



Powerslave e as apropriações da visualidade do Antigo Egito: relações e reflexões¹

Nathany A. W. Belmaia²

Henrique Bueno Bresciani³

Luiz C. Ferraz Manini⁴

Érika Rabelo Myiamoto⁵

Hilton Tonussi Oliveira⁶

Thaís Aires Silva⁷

Resumo: Grande parte da produção cultural está sujeita às mais variadas formas de apropriação. Aqui propomos tecer uma reflexão geral acerca de diversos aspectos versados na capa do álbum intitulado *Powerslave*, da banda Iron Maiden, como a relação entre produção, consumo e apropriação de elementos da cultura do Antigo Egito pela indústria cultural da década de 1980. Também debatemos a ressignificação desses elementos para funcionar no contexto fantasioso da ilustração. Por fim, abordamos a relação da morte com o rock e, finalmente, como as funções específicas da capa como proteção do LP e a sua funcionalidade como suporte visual.

Palavras-chave: Iron Maiden, Egito Antigo, Capa de Disco, *Powerslave*.

Abstract: Much of the cultural production is subject to various forms of ownership. Here we propose to weave a reflection, in a very general way about a number of aspects on the cover of the album titled *Powerslave*, by the musical group Iron Maiden, as the relationship between production, consumption and appropriation of the old elements of Ancient Egyptian culture by the cultural industry of the 1980's. We also discuss the redefinition of these elements to operate in the context of fantasy illustration. Then, we approach the relation between death and rock'n'roll, and finally the specific functions of the cover as a protection and its functionality as visual support.

¹ Agradecemos à Profa. Dra. Margaret Bakos (UEL) pela orientação e incentivo. Artigo recebido em 21 de março de 2016.

² Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina e Bolsista CAPES. Contato: nathy_bel@yahoo.com.br.

³ Mestrando em História Social pela Universidade Estadual de Londrina. Contato: he.bueno@gmail.com.

⁴ Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina. Contato: luiz_uel@yahoo.com.br.

⁵ Especialista em Moda e Cultura pela Universidade Estadual de Londrina. Contato: erikaguru@gmail.com.

⁶ Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina. Contato: hilton.tonussi@hotmail.com.

⁷ Mestranda em História Social pela Universidade Estadual de Londrina. Contato: thaisayress@gmail.com.

Keywords: Iron Maiden, Derek Riggs, Ancient Egypt, Disc Cover, Powerslave.

Introdução

Em 1975, o baixista Steve Harris (ex-integrante da banda Gypsy's Kiss e Smiler), formou o Iron Maiden, uma banda inglesa de *heavy metal*, pioneira no movimento musical conhecido como *New Wave of British Heavy Metal* (N.W.O.B.H.M.), ou, Nova Onda Do Heavy Metal Britânico, um movimento musical nascido na Inglaterra entre 1970 e 1980⁸. Difundido largamente, esse movimento eclipsava bandas consagradas de metal e da cena *punk*, como Deep Purple, Led Zeppelin, Ramones, The Clash, Sex Pistols e outras.

Após várias mudanças na formação, a banda Iron Maiden ganhou projeção mundial com os álbuns *The Number of the Beast*, em 1982, *Piece of Mind*, em 1983, e *Powerslave*, em 1984, capa do álbum sobre cuja visualidade o presente artigo busca tecer uma reflexão. Para esse intento, é preciso ressaltar que a imagem não será tratada como mera ilustração, conforme prática relatada por Burke:

Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas nos textos, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões que o autor já havia chegado por outros meios em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões. (BURKE, 2004, p.12)

Salienta-se com isso que a imagem será abordada como fonte e problematizada em discussões que objetivam localizar seu contexto de criação, que envolve uma relação entre o autor, a banda, o empresário, a temática do Egito e a da morte.

Primeiramente, serão introduzidas questões acerca de Derek Riggs, o autor da ilustração analisada, suas referências, a vinculação com a banda e a imposição das relações de produção sobre a imagem. Em seguida, serão analisados os elementos presentes na figura da capa e apontadas as apropriações imagéticas do Antigo Egito como a pirâmide, o faraó, as referências ligadas a deuses egípcios e outras que inspiraram a tática do ilustrador - segundo o aporte teórico de Michel de Certeau (1998, p.99-100) - e a ressignificação dos ícones egípcios para a composição de uma imagem fantasiosa que relaciona rock e morte. A seguir, será discutido um breve histórico da morte no gênero musical do rock e a vinculação da música homônima do álbum *Powerslave* com este tema. Por fim, a capa do disco será observada enquanto um suporte de visualidade.

⁸ Cf. *The band*. In: www.ironmaiden.com. Acesso em: 20 ago. 2016.

Além de contribuir para discussões acerca do trabalho com imagens e a visualidade dentro do campo da historiografia (incluindo as representações emblemáticas que remontam ao Antigo Egito, uma civilização marcada pela beleza artística, que traz em suas imagens uma grande carga simbólica), este trabalho busca pensar de maneira geral os elementos visuais que podem ser explorados a partir da ilustração da capa do LP⁹ *Powerslave* da banda Iron Maiden, abordando aspectos da criação artística influenciada pela moderna racionalidade da produção e do consumo.

Por meio dessa perspectiva, a imagem não será tratada apenas como figura ilustrativa de uma ideia, como o fez a criticada historiografia tradicional, mas sim como uma fonte a ser explorada. Paiva (2002) aponta que as fontes visuais são originadas por autores que possuem inspirações, anseios, condutas e ideologias das quais as imagens são herdeiras de sentidos e significados que acompanham o processo de criação por intermédio do criador.

A iconografia é certamente uma das fontes mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada. Nesse aspecto, ela é uma fonte [...] e, assim como as demais, tem de ser explorada com muito cuidado (PAIVA, 2002, p.17).

Assim, não se toma a imagem como simples figura, gravura ou desenho que serve apenas para ilustrar um texto. Seguindo a lógica da iconografia, a imagem é considerada um registro histórico constituído por ícones variados em pinturas, impressões, esculturas e fotografias, que podem ser portadoras de mensagens distintas a serem indagadas. Isso desloca a análise do artista e de sua obra para o público e a forma como a composição foi recebida pelos que irão a consumir. Essa teoria da recepção, embora não seja objeto a ser tratado neste trabalho, é um importante instrumento de reflexão sobre o efeito que uma imagem pode ter causado na sociedade ou no público alvo, pois uma referência visual não se encerra em si, mas faz parte de um conjunto de práticas culturais, de uma sociedade complexa que modifica suas relações constantemente.

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se aprende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (MENESES, 2003, p.28).

⁹ LP é a sigla para *Long Play*, que refere-se ao antigo disco em vinil de 30 centímetros de diâmetro utilizado para armazenamento de álbuns musicais (a ser tratado em seções posteriores).

Dessa forma, o objetivo deste trabalho, orientado pela professora Margaret M. Bakos, é analisar a produção da imagem da capa do disco *Powerslave* do Iron Maiden, seu processo de criação, o criador, as principais influências do mesmo, as apropriações de visualidade do Antigo Egito e a relação com a morte.

A visualidade construída nos bastidores: seguindo os passos de Derek Riggs

No que tange à constituição da visualidade da ilustração investigada neste trabalho, é relevante questionar quais referências orientaram a elaboração de uma capa cujo tema é o Antigo Egito. Responder um problema dessa natureza é uma tarefa complexa na medida em que as linhas que separam as intenções, expectativas e significações do artista em relação às da banda, e até mesmo às do empresário e da gravadora, são muito tênues.

Entretanto, é nesse emaranhado de relações entre diferentes polos que a imagem ganha vida e é ressignificada. Há o entrecruzamento de distintas intenções, o conflito e as divergências, mas também existem os “nós”, os pontos de conversão de interesses. Diante da impossibilidade, ao menos nesta ocasião, de recuperar todo esse emaranhado, acompanharemos alguns fios que ligam à essa trama Derek Riggs, um ilustrador britânico, nascido em 1958 que se tornou conhecido sobretudo pela criação de capas de álbuns de bandas de rock (POPOFF, 2006, p.6). Riggs é o autor da arte gráfica de *Powerslave* dentre outros diversos trabalhos com a banda.

