

QUEM ASSINA A CAPA? AUTORIA E MEDIAÇÃO INDUSTRIAL NO ROCK PROGRESSIVO BRASILEIRO DOS ANOS 1970

 <https://doi.org/10.63330/aurumpub.064-018>

Alexandre da Silva Cortez

Mestre (doutorando)

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

E-mail: Cortezwise@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6092558980210863>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1892-7916>

Resumo

O estudo trata da autoria das capas de disco do rock progressivo brasileiro dos anos 1970, geralmente atribuídas à intenção da banda ou do ilustrador. Trata-se de um estudo de casos múltiplos, de natureza qualitativa, documental e iconográfica, cujo objetivo é examinar a cadeia de decisões que leva da encomenda à imagem impressa, distinguindo quem encomenda, quem executa, quem aprova ou recusa e o que as fontes permitem afirmar sobre cada elo. A metodologia combina a descrição das imagens em níveis, o levantamento de créditos, depoimentos e imprensa especializada e uma hierarquia explícita de evidências, aplicada a quatro capas: Moto Perpétuo (1974), Terreno Baldio (1976), Depois do Fim, do Bacamarte (1983), e Ave Sangria (1974). Os resultados indicam que a mediação industrial aparece de modo documentado apenas no caso do Ave Sangria, em que a gravadora recusou a arte original e mandou refazê-la sem consultar o grupo, ao passo que nos demais a cadeia permanece parcial ou invisível. Identificam-se quatro situações de autoria, indeterminada, creditada, deliberada e institucional, e o papel do estoque de procedimentos gráficos na circulação de repertórios internacionais. Conclui-se que a atribuição da capa a um autor deve dar lugar à identificação de agentes por elo, com graus declarados de documentação.

Palavras-chave: Autoria; Capas de disco; Indústria fonográfica; Mediação industrial; Rock progressivo brasileiro.

1 INTRODUÇÃO

1.1 TEMA E PROBLEMA DE PESQUISA

Uma capa de disco é, ao mesmo tempo, uma imagem, um item de catálogo, um custo de produção e um dispositivo de venda. A pesquisa sobre capas de rock progressivo tende a privilegiar o primeiro desses aspectos. Descreve-se a imagem, reconhece-se nela um repertório, interpreta-se o resultado e, quase sempre, atribui-se o conjunto a uma intenção: a da banda, que supostamente desejava aquela estética, ou a do

ilustrador, que supostamente a executou. Esse procedimento, herdado da história da arte, produz bons resultados quando o objeto foi concebido por alguém que pode ser nomeado. Torna-se menos confiável quando o objeto foi produzido no interior de uma empresa, sob prazos, orçamentos e critérios comerciais que raramente aparecem na imagem.

Esse era o ambiente do rock progressivo brasileiro nos anos 1970. Os discos eram gravados e prensados por empresas dotadas de estruturas próprias de produção gráfica, e a capa passava por outras mãos além das da banda. Vargas (2013, p. 1) define a capa não como mera embalagem comercial, mas como elemento de mediação estética, de gosto e de consumo no campo midiático da canção. A formulação é precisa, mas suas consequências para a atribuição de autoria raramente são extraídas. Quando se reconhece em uma capa um repertório visual estrangeiro, quem o introduziu? O músico que ouvia discos ingleses? O ilustrador familiarizado com a ilustração fantástica do período? O departamento de arte da gravadora, que mantinha o catálogo internacional sobre sua mesa? Essas perguntas têm respostas diferentes, e a resposta altera o que se pode dizer sobre a cultura visual do gênero no Brasil.

O problema de pesquisa pode ser formulado da seguinte maneira: em que medida a configuração visual de uma capa do rock progressivo brasileiro dos anos 1970 pode ser atribuída à banda, ao ilustrador ou à estrutura de produção que a encomenda, aprova, recusa e refaz, e o que as fontes disponíveis permitem afirmar a esse respeito? A questão tem duas partes. A primeira é histórica e diz respeito a quem decidiu o quê. A segunda é epistemológica e diz respeito ao grau de certeza com que isso pode ser afirmado. Separar as duas partes é essencial, pois uma afirmação plausível sobre a intenção por trás de uma capa pode não ter qualquer fundamento documental, e a diferença entre o plausível e o documentado é precisamente o que tende a desaparecer quando a imagem é tomada como expressão de um autor.

