida em um ambiente interno de madeira. Em Lucho Bermudez e Sus Orchestras (Figura 7A), a personagem somente é reconhecida apoiada em uma árvore, porque o plano médio estabelece esse contexto, assim também é em Carícia de Sylvia Telles (Figura 2A) onde o plano médio permite que o leitor visualize o traje de bailarina, uma referência às aulas de balé da cantora (CASTRO, 2015). Há nesses exemplos a preocupação em compor a figura com o fundo e fazer com que a fotografia ocupe todo o espaço da capa.

Já no *close* em Sérgio Mendes – Greatest Arrival (Figura 15B) o direcionamento da atenção do leitor recai nos olhos do retratado. O *close* aproxima e evidencia essa região e transpassa a modelo Norma Fidalgo em primeiro plano. Assim como em Ivan Casanova Melodias célebres do cinema (Figura 4A), em que o *close* é favorável ao direcionamento para expressão de admiração/surpresa da personagem de capa e Christmas With The Christies de The New Christy Minstrels, (Figura 8A) onde o *close* favorece a visualização dos enfeites de árvore de natal nos cabelos da modelo.

Figura 15: (A): Divisão dos terços em Mike Falcão. (B) Destaque para o olhar de Mendes.



Fonte: www.discogs.com.

Em relação ao uso da cor como linguagem fotográfica, Stupakoff registra o colorido como linguagem em quase todas as fotografias das capas aqui apresentadas, salvo o preto e branco de Greatest Hits, Sérgio Mendes e Brasil 66 (Figura 11B). O uso da cor é uma característica de construção da imagem nos trabalhos comissionados do fotógrafo, diferentemente dos seus projetos pessoais – fotografias de família, viagens e ruas – em que normalmente opta pelo registro em preto e branco.

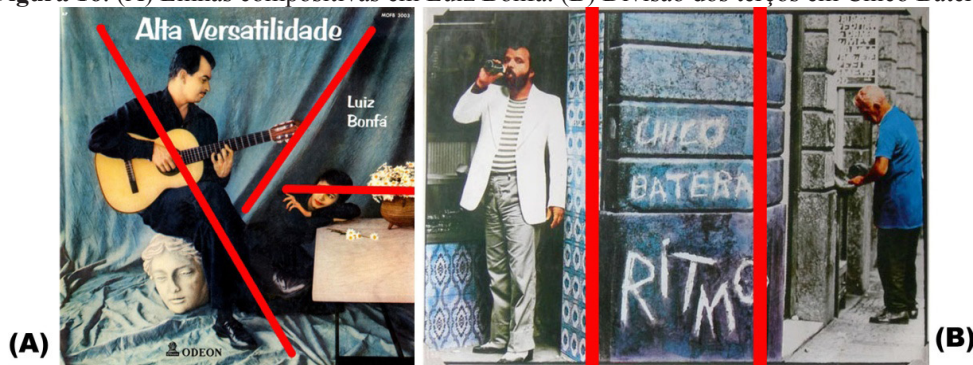
Nas composições de cena há a inclusão na foto de pequenos elementos que de alguma forma também aludem ao assunto do disco. Em Picardia de Sérgio Mendes (Figura 12), o intérprete está dentro de um carro branco com o vidro da janela aberto por onde pende um cacho de pimentas. Ao fundo, há um cenário típico do Novo México. Essa sugestão de acessório de cena parte de Stupakoff que ao ouvir o disco julgou ‘calientes’ as faixas de ritmos latinos.

Segundo Mendes (MENDES, 2016) toda a produção da fotografia foi ideia de Stupakoff, a começar pela locação em Santa Fé, Novo México. Para o fotógrafo aquela região oferecia uma luz especial com um intenso céu azul. Além disso, um dos símbolos culturais de Novo México é a pimenta que na capa foi usada como detalhe de produção para também remeter ao aspecto ‘caliente’ do disco.

Outro exemplo é a capa *Alta fidelidade* de Luiz Bonfá em que o cantor, sentado em uma cabeça de escultura grega, coloca a música dele como superior às músicas tradicionais ao mesmo tempo que está apoiado nelas. Em termos compositivos o corpo do cantor forma uma diagonal que contrasta com o violão, além de que, o corpo está inclinado à esquerda, mas tem a contraposição de uma dobra de tecido ao fundo que se inclina para a direita (Figura 16A). No mesmo espaço há uma mulher no canto inferior direito alinhada com uma flor próxima a ela. Todos esses detalhes indicam cuidado e harmonização de produção na composição.