É interessante notar que o ilustrador procura definir a si mesmo como uma espécie de *outsider* no mundo da arte. Nobert Elias (2000, p.19-23 *passim*) entende *outsider* pelo grupo estigmatizado, percebido como pessoas de “menor valor humano” em relação a um grupo dominante, que pensam a si e se auto representam como superiores em relação a um grupo “de fora”, ao qual era facultado o estigma de “ruim” em relação aos grupos dominantes “nômicos”, “bons”¹⁰. Nesse caso, Riggs é enfático ao afirmar que seus desenhos eram frequentemente mal compreendidos e classificados como “estranhos”, ou seja, de menor valor. Seus pais, seus professores, o meio acadêmico e alguns diretores de arte de gravadoras não apreciavam a estética de suas criações (AMAN, 2013). Mas, contrariando as

¹⁰ A exemplo desse conceito, Nobert Elias (2000, p.23) cita os intocáveis na Índia, estigmatizados pelas castas superiores, ou os escravos descendentes de escravos africanos, grupo delimitado *outsider* em relação àquele que detém posições de poder estabelecidas e os define como excluídos de um círculo, imputando-lhe o desprezo e a desonra.

adversidades, Riggs seguiu trabalhando a partir de seus próprios conceitos.

Por meio de sua narrativa, coletada de diferentes entrevistas, podemos inferir que suas influências eram diversificadas: do universo dos quadrinhos produzidos nos Estados Unidos (principalmente aqueles desenhados por Jack Kirby) surgiu o interesse de Riggs pela temática da ficção científica e de super-heróis. Ele indica que outras fontes de inspiração foram os filmes de horror britânicos e a cena musical do *punk rock* da Inglaterra, que tomava ares de movimento de contracultura expressando críticas ao capitalismo (VITECK, 2007, s./p.).

No entanto, Riggs segue afirmando que seus desenhos são bastante originais, e, mesmo que tenha sido inspirado pelas referências citadas, houve um esforço desde muito cedo para criar um estilo próprio:

Eu observei outros artistas quando estava aprendendo, quando eu era uma criança, mas assim que comecei a trabalhar eu não tive mais tempo [...] Veja, eu não entrei no mundo da arte para copiar outras pessoas ou para me entusiasmar com elas. Eu estava tentando criar minha própria visão e criar obras de arte a partir de minha visão interior. Eu queria fazer coisas que fossem minhas. Todos começam copiando alguma coisa. Mas então você pega o que aprendeu e tenta criar alguma coisa realmente sua. E essa é a parte difícil (AMAN, 2013, s./p.).

Considerando que as entrevistas são também um espaço de construção de memória, poderíamos tomar precauções analíticas semelhantes àquelas da escrita autobiográfica para investigar o discurso de Riggs. Para Le Goff, a memória tem como propriedade conservar certas informações que “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p.424).

As narrativas de vida singulares articulam memória e história a fim de efetuar uma reconstituição do sujeito, que ressignifica suas experiências e coloca-se como agente de sua vida perante a coletividade. Segundo Rabinow e Dreyfus (1995, p. 272), uma escrita autobiográfica trata de modos de subjetivação, um olhar do indivíduo sobre si, que reúne o que já foi dito, ouvido e lido no intuito de uma (re)construção de si mesmo. Isso poderia ser estendido a fontes orais oriundas de entrevistas em que o autor-narrador tem como propósito destacar a sua singularidade em determinado contexto. Esse caso é evidenciado no trecho da entrevista acima quando Riggs destaca a originalidade seu trabalho. O prefixo *auto* é definido por Gusdorf (1980, p.42) como referente à identidade, ao eu consciente de si próprio, um sujeito complexo, circunscrito em uma existência singular e autônoma.

Ao argumentar que os desenhos são frutos de suas próprias experimentações criativas, o ilustrador buscou demarcar um estilo próprio no mundo artístico. Pode-se dizer que, ao

enquadrar-se como *outsider*, o artista visou também inserir-se na categoria de “gênio incompreendido” ao afirmar que a sociedade não o entendia quando começou a produzir seus primeiros trabalhos, o que teria ocorrido provavelmente na década de 1970. Quando concedeu a entrevista, em setembro de 2013, ele disse haver, naquele momento, uma compreensão muito maior dos conceitos que o inspiraram, bem como de sua própria arte.

Apesar dos desencorajamentos que constantemente enfrentou no princípio de sua carreira, Riggs se colocou como um artista ávido por elaborar sua própria visão. Segundo seus relatos, a sua trajetória ganhou fôlego quando recebeu um “sim” como resposta. Finalmente alguém tinha apreciado suas estranhas criações: esse alguém era o empresário do Iron Maiden, Rod Smallwood (WALL, 2004, p.133).

Enquanto estava trabalhando constantemente para gravadoras em Londres, tentava criar a sua própria visão do que pensava ser uma capa ideal para um álbum de rock. Uma de suas pinturas intitulada *Electric Matthew Says Hello* estava pendurada na parede de um dos funcionários da gravadora EMI. A peça chamou a atenção do gerente do Iron Maiden, Rod Smallwood, que ficou impressionado com o talento do jovem artista e contratou Riggs como o ilustrador da banda, pois seus desenhos continham o que Smallwood considerava “estranho”, fator que ele estava a procura. Logo a banda adotou o personagem da pintura, utilizando a arte como a capa de seu álbum de estreia (POPOFF, 2006, p.14).

Dessa forma, o laço com a banda foi consolidado com a criação de Eddie, um personagem desenhado como uma caveira de ar diabólico, que figurou a maior parte das capas dos discos do Iron Maiden. Desenhado sob temáticas diversas que acompanhavam os conteúdos das músicas, Eddie ganhou corpo e forma pelas mãos de Derek Riggs inspirado em uma máscara de teatro. Além de uma importante referência visual associada ao Iron Maiden, o personagem se tornou um verdadeiro mascote que acompanhava a banda, inclusive, nos *shows* (imagem abaixo):



Figura 01: Pano de fundo com Eddie na turnê de Iron Maiden do álbum *Seventh Son of a Seventh Son* Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Maiden_England_World_Tour#/media/File:Seventh_Son_Eddie_2013.jpg, acesso em: 20 ago. 2016.

Em entrevista para Soares (2009), Riggs afirma que quando terminou Eddie (no final dos anos 1970), pensou que aquele desenho o faria famoso e rico, no entanto, afirma que conseguiu apenas um pouco de fama. Foi dessa maneira que sua trajetória se cruzou com o caminho de Iron Maiden, que, naquele momento, também estava tateando o terreno, procurando solidificar-se e galgar as posições no mundo da música.

A duradoura relação de vinte anos com a banda foi firmada, sobretudo, por interesses que se encontravam, dentre eles, o fascínio pela simbologia vinculada à história. O próprio nome da banda Iron Maiden, que pode ser traduzido por “Dama de ferro”, um instrumento de tortura utilizado na inquisição durante a Idade Média, remete a uma predisposição em tomar o passado como tema. Tal interesse também pode ser observado em diferentes letras das músicas como a canção *Aces High*, que trata das batalhas aéreas travadas por ingleses e alemães na Segunda Guerra Mundial, e *Run to the hills*, que tem como pano de fundo a “conquista do oeste” nos Estados Unidos.