A hipótese é dupla. Primeiro, em discos lançados por gravadoras com departamentos de arte próprios, uma parte significativa da configuração visual deve ser atribuída à estrutura de produção, e não apenas a agentes individuais. Segundo, a circulação de repertórios visuais do rock internacional para as capas brasileiras ocorreu, em grande medida, por meio do estoque de procedimentos gráficos disponíveis nesses departamentos, e não somente por meio de citações deliberadas de modelos específicos.

O recorte empírico compreende quatro capas: *Moto Perpétuo* (Continental, 1974), *Terreno Baldio* (Pirata, 1976), *Depois do Fim*, do Bacamarte (Som/Arte, gravado em 1979 e lançado em 1983), e *Ave Sangria* (Continental, 1974).¹ O caso do Ave Sangria ocupa posição central porque, nele, um conflito entre o grupo, um ilustrador e a gravadora deixou rastros documentais que permitem observar a cadeia em

¹ Os mesmos discos foram analisados, sob outra questão, em um artigo submetido à Revista de História da Arte e da Cultura (RHAC/Unicamp) e ainda em avaliação (Cortez, 2026), dedicado à hibridização de tópicos visuais e à leitura iconográfica em três níveis. Essa leitura detalhada não é reproduzida aqui. As capas são retomadas apenas na medida em que permitem compreender a cadeia decisória de cada disco.

funcionamento. Os demais servem de contraste e mostram o que se pode e o que não se pode saber quando esses rastros não existem.

1.2 OBJETIVOS

O objetivo geral é examinar a cadeia de decisões que leva da encomenda à imagem impressa em quatro capas de discos do rock progressivo brasileiro lançados entre 1974 e 1983, com atenção ao papel das gravadoras. Os objetivos específicos são:

- descrever cada capa e reconstruir, com base nas fontes disponíveis, os elos de encomenda, execução, aprovação ou recusa e registro;
- classificar o grau de documentação de cada elo segundo uma hierarquia explícita de evidências;
- comparar os casos a fim de identificar distintas situações de autoria e diferentes caminhos pelos quais repertórios internacionais chegaram às capas;
- propor um protocolo de verificação que oriente pesquisas futuras em arquivos e entrevistas.

1.3 JUSTIFICATIVA

Há pelo menos quatro razões para formular essa pergunta. A primeira é historiográfica. As capas de disco têm sido estudadas como objetos em si, conforme demonstram os trabalhos de Vargas (2013, 2023) sobre a Continental e sobre o rock brasileiro entre 1968 e 1978, a leitura da capa como paratexto proposta por Vad (2021) e a dissertação de mestrado de Albuquerque (2020) sobre o Terreno Baldio. Ainda assim, a atribuição de autoria raramente é tratada como problema.

A segunda razão é metodológica. Atribuir intenção a uma imagem sem verificar a cadeia que a produziu pode levar a erros interpretativos, como explicar enquanto escolha estética aquilo que, na realidade, foi uma decisão de custo ou de mercado. A terceira está relacionada ao patrimônio. Discos como o do Ave Sangria, censurado e retirado de circulação pouco depois de seu lançamento em 1974 e objeto de anistia política concedida em março de 2026 (Rolling Stone Brasil, 2026), retornaram ao centro da memória musical brasileira, e a documentação de suas capas constitui parte desse patrimônio. A quarta razão diz respeito à contribuição: o capítulo oferece um quadro analítico reutilizável e um protocolo de verificação capaz de orientar pesquisas em arquivos e entrevistas, tanto sobre o rock progressivo quanto sobre outros gêneros e períodos da indústria fonográfica brasileira.

1.4 REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial apoia-se em cinco contribuições. A primeira é a de Vargas, que fornece o corpus e o contexto industrial. Vargas (2013, p. 17–18; 2023, p. 452) mostra que a Continental, empresa de capital brasileiro, investiu em artistas de rock progressivo e no design de capas como forma de competir com as

multinacionais ao longo dos anos 1970. O autor atribui à capa as funções de mídia e de texto artístico-cultural (Vargas, 2023, p. 451, 461) e descreve a imagem lisérgica como uma tendência seguida pelas gravadoras (Vargas, 2023, p. 466). Essas formulações já colocam a empresa em cena, mas o autor não transforma a cadeia decisória em objeto de análise.