Também em *Ritmo* de Chico Batera, Stupakoff ao compor a imagem, distribui igualmente os elementos significativos da capa nos três terços verticais: no primeiro terço à direita está o percussionista Chico Batera; ao centro na superfície do bar que compõe o cenário estão grafados título e autoria do disco e no terço à esquerda há um personagem masculino que transparece ser um trabalhador da rua (Figura 16B). A composição, ao mesmo tempo que apresenta o percussionista e o disco, também incorpora elementos de cena – bar de esquina, calçada, trabalhador – que atrela o percussionista a esse ambiente.

Figura 16: (A) Linhas compositivas em Luiz Bonfá. (B) Divisão dos terços em Chico Batera.



Fonte: www.discogs.com.

Quanto à modalidade fotográfica, o retrato do intérprete ou grupo musical predomina nas capas apresentadas. No início de carreira, Stupakoff foi um conceituado retratista no Brasil e referência nesse tipo de produção fotográfica em seu estúdio na rua Frei Caneca, São Paulo. Posteriormente, como já demonstrado na introdução, retratou personalidades.

Os retratos têm um viés informativo nas capas dos discos, uma vez que explicita o autor do álbum via fotografia. Nota-se também que em algumas capas de Stupakoff os intérpretes são substituídos por personagens femininos que de alguma forma representam o conteúdo do disco. É o caso de *King Richard's – Cabaret*, 1966 (Figura 10B), com o retrato de uma mulher que segura um trompete. Também é o caso de *Espania* (Figura 6A) e *Salomé Dance's* (Figura 6B)

ambos de Leonard Bernstein onde existem questões simbólicas representando o tema ou título do disco, como os trajes típicos das personagens: a roupa flamenca e a tradicional roupa para dança do ventre.

Algumas das capas foram fotografadas nos moldes do retrato clássico: fundo neutro com o retratado em plano médio posicionado frontalmente para a câmera. Outras, como a de Caymmi e o mar (Figura 1A), fogem dessa prerrogativa. O posicionamento de Caymmi, de costas para a câmera e olhando para a direita, destoa das convencionais fotografias posadas em que o retratado encara a câmera. Essa disposição também promove um encontro de textura entre as ‘espumas’ do mar e o cabelo branco do cantor. Além disso, os sinais visuais da fotografia de capa remetem ao conteúdo sonoro do disco expresso no título do álbum.

Se o retrato é aqui pontuado como elemento mais constante na produção para capas de disco, conseqüentemente também há nelas a predominância da figura humana. Essa ocorrência está atrelada tanto à questão de vincular a figura do artista à autoria do disco quanto ao fato de Stupakoff atestar ser um ‘fotógrafo de gente’ (FERNANDES JÚNIOR, 2006) e ressaltar seu interesse pelo ser humano. Confirmamos essa alegação pela análise do material no Instituto Moreira Salles e por suas outras publicações. É possível verificar que são poucas as composições em que o humano não está presente e ao que parece, as capas de discos fotografadas por ele, confirmam essa afirmativa.

Somente Ives/ Symphony, n.4 (Figura 5), Confetti de Sérgio Mendes (Figura 13) e Um coquetel, um dança de Zezinho e os Copacabana (Figura 4B) destoam da conduta do registro de pessoas. Confetti traz em sua capa frontal a figura de uma concha atrelada a uma série de recursos gráficos. Essa representação remete não ao artista em si (Sérgio Mendes) mas ao título do álbum. No entanto, na contracapa, Sérgio Mendes é apresentado em um *close* que evidencia a orelha do cantor e restringe o enquadramento a essa parte da face. Esta se associa à parte do corpo onde o tímpano (responsável pela audição) está localizado.

Apesar da capa frontal ser a mais exposta ao consumidor, nessa embalagem, a contracapa complementa a mensagem. Por vezes, na cultura popular, associa-se a concha ao som do mar. Aqui, Sérgio Mendes na contracapa sugeri a audição de algo que irrompe da concha impressa na capa principal e a analogia estabelecida é a substituição da ideia de som do mar para o som do disco Confetti.

O uso de um referente inanimado em Symphony, n.4 se justifica por este ser um disco instrumental com performance de orquestra sinfônica e não de um grupo ou artista individual. Ainda assim, a alusão à figura humana está contida nas formas da estátua clássica. A relação visual aqui estabelecida é a estátua no lugar do estilo clássico e, ao trajar a bandeira norte americana, referenciar a origem do álbum.