Derek Riggs, possivelmente consciente desses interesses, também demonstrou ser inspirado por temas históricos. Em uma entrevista, declarou que um de seus trabalhos favoritos é a ilustração do *single* intitulado *The Clairvoyant*, desenho o qual Riggs afirma ter sido baseado na estátua de duas faces do deus romano Janos. Visando adaptar a representação da divindade em um álbum de *heavy metal* que tratava da clarividência, Riggs desenhou

Eddie com três faces, que simbolizavam passado, presente e futuro (MCBRAIN, 2015, s./p.). Abaixo segue a imagem da estátua de Janos (atualmente no Museu do Vaticano) e a arte de Riggs:



Figura 02. (esquerda) Cabeça do deus romano Janos. Fonte: <http://hrb-family-business.wpengine.netdna-cdn.com/files/2014/01/Head-of-Janus-Vatican-museum-Rome.jpg>. (direita) As três faces de Eddie (passado presente e futuro). Fonte: <http://www.ironmaiden666.com.br/2008/08/por-que-derek-riggs-nao-desenha-mais-o.html>. Acesso em: 20 ago. 2016.

Não obstante, apesar da afirmada originalidade do autor e de todo o resguardo fornecido pela legislação de direitos autorais, não se pode afirmar que o desenho em sua forma final na capa de um disco de *heavy metal* possua exclusivamente os contornos e significados atribuídos por Derek Riggs. Existem outras instâncias que atravessam esse processo, como por exemplo, a veiculação midiática da imagem, fato evidenciado pelo próprio ilustrador ao comentar sobre a elaboração de suas criações, bem como as relações que mantinha com a banda e o empresário.

Um dado citado por Riggs a respeito disso é que, grande parte das vezes ele tinha que desenhar sobre certa pressão, uma vez que os prazos costumavam ser bastante apertados. Em entrevista, ele relatou que geralmente recebia um telefonema na sexta-feira orientando-o a entregar o desenho na segunda, o que limitava e condicionava a produção do artista (AMAN, 2013, s./p.). Certamente a pressão imposta pelos curtos prazos interferia no processo criativo

e, por consequência, pode-se supor também que o resultado tenha sido afetado por essa demanda, algo que muito provavelmente correspondia aos ritmos do concorrido mercado musical.

Outro dado que faz parte do conjunto de relações citado, diz respeito à visibilidade que seus desenhos estavam adquirindo. Dos vinte anos consecutivos que trabalhou para o Iron Maiden, Riggs mostrou-se bastante ressentido ao falar sobre a maneira como a banda reagiu ao sucesso do personagem Eddie. Em sua percepção, o que é bastante significativo, os membros do grupo o consideravam apenas um subordinado que executava aquilo lhe era ordenado. De acordo com as entrevistas de Riggs, a banda inclusive expôs essas ideias publicamente a fim de ficar com os créditos da criação das capas (SOARES, 2011, s./p.).

O conflito em torno da “paternidade” das ilustrações, afinal, não era trivial. Estavam em jogo tanto a questão da autoria como a própria identidade da banda, algo fundamental para o seu sucesso no mercado da música. Além do que, havia também os produtos, como canecas, camisetas, chaveiros, entre muitos outros que representavam – e ainda representam – uma fonte de lucro significativa do Iron Maiden. De forma que, a fim de defender os interesses da banda frente ao mercado, a transformação da iconografia em produtos de *merchandising* pode ter sido um dos motivos que levaram o Iron Maiden a reivindicar a autoria conceitual das ilustrações. Uma rápida visita ao site oficial do grupo (www.ironmaiden.com) permite constatar a variedade de artigos que estampam desenhos relacionados aos seus discos.

Riggs demonstra-se plenamente consciente da dimensão comercial das ilustrações. Em entrevista concedida quando já não trabalhava mais para a banda, fez o provocativo comentário: “Minhas ilustrações venderam mais produtos do que Walt Disney. Eddie vendeu mais do que Mickey Mouse. Eu já vendi mais pôsteres do que o presidente dos EUA em ano de eleição” (MCBRAIN, 2008, s./p.). Em outra ocasião, na qual ele foi requisitado para fornecer alguns conselhos a ilustradores no início de carreira, Riggs explicou:

Se alguém quiser pintar capas de discos de heavy metal, seja muito específico sobre o que está fazendo. Muitas pessoas falham porque pensam que estão pintando capas de álbuns. Não, vocês não estão. Vocês estão pintando camisetas quando estão pintando capas de álbuns. É o que eles vão se tornar; eles terminarão em uma camiseta. [...] A longo prazo, elas [as bandas] vão ganhar mais dinheiro com as camisetas do que com os álbuns. Elas ganham menos de dez por cento com a venda de um álbum, e essa porcentagem é para todos eles: empresário, *tour*, a banda, tudo, menos de dez por cento do preço do disco. Pelas camisetas e outros produtos de *merchandising* eles ganham trinta por cento se vendem em uma loja, e provavelmente cerca de sessenta por cento se vendem em um website, sendo que o custo é o mesmo para os fãs que compram. E fãs compram um único álbum – e isso se eles não fazem cópias em MP3 a partir do CD de um amigo – e eles compram cerca de duas, três, ou quatro camisetas (AMAN, 2013, s./p.).

Apesar das duras críticas, é preciso lembrar que, algumas décadas atrás, diante da gama de possibilidades que lhe era apresentada em seu início de carreira como ilustrador, ele aceitou “as regras do jogo”. E, fato é que se as tensões estabelecidas entre Riggs, a banda e o empresário impuseram certos limites à sua imaginação, o entendimento entre eles permitiu a produção de ilustrações que tiveram uma excelente recepção dos fãs que reverteu em muitas vendas. Logo, a percepção do desenhista sobre como atingir um público consumidor foi fundamental. Assim, depreende-se que a construção da ilustração de uma capa emerge da confluência de um conjunto de relações, nas quais contam os interesses do grupo, do ilustrador, do empresário e do público consumidor.

No início de sua carreira, os desenhos de Riggs não tinham crédito por parte dos produtores, como ele mesmo relembra:

Comecei a mostrar meu portfólio aos diretores de arte de gravadoras, que normalmente se escondiam de medo quando o viam. Uma vez, um diretor de arte me expulsou de seu escritório porque ele não achava que era uma capa apropriada para um álbum de rock. Ele apontou para um desenho na parede, que para ele, era uma capa de rock ideal: era uma pintura de uma garçonete usando minissaia, se curvando de modo que você conseguia ver sua calcinha [...] Um outro sugeriu que eu fosse cortar meu cabelo e desenhasse coisas mais normais, porque eu 'parecia um esquisitão, ou deficiente mental', e que eu deveria parar de desenhar aquelas coisas e deveria fazer terapia (SOARES, 2009, s./p.).

Conforme dito acima, essa fala indica que a construção de uma imagem que figura a capa de um álbum de música é o resultado de um ponto de conversão de vários interesses, ou seja, a importância de uma ilustração ou fotografia de capa reside no caráter comercial da mesma, pois ela funciona como um agente impulsionador de vendas. Há um poder estratégico na empresa fonográfica que define as “estratégias” maiores de divulgação e vendas de produtos, e as “táticas” de que aqueles que trabalham para essa empresa se utilizam para ter um grau de relativa liberdade de criação dentro de vários pontos de tensão. Michel de Certeau chama de estratégia

(...) o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. [e de tática] [...] a ação calculada que é determinada pela ausência de um [poder] próprio. [...] A tática não tem por lugar senão o do outro (CERTEAU, 1998, p.99-100).

Para Certeau, a tática “deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (1998, p.100). Ou seja, o ilustrador está submetido a esse poder

estratégico, cuja visualidade está ligada à comercialização.

Havia o pedido para que a ilustração de *Powerslave* fosse diferente (conforme será tratado na seção seguinte), mas a tática utilizada pelo ilustrador foi manter a temática associada ao Egito antigo, apropriando-se de elementos vinculados à morte (tema recorrente no rock e no álbum em questão), proteção e poder, e criar uma imagem atraente e vendável de acordo com o que pensava. Por meio dessa tática, os ícones imagéticos do Egito Antigo foram, portanto, apropriados e ressignificados para funcionar juntos em uma imagem fantasiosa criada por Derek Riggs, o que correspondia à estratégia de se tornar algo vendável.