A segunda contribuição é a de Vad (2021), que propõe ler a capa como paratexto de entrada, isto é, como uma zona liminar que enquadra a experiência de escuta antes que ela comece. Se a capa funciona dessa maneira, ela constitui, para quem vende o disco, um instrumento de captação do ouvinte, o que confere à gravadora um motivo concreto para nela intervir. A terceira contribuição é a de Alleyne (2014), que examina o trabalho do estúdio Hipgnosis e de Storm Thorgerson na conformação do repertório visual das capas de discos de rock. Seu estudo lembra que as imagens que chegaram ao Brasil como “rock progressivo inglês” eram, elas próprias, produtos de estúdios e ilustradores que trabalhavam sob encomenda. A circulação em questão, portanto, não é apenas a de músicos brasileiros que ouviam discos ingleses e queriam capas semelhantes. É também uma circulação entre sistemas de produção gráfica.

As duas últimas contribuições vêm de fora dos estudos sobre capas de disco e dizem respeito à própria noção de autoria. Foucault (1992) propõe tratar o autor menos como pessoa do que como função, uma função que agrupa obras, atribui responsabilidades e confere unidade àquilo que circula. Becker (2010), por sua vez, descreve a obra de arte como resultado de uma ação coletiva, na qual muitos participantes além do artista cooperam segundo convenções compartilhadas, entre eles aqueles que fornecem materiais e realizam tarefas de apoio. Dessas duas ideias deriva-se um uso operacional. Atribuir uma capa a um autor é um gesto do analista, que deve ser justificado por evidências, e a capa é, em princípio, produto de uma cooperação que pode ser harmoniosa ou conflituosa.

Com base nesse referencial, propõem-se duas categorias de trabalho. A primeira é a *cadeia decisória*, composta por quatro elos. *Encomenda* é o ato de solicitar a imagem e de estabelecer, explícita ou tacitamente, o que se espera dela. *Execução* é o trabalho de quem a desenha, fotografa ou monta. *Aprovação ou recusa* é o poder de validar, vetar ou mandar refazer, e é nesse elo que tende a se concentrar a autoridade da empresa. *Registro*, por fim, é o que resta de tudo isso nos créditos, depoimentos, arquivos e na imprensa. Os três primeiros elos pertencem à história do objeto. O quarto pertence à história das fontes, e a lacuna entre eles impede que toda capa seja transformada em demonstração, pois um elo pode ter existido sem deixar registro.

A segunda categoria é o *estoque de procedimentos*, que designa o conjunto de técnicas, convenções e soluções gráficas efetivamente disponíveis para quem executa a imagem em determinado momento, como a fotomontagem de alto contraste ou o aerógrafo. Quem trabalha com esse estoque reproduz efeitos sem precisar citar uma obra específica, e o estoque pode ter sido moldado por circulações internacionais que o executor nem sempre percebe como tais.

O capítulo está organizado em quatro seções. A segunda apresenta a metodologia, abrangendo o tipo de pesquisa, o corpus, as fontes e o instrumento analítico. A terceira reúne os resultados e a discussão, com o exame das quatro capas, a comparação entre elas e o protocolo de verificação. A quarta apresenta a conclusão.

2 METODOLOGIA

2.1 TIPO DE PESQUISA

Trata-se de um estudo qualitativo, exploratório e descritivo, realizado como estudo de casos múltiplos. O procedimento é documental, pois se apoia nos créditos das edições, em textos acadêmicos, na imprensa e em depoimentos previamente publicados, e também iconográfico, pois parte da descrição das imagens. A escolha de casos múltiplos teve por finalidade permitir a comparação entre cadeias com diferentes graus de documentação, e não realizar uma generalização estatística. A pergunta que orienta a seleção é o que cada caso permite afirmar sobre a cadeia decisória, e não se o conjunto é representativo do gênero.

A abordagem é de natureza interpretativa, mas com controle explícito sobre o estatuto das afirmações. Cada alegação sobre a cadeia é associada a um nível de evidência, e as alegações sustentadas por níveis baixos são formuladas como hipóteses. Esse controle busca evitar o deslizamento, comum nos estudos da imagem, entre aquilo que a imagem sugere e aquilo que a documentação sustenta.

