

Herom Vargas

Universidade Metodista de
São Paulo - UMESP

Email:

heromvargas50@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Capas de disco do rock brasileiro (1968-1978): Imagens do rock progressivo e da contracultura

*Brazilian rock album covers (1968-1978):
Progressive rock and counterculture images*

*Portadas de discos de rock brasileiro
(1968-1978):
Imágenes de rock progresivo y contracultural*

Vargas,, H. (2023). Capas de disco do rock brasileiro (1968-1978): imagens do rock progressivo e da contracultura. *Revista Eco-Pós*, 26(01), 448–477. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i01.27910>

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910

RESUMO

Como parte de uma pesquisa maior sobre a contracultura nas capas de disco LP (vinil) do rock nacional, este artigo se propõe a analisar as capas em que figuram imagens oníricas, entre 1968 e 1978. O objetivo é observar e demarcar as tendências e características que nos ajudam a entender parte da identidade visual do rock brasileiro no período. São citados 15 trabalhos de 13 artistas (grupos e cantores/as), muitos ligados ao rock progressivo. Nesse artigo, as capas são pensadas como objetos estéticos vinculados à contracultura que engendram novas possibilidades de experiências do ouvinte-espectador nas relações entre imagem e música, como textos culturais artísticos em suas múltiplas articulações semióticas.

PALAVRAS-CHAVE: *Capa de disco; Vinil; Rock brasileiro; Rock progressivo; Contracultura.*

ABSTRACT

As part of a larger research on the counterculture in Brazilian rock album covers, this article aims to analyze the covers that feature dreamlike images, between 1968 and 1978. The objective is to observe and demarcate trends and characteristics that help us to understand part of the visual identity of Brazilian rock at that period. Fifteen works by 13 artists (groups and singers) are mentioned, many of them linked to progressive rock. In this article, the covers are thought as aesthetic objects linked to the counterculture that engender new possibilities for listener-spectator experiences in the relationship between image and music, as artistic cultural texts in their multiple semiotic articulations.

KEYWORDS: *Album cover; Vinyl; Brazilian rock; Progressive rock; Counterculture.*

RESUMEN

Como parte de una investigación más amplia sobre la contracultura en las portadas de discos del rock brasileño, este artículo tiene como objetivo analizar las portadas en las que aparecen imágenes oníricas, entre 1968 y 1978. El objetivo es observar y delimitar tendencias y características que ayúdenos a comprender parte de la identidad visual del rock brasileño en el período. Se citan 15 obras de 13 artistas (grupos y cantantes), muchos vinculados al rock progresivo. En este artículo, las portadas son pensadas como objetos estéticos vinculados a la contracultura que engendran nuevas posibilidades para las experiencias del oyente-espectador en la relación entre imagen y música, como textos culturales artísticos en sus múltiples articulaciones semióticas.

PALABRAS CLAVE: *Portada de disco; Vinilo; Rock brasileño; Rock progressivo; Contracultura.*

Submetido em 22 de junho de 2022

Aceito em 24 de outubro de 2022

Introdução

A capa de um disco *long playing* (LP ou, como se diz atualmente, vinil) pode ser pensada como um objeto complexo. Como embalagem, responde às demandas do mercado, do interesse do consumidor, da apresentação imediata de um produto à venda, do acondicionamento e da proteção integral do produto. Mas, se o disco não é objeto comum descartado após o uso, sua embalagem também não funciona superficialmente assim. Disco é coisa de colecionador, que envolve algum grau de paixão e identidade. Junto de sua capa, é objeto de se ter numa prateleira da discoteca, organizado na coleção sob algum critério. Baudrillard (2008, p. 95) trata a coleção como “empreendimento apaixonado de posse”. Nela, “a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal”.

A capa de disco é importante porque, em muitos casos, está fortemente vinculada à música gravada como parte da identidade do artista. Por mais simples que seja, ela é elemento decisivo na construção de sua imagem. Não à toa, é muito difícil relançar um disco com outra capa, seja em LP ou CD. Quando isso ocorre, há um estranhamento no processo de consumo, pois se rompe um elo identitário forte entre artista, música e imagem, que é um dos cerne da produção de sentido na música gravada.

Esse elo criativo foi potencializado a partir do final dos anos 1960 com desdobramentos do design. No caso brasileiro, a experiência do designer Cesar Villela no selo Elenco, especializado em bossa nova, foi importante por criar uma identidade visual inovadora com poucos recursos gráficos: fotografia em alto contraste sobre fundo branco, tipografia fantasia e variada e três ou quatro bolinhas vermelhas (Villela, 2003). Porém, foi o rock e a tradição experimental de alguns de seus artistas dentro do amplo cenário da contracultura que deram margem às possibilidades criativas nesse suporte. Ao lado de outros campos visuais (imprensa, cartazes de shows, performances etc.), as imagens das capas foram centrais na criação da estética da música jovem. Tais capas articulavam aspectos da contracultura e do rock, de um lado, e o disco, as gravadoras e o design, de outro:

O surgimento da cultura de massa, o desenvolvimento da contracultura e os movimentos de protesto são todos aspectos da efervescência social da década. Não foi apenas a mudança de geração, mas uma reafirmação fundamental da modernidade, na qual a plenitude da

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910

juventude se tornou uma garantia de princípio, criatividade e radicalidade, com a música central para a auto expressão. Isso causou uma revolução nas gravadoras, no mercado, para música gravada e no *design* para música (De Ville, 2003, p. 78).

No Brasil, a influência da psicodelia e da contracultura no design das capas pode ser vista, dentre outros, no trabalho criativo e pioneiro de Rogerio Duarte nos discos tropicalistas homônimos de Caetano Veloso (1968), Gilberto Gil (1968) e Jorge Mautner (1974)¹. Duarte trabalhou mais com artistas da chamada MPB e deve ter influenciado pouco os capistas do rock. Das bandas nacionais, salvo um ou outro caso, as capas do rock progressivo inglês são as principais referências, como veremos.

Foi com o rock progressivo que o *design* das capas se desenvolveu, sobretudo por conta dos trabalhos do estúdio londrino Hipgnosis e de artistas visuais, como Roger Dean, para os álbuns do grupo Yes, e Paul Whitehead, nos discos do Genesis, entre outros.² Utilizando técnicas fotográficas, colagens, desenhos e pinturas, tais obras articulavam nova visualidade para novos arranjos sonoros e, conseqüentemente, repensavam a capa como mídia e a própria experiência dos ouvintes como um objeto para ser visto e manuseado durante a audição do disco. Como parte dos desdobramentos da contracultura, houve capas que trabalhavam com a figuração onírica e delirante de novos mundos derivada, conscientemente ou não, dos efeitos de drogas alucinógenas. O rock progressivo tornou-se uma espécie de “música visual” (Adamczewski, 2018) que incorporava várias situações imagéticas inesperadas ao arcabouço sonoro mais complexo e às letras. Tais figurações lisérgicas traziam em seu bojo a tentativa de se distanciar do perfil conservador da sociedade do período. Podia parecer uma atitude alienada, mas compunha as ações de parte da juventude, inclusive com caráter político, sem ser partidário ou engajado. Conforme Dunn (2008, p. 146), a contracultura “não foi um único movimento coerente, mas um conjunto de atitudes, ideias, e práticas que surgiram com a ‘esquerda’ e se posicionaram contra o regime conservador, mas que também articularam uma crítica das formas mais convencionais de ativismo político”.