Elementos figurativos que remetem ao Antigo Egito apropriados na capa de *Powerslave*

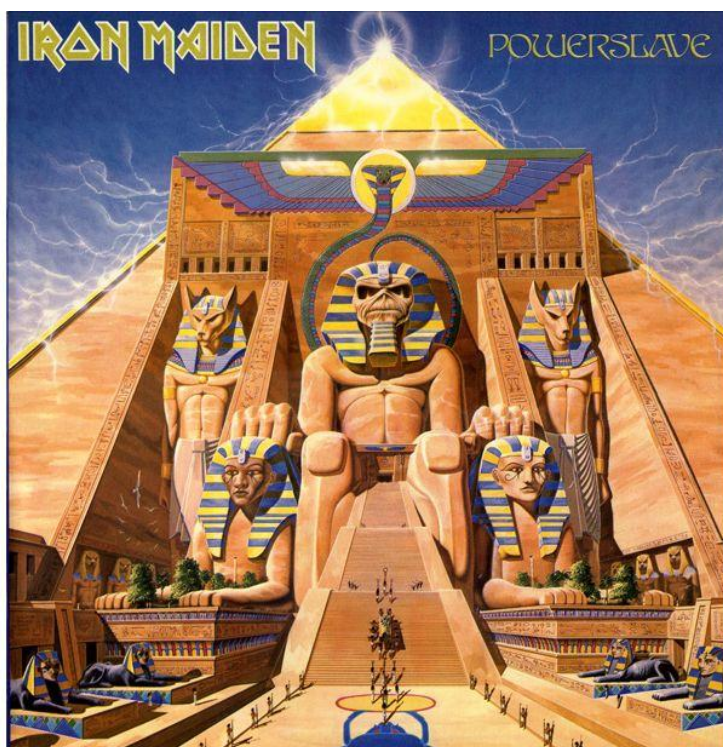


Figura 03: Capa do LP *Powerslave* de Iron Maiden. Fonte: <http://www.rockmusicraider.com/wp-content/uploads/2015/09/Iron-Maiden-Powerslave.jpg>, Acesso em: 20 ago. 2016.

O álbum *Powerslave* alcançou a segunda posição em vendas no Reino Unido e vigésima primeira nos Estados Unidos. A turnê mundial, chamada *Slavery Tour* (Turnê da Escravidão), durou onze meses e passou por vinte e oito países até 1985, incluindo a primeira edição do Rock in Rio (TESTA, 2014, s./p.). Eddie é uma das figuras centrais da capa do LP.

Para a criação da ilustração, Riggs afirma que a banda oferecia certas direções temáticas, que poderiam ser mais genéricas ou mais específicas (AMAN, 2013, s./p.). No entanto, o desenhista parecia gozar de uma liberdade criativa considerável, a ponto de até mesmo introduzir algumas transformações ao que lhe era pedido. A respeito de *Powerslave*, o ilustrador relata:

[A banda disse] Nós temos esse lance egípcio e queremos Eddie como parte de uma pirâmide ou algo assim. Steve Harris tinha uma gravura do século XVIII de alguém arrastando a cabeça de Ramsés [...] E ele pensou que queria a cabeça de Eddie ali, essa era a ideia dele. Então o direito autoral não estava nem em questão. Então eu meio que peguei a ideia sobre o Egito e comecei a desenhar (AMAN, 2013, s./p.).

Considerando o resultado final da capa (Figura 03), pode-se notar que Riggs, apesar de ter mantido a temática egípcia, desconsiderou a sugestão de Steve Harris, baixista do Iron Maiden, que gostaria de ver Eddie arrastando a cabeça de Ramsés. Isso sugere, portanto, certa liberdade criativa. Entretanto, o limite de sua liberdade era a aprovação de Rod Smallwood. Sendo ele o responsável por gerenciar a banda e fazê-la ascender comercialmente, ganhar mais fãs e realizar mais shows, sua opinião a respeito das capas dos discos tinha um peso bastante grande. Muito provavelmente cabia a ele a sensibilidade de julgar se o desenho seria ou não apelativo aos consumidores. Para isso, a ilustração deveria estabelecer laços, produzir uma interlocução com os fãs e chamar a atenção daqueles que não conheciam a banda. Derek Riggs, portanto, não poderia criar o que bem entendesse, ainda que gozasse de certa liberdade criativa.

No álbum *Powerslave*, por exemplo, a tática utilizada pelo artista consistiu em estimular a curiosidade dos consumidores através de uma representação fantasiosa, mágica e fascinante do Egito Antigo. Essa prática, que poderíamos denominar de Egíptomania, é bastante recorrente em nossa sociedade e inclusive utilizada com fins comerciais (JESUS, 2011, p.3).

Segundo Bakos (2002, p.402), o termo Egíptomania (que apareceu apenas na Europa durante a Primeira Guerra Mundial) refere-se a uma forma de reutilizar os motivos do Egito Antigo na criação de objetos e narrativas contemporâneas. Isto permite a valorização da cultura e objetos dos antigos egípcios de acordo com novos critérios de beleza, materiais e técnicas artísticas. Os motivos egípcios são reinterpretados e passam a figurar em dezenas de outros suportes, constituindo-se em uma manifestação, que Hecko (2013, p.15) entende por (re)vivificação do Antigo Egito por meio de empréstimos de signos dessa antiga sociedade e novos usos dos mesmos signos, ou seja, essa ação consiste em uma forma de uso do passado.

A exemplo disso, pode-se citar o obelisco alado no aeroporto de Cusco no Peru, uma ressignificação do obelisco egípcio, que é um pilar de pedra em forma quadrangular alongada e sutil, que se afunila ligeiramente em direção a sua parte mais alta, normalmente decorado com inscrições hieroglíficas gravadas nos quatro lados, terminado com uma ponta piramidal (imagem abaixo):



Figura 04. (esquerda) o mais antigo obelisco egípcio, situado em Senusret I da XII dinastia de Al-Matariyyah na moderna Heliópolis, Egito. Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Obelisk#/media/File:Heliopolis200501.JPG>, Acesso em: 20 ago. 2016. (direita) Obelisco alado de Cusco. Fonte: Bakos, 2008, p.269.

Assim, pode-se concluir que, em meio a tensões e exigências mercadológicas, a visualidade de *Powerslave* também se construiu à sombra dos holofotes por meio de uma ressignificação da temática egípcia com o auxílio de uma prática denominada Egitptomania. Riggs nunca foi explícito a respeito das referências utilizadas para compor *Powerslave*, mas é provável que o ilustrador tenha se baseado em algumas fontes primárias da sociedade egípcia exibidas em livros, revistas, documentários ou vestígios materiais expostos em museus. Além de documentos históricos, há também os produtos midiáticos como filmes, documentários, programas televisivos e outros que também podem se constituir possíveis referenciais.

Passando para a análise da ilustração da capa de *Powerslave* (figura 03), pode-se ver que a pirâmide é o elemento central. Construídas cerca de 2630 a 1640 a.C., elas tinham por função se tornar o mausoléu para abrigar e proteger os despojos de corpos mumificados de

pessoas importantes no Egito, tal como os faraós (governantes), bem como alguns dos seus pertences. Segundo Faulkner (2003, p.II), esse procedimento garantiria a ressurreição de Faraó, sua sobrevivência e bem-estar na “outra vida”.

Após a pirâmide, o elemento que se destaca na capa do álbum é o faraó, que tem o rosto de Eddie, o mascote do Iron Maiden, demarcando, assim, a identidade da banda na ilustração. Durante quase três milênios, o faraó teve uma posição fundamental no Egito Antigo, de autoridade política (na qualidade de governante) e como ser divino, pois era considerado o próprio deus encarnado. E, “se este faraó era o estado, amo da nação e do que nela havia [...] então as supremas energias seriam empregadas na construção da morada eterna do faraó” (ARAÚJO, 1996, p.5). Na ilustração, a associação do faraó com Eddie eleva a banda à imagem de autoridade detentora do poder máximo.