Ainda no contexto da figura humana, ressaltamos ainda a representação do feminino como algo preponderante na obra de Stupakoff. Essa representação, evidente em suas fotografias de moda, foi um diferencial do seu olhar fotográfico:

Meu diferencial era o olhar sobre o feminino. Enquanto os outros fotógrafos de moda viam na modelo apenas um cabide para a roupa, eu buscava a atmosfera de sonho e desejos femininos” (STUPAKOFF apud CHIODETTO, 2005, p. 6).

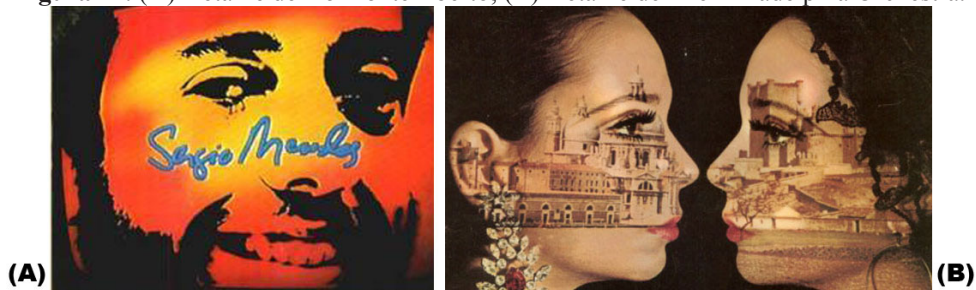
A análise do conjunto da obra de Stupakoff (via Instituto Moreira Salles) nos permitiu a constatação de que os registros da figura feminina se expande para os outros trabalhos de Stupakoff: fotografias de viagens, família, fotografias de rua, e a valorização do corpo feminino pelo nú ou semi-nú com abordagens mais intimistas.

A evidência e o trabalho com o corpo semi-nú feminino está nos discos *The Fiesta Brass Viva Tijuana!* (Figura 7B) e *The wonderful world of today hit's* de Les & Larry Elgart (Figura 9A). Além disso, a figura feminina está ausente somente nos álbuns de intérpretes masculinos: *Chico Batera*, *Os demônios da garoa* e *The outsiders*, por exemplo, e em outros participa de forma secundária como *Alta Fidelidade* de Luiz Bonfá e *The great arrival* de Sérgio Mendes.

Na interação foto e outros elementos de layout constatamos que em quatro capas há recursos gráficos que interferem ou se mesclam à imagem fotográfica, são elas: *Confetti* de Sérgio Mendes; *Horizonte Aberto*; *Demônios em Samba* infernais dos Demônios da Garoa e *The Philadelphia Orchestra* de Eugene Ormandy.

Horizonte Aberto apresenta *close* de Sérgio Mendes em uma imagem graficamente contrastada a ponto de ceder suas altas luzes para o degradê laranja e amarelo (Figura 17A) e *The Philadelphia Orchestra* apresenta uma fotomontagem com dois perfis de rostos femininos contendo uma paisagem urbana (Figura 17B).

Figura 17: (A) Detalhe de *Horizonte Aberto*; (B) Detalhe de *The Philadelphia Orchestra*.



Fonte: www.discogs.com.

Confetti mescla fotografia com ilustrações de formas diversas e abstratas (Figura 18A), já a capa dos *Demônios da Garoa* utiliza um singelo recurso gráfico para acondicionar a fotografia do grupo recortada e contida em uma forma orgânica, algo próximo a uma labareda referenciando “sambas infernais” (18C).



Fonte: www.discogs.com.

Ainda na capa dos Demônios da garoa, a fotografia divide espaço com os recursos gráficos e consequentemente ocupa um lugar menor no layout. Diferentemente de Tropical Fiesta de Linda Vera (Figura 8B) e Um coquetel, um dança (Figura 4B), por exemplo, onde as imagens fotográficas são valorizadas por ocuparem todo espaço de capa.

A exploração visual da capa com a totalidade do campo ocupado pela fotografia e a reserva de espaços neutros para a inserção de texto e/ou outros elementos gráficos é uma constante nas capas de Stupakoff. O fotógrafo, apesar de não ser o responsável pelo layout final da embalagem, é o provedor da fotografia que integra esse layout e cria a imagem consciente de que esta se integrará aos outros elementos de capa. Nesse contexto, fica evidente seu conhecimento do processo de design gráfico, pois existe a integração harmônica entre fotografia e texto na maioria das capas. Por fim, atrelamos a consciência gráfica do fotógrafo como algo oriundo tanto da sua formação em artes visuais quanto de sua experiência profissional.