2.2 CORPUS E CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

O corpus compreende quatro capas de bandas brasileiras de rock progressivo: *Moto Perpétuo* (Continental, 1974), *Terreno Baldio* (Pirata, 1976), *Depois do Fim*, do Bacamarte (Som/Arte, gravado em 1979 e lançado em 1983), e *Ave Sangria* (Continental, 1974). O critério de seleção foi a existência de alguma informação sobre a cadeia decisória de cada disco, seja nos créditos, seja em depoimentos. Por essa razão, excluiu-se a capa de *Sagrado*, do Sagrado Coração da Terra (1985): ela pode ser analisada do ponto de vista iconográfico, mas as fontes consultadas não registram informações sobre sua produção. Os discos dos Secos & Molhados (Continental, 1973) e de Raul Seixas (Warner, 1977) servem apenas como contexto, pois se aproximam mais do repertório de cantautores e da música popular brasileira (MPB) experimental do que do gênero em estudo.

O recorte temporal estende-se de 1974 a 1983. As capas de *Moto Perpétuo*, *Terreno Baldio* e *Ave Sangria* pertencem aos anos 1970, período de maior efervescência do gênero no Brasil. A de *Depois do Fim* foi incluída apesar de seu lançamento em 1983 porque o disco foi gravado em 1979, o que permite observar a persistência dos repertórios visuais dos anos 1970 no início da década seguinte e, ao mesmo tempo, o efeito de um intervalo de quatro anos entre a gravação e o lançamento sobre a cadeia decisória.

Duas capas foram lançadas pela Continental e duas por outras gravadoras. Essa distribuição permite um primeiro contraste, mas sua importância não deve ser superestimada. As fontes consultadas não fornecem informações sobre o porte, a estrutura gráfica ou o grau de independência das gravadoras Pirata e Som/Arte, razão pela qual o capítulo não as classifica segundo seu tamanho. O contraste relevante é outro: o que se pode saber sobre a cadeia de cada disco.

2.3 FONTES E HIERARQUIA DE EVIDÊNCIAS

As fontes são de natureza bastante diversa. Há trabalhos acadêmicos, como os de Vargas (2013, 2023) e a dissertação de mestrado de Albuquerque (2020) sobre o Terreno Baldio, que se apoia em depoimentos dos músicos. Há matérias jornalísticas e publicações especializadas, como *Poeira Zine* (2013), *Revista Select* (2022), *Revista Continente* (2014), o jornal *O Povo* (Holanda; Sampaio, 2011) e a *Rolling Stone Brasil* (2026). Há um blog, *Apólogo 11* (2009), e a base de dados colaborativa Discogs (2026), da qual foram extraídos os créditos das edições. Essas fontes não têm o mesmo peso, e o capítulo adota uma hierarquia de quatro níveis:

- nível 1, registro primário: crédito impresso ou depoimento de agente diretamente envolvido;
- nível 2, estudo acadêmico que relata registros primários, como depoimentos coletados pelo pesquisador;
- nível 3, síntese jornalística ou de blog, que reúne relatos sem documentação própria;
- nível 4, inferência do analista com base na imagem, sem apoio em qualquer registro.

As afirmações de nível 3 e nível 4 são formuladas no texto como condicionais ou hipóteses, e a Tabela 3 registra o nível predominante em cada caso. A hierarquia não pretende desacreditar as fontes jornalísticas, que muitas vezes são as únicas a preservar a memória de episódios não registrados pela documentação oficial. Seu objetivo é apenas explicitar em que se apoia cada afirmação.

Quando as fontes divergem, o capítulo registra a divergência em vez de arbitrá-la. É o que ocorre, por exemplo, com as descrições da criatura presente na capa do Ave Sangria, que os integrantes da banda chamam de papagaio drag queen, que o ilustrador da arte original descreve como uma mulher metamorfoseada em pássaro e que a convenção iconográfica identifica como uma harpia. Nesses casos, as descrições são tratadas como dados sobre a recepção e a produção da imagem, e não como alternativas mutuamente excludentes. Quando a divergência diz respeito a um fato, como a autoria da execução, a afirmação é mantida no nível de evidência mais baixo entre as fontes que a sustentam.