Da cabeça do faraó sai uma serpente, animal que no Egito poderia ser associado à sabedoria ou ainda ser uma referência à deusa Meretseguer, que era a deusa-serpente. Segundo Bunson (2002, p.239), Meretseguer foi uma deusa cobra da antiga necrópole de Tebas do Egito. Adorada como “a Senhora do Céu” a deusa vivia no esporão rochoso de Sheikh Abd ‘El-Qurna, onde era “amante do silêncio”, que era uma alusão ao seu papel mortuário. Ela foi popular por muitas eras da história egípcia, diminuindo de importância apenas na XXI dinastia (1070-945 a.C.).

Da cobra abre-se o desenho de asas, que no Egito era fundamentalmente marcada por ser o símbolo da deusa Isis, pois, em parte do seu mito, as asas serviram para auxiliá-la a vasculhar o mundo na busca de seu consorte, Osíris, cujos pedaços foram espalhados pelo mundo em uma disputa com seu irmão Seth. No entanto a referência à Isis ou a Meretseguer pode ter sido apenas uma inspiração, dado que uma cobra de asas não tem nenhuma referência ao Egito Antigo.

Outro aspecto relevante na figura é que a entrada da pirâmide tem a porta no local onde se situaria o falo do faraó. Na medida em que um sarcófago está sendo levado para dentro da pirâmide, que é um mausoléu, podemos interpretar que na ilustração o faraó é aquele que tem o poder de vida (ligada ao falo) e da morte dos indivíduos, ou seja a entrada da morada eterna.

Ao lado do faraó há duas figuras que se assemelham ao antigo deus egípcio Anúbis, normalmente retratado como um chacal preto com uma cauda espessa ou um homem com a cabeça de um chacal. Anúbis era considerado o “abridor de caminhos”, o guia na vida após a morte e também guardava as escalas em que as almas dos mortos eram pesadas em julgamento (BUNSON, p.42-43). Ainda ao lado do faraó, abaixo da figura que se assemelha a

Anúbis, encontram-se duas representações semelhantes à Esfinge. A original, que se encontra ao norte do Egito no planalto de Gizé, próximo ao Cairo, é a mais antiga escultura monumental conhecida, e sua construção remonta ao reinado do faraó Quéfren (c. 2558-2532 a.C.). Suas medidas são, aproximadamente, de cinquenta e sete metros de comprimento, seis metros de largura e vinte metros de altura. Essa estátua se caracteriza por ter a cabeça de um faraó e o corpo de leão (BUNSON, 2002, p.387).



Figura 05. Esfinge de Gizé, Egito. Fonte: <http://www.webluxo.com.br/menu/turismo/14/esfinge-de-gize-3.jpg>, Acesso em: 20 ago. 2016.

O nome esfinge pode ser comparado à criatura mitológica da Antiguidade clássica grega de mesmo nome, que era formada pelo corpo de leão e de mulher com asas de águia. Do grego, essa palavra significa “estrangular”, pois, na mitologia grega, a esfinge estrangulava aqueles que não conseguissem decifrar suas charadas. Entretanto, o nome com que a Esfinge egípcia fora batizada tinha ligação com o nascer e o pôr-do-sol. De acordo com Luz:

En la XVIII dinastía se nos reveló que el nombre de la Gran Esfinge es Horakhty-khepri-ra-atum, es decir «Horus que está en la región de luz», que simboliza los tres aspectos principales del curso solar: Khepri, el sol naciente y símbolo de la incesante mutación de la vida; Ra, el sol de medio día, la luz en el apogeo de su potencia; Atum, el sol poniente, evocación de la creación original (LUZ, 2009, p.26).

É possível interpretar a esfinge como uma referência ao ciclo solar, que marcava “nascer e o morrer” do dia, ou seja, morte e renascimento, ou atribuir-lhe alguma ligação à proteção, se vinculada à função da esfinge grega. No contexto da capa do disco, o que pode delegar à Esfinge essa função de proteção é a presença do “olho de Hórus” que está desenhado nos olhos das duas Esfinges (o que não está na construção original). Frequentemente, amuletos funerários foram feitos na forma do “olho de Hórus” no intuito de

proteger as pessoas na vida após a morte (SILVERMAN, 1997, p.228), mas o símbolo também era utilizado para “afastar o mal”, marinheiros egípcios e do Oriente próximo o pintaram na curva de sua embarcação para assegurar um curso de mar seguro (FREEMAN, 1997, p.91).

Nas bordas das pirâmides de *Powerslave* encontram-se desenhos que fazem referências a hieróglifos, que eram desenhos que sinalizavam a forma de escrita egípcia, cuja decifração é atribuída a Jean-François Champollion, em 1822. Há também a mistura bastante discreta de elementos contemporâneos, como referências a Indiana Jones e Mickey, com os quais podem-se fazer ligações à sociedade de consumo.

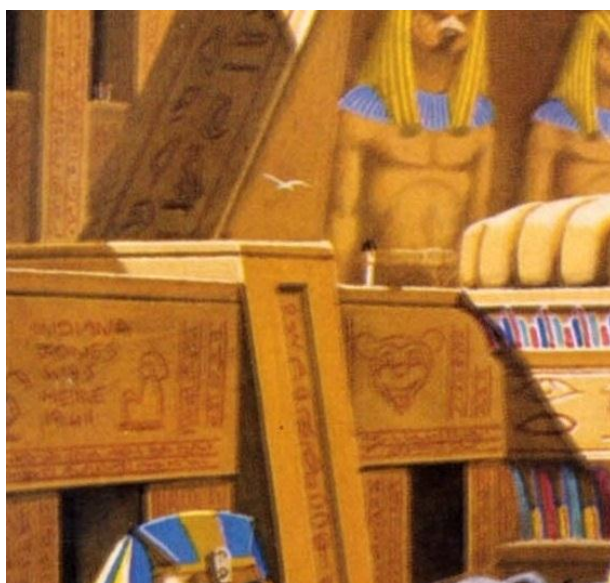


Figura 06. Detalhe da capa de *Powerslave*, inscrição *Indiana Jones was here* ao lado do Mickey Mouse. Fonte: <<http://www.rockmusicraider.com/wp-content/uploads/2015/09/Iron-Maiden-Powerslave.jpg>>, acesso em: 20 ago. 2016.

Diversos estudiosos definem a sociedade pós-moderna como a “sociedade do consumo” pois o consumo balizaria a relação entre os indivíduos. Se antes vigorava a máxima da indagação se o homem trabalhava para viver ou vivia para trabalhar, de acordo com Bauman, na sociedade pós-moderna, a equação muda os termos e “o dilema sobre o qual se cogita hoje em dia é se é necessário consumir para viver ou se o homem vive para poder consumir” (1999, p.89). Baudrillard avança essa ideia afirmando que há um interesse também no significado de determinado produto e “já não consumimos coisas, mas somente signos” (1981, p.17). Isso culmina no conceito da “mercadoria-signo” à qual estão incorporadas associações imaginárias e simbólicas, a fim de tornar as mercadorias mais atraentes.

Ainda que visualmente menor em relação às demais referências na imagem de *Powerslave*, a referência a Indiana Jones e ao Mickey (ícones da sociedade do consumo que não tem nenhuma ligação com a temática do Antigo Egito), pode trazer uma dupla interpretação: 1) a intenção do criador em trazer elementos conhecidos pela sociedade ao contexto em que o álbum foi lançado (o filme de Indiana Jones e o personagem da Walt Disney) para que houvesse uma identificação das pessoas e incentivasse a exploração da visualidade da capa e o consumo da mercadoria, ou 2) essa referência também pode indicar a perda da liberdade criativa em face à estrutura de demandas que se impõem na produção da ilustração, ligadas a uma sociedade de consumo.