¹ Sobre Rogerio Duarte, ver o artigo de Almeida, Fuchs e Kaminski (2018).

² Era comum desenhistas amigos de músicos e bandas que estudavam artes produzirem as capas dos álbuns (Jones; Sorger, 1999).

No rock brasileiro, esse design criativo foi incorporado de formas peculiares e diversas, conforme o projeto musical dos artistas, o interesse econômico das gravadoras e as oportunidades criadas no processo de produção de discos e capas.³ Ele pode ser variadamente visto em capas de discos de Ronnie Von (em sua fase psicodélica), Som Nosso de Cada Dia, Mutantes, Rita Lee e Tutti Frutti, Moto Perpétuo, entre outros. Dentro de uma pesquisa maior sobre a contracultura nas capas de disco do rock nacional no período de 1968 a 1978⁴, neste artigo serão analisadas as capas construídas nesse padrão de imagem onírica ou produtora de estranhamentos, em várias técnicas e temáticas, nas discografias de 13 artistas. Foram selecionados 43 discos no período indicado: A Barca do Sol (2 discos), Ave Sangria (1), Casa das Máquinas (3), Moto Perpétuo (1), Novos Baianos (4), O Terço (5), Mutantes (7), Rita Lee e Tutti Frutti (4), Ronnie Von (3), Raul Seixas (7), Secos e Molhados (2), Som Nosso de Cada Dia (2) e Terreno Baldio (2). Deste corpus, porém, serão destacadas neste artigo apenas 15 exemplares que trazem esse padrão de design articulados em duas ordens, sem serem mutuamente excludentes: técnica (desenho/pintura, fotografia, colagem, cenografia) e temática (maquinário ilógico, paisagem espacial, imagem onírica, cena urbana). Mesmo com certa heterogeneidade no conjunto, é possível observar e demarcar tendências e características que nos ajudam a entender parte da identidade visual do rock produzido no país no período. Essas capas serão tratadas como objetos estéticos que engendram possibilidades de experiências do ouvinte-espectador na relação com a música e o artista, como textos culturais artísticos (Lotman, 1996) em suas múltiplas articulações semióticas. Busca-se demonstrar as maneiras de apresentação dessa característica lisérgica ou onírica — aqui tratada como elemento semiótico — nessas capas e as articulações que esses textos culturais promovem nos vínculos com os trabalhos dos artistas, com a experiência estética, com a leitura particular da contracultura e com os interesses das gravadoras com tal tipo de embalagem.

O artigo está dividido em três partes: uma sobre o gênero rock progressivo e sua identidade visual, outra sobre a capa como objeto estético, e a terceira com as análises dos trabalhos visuais

³ O design das capas era uma das formas de atrair o consumidor jovem, dar certo status ao produto à venda e, em última instância, fazia parte do jogo de concorrência entre as gravadoras. Não à toa, a companhia nacional Continental lançou vários artistas do rock progressivo para tentar fazer frente à força das *major*s no mercado nos anos 1970 (Vargas, 2013).

⁴ Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio de bolsa produtividade em pesquisa, nível 2.

mais representativos do rock brasileiro no uso desse tipo de imagem lisérgica entre o final dos anos 1960 e meados dos 1970.

1. Rock progressivo e sua tradução visual

O rock progressivo — também conhecido como *art rock* ou rock sinfônico — surgiu no final dos anos 1960. Vinculado a músicos jovens inspirados no rock, ao público jovem e ao contexto da psicodelia e da contracultura, desdobrou-se na década de 1970 em vários países. As bandas britânicas seminais foram Pink Floyd, King Crimson, Yes, Emerson, Lake and Palmer (ELP), Genesis, Jethro Tull, Van der Graaf Generator e Gentle Giant. De forte perfil experimental, uma das características musicais é a influência da música erudita europeia na instrumentação, nos contrapontos, na harmonia e na forma em suíte (Macan, 1997; Friedlander, 2003). Na estrutura rítmica, além da variação de tempos e andamentos, várias músicas foram compostas sobre compassos compostos (casos de *Living in the past*, do Jethro Tull, ou *Money*, do Pink Floyd), o que por si só produzia algum estranhamento no público. Quanto à formação instrumental, sua característica sonora foi devedora da força dos novos teclados eletrônicos surgidos na década de 1960: “[...] a introdução de três instrumentos de teclado específicos — o órgão Hammond, o Mellotron e o sintetizador Moog — tornou possível o som do rock progressivo e levou o tecladista a um nível de paridade, ou mesmo predominância sobre o guitarrista” (Macan, 1997, p. 33).

Devido à complexidade musical das composições, instrumentação e arranjos, foi marcado pelo virtuosismo dos músicos, alguns com formação erudita adaptada às performances expressivas do rock, como os tecladistas Keith Emerson (ELP) e Rick Wakeman (Yes). Mais exatamente, o aspecto musical progressivo é encontrado na repetição de determinadas estruturas melódicas

sempre alteradas e desenvolvidas conforme a repetição, como se o tema da peça se desdobrasse ao longo da execução.

Nas letras, as características gerais são o tom lírico e referências a narrativas de mundos imaginários e personagens estranhos e alegóricos (Friedlander, 2003). Muitas influências vinham, inclusive, da literatura, sobretudo de narrativas fantásticas:

Jon Anderson, do Yes, era um ávido leitor de Hesse, cuja influência pode ser detectada mais diretamente em *Close to the Edge*; Peter Gabriel, do Genesis, ficou profundamente impressionado com *The Wasteland*, de T. S. Eliot, que influenciou fortemente o LP *Selling England by Pound* do grupo (Macan, 1997, p. 70).

Outro aspecto característico do *prog rock* tem a ver com o campo visual. Boa parte da produção musical do gênero está centrada em alguns padrões visuais determinantes, como se fossem traduções imagéticas da música. Segundo Macan (1997), a visualidade do rock progressivo aparece em duas situações específicas: nos concertos e nas experiências quase litúrgicas que proporcionam (luzes, efeitos, cenografia, roupas etc.), e nas capas dos discos. Nestas, a arte baseia-se em imagens de cenários fantásticos, figuras antropo, zoo e fito mórficas, cenas de ficção científica (maquinário futurista aparentemente ilógico, cenários espaciais etc.), tudo feito com desenhos, pinturas, colagens e efeitos fotográficos, quase sempre influenciadas pela estética surrealista ou sua adaptação conjuntural como produto figurado de alucinações, estados oníricos e de delírio, “refletindo a influência da psicodelia e, por extensão, das drogas alucinógenas — maconha, mescalina, haxixe, cogumelos com psilocibina e, acima de tudo, LSD” (Macan, 1997, p. 58).