5 Considerações finais

Nesse artigo procuramos apresentar e discutir sobre uma parte, ainda pouco salientada da obra do fotógrafo Otto Stupakoff, sua produção fotográfica para capas de LPs abarcando gravadoras nacionais e internacionais.

Ao todo foram resgatadas vinte e cinco capas de discos encontradas durante a pesquisa, cuja a busca foi motivada por constatarmos uma lacuna no material que Stupakoff transferiu para o Instituto Moreira Salles – RJ em 2008.

Em um primeiro momento apresentamos as capas e sua procedência veiculada ao contexto da trajetória profissional e pessoal do fotógrafo. Para isso, recorreremos aos relatos e outros materiais que informavam sobre a vida pessoal e profissional do fotógrafo. Em um segundo momento traçamos algumas análises que permitiram inferir sobre as atribuições criativas de Stupakoff e a partir disso elaboramos relações entre as capas e sua obra geral.

Ainda pela análise determinamos particularidades nas fotografias das capas que também refletem as outras criações de Stupakoff, como: a preferência por retratar pessoas, o registro do

feminino, o uso do plano médio e outras idiossincrasias.

Por último, essa foi uma primeira triagem ao encontro das produções fotográficas de Stupakoff para a indústria fonográfica. Acreditamos ainda que haja outros trabalhos a serem descobertos e expostos.

Referências

BONNICI, Peter; PROUD, Linda. **Designing with photographs**. New York: Rotovision book, 1998.

CASTRO, Ruy. **A noite de meu bem**: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

CHIODETTO, Eder. Obra de Otto Stupakoff tem retrospectiva em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jun. 2005, Ilustrada p.6.

COPANS, Richard; NEUMANN, Stan. **Contatos, vol. 1**: a grande tradição do fotojornalismo. 2005. 1 dvd, color (156 min).

FERNANDES JÚNIOR, Rubens (org). **Otto Stupakoff**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

FRASCARA, Jorge. **Diseño gráfico para la gente**. Buenos Aires: Ediciones infinito, 2000.

KOSSOY, **O tempo da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007

LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. **As majors da música e o mercado fonográfico nacional**. Tese (Doutorado em Sociologia) Pós Graduação de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LUPTON, Ellen; PHILIPS, Jennifer. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAURICIO, Jayme. Stupakoff e a fotografia. In: **Jornal Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 17, mai.1956.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico brasileiro**. Cosac Naify, 2012.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder** : do vinil ao download. Rio de janeiro: Nova fronteira, 2008.

MILLARD, Andre. **America on record**: a history of recorded sound. 2.ed. New York: Cambrige University Press, 2005. 457p.

MONTORE, Marcello; UMEDA, Guilherme Mirage. O design da bossa nova: visualidade

sonora nas capas de César Villela para a gravadora Elenco. **Estudos em design** (online). Rio de Janeiro: v. 22, n.º. 2, 2014, p. 80 – 97.

MONTORE, Marcello. **As capas de disco da gravadora Elenco (1963-1971): subsídios para uma historiografia includente do design gráfico brasileiro**. Tese (Doutorado em Arquitetura). Pós graduação em Arquitetura da FAU – USP, São Paulo, 2007.

OLIVANI, Augusto. **Otto Stupakoff, homenageado em mostra no SP Fashion Week**. <http://entretenimento.uol.com.br/arte/ultnot/2005/06/24/ult988u278.jhtm>. 24/06/2005.

MENDES, Sérgio. entrevista [22 dez.2016]. Entrevistador: Joaquim Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. Entrevista concedida a Rádio Batuta. Disponível em: <<http://radiobatuta.com.br/especiais/sergio-mendes-otto-stupakoff/>>. Acesso em: 20/3/2017.

REZENDE, A. N. DE. **No caminho das pedras brancas : Alex Steinweiss e o processo de fundamentação de um paradigma para o projeto de capas de discos**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Pós graduação do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2012.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **A imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2ª edição, 1999.

STYCER, Mauricio. As sutilezas de um olhar. **Revista Carta Capital**, São Paulo, 22 jun. 2005.

VILLELA, Cesar G. **A história visual da bossa nova**. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.