2.4 INSTRUMENTO ANALÍTICO E PROCEDIMENTOS

O instrumento analítico é uma ficha para cada álbum, organizada segundo os quatro elos da cadeia decisória e preenchida com base nas fontes de cada caso. A Tabela 1 apresenta sua estrutura. Para cada elo,

a ficha exige o registro do que foi encontrado, do tipo de fonte em que foi encontrado e do respectivo nível de evidência, além da explicitação dos elos para os quais nada foi localizado.

Tabela 1. Estrutura da ficha de análise da cadeia decisória

Elo	Pergunta orientadora	Tipos de registro consultados	Classificação
Encomenda	Quem solicitou a imagem e com que expectativa?	Depoimentos de integrantes da banda, matérias jornalísticas, estudos acadêmicos	Documentado, relatado, hipotético ou não documentado
Execução	Quem a desenhou, fotografou ou montou?	Créditos impressos, base de dados Discogs (2026), depoimentos	Documentado, relatado, hipotético ou não documentado
Aprovação ou recusa	Quem validou, vetou ou mandou refazer?	Relatos da imprensa e de blogs, depoimentos	Documentado, relatado, hipotético ou não documentado
Registro	O que resta do processo e em que suporte?	Natureza das fontes: crédito, estudo acadêmico, síntese jornalística, inferência	Nível de evidência de 1 a 4

Fonte: elaborado pelo autor.

Os procedimentos seguem seis etapas. A primeira é a identificação do disco, com gravadora, ano e edição. A segunda é a descrição da capa, que segue, de forma resumida, os níveis propostos por Panofsky (1991) e operacionalizados para séries de imagens por Anchieta (2022), a saber: o pré-iconográfico, que descreve formas, cores e composição, e o iconográfico, que identifica convenções. O terceiro nível, o iconológico, que interpreta o significado da imagem, não é desenvolvido aqui, pois ultrapassa a questão da cadeia e foi abordado em outro trabalho (Cortez, 2026).

A terceira etapa é o levantamento de créditos e depoimentos nas edições e na literatura. A quarta é a reconstrução dos elos, acompanhada da classificação das evidências. A quinta é a comparação entre os casos, orientada por duas perguntas: quais elos aparecem documentados em cada disco e por quais meios o repertório internacional parece ter chegado à imagem? A sexta é a formulação de um protocolo de verificação que indique, para cada elo em aberto, o tipo de fonte capaz de fechá-lo.

2.5 LIMITAÇÕES E ASPECTOS ÉTICOS

A pesquisa é documental e se apoia exclusivamente em fontes publicadas; portanto, não envolve coleta de dados com participantes humanos e não requer aprovação de Comitê de Ética em Pesquisa nem termos de consentimento livre e esclarecido. Os depoimentos mencionados foram coletados por outros autores e são citados com a devida referência.

As limitações são de natureza documental. O capítulo não recorre a arquivos de gravadoras, entrevistas com diretores de arte ou ilustradores nem ao exame direto das edições físicas, e os créditos

utilizados são aqueles reproduzidos pela base de dados Discogs. Por essa razão, algumas das afirmações a seguir são explicitamente condicionais, e a contribuição do estudo reside menos em fechar a cadeia de cada disco do que em mostrar onde ela permanece aberta e indicar como poderia ser fechada.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 O CONTEXTO INDUSTRIAL: A CONTINENTAL E A IMAGEM LISÉRGICA

A história da capa de disco no Brasil dos anos 1970 é inseparável da concorrência comercial entre as gravadoras. Se a Continental investiu no design de capas como forma de competir com as multinacionais (Vargas, 2013, p. 17–18; 2023, p. 452), esse investimento na imagem deve ser lido como estratégia de mercado da empresa, e não como gesto de generosidade estética. O agrupamento estabelecido por Vargas (2023, p. 466) entre as capas que seguiram a tendência da imagem lisérgica, entre elas *Ave Sangria*, *Terreno Baldio* e *Lar de Maravilhas*, descreve as gravadoras como agentes que acompanharam uma tendência normalizada pelo rock progressivo internacional.