Antes simples, a capa se desdobra em álbum: embalagem que se abre como livro e duplica a área de desenho ampliando a tela sobre a qual o *designer* cria, como é o caso, por exemplo, de várias capas do Yes ilustradas por Roger Dean (De Ville, 2003, p. 119 *et seq.*).

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910

Na produção dessas novas capas, algumas referências são importantes. Uma delas é o estúdio de design londrino Hipgnosis, fundado em 1968, por Storm Thorgerson e Aubrey Powell. Nele, foram criadas capas importantes para grupos como Led Zeppelin, Pink Floyd, Genesis, entre outros. O estúdio alterou o padrão tradicional de apresentação do artista na capa (de rosto ou corpo inteiro) substituindo-o por outra imagem completamente diferente, porém, com alguma relação com o projeto estético do disco para possibilitar criativamente novas experiências sinestésicas, imersivas ou tradutórias ao ouvinte. Com o trabalho do Hipgnosis, a capa passa a ser tratada como parte de um projeto artístico maior, literalmente audiovisual, o que fornecia às gravadoras um motivo visual de atração do consumidor, apesar do aumento dos custos de produção⁵: “A paisagem visual da música popular e as experiências de audição holísticas do público foram irrevogavelmente transformadas pela evolução da capa do álbum, paralelamente ao rápido aumento das vendas de vinil na década de 1970” (Alleyne, 2014, p. 251).

Além do estúdio, outros designers trabalharam a capa como objeto estético. O exemplo de Roger Dean é emblemático: de um lado, por ter sido um dos criadores das paisagens oníricas e fantásticas que caracterizaram seu estilo; de outro, como destacam Jones e Sorger (1999, p. 79), por seu trabalho intenso com o grupo Yes ao construir sua identidade visual com seus desenhos e também com a grafia estilizada do nome da banda que se tornou uma marca para os músicos e para os fãs.

As capas a partir do rock progressivo se transformaram em novos objetos e, nos vínculos com a música, proporcionaram ao ouvinte uma experiência distinta e mais profunda se comparada

⁵ É importante destacar que a indústria fonográfica passava por um forte crescimento nas vendas de disco, mesmo com a crise do petróleo em meados da década de 1970 (Friedlander, 2003, p. 328; Jones & Sorger, 1999, p. 78-79).

com as capas anteriores. A relação mais intensa entre som e imagem visual proporcionou ao espectador outras imersões multissensoriais. Segundo Adamczewski (2018), as capas são portais para outros mundos sonoros, poéticos, visuais e narrativos:

O pacote textual de um disco de rock progressivo deve, conseqüentemente, ser abordado em termos de uma experiência visual imersiva: um espaço onde muitas camadas díspares de significado e canais de interação se sobrepõem. De fato, é o elemento visual dentro da experiência de interagir com discos de rock progressivo que os transforma em objetos indutores de uma experiência imersiva (Adamczewski, 2018, p. 185).

Nessa transição, portanto, a capa ganha novo *status* enquanto objeto estético, texto cultural artístico e, também, na experiência imersiva e sinestésica que induz. No item a seguir, antes de tratar do rock nacional, busca-se discutir essa nova configuração.

2. Capa como objeto estético

Nesses novos moldes, a relação entre o espectador e a capa de um LP torna-se complexa. À primeira vista, a capa é um objeto manipulável, passível de ser fruído com olhos e mãos. Tem textura, peso, dimensões, densidade, aspectos que constroem seu vínculo tátil com o usuário e com os espaços que ocupa (discoteca, loja, prateleiras etc.). Pode ser envolvida em um saco plástico, além de internamente conter outro saco, mais fino, que condiciona o disco. Pode ter encartes com imagens ou textos que complementam o projeto estético da obra musical e a experiência do ouvinte espectador. Quando aberto, além de ampliar a área de desenho para o designer, o tamanho do álbum é compatível com uma distância mediana entre as mãos (aprox. 62 cm) com os braços abertos, e com a distância até o olho de quem a observa. Por acondicionar um objeto frágil e que

não pode ser riscado ou quebrado, a capa tem importância prática e precisa também ser tratada com cuidado. Para manuseá-la, em princípio, é necessário ter calma e atenção. Tais descrições nos apontam para alguns aspectos importantes: sua materialidade e presença, a questão do tempo de fruição e a relação tátil com o espectador ouvinte.

Como objeto estético, a capa possui integridade e presença que lhe dão sentido. Sua existência física afeta o espectador, e tal relação engendra experiências sensíveis, resultado da potência da presença dada pelos aspectos observados em sua instância material: “Uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas — o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (Gumbrecht, 2010, p. 13). A atenção às materialidades e à presença como constituintes de acionamentos sensíveis e de produção de sentido nos leva a privilegiar a experiência do ouvinte ao ter em mãos esse objeto. É na relação com o espectador, seu repertório, seu grau de atenção, sensibilidade e sua disponibilidade que a capa articula sentido. O objeto pode até estar pronto e trazer sua carga semiótica como um texto na cultura (Lotman, 1996) tecido por contatos com outros textos. Mas é com o manuseio, o toque e o olhar que a capa se constitui enquanto objeto de sentido. Mais que isso, essa ênfase na potência da presença nos faz perceber quão distante a análise das capas está das teorias da arte que priorizam as “essências” ou que valorizam interpretações que apontam para certa “espiritualização” da arte e a separam da vida vivida, das práticas diárias mais circunstanciais, das experiências concretas, múltiplas e intensas do cotidiano. A capa de disco do rock progressivo é desses objetos aparentemente simples e usuais, mas que nos despertam atenção. A respeito da importância de uma teoria que valorize a experiência, o contato com as materialidades e a presença, a reflexão aqui construída segue a

proposta de Dewey (2010), que entende a arte e seu valor a partir da experiência comum e cotidiana.

Para que ocorra essa experiência de maneira profunda, ela demanda um gasto de tempo em situação de deleite em que não há pressa ou angústia pelo final. A experiência de manusear uma capa de disco pede a fruição estendida, ampla, acompanhada pela audição da música gravada. De certa forma, ela é incompatível com a velocidade e o dinamismo do mundo contemporâneo e distancia-se, por isso, da excitação vertiginosa dos videocliques e dos videogames, por exemplo. Tal experiência de fruição calma depende ainda da memória e da lentidão da lembrança, processos afetados pela cultura tecnológica contemporânea cujo dinamismo imprime, quase sempre, demandas por novidade e mudança e dificulta a atenção estendida a esse objeto:

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio (Larrosa, 2020, p. 22).