Essa última interpretação ganha força quando cruzada com a história de vida do ilustrador, simpatizante das manifestações ligadas a movimentos de contracultura que criticam as relações capitalistas. Dessa maneira, fica evidente que há conjunto de significados e de associações que implicam na venda de um disco de rock. Pode-se afirmar, com isso, que o campo cultural não é uma expressão autônoma da organização social, mas sim coexiste e subordinado à economia em torno do consumo de bens, sejam materiais, de informação ou culturais (BAUMAN, 1999, p.90).

Prosseguindo na análise da ilustração, ao final da escada há o desenho de metade de um escaravelho segurando um sol. Para os antigos egípcios, segundo Wilkinson (2003, p.230-233), o escaravelho era um símbolo de Khepri (divindade solar, manifestação do deus sol Rá). Existia uma analogia entre o comportamento do besouro de rolar uma bola de esterco em todo o terreno e a “tarefa” de Khepri, que era de rolar o sol através do céu, marcando o começo e o fim de um dia, o que poderia conferir um grau de sacralidade ao inseto.

O esquema de cores geral da ilustração lembra as pedras do Egito e também a cor atual dos antigos papiros. Ainda que as formas gráficas estejam atualizadas, as demais cores guardam tons que remetem à descoloração e ao envelhecimento.

Até então, podemos notar que a maior parte dos elementos centrais na ilustração da capa do LP tem ligação com proteção e morte, e, de forma mais sutil, com renascimento. As táticas utilizadas pelo ilustrador contemplaram a colocação da marca da banda (o personagem Eddie), a relação com a morte (corriqueira nos estilos de rock, a ser tratado a seguir) e a apropriação de símbolos emblemáticos no Egito antigo em um contexto fantasioso, que faz sentido dentro do contexto do LP.

Uma relação entre o rock e a morte

Para compreender a importância atribuída ao trabalho da banda Iron Maiden e da visualidade trabalhada na capa de seu disco, são convenientes algumas notas explicativas a respeito do rock (e de suas variações) e da presença da morte entre suas temáticas. O rock é um gênero musical cujas origens podem ser situadas nas décadas de 1940 e 1950 com a fusão de elementos provenientes de diversos estilos, como o blues, o jazz, o R&B (*rhythm and blues*), o gospel e o country (DAWSON, 1992). Nos primórdios do rock também se utilizava o piano ou o saxofone como instrumentos de base, mas estes foram substituídos pela guitarra a partir da metade dos anos 1950, utilizada como principal instrumento, junto com um contrabaixo e bateria (EVANS, 2002, p.40-42).

Pode-se afirmar que o rock promoveu uma fusão de ritmos até então etnicamente mais restritos, trazendo uma nova perspectiva ao cenário musical. Ressalte-se que tal trânsito ocorreu em um momento particular da história dos Estados Unidos, quando as tensões raciais atingiam seu ponto de culminância, sendo esse novo evento uma possibilidade a ser explorada no que se refere ao seu papel em meio a um cenário de turbulência social.

Desde o princípio, o rock foi considerado um estilo ligado à juventude e à rebeldia. Ícones desse gênero musical, como Elvis Presley, impulsionaram sua carreira a partir de um público notadamente jovem. O ritmo promovido por ele ficou conhecido como *rockabilly* (advindo da fusão das palavras rock'n'roll e “caipira”, uma referência à música country, muitas vezes chamada de *hillbilly music*). Essa mistura de R&B e música country ficou conhecida como o rock clássico (BOGDANOV, 2003, p.912).

Notáveis artistas contribuíram para a popularização e difusão do gênero em diferentes continentes, o que influenciou o surgimento de novos grupos, como The Beatles. No disco de 1968, intitulado *White Album*, a música chamada *Helter Skelter* foi considerada por alguns especialistas como a primeira gravação de *hard rock* ou *heavy metal*, um subgênero musical que possui características bastante particulares, como o som encorpado e distorções produzidas na guitarra elétrica, acompanhada por baixo e bateria.

Desenvolvido no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, no Reino Unido e nos Estados Unidos, o *heavy metal* é caracterizado pela criação de som de metais maciços, prolongados solos de guitarra, distorção na voz (aproximando-se de sons guturais ou animais) solos de guitarra e letras associadas à masculinidade ou agressão (FAST, 2005, p.89).

Dentro do *heavy metal*, temas mais soturnos e depressivos passaram a ser utilizados

com uma frequência até então nunca vista, as músicas tratavam de problemas de relacionamento (pode-se citar a ideia estrutural do álbum *The Wall*, da banda Pink Floyd), sexo e, por fim, a morte. Esse tema tornou-se bastante conhecido através de diversas composições, as quais podem ser inicialmente creditadas ao Black Sabbath, banda originada em 1968, uma das pioneiras do *heavy metal*, ao lado de Led Zeppelin e Deep Purple. Dentre as composições do Black Sabbath que giram em torno do tema da morte, pode-se citar *Electric Funeral*, *Never Say Die* e *When Death Calls* e outras no repertório da banda.

Na última composição, em particular, a ideia de morte é trabalhada em uma perspectiva bastante soturna e influenciada por ideais cristãos, na qual a morte não seria um momento de libertação ou de descanso, mas sim a hora de um ajuste de contas em virtude de uma vida desregrada. Tal ponto de vista torna-se mais evidente quando se ouve os seguintes versos: *Misguided mortals, you'll burn with me / Spirit of man, cannot be freed* (Humanos desregrados, vocês queimarão comigo / O espírito do homem não pode ser libertado). A própria ideia de uma morte que trará sofrimento e tortura é reforçada pela presença de Satã, que estaria próximo dos homens na hora da morte. Também compondo músicas nas quais a morte é trabalhada como forma de sofrimento e angústia, Alice Cooper produziu e lançou, em 1973, a faixa *I love the dead*, que explicita sua relação com os mortos. Nessa canção, o autor diz que ama os mortos, mas antes que os mesmos estejam frios, momento que se torna consciente do apodrecimento daqueles que não mais estão vivos. Também nesse sentido pode-se citar a balada *Fade to Black*, composta e gravada pela banda Metallica, em álbum de 1984. A letra trata da perda de identidade e falta de ânimo para a vida, o que poderia (ou teria) levado, no desenrolar da canção, ao suicídio do sujeito da história, tal como se vê nos seguintes versos *I have lost the will to live / Simply nothing more to give / There is nothing for me / Need the end to set me free* (Eu perdi a vontade de viver / Não há mais nada a dar / Não há nada para mim / Preciso do fim para me libertar).

Pode-se também citar que, por meio de outros grupos, a morte não foi tratada apenas em sua perspectiva romântico-trágica, mas, de maneira saudosa. Veja-se, a título de exemplo, a canção *Tears in Heaven* composta por Eric Clapton para seu filho Connor, que faleceu aos quatro anos de idade em virtude de uma queda da janela de seu apartamento. A música trata da dor da separação, da sensação de vazio de um pai perante a ausência de seu filho, mas não de forma nociva ou depressiva. Também a faixa *Last Kiss*, da banda Pearl Jam, trata de uma separação dolorosa, na qual um rapaz perde sua namorada após um acidente de trânsito. Nessa música, a morte, ainda que vista sob o viés da perda e da separação, é encarada como uma ação de Deus, evidente no verso *The Lord took her away from me* (O Senhor a tirou de mim)

sendo, dessa maneira, irrevogável e inquestionável.

Também a banda Iron Maiden tornou-se conhecida por trabalhar com o tema da morte. Entre suas produções mais recentes, o álbum de 2003, *Dance of Death*, faz menção explícita em seu título, assim como na canção homônima que ocupa a faixa de número cinco. Nessa música, é narrada a história de uma pessoa que, em um caminhar noturno, depara-se com o desconhecido e é arrastada para um *blaze of fire* (círculo de fogo) no qual se desenvolve a dança dos mortos. Nesse evento, sua alma é levada (no trecho *And my spirit was lifted from me* - Meu espírito foi levado de mim) e eis que o personagem coabita em um espaço de seres mortos-vivos que haviam sido trazidos do inferno (relação essa que pode ser estabelecida com filmes de horror, como a *Noite dos Mortos Vivos*, de 1968). Novamente há a ideia de uma morte dolorosa e cheia de horrores, que não liberta e não traz vantagem ou ganho aos que fazem tal passagem.