Dois exemplos do período, ambos externos ao rock progressivo propriamente dito, mostram o grau de ambição visual que esse investimento podia alcançar. A capa do primeiro LP dos Secos & Molhados (Continental, 1973) dispõe os quatro integrantes como cabeças sobre bandejas, em uma mesa repleta de pães, frutas e vinho. Vargas (2023, p. 467) a lê como diálogo provocador com a estética barroca de Caravaggio, e Vargas (2013, p. 23) reconhece nela a coexistência, sem síntese, de escuridão barroca, androginia e antropofagia. No encarte de *O dia em que a terra parou*, de Raul Seixas (Warner, 1977), uma reprodução de *The Human Condition* [A condição humana], de René Magritte, aparece ao lado das letras, dos créditos e de uma fotografia de identificação de uma pessoa não identificada (Vargas, 2023, p. 470).

Em ambos os casos, repertórios da arte europeia chegam ao disco brasileiro no interior de produtos industriais. A análise de Vargas, centrada na leitura das imagens, deixa em aberto uma questão de interesse para este capítulo: quem, em cada caso, decidiu levá-los até ali? As fontes consultadas não respondem a essa pergunta, mas ela permite situar os quatro casos seguintes. Todos foram lançados no mesmo ambiente comercial, e em todos a questão é o que a documentação permite afirmar sobre a passagem dos desejos de uma banda à imagem impressa na embalagem.

A formulação de Vargas acerca da tendência da imagem lisérgica tem uma consequência metodológica. Se as gravadoras acompanhavam uma tendência, é plausível que seus departamentos de arte monitorassem o mercado internacional de capas com a mesma atenção que seus departamentos de artistas e repertório dedicavam ao mercado fonográfico. A cadeia decisória de uma capa, portanto, não é apenas uma sequência de solicitações e execuções internas a uma empresa. Ela está inserida em um sistema no qual gravadoras, estúdios de design e ilustradores observam o que os demais fazem e ajustam seus

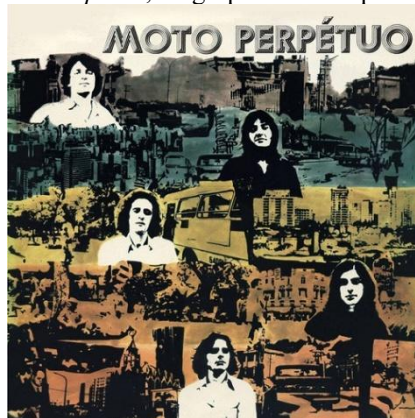
procedimentos de acordo com isso. A circulação de repertórios visuais², sob essa perspectiva, é também uma circulação de soluções profissionais, e a questão da influência precisa ser reformulada como uma questão sobre o trânsito de práticas.

3.2 *MOTO PERPÉTUO* (CONTINENTAL, 1974)

No nível pré-iconográfico, a capa de *Moto Perpétuo* (Figura 1) é uma fotomontagem de alto contraste. Os integrantes da banda, fotografados em retratos individuais, aparecem sobrepostos a cenas urbanas de automóveis, ônibus, edifícios e uma avenida movimentada, dispostas em três faixas horizontais de cor chapada — verde-azulado, sépia e laranja — que fragmentam o espaço pictórico em registros cromáticos distintos. Não há paisagem fantástica, criatura híbrida nem citação erudita explícita.

No nível iconográfico, a colagem fotográfica de alto contraste e as cores saturadas e não naturalistas constituem uma convenção reconhecível da psicodelia gráfica internacional do fim dos anos 1960 e do início dos anos 1970. Vargas (2023, p. 474) lê a composição como figuração da experiência urbana evocada ironicamente pelo nome do grupo e nela identifica sensações críticas de poluição, movimento frenético e caos.

Figura 1. Capa de *Moto Perpétuo*, do grupo Moto Perpétuo (Continental, 1974).



Fonte: Discogs (2026).³

Do ponto de vista da cadeia decisória, este é o caso menos visível. As fontes consultadas não identificam quem encomendou a imagem, quem a montou nem quem a aprovou. O disco foi lançado pela Continental, e isso é tudo o que se sabe sobre o processo. A presença dos retratos dos integrantes implica, no mínimo, que houve uma sessão de fotos ou que as fotografias foram fornecidas, o que sugere algum

² Os termos ‘repertório visual’ e ‘tópica visual’ são empregados no sentido de fórmulas e convenções iconográficas que circulam entre contextos e podem ser rastreadas de uma imagem a outra, conforme definido em Cortez (2026).

³ As reproduções das capas destinam-se exclusivamente a fins analíticos e acadêmicos. Os direitos sobre as imagens pertencem a seus respectivos titulares.

contato entre a banda e quem montou a capa, mas essa inferência de nível 4 não permite saber quem conduziu a decisão nem em que termos.