Se a capa produz sentido no contato com o espectador e na sua fruição, é sobre a experiência que envolve tal contato que se deve refletir. Conforme Larrosa (2020), experiência é “travessia”; para Heidegger (2003), experiência é “caminho”. A rigor, experiência é a dinâmica transformadora que se estabelece entre um sujeito e algo, seja o que possa ser esse algo. Nessa relação, alguma coisa toca e atravessa o espectador para influenciá-lo e constituir-lo, sempre conforme seu repertório e sua sensibilidade. Essas trocas são o caminho construído pela experiência. Daí a importância de se deixar tocar, se deixar constituir pelos objetos.

Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. [...] Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula (Heidegger 2003, p. 121).

Deixar-se afetar, receber o que nos vem ao encontro, construir-se por meio das afetações e atravessamentos, essas são as dinâmicas da experiência do “fazer”. O rumo de tais experiências é a transformação. O sujeito, então, não se define por ser ativo,

[...] mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma [...] passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (Larrosa, 2020, p. 25-26).

Isso ocorre a todo momento, de maneiras distintas, com objetos, pessoas, ambientes e ideias. No caso das capas do rock progressivo, a experiência é também produto de tais relações e acionamentos. O objeto absorve o espectador e o encanta, apaixona-o, promove sensações de mistério, imersão e deleite que respondem às imagens visuais ilógicas. Mais do que isso, traduz sua materialidade a esse sujeito pelo tato, pela visão e pelos vínculos sinestésicos com a audição das canções. A passividade, nesses termos, indica ser aberto, estar sensível, alienar-se de outras determinações para se deixar envolver, porém, atento de maneira ativa e apaixonada para se construir pela experiência⁶.

Apesar de vinculada ao universo do consumo e ser a embalagem de uma mercadoria, a capa de disco tende a ser um “objeto singular” nos moldes indicados por Kopytoff (2021). Segundo o autor, os objetos se dividem idealmente em dois polos: as mercadorias, objetos passíveis de troca

⁶ Estar apaixonado por algo, alguém ou por alguma ideia não pode ser possuir essa coisa. A posse implica ação contra algo e contra sua natureza; ao contrário, estar apaixonado implica passividade atenta, disponibilidade e abertura para a experiência da paixão. “Na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele” (Larrosa, 2020, p. 29).

e que se apresentam como comuns, e as coisas singulares, incomuns, ligadas à cultura, que não são trocadas facilmente por outras coisas ou por moedas, que não se submetem aos parâmetros do mercado e se opõem à noção de valor dentro das trocas comerciais em uma sociedade. Obviamente, tais posições não são absolutas. Ambas são encontradas em graus distintos em praticamente todos os objetos, e as capas, conforme são pensadas aqui, estão longe de serem exceção. Se, em princípio, por serem embalagens, fundam sua existência e seu sentido no consumo, no mercado e na noção de mercadoria, ao mesmo tempo, fogem dessa instância por constituírem valor no âmbito da cultura, nos usos e nas valorizações sob critérios que priorizam o simbólico e a experiência estética ao invés de se submeterem à homogeneização dos valores de troca das mercadorias.

Na medida em que a mercantilização torna o valor homogêneo, e que a essência da cultura é a discriminação o excesso de mercantilização é anticultural — tal como tantas pessoas perceberam ou sentiram. Se [...] as sociedades têm necessidade de resguardar uma determinada parte de seu ambiente, delimitando-a como “sagrada”, a singularização é um meio para alcançar esse fim. A cultura assegura que algumas coisas permaneçam inconfundivelmente singulares e resiste à mercantilização de outras coisas (Kopytoff, 2021, p. 93).

Como muitos objetos do design, a capa articula em si mesma tanto as instâncias da mercadoria quanto as da estética. Como uma obra do design, solicita o espectador pelos elementos sensíveis e se constitui como parte do projeto estético do artista e de sua música. Os vínculos sinestésicos, estéticos e materiais entre capa, disco e música são grandes a ponto de, muitas vezes, se sobreporem um ao outro. Se pensarmos no ditado popular que diz “não se compra um livro pela capa”, excetuando o caráter alegórico da frase, podemos afirmar que um disco pode sim ser comprado pela capa, pois ela encerra tanto uma densa experiência estética quanto fornece elementos para o entendimento da obra musical gravada.

Mesmo sendo um objeto e ter existência e função enquanto tal, parte de seu sentido está nas imagens que contém. Nos casos que serão aqui tratados, as imagens visuais têm uma relação diferente com a obra gravada, sem a comum representação mimética do artista.

De forma geral, as capas dos primeiros LPs eram simples, possuíam apenas a frente e o verso e a abertura lateral para colocação e retirada do disco. Era comum ter apenas a foto do artista, de seu rosto ou do seu corpo inteiro em determinado cenário, e seu nome e/ou do disco. Tal qual uma embalagem típica, indicava a música e o artista (o produto) para o interesse do consumidor. Era também uma maneira de construção do corpo do músico para a fruição do espectador que podia contemplá-la ao ouvir o disco. Por meio da imagem da capa, os artistas se tornavam mais próximos do ouvinte: as fotografias mostravam detalhes do seu rosto, com o olhar direto para a câmera (para o espectador) e um possível sorriso a indicar certa intimidade etc.; do corpo eram mostrados a altura relativa, o tipo de corpo, suas roupas preferidas, a postura etc. Essa aparente intimidade indica o princípio da imersão do espectador no universo enquadrado pela fotografia que ilustrava a capa. Tal partilha colocava o ouvinte-espectador no universo visual criado.

Se a capa é um objeto visual, com imagens figurativas ou abstratas ligadas a um projeto musical e a outras dimensões culturais e estéticas que o envolvem, tais quais os textos da cultura (Lotman, 1996), as imagens podem acionar um razoável leque de interfaces semióticas e culturais que se desdobram a partir da música: performance, corpo, moda, dança, outras artes, contextos históricos e culturais, cenas do cotidiano, figurações de toda ordem e outras séries de relações típicas dos textos artísticos mais intrincados e complexos. Por texto cultural entende-se uma unidade semiótica com determinados limites, porém, com séries de relações internas e externas

de sentido, como um evento multivocal de articulações complexas. Mesmo dentro de um sistema e por ele definido em primeira instância, os textos artísticos conseguem acionar e traduzir outras linguagens e sentidos de sistemas mais ou menos distantes. Nas palavras de Lotman, com o exemplo da dança:

Ao ser reexposto na linguagem de uma dada arte, o material multivocal adquire uma unidade complementar. Assim, a conversão de um ritual em um ballet é acompanhada da tradução de todos os subtextos diversamente estruturados à linguagem da dança. Mediante a linguagem da dança se transmitem gestos, atos, palavras e gritos, e as próprias danças, que, quando isso ocorre, se “duplicam” semioticamente. A multiestruturalidade se conserva, mas está como empacotada na envoltura multiestrutural da mensagem na linguagem da arte dada (Lotman, 1996, p. 79).