Para o atendimento aos objetivos deste trabalho, entretanto, voltamo-nos para uma música em particular, *Powerslave*, presente no disco homônimo de 1984. Desde o início, há fortes referências à visualidade de base egípcia, temática que também pode ser percebida na letra da música em questão. A mesma refere-se ao fim da vida de um faraó, que se questiona a respeito do momento de sua morte nos versos *I don't wanna die / I'm a God / Why can't I live on?* (Eu não quero morrer / Eu sou um Deus / Por que não posso continuar vivendo?). Essa passagem demonstra, em especial, a visão de uma morte inexorável, que atinge a todos sem exceção, mesmo em se tratando de um faraó egípcio cujo poder baseava-se em sua suposta divindade. Esse aspecto é trabalhado dentro do que se poderia chamar de perspectiva ideológica, já que a imortalidade carnal, que poderia ser atributo de um ser divino, não era aplicada ao faraó, explícita no verso *When I was living this lie* (Quando eu vivia esta mentira), ou seja, essa “mentira” sobre a sua suposta divindade permitiria que a morte não o atingisse, mas o atingirá, assim como o fará com os seus sucessores: *For the one to succeed me / For he is a man and a God / And He will die too* (Aquele que me suceder / É humano e um Deus / E ele morrerá também).

Na música, esses são os “lamentos” de um faraó, que – apesar de ter o *status* de divindade egípcia, se vê como um “escravo do poder” perante a inevitabilidade da morte. Dessa maneira, trabalhando com a morte dentro de um contexto que remonta ao Egito Antigo, o autor da música desvincula-se da ideia de morte do contexto da Antiguidade para uma imagem de angústia e desespero perante forças que estão além do seu controle, às quais ele deve se submeter (*Powerslave*: Escravo do Poder). Segundo Bunson (2002, p.133-134), a morte entre os egípcios era vista como uma extensão da vida na eternidade. De maneira que, a

alusão que se faz na letra de *Powerslave* acerca da inexorabilidade da morte do ser humano, não condiz com a visão dos antigos egípcios. Portanto, esse fato sugere uma apropriação em conformidade com a prática de Egíptomania, ou seja, o uso de elementos culturais egípcios (no caso, os templos, a pirâmide, as estátuas de divindades ou a própria ideia de morte) fora de seu contexto e significados originais.

Isto posto, conclui-se que algumas letras de músicas e as imagens na arte gráfica da capa do disco trazem à tona todo um cabedal de informações que remetem à religiosidade egípcia e, dentro desse universo cultural, também a questão da morte.

O álbum *Powerslave* enquanto agente de visualidade e suporte de produto de consumo

A escolha da temática egípcia pela banda coloca uma série de questões a respeito de sua visualidade. Como nos lembra Meneses (2003, p.28), ao tomar as imagens enquanto fontes históricas, os historiadores deveriam ultrapassar a investigação no âmbito exclusivo da semiótica, da definição de sentidos originais ou de seu uso como simples complemento para reforço de um determinado argumento. E, para isso, seria preciso percorrer o ciclo completo de produção, circulação e consumo da imagem. Essa seção abordará algumas questões sobre o LP e a capa, que é o suporte material da visualidade do álbum musical.

Qualquer meio de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se, e a materialidade do meio de transmissão influencia (e, até certo ponto, determina) a estruturação da mensagem comunicada. A capa do álbum tem como função original proteger o disco de vinil, conhecido LP, ou *Long Play*, que é feito de um material plástico de PVC, na cor majoritariamente preta. O LP surgiu em meados de 1948 para substituir os discos de goma-laca de 78 RPM no armazenamento de informações de áudio a serem reproduzidas em toca-discos. O material plástico do LP é frágil, o acúmulo de poeira ou arranhões nos microsulcos que registram as informações sonoras pode comprometer a qualidade do registro, e, por esse motivo, a capa é utilizada para proteção.

Além disso, esse suporte de proteção (que é a capa do disco), normalmente era ilustrado. No caso de *Powerslave*, a visualidade na capa contribui para: 1) estabelecer uma marca imagética com a identidade da banda – como é o caso do mascote Eddie da banda Iron Maiden (presente na capa de todos os álbuns do grupo); 2) estabelecer relação com o assunto tratado no disco – o *design* gráfico do álbum dialoga com o conteúdo da música homônima

cuja temática é o Egito Antigo; 3) na capa de *Powerslave*, a frase: *Indiana Jones was here* (Indiana Jones esteve aqui), em uma minúscula inscrição, e um desenho da cabeça de Mickey Mouse (vide figura 06), é incongruente com a temática do Egito Antigo, dado que neste período da história essa região não tinha relação com a sociedade de consumo da qual Indiana Jones e Mickey fazem parte. Portanto, utilizar alguns elementos iconográfico-cômicos, satíricos ou enigmáticos, pode constituir uma tática com finalidade de ampliar a repercussão através da curiosidade do público ou gerar polêmicas na mídia.

Além disso, assim como as capas de livros, as capas dos LPs eram utilizadas para estimular o interesse do consumidor pelo conteúdo da obra, vide os casos em que capas ficaram mais conhecidas que o conteúdo musical dos álbuns, a ponto de serem consagradas como obras de arte em si (e, limitando-se ao gênero do *rock*, podemos citar o caso de *Nevermind* da banda Nirvana, *Abbey Road* dos Beatles, *The Dark Side of the Moon* do Pink Floyd, e *The Velvet Underground & Nico*, do grupo Velvet Undergroud, cuja ilustração foi desenvolvida pelo renomado pintor da *pop-art* Andy Warhol).

A indústria fonográfica, que até recentemente era sustentada, sobretudo, pela comercialização de LPs, fitas cassetes e CDs (bem como produtos relacionados, como camisetas, bonés, canecas e outros) fazia investimentos contratando ilustradores qualificados para confeccionar as capas de álbuns, pois, o aprimoramento do *design* gráfico das mesmas, poderia contribuir para o aumento da venda do álbum e de outros produtos que a mesma imagem estamparia.

Com o atual retorno ao consumo de determinadas tecnologias “ultrapassadas”, como é o caso do vinil, o LP agrada grupos como os *Hipster*, os adeptos do *Vintage*, os saudosistas ou simplesmente admiradores do gênero (SALVADOR, 2014, s./p.). Ademais, o disco de vinil – enquanto mercadoria – para além das funções da capacidade de armazenar informações de áudio, poderia se constituir como um *status* cultural daquele que detivesse a posse de tal objeto.

Atualmente, a digitalização da música oferece a possibilidade ao consumidor de possuir mais de 30.000 músicas em seu computador sem que, para isso, precise construir um espaço para armazenar mais de 3.000 discos de vinis em sua casa. No entanto o disco – seja ele vinil, fita cassete, CD, blu-ray etc. – é, também, um objeto simbólico que evidencia o arcabouço cultural do indivíduo. Ou seja, assim como aparentemente pode-se julgar a cultura literária pelo tamanho da biblioteca particular, a quantidade de LPs, com *status* de objeto cultural, seria aquilo que determinaria a cultura musical de uma pessoa (DE MARCHI, 2005, p.5). Nesse sentido, a música digitalizada não exterioriza o repertório de canções de que

alguém dispõe, mas, ao entrarmos numa casa que possui uma vasta discoteca, pode-se inferir que o conhecimento musical do proprietário seja proporcional ao tamanho da sua coleção.

Outra aproximação entre os discos de vinil e os livros é que ambos podem ser utilizados como ornamento decorativo ou item raro de colecionador.

Ainda que de forma sumária, para além de especular sobre o “ressurgimento” do *Long-play*, a nossa proposta nesta seção foi refletir brevemente sobre o suporte material do vinil, bem como sua relação com *status* de quem possui a mercadoria, e a ilustração da capa do mesmo, inserida em uma lógica de consumo como impulsionadora de vendas.