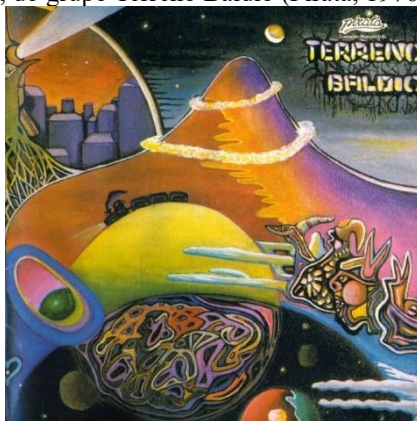
O que se pode afirmar com certeza limita-se à imagem. A fotomontagem de alto contraste pertence a um repertório técnico internacional da gráfica psicodélica do período, e o elemento local da capa é o referente fotografado, a paisagem de uma cidade brasileira nos anos 1970. Em outras palavras, o que migra é a técnica, e o que se recombina localmente é o tema. Essa distinção importa para a questão da autoria, pois a técnica pode ter sido introduzida por qualquer elo da cadeia, ao passo que o tema, por incluir os retratos da banda, mantém alguma relação com o grupo.

A ausência de dados, contudo, não é neutra. Diante de uma capa cujo autor é desconhecido, é fácil atribuí-la à sensibilidade do grupo, inferência que a própria imagem não autoriza. Como o nome do grupo ressoa com o tema da capa, a leitura de Vargas é plausível, mas a plausibilidade interpretativa não responde à pergunta sobre quem decidiu. *Moto Perpétuo* funciona, assim, como caso-limite: a cadeia é invisível e qualquer atribuição de autoria é, no estado atual das fontes, uma hipótese. Registrar essa condição constitui um resultado em si, pois impede que a coerência entre nome e imagem seja tomada como prova de intenção.

3.3 TERRENO BALDIO (PIRATA, 1976)

No nível pré-iconográfico, a capa do álbum homônimo do Terreno Baldio (Figura 2) reúne, em uma única composição pictórica, um horizonte noturno estrelado com lua crescente, uma linha de edifícios estilizados no canto superior esquerdo e uma montanha cônica em gradiente do laranja ao violeta, circundada por dois anéis luminosos concêntricos. Ao longo da crista da montanha, um trem em miniatura atravessa a cena. Na base, um globo verde-amarelado emite feixes de luz; à direita há uma criatura facetada, situada entre réptil e ave; e, no primeiro plano inferior, aparece um padrão sinuoso e colorido que evoca, ao mesmo tempo, um cérebro, um labirinto e uma concha.

Figura 2. Capa de *Terreno Baldio*, do grupo Terreno Baldio (Pirata, 1976), ilustrada por Beny Tchaicovsky.



Fonte: Discogs (2026).

No nível iconográfico, a técnica pictórica e a paleta remetem às capas de Roger Dean para artistas como Yes, Steve Howe e Uriah Heep, como se pode observar em *Beginnings* (1975), de Steve Howe. Essa semelhança, por si só, seria mera inferência a partir da imagem. A informação decisiva vem de outra fonte. Albuquerque (2020) identifica Beny Tchaicovsky como ilustrador e, com base em depoimentos dos músicos, descreve a pintura como referência direta às ilustrações de Roger Dean (Albuquerque, 2020, p. 9). O depoimento eleva a afirmação do nível 4 para o nível 2.

Os mesmos depoimentos registram que o grupo recorria ao repertório de Gentle Giant, Yes, King Crimson e Genesis, ao mesmo tempo que buscava uma identidade própria (Albuquerque, 2020, p. 11), e que a faixa “A Volta”, do primeiro álbum, incorpora um baião a uma estrutura harmônica e formal de origem inglesa (Albuquerque, 2020, p. 11). Nesse caso, a orientação visual parece coincidir com a orientação musical do grupo. Albuquerque (2020, p. 18–25) interpreta ainda o nome do grupo à luz do conceito de spleen, como espaço simbólico de refúgio e transcendência diante da experiência urbana e da opressão política do início dos anos 1970, leitura com a qual é compatível a paisagem impossível da capa, que reúne cidade, montanha, trem, cosmos e criatura no mesmo plano.