Pensar a capa de disco como um texto cultural artístico é concebê-la como um sistema definido e, ao mesmo tempo, articulado com outros textos e sistemas. Imagens visuais de capas do rock progressivo pouco trazem fotos dos músicos; quando trazem, estão em situações inusitadas, sob determinados efeitos fotográficos ou cenográficos. Nos casos a serem aqui tratados, são imagens de caráter onírico, criações em cenários absurdos, com elementos visuais de relações inusitadas, produtos de situações de delírio ou embriaguez. Nessas imagens, os vínculos com a música e o projeto estético dos artistas se dão em outros parâmetros, como trataremos adiante no rock brasileiro.

3. A imagem onírica nas capas do rock brasileiro

Conforme indicado, foram observados 43 discos de 13 artistas do rock nacional entre os anos de 1968 e 1978. Desse conjunto heterogêneo, para os limites deste artigo, 15 capas

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910

representativas foram selecionadas para demonstrar tendências gerais de uso da imagem lísergica nos discos do rock brasileiro. As categorias dividem-se em duas ordens, sem serem mutuamente excludentes: técnica (desenho/pintura, fotografia, colagem, cenografia) e temática (maquinário ilógico, paisagem espacial, imagem onírica, cena urbana).

Ronnie Von era um cantor de sucesso ligado ao rock da jovem guarda nos anos 1960 quando tentou realizar um trabalho mais autoral e experimental nos moldes do que Os Mutantes, seus amigos, faziam na época do tropicalismo. Levou a proposta para a gravadora Polydor e foram feitos três LPs entre 1969 e 1970. Nenhum fez muito sucesso e o projeto terminou. O terceiro desses discos, chamado *Minha máquina voadora* (1970), traz na contracapa o desenho de um artefato voador inusitado, mistura de barco e castelo medieval com canos, caldeira e asas de pássaro, numa espécie de retrofuturismo (Fig. 1), dentro do qual está a fotografia do cantor sentado em um trono. A letra da música homônima fala do desejo de voar no seu “brilhante pássaro de prata” mescla de “combustível, metal e poema” para ver “os homens de cima em cena entre a música de um motor”. A vontade de voar marca o desejo da mudança, de ver as coisas sob um ponto de vista mais amplo, como se abrisse os horizontes. Bem ao sabor dos desejos utópicos da contracultura, o desenho reconstrói a máquina ilógica. Mesmo sabendo da impossibilidade do funcionamento, a imaginação do espectador ouvinte é acionada.

Figura 1: *Minha máquina voadora – contracapa*



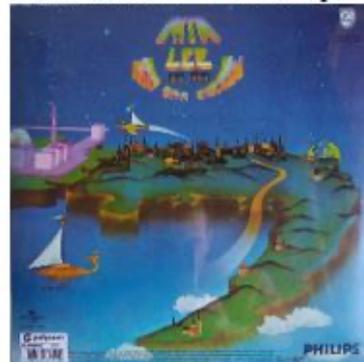
Fonte: www.discogs.com

Figura 2: *Atrás do porto tem uma cidade*



Fonte: www.discogs.com

Figura 3: *Atrás do porto tem uma cidade – contracapa*



Fonte: www.discogs.com

Já a capa do disco *Atrás do porto tem uma cidade*, primeiro gravado por Rita Lee com o grupo Tutti Frutti (Philips, 1974), traz o desenho de três naves no formato de barcos que voam em torno de uma ilha suspensa no espaço em meio a nuvens (Fig. 2). O trabalho foi feito pelos jovens artistas plásticos André Peticov Jr. e Claudio Moszko. O primeiro tem longa carreira como artista e é irmão de Antônio Peticov, outro que tem muitos trabalhos em artes visuais, ambos bem próximos de Rita e dos Mutantes na época. Nesta capa, há uma produtiva relação narrativa e temporal entre frente e verso: o mesmo cenário estranho da ilha suspensa é visto de lados opostos e também de dia e de noite (Fig. 2 e 3), o que mostra como os artistas usavam criativamente o objeto capa e seu manuseio pelo espectador para descobrir possíveis sentidos.

A figura da nave e do voo no espaço é sintomática nessas imagens e no rock progressivo. No rock britânico, dois exemplos são representativos. Um é a capa do disco *Fragile*, do Yes (1971), no qual uma nave voadora vista de cima circunda um planeta; outro é a música “Starship trooper”, do mesmo grupo, no disco *Yes Album* (1971), cuja letra fala de um patrulheiro do espaço que articula o tempo, as almas, os astros, enfim, o “caminho” metafísico, sempre acionando a metáfora

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910

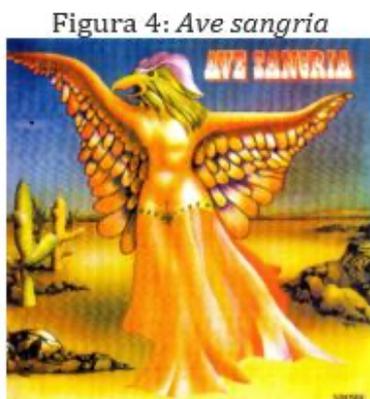
alucinógena da “viagem”. O texto musical, por sua vez, constrói, por meio das sonoridades e do arranjo, a narrativa de uma possível viagem.

Dentro do álbum *Atrás do porto...*, havia uma foto ocupando as duas faces com todos os músicos com roupas, maquiagem e poses andróginas, outra postura contracultural que apontava para a quebra dos limites entre masculino e feminino. Um encarte escrito à mão por Rita traz a narrativa da “viagem” que foi terem feito esse disco, citando inclusive o termo “baurets”, que significava cigarro de maconha, já usado no título do disco *Mutantes e seus Cometas no país do baurets* (Polydor, 1972). O início do texto é sintomático na descrição da ambientação: “Partimos para + uma expedição rumo ao começo de alguma coisa como sempre... só que desta vez, nossos equipamentos de viagem nos permitiam maior segurança para encarar situações ‘estranhas’ que nos seriam programadas diariamente!” (grafia original). O vínculo com as drogas estava indicado também nas músicas, sobretudo em “Ando jururu”, em “Círculo vicioso” e na hoje clássica “Mamãe natureza”.

As músicas do disco de Rita e Tutti Frutti não eram propriamente do gênero progressivo. No entanto, havia um ou outro trecho nos arranjos em que determinados aspectos musicais do *prog* apareciam, seja nos timbres, melodias ou na instrumentação⁷. A rigor, os efeitos alucinógenos das drogas, consciente ou intuitivamente, conformavam em parte as experiências acústicas e visuais. A capa do disco e seu manuseio colocavam o espectador ouvinte em novas situações de fruição e experiência, sobretudo se ele também estivesse sob os efeitos de alguma dessas substâncias alteradoras da consciência.