Considerações finais

A arte sempre é vista através dos olhares diversos de seus espectadores, que percebem, traduzem em seu interior uma mensagem e dão significado ao que foi visto. O mercado fonográfico frequentemente faz uso de imagens – sejam elas um produto iconográfico ou a representação de uma banda – para transformá-la em mercadoria. No geral, a obra de Riggs auxiliou a banda Iron Maiden a consolidar-se na indústria da música com um grande número de vendas de álbuns, LPs, CDs, camisetas e outros artigos.

Partindo da temática proposta pelo grupo e pelo conteúdo musical do álbum que seria lançado, Derek Riggs, ilustrador da capa *Powerslave*, apropriou-se de elementos do Antigo Egito para estabelecer uma conexão com o público. Nesse sentido, o tema egípcio, que traz consigo o peso de um mistério que fascina gerações, atrai a os olhares do grande público.

Junte-se a isso a temática da morte (recorrente no gênero rock), que perpassa a maior parte dos elementos ilustrados na capa e o conteúdo da música de mesmo título do álbum (que conta os lamentos de um Faraó, que, apesar de ser considerado uma divindade egípcia, é um “escravo do poder” perante a finitude da vida). Essa visão é diferente daquela proposta pelos antigos egípcios, que viam o fim da existência carnal como uma continuação da vivência na eternidade. Essa ressignificação de elementos, prática comum da Egiptomania, ocorre sobretudo nos elementos ilustrados na capa do disco, onde vários ícones ligados à morte são colocados em uma mesmo plano em torno da figura de um faraó (que representa a banda por meio do personagem Eddie).

No âmbito da cultura de consumo, subjaz a crença de que cada indivíduo pode escolher seu estilo, adquirir os produtos ou bens culturais que acredita representá-lo. Dessa forma, as escolhas de compra inserem-se em um conjunto bem mais vasto de processos socioculturais. Os elementos egípcios, no caso em questão, foram apropriados e ressignificados em uma ilustração fantasiosa que

buscou representar o Egito antigo dos faraós. Tal recurso gera no consumidor, em nível de cultura de massa, uma identificação com valores genéricos e artificiais como referência, dando-lhe a oportunidade de se colocar à margem sua própria identidade e assumir a da banda. Isso ocorre por meio da assimilação de símbolos simplificados que expressam ideias de morte através de elementos que trazem consigo uma aura de mistério, que envolve e seduz, sobretudo porque os símbolos imagéticos do Egito não são amplamente conhecidos em nossa sociedade.

A partir disso, conclui-se que, mesmo aqueles que se visam se colocar à margem do sistema econômico nos movimentos de minoria e contracultura (caso de algumas bandas de rock) estão subordinados à lógica do capital e vendem bens culturais como simples produtos a serem consumidos, a despeito das críticas a esse mesmo sistema. Assim, pode-se afirmar que a função da ilustração de *Powerslave* foi dialogar com a temática do disco ressignificando a temática do Egito Antigo no intuito de torná-la atrativa para impulsionar vendas.

Referências

- AMAN, Cyrus. An interview with Iron Maiden artist Derek Riggs. *Auburn Reporter*. Auburn, 18 set. 2013. Disponível em: <<http://www.auburn-reporter.com/entertainment/222973471.html>>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- ARAÚJO, Emanuel. Pobres Faraós Divinos. *Textos de história*. Brasília: UnB, vol.4. n.2, 1996. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10038/1/ARTIGO_PobreFaraosDivinos.pdf> Acesso em: 14 nov. 2014.
- BAKOS, M.M., Egiptomania no Brasil: o caso do Rio Grande do Sul. *Phônix*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 403-405, 2002.
- BAKOS, M.M., Ibero-América Egípcia. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 48/49, p. 265-286, Editora UFPR, 2008.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: As consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BOGDANOV, Vladimir. [et al] *All Music Guide to Country: The Definitive Guide to Country Music*. Wiscosin: Backbeat books, 2003.
- BUNSON, Margaret R. *Encyclopedia of Ancient Egypt*. Facts on file: New York, 2002.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

- CERTEAU, Michel de. *Artes de fazer: A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- DAWSON, Jim. PROPEL, Steve. *What Was The First Rock'n'Roll Record*. London, Faber & Faber, 1992.
- DE MARCHI, Leonardo. A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos. IN: *Revista da Associação de Pós-Graduação em Comunicação E-compós*. Rio de Janeiro, abr. 2005. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/29/30>> Acesso em: 05 abr. de 2015.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FAST, S. Led Zeppelin and the construction of masculinity. In: KOSKOFF, E. *Music Cultures in United States*. Routledge, 2005.
- EVANS, S. The development of the Blues. In A. F. Moore. *The Cambridge companion to blues and gospel music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- FAST, S. Led Zeppelin and the Construction of Masculinity. In: KOSKOFF, Ellen (ed.) *Music Cultures in the United States*. London: Routledge, 2005.
- FAULKNER. *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*. Oxford: Oxford University Press, 1969
- FREEMAN, Charles. *The Legacy of Ancient Egypt*. Facts on File, 1997.
- GUSDORF, G. Conditions and limits of autobiography. In: OLNEY, J. *Autobiography: Essays theoretical and critical*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.
- HECKO, Leandro. *Egiptomania e usos do passado: o Museu Egípcio e Rosa-cruz de Curitiba (PR) / Leandro Hecko*. Tese de doutorado apresentada ao – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2013.
- JESUS, Ana Paula de A. L. Pirâmides egípcias: representações na contemporaneidade. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, nº 26, 2011, São Paulo. *Anais*. São Paulo: USP, 2011.
- LE GOFF. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão [et al.] Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- LUZ, Custodio de la. La Esfinge. *Guía del Viajero. XIX Congreso gnóstico internacional de antropología el Cairo*, 2009. Disponível em: <http://gnosticos.es/esp/articulos/congreso_egipto/05-Guiza.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2015.
- MCBRAIN, Cristiane (tradutora) Derek Riggs ‘Eddie vende mais do que Mickey Mouse’ Whiplash. Blog. Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/entrevistas/072516-ironmaiden.html>>. Acesso em: 15 jan. 2015.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, julho 2003.
- PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

POPOFF, Martin. *Run for Cover: The Art of Derek Riggs*. Aardvark Publishing, 2006.

RABINOW, P., & DREYFUS, H. L. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

SALVADOR, Breno. Vendas de LPs bate recordes no Brasil, EUA e Inglaterra. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

SILVERMAN, David P. *Ancient Egypt*. Duncan Baird Publishers, 1997.

SOARES, Igor. Derek Riggs: 'O Iron Maiden é muito ciumento'. 2011. Disponível em: <<http://www.ironmaiden666.com.br/2011/06/derek-riggs-o-iron-maiden-e-muito.html#.VMpuOWjF9UV>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

_____. Por que Derek Riggs não desenha mais para o Iron Maiden, 2009. Disponível em: <<http://www.ironmaiden666.com.br/2008/08/por-que-derek-riggs-nao-desenha-mais-o.html>>. Acesso em: out. 2016.

TESTA, Rafael. *Iron Maiden: 16 fatos sobre Powerslave*, 2014. Disponível em: <<http://whiplash.net/materias/curiosidades/209906-ironmaiden.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

VITECK, Cristiano Marlon. Punk: anarquia, neoliberalismo e consumo no rock'n'roll. *Espaço plural*, Marechal Cândido Rondon nº 16, 1º semestre, 2007. Disponível em: <<http://ucbweb2.castelobranco.br/webcaf/arquivos/13147/5061/punk.PDF>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

WALL, Mick. *Iron Maiden: Run to the Hills, the Authorised Biography*. Sanctuary Publishing, 2004.

WILKINSON, Richard H. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. Nova York: Thames & Hudson, 2003.