⁷ O uso dos efeitos do sintetizador Moog são sintomáticos dessa timbragem característica.

Fica claro que o padrão das imagens lisérgicas, mais do que os vínculos com o rock progressivo, tornara-se um modelo de sucesso numa embalagem a ser vendida junto do produto principal. Em outras palavras, ter uma capa com uma imagem visual “muito louca” poderia ser um primeiro passo para alavancar o interesse do ouvinte consumidor. Não à toa, gravadoras seguiram essa tendência nas capas de outras bandas do progressivo brasileiro.⁸ Isso se vê no disco do grupo pernambucano Ave Sangria (Continental, 1974) (Fig. 4), no álbum *Terreno baldio* (Pirata, 1976) (Fig. 5), do grupo homônimo, ou no disco *Lar de maravilhas* (Som Livre, 1975) (Fig. 6), do Casa das Máquinas.⁹



Fonte: www.discogs.com



Fonte: www.discogs.com



Fonte: www.discogs.com

Alguns truques cenográficos e de maquiagem eram usados para romper o nexos mais imediato entre imagem visual e realidade para construir cenas estranhas. Na contracapa do

⁸Algumas capas tinham pouca qualidade nos desenhos, muitos feitos por artistas amigos dos músicos sem experiência de design. Um exemplo é o desenho do álbum *Snegs*, do Som Nosso de Cada Dia, colocado na capa sem estar finalizado. Como o desenhista demorava demais e a gravadora cobrava o prazo para o lançamento, os músicos entregaram o trabalho assim mesmo, conforme declaração do baixista Pedro Baldanza (*apud* Campos, 2008).

⁹*Terreno Baldio* tinha conscientemente nítidas influências do britânico Gentle Giant (Albuquerque, 2020). Já o Casa das Máquinas não era exatamente do progressivo, mas neste disco, em especial, as músicas e os arranjos incorporaram a estética do *prog rock*. Mais diferente, porém, incorporado à cena progressiva brasileira, havia o Ave Sangria, com influência das sonoridades regionais nordestinas, uso de instrumentos acústicos e o formato da canção *folk*.

segundo disco de Os Mutantes — *Mutantes* (Polydor, 1969) — há a foto do trio Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sergio Batista maquiados para simular seres alienígenas. O trabalho foi feito com bolas de borracha cortadas e colocadas nas cabeças com barbantes maquiados para parecerem veias e um sexto dedo na mão de Rita feito com massa de modelar (Fuscaldo, 2018, p. 63; Lee, 2016, p. 86) (Fig. 7). Já na famosa capa do disco *Secos & Molhados* (Continental, 1973), a mesa cenográfica e os pratos de papelão foram cortados para a colocação das cabeças dos quatro integrantes do grupo (Fig. 8). A imagem traz seus semblantes melancólicos, humanos postos para um ritual canibal, numa fotografia de iluminação contrastante e tensa, em diálogo provocativo com a estética barroca de algum quadro de Caravaggio. Nesse caso, tal imagem retomava um diálogo forte com a antropofagia tropicalista e adensava os sentidos da imagem onírica. O trabalho do *Secos & Molhados* estava mais voltado à tradição da poesia e da canção brasileiras, mas a fotografia e a montagem cenográfica emulavam o ritual absurdo da cena, tornando o texto visual complexo por conta da tradução que operava.

Os Mutantes, em sua primeira fase, costumavam improvisar em seus discos, não só musicalmente. Logo na contracapa do primeiro trabalho gravado — *Os Mutantes* (Polydor, 1968) (Fig. 9) — os três músicos fizeram pequenos desenhos rabiscados em preto e branco simulando a estética surrealista de Salvador Dalí, com horizonte longo, cenário desértico, figuras antropomorfas, objetos derretendo etc. (Fuscaldo, 2018, p. 45). A rigor, as imagens tinham mais o sentido irônico e debochado do trio, longe da produção cuidadosa dos trabalhos gráficos nas capas, mas não deixam de revelar essa influência de estranhamento vinda da vanguarda.

Figura 7: *Mutantes* – contracapa



Fonte: www.discogs.com

Figura 8: *Secos & Molhados*



Fonte: www.discogs.com

Figura 9: *Os Mutantes* – contracapa



Fonte: www.discogs.com

Secos & Molhados e Mutantes não estavam ligados diretamente ao rock progressivo, apesar de serem sensíveis ao gênero e passíveis de uma ou outra influência. No caso dos Mutantes, Rita Lee saiu do grupo em 1972, entre outros motivos, pela guinada que os irmãos Batista queriam fazer para o *prog rock*, tendência que Rita não desejava (Lee, 2016). Secos & Molhados estavam mais vinculados à androginia, ao travestimento e à poesia. Mesmo assim, as posturas de ambos eram atravessadas pelo experimentalismo que demarcava a contracultura na sua versão nacional. Além disso, como já indicado, as capas com essas imagens intrigantes se tornaram um trunfo das gravadoras para divulgar os artistas jovens com sucesso.

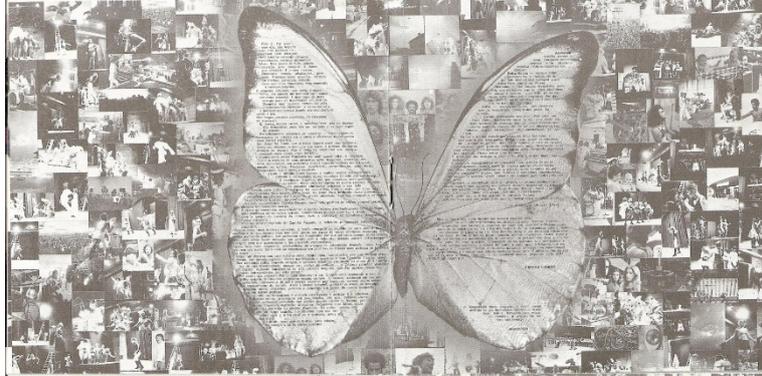
O formato álbum foi um território fértil para criações tendo em vista o manuseio para abertura e observação e também o espaço duplicado para a produção visual, tanto na parte interna quanto na externa. Nele, os espectadores-ouvintes podiam explorar o objeto, suas imagens e textos conforme ocorria a audição. Já foi citado aqui a foto dos membros do Tutti Frutti com a Rita Lee

dentro da capa de *Atrás do porto...* No disco *Snegs*¹⁰ (Continental, 1974), da banda paulista de rock progressivo Som Nosso de Cada Dia, além da imagem de cogumelos e uma borboleta azul na capa, a parte interna se abria com várias pequenas fotos dos integrantes em shows, em suas casas, com amigos etc. (Fig. 10). No centro, nas duas asas de uma grande borboleta, há um texto que trata de modo cifrado e enigmático do encontro dos músicos, da história do grupo, de amigos que ajudaram a banda e de outras “viagens”. Algumas palavras usadas demonstram a ligação com outros mundos, com o espaço, com viagens intergalácticas. A banda é tratada como uma “nebulosa” e os encontros com outras nuvens cósmicas são alegorias das amizades construídas no percurso (“viagem”) de criação do disco. As muitas fotografias de cenas e pessoas, o texto e o enigmático inseto de asas abertas convidam o espectador a passear com olhos, mãos e ouvidos pelo objeto. Apesar da forte simetria da imagem, que organiza e equilibra o olhar, a profusão de pequenas fotos a torna complexa, tipo de texto que pede para ser observado e esquadrihado com atenção¹¹. As músicas do disco também colocam o ouvinte em situação de “viagem” por conta das atmosferas dos arranjos, das letras sobre a vida, a cidade, o futuro, a era de Aquarius¹² e outras experiências utópicas.

¹⁰“Snegs” é outro nome dado à maconha.

¹¹ “A profusão é carregada em direção a acréscimos discursivos infinitamente detalhados a um *design* básico, os quais, em termos ideias, atenuam e embelezam através da ornamentação” (Dondis, 2003, p. 146).

¹² A era de Aquarius é uma era astrológica que sucede à de Peixes e, segundo os astrólogos, seria uma era de paz amor e fraternidade, desejo dos movimentos pacifistas ligados à contracultura. Tornou-se famosa por ser tema da canção *Aquarius/Let the Sunshine in*, no musical *Hair*, em 1967, e lançada em *single* em 1969 pelo grupo Fifth Dimension.

Figura 10: *Snegs*– parte internaFonte: www.discogs.com

Mais dois discos utilizam criativamente a capa do álbum. *O dia em que a terra parou*, de Raul Seixas (Warner, 1977), traz na parte externa uma cena desértica com a imagem do cantor enterrada na areia (Fig. 11), e na interna, ao lado das letras das músicas e da ficha técnica, encontra-se a reprodução do quadro *A condição humana* (1933), do pintor surrealista belga René Magritte, com uma foto 3x4 de alguém não identificado (Fig. 12).¹³

¹³ Os álbuns de Raul Seixas traziam sempre a imagem do cantor à frente, compondo um design tradicional. Esta capa, dentro do *corpus* selecionado, é a única que destoa dessa tendência.

Figura 11: *O dia em que a terra parou* – capa aberta



Fonte: www.discogs.com

Figura 12: *O dia em que a terra parou* – parte interna



Fonte: www.discogs.com

Já em *Novos Baianos F. C.* (Continental, 1973), dos Novos Baianos, o álbum se abre em páginas com letras de músicas, textos, ficha técnica, fotos de shows e dos jogos do time de futebol da banda (Fig. 13, 14 e 15). A capa é para ser folheada como um livreto e revela-se um texto cultural mais plural e complexo ao articular elementos culturais do espetáculo, da música, do cotidiano do grupo, da fantasia e do futebol.¹⁴

¹⁴ Raul Seixas não fazia rock progressivo. Novos Baianos também não, mas neste, entre suas múltiplas influências nacionais e internacionais, estava a linguagem do *prog rock*.

Figura 13: *Novos Baianos F.C.* – parte interna 1



Fonte: www.discogs.com

Figura 14: *Novos Baianos F.C.* – parte interna 2



Fonte: www.discogs.com

Figura 15: *Novos Baianos F.C.* – parte interna 3



Fonte: www.discogs.com

A fotografia é uma técnica muito utilizada nas capas de disco há muito tempo. Nos designs do rock progressivo entre os anos 1960 e 1970, ela ganha outros contornos ao forçar, com efeitos,

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910

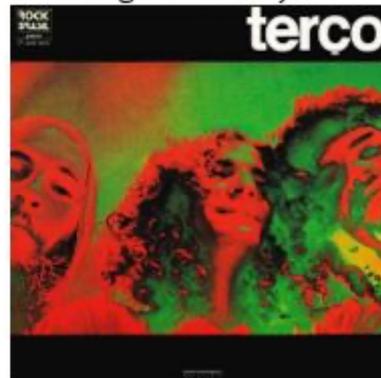
o distanciamento entre a reprodução fotográfica e a figura real fonte da imagem, com o propósito de criar uma cena irreal, delirante, de representação deslocada ou borrada e que foge da mimese usual da fotografia. O conhecido disco dos Novos Baianos *Acabou chorare* (Som Livre, 1972) traz em sua contracapa uma sobreposição de imagens fotográficas que confunde o olhar do espectador ao construir uma imagem visual mesclada, sem construção espacial nítida e sem definição sobre ações dos personagens representados (Fig. 16). Nela, vemos traduzidos elementos da natureza, partes de corpos e roupas usadas pelo grupo no sítio em que moravam em comunidade em Jacarepaguá (RJ). O disco *Terço* (Continental, 1973), da banda homônima, tem na capa a foto dos três integrantes em negativo com efeito de solarização (Fig. 17)¹⁵. O uso do vermelho, de alta temperatura, sobre a imagem distancia a representação da mimese e introduz um elemento visual de irrealidade e estranhamento.

Figura 16: *Acabou chorare* – contracapa



Fonte: www.discogs.com

Figura 17: *Terço*



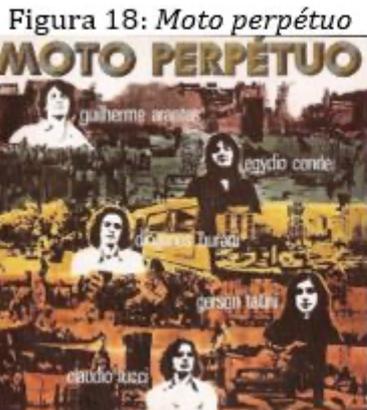
Fonte: www.discogs.com

O cenário urbano, com suas características negativas de ruído, poluição e perturbação, ou positivas de movimento, dinamismo, tecnologia e novidade, gerava reações distintas entre a

¹⁵ Esse efeito era obtido de duas formas: no laboratório quando o filme fotográfico era revelado, ou quando a foto era copiada para o papel através do ampliador com tempo preestabelecido. No meio do tempo, acendia-se outra luz para velar partes da foto, deixando algumas partes em negativo e outras em positivo.

juventude no período da contracultura. Se o movimento *hippie*, muitas vezes, indicava o retorno à vida rural, à produção da própria subsistência e à prática de formas mais naturais de vida, havia aqueles que se incentivavam com a eletrônica, as novas maquinarias, os arranha-céus etc. Nas letras de música, um exemplo dessas reações contraditórias foi a canção “Bicho do Mato”, do Som Nosso de Cada Dia, no disco *Snegs* (Continental, 1974): “*Gosto daqui / Do cimento das coisas armadas / Que fazem subir / Dos barulhos estranhos / Gosto daqui / Da fumaça, dos sonhos, dilúvios / Que fazem subir / Dos barulhos estranhos / Quero ir para a serra / Ser gente, ser fera / Quero ser bicho do mato / Do mato, do mato*”.

No campo visual, algumas capas tentam traduzir essas sensações com relação ao cenário urbano. Dois exemplos do *corpus* se destacam. Um é a montagem fotográfica na capa do único trabalho lançado pela banda Moto Perpétuo (Continental, 1974), liderada pelo compositor e pianista Guilherme Arantes, na qual as imagens dos cinco músicos se sobrepõem às de cenas urbanas de carros, ônibus e prédios, pintadas com cores opacas (Fig. 18). Todas as fotos são em alto contraste e, nessas cores, traduzem as sensações críticas de poluição, movimento frenético, caos. No disco *Durante o verão* (Continental, 1976), segundo lançamento d’A Barca do Sol, a imagem foi feita com desenho sobre uma foto de telhados e antenas na parte de baixo da capa, deixando a maior parte para o céu pintado entre o amarelo e o laranja para simular o calor da cidade com a temperatura elevada da cor (Fig. 19).



Fonte: www.discogs.com



Fonte: www.discogs.com

Considerações finais

As 15 capas de 13 artistas (grupos e cantores/as) aqui analisadas, mesmo que heterogêneas na forma, técnica empregada ou relações construídas, apontam para algumas tendências importantes nesse tipo de *design* no cenário do rock brasileiro entre 1968 e 1978. Mais do que mera reprodução do rock progressivo inglês, aqui as imagens líricas dos álbuns ganharam novas conformações. Os diálogos com artistas e fotógrafos foram produtivos e deles surgiram trabalhos importantes com técnicas variadas, entre fotografia, desenho/pintura e colagem.

Mais do que a construção de uma memória visual de parte da música brasileira, as reflexões dão margem a novas abordagens das capas, em especial, pensando-as como objeto estético e dentro da experiência que provocam, o que se mostra como condição básica para entender a dinâmica semiótica desse tipo de texto artístico. Em primeiro lugar, ao envolver os campos do consumo e da arte, a capa atua dialogicamente nos dois polos da condição do objeto: como objeto singular simbólico, criativo e avesso à mercantilização, porém, que circula dentro de determinadas lógicas de valor e de consumo no mercado musical (Kopytoff, 2021). Vimos, por exemplo, como era interessante para as gravadoras criarem uma arte de capa nesses moldes para atrelar mais fortemente o produto ao consumo específico de determinados públicos.

Em segundo, como texto da cultura vinculado ao que Lotman (1996) chama de multivocalidade do texto artístico, a capa traduz outros textos que se articulam com a música gravada, o artista, o ouvinte e o contexto da obra. Percebe-se isso nos vínculos com as artes plásticas, com elementos da cultura brasileira e com a história da arte — referências culturais

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910

muitas vezes fora do rock e da cultura jovem do período — e nos signos visuais presentes nas figurações oníricas, como naves espaciais, a alegoria da “viagem”, personagens estranhos, espaços ilógicos, representações variadas das cidades etc. Aqui é nítida a presença de alguns elementos e parâmetros de sentido da contracultura: o desejo utópico da criação de outro mundo e de outra sociedade, a vontade de romper os limites estabelecidos pelas culturas tradicionais, a relação dúbia com o cenário urbano, a alucinação das drogas como expansão da percepção e da sensibilidade e a materialização desses desejos todos nas linguagens que permeiam a canção, em especial no rock (imagens visuais, performances, arranjos instrumentais e letras).

Por fim, refletir sobre a experiência estética que a capa propõe é forma de entender os vínculos sinestésicos que suas imagens articulam, a multisensorialidade (tato, visão e audição) que dinamiza e, conseqüentemente, a paixão que proporciona. Como um objeto do cotidiano, a capa precisa ser pensada em sua materialidade, seu manuseio e sua presença. De outro lado, a disponibilidade do espectador-ouvinte, sua atenção e seu repertório (sua presença, enfim) são condições para a construção do ritual da experiência. Nos casos aqui tratados, o delírio e os estranhamentos com as imagens, as surpresas no manuseio das capas e os prazeres que tais articulações entre objeto e espectador podem construir são algumas das bases para tais experiências.

Referências

ADAMCZEWSKI, Tymon. Listening to images, reading the records: the inclusive experience in British progressive rock of the 1960s and 1970s. *Nordic Journal of English Studies*, v. 17, n. 1, p. 181-196, 2018.

ALBUQUERQUE, Thomas S. C. *Terreno Baldio: uma experiência progressiva brasileira*. 2020. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, 2020.

ALLEYNE, Mike. After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the rock album cover. *Rock Music Studies*, v. 1, n. 3, p. 251-267, 2014.

ALMEIDA, Fernando dos Santos; FUCHS, Isabela Marques; KAMINSKI, Rosane. A tropicália de Rogério Duarte em “Caetano Veloso” e “Gilberto Gil” (1968). *Projética*, v. 9, n. 1, p. 69-86, jan./jun. 2018.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Lucas R. Som Nosso de Cada Dia. *Coletivo só*, mai. 2008. Disponível em: <<https://so0jornal.wordpress.com/rock-hard-progressivo-e-afins/som-nosso-de-cada-dia/>>. Acesso em: 20 maio 2022.

Dossiê Crises da democracia e desinformação: diagnósticos do tempo presente

<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 26, n. 1, 2023

DOI: 10.29146/eco-ps.v26i01.27910

- DE VILLE, Nick. *Album: style and image in sleeve design*. London: Mitchell Beazley, 2003.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DUNN, Christopher. "Nós somos os propositores": vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. *ArtCultura*, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul./dez. 2008.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FUSCALDO, Chris. *Discografia mutante: álbuns que revolucionaram a música brasileira*. Rio de Janeiro: Garota FM, 2018.
- GUMBRECHT, Hans U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC-Rio, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/ Editora Universitária São Francisco, 2003.
- JONES, Steve; SORGER, Martin. Covering music: a brief history and analysis of album cover design. *Journal of Popular Music Studies*, v. 11, n. 1, p. 68-102, 1999.
- KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. 2 ed. Niterói: Eduff, 2021, p. 83-112.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid/ Valencia: Ediciones Cátedra/ Frónesis Universidad de Valencia, 1996.
- MACAN, Edward. *Rocking the classics: English progressive rock and the counterculture*. New York: Oxford University Press, 1997.
- VARGAS, Herom. Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual. *Revista FAMECOS*, v. 20, n. 2, p. 1-27, maio/ago. 2013.
- VILLELA, Cesar G. *A história visual da bossa nova*. Rio de Janeiro: ADG Brasil/ UniverCidade, 2003.

Herom Vargas - Universidade Metodista de São Paulo - UESP

Bolsista PQ-2 do CNPq, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Vice-presidente da seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL). Líder do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC) - CNPq.
Email: heromvargas50@gmail.com