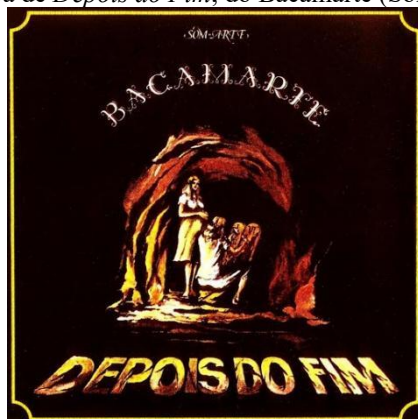
Para a cadeia decisória, o caso apresenta dois lados. Por um lado, é o único caso do corpus em que a referência estrangeira é registrada como deliberada. Por outro, os depoimentos acessíveis por meio da dissertação informam a intenção geral do grupo, e não o processo de encomenda. Não se sabe se a banda entregou uma referência ao ilustrador, se o ilustrador a introduziu ou se a gravadora desempenhou algum papel. A deliberação está documentada no nível do resultado e permanece em aberto no nível do processo.

O caso serve de contraponto à ideia de que toda migração visual é efeito do sistema. Ele mostra que havia agência autoral e que ela deixava rastros quando alguém se dispunha a perguntar. O que varia entre os casos, aqui, é a documentação, não a existência de agentes. Esse ponto protege o argumento geral de uma leitura determinista: afirmar que a estrutura de produção importa não significa negar que bandas e ilustradores tomem decisões, e Terreno Baldio é o caso em que essas decisões se tornam visíveis.

3.4 *DEPOIS DO FIM*, DO BACAMARTE (SOM/ARTE, 1983)

No nível pré-iconográfico, a capa de *Depois do Fim* (Figura 3) organiza-se em duas camadas visuais distintas. A primeira é uma moldura decorativa dourada, com linhas curvas e simétricas sobre fundo preto, encimada pelo logotipo da gravadora e pelo nome da banda em letras cursivas ornamentadas. A segunda, inserida na moldura, é uma pintura em tons quentes de marrom, laranja e dourado, na qual duas figuras femininas com vestes longas e claras, uma em pé e outra ajoelhada ou sentada a seus pés, parecem esculpir uma pedra no interior de uma caverna ou arco rochoso, com um brilho alaranjado ao fundo que sugere fogo ou a luz de lamparinas ou velas. Abaixo, o título aparece em letras góticas douradas.

Figura 3. Capa de *Depois do Fim*, do Bacamarte (Som/Arte, 1983).



Fonte: Discogs (2026).

No nível iconográfico, duas convenções distintas são sobrepostas sem se fundirem. A moldura cita um repertório decorativo de estampas devocionais ou religiosas, do mesmo tipo que emoldura imagens de santos e ex-votos na cultura visual do catolicismo popular brasileiro. A cena pintada cita a ilustração de fantasia sombria de circulação internacional, com cavernas, luz de fogo e paleta terrosa, convenção amplamente difundida tanto pelas capas de hard rock e rock sinfônico quanto pelas capas de livros populares de fantasia dos anos 1970. Os créditos da edição de 1983 atribuem a capa e o encarte a Eduardo Pereira (Discogs, 2026). Nenhuma das fontes consultadas indica em quais referências visuais ele se baseou, quem lhe encomendou o trabalho ou se o grupo acompanhou a produção.

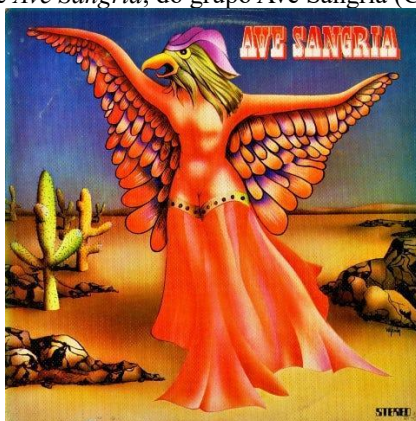
Há, contudo, uma informação fornecida pela cronologia que é relevante para a cadeia. O disco foi gravado em 1979 e lançado em 1983, e os créditos que atribuem a capa a Eduardo Pereira são os da edição de 1983. Quatro anos, portanto, separam a gravação do lançamento. É razoável supor, como hipótese de nível 4, que a embalagem visual tenha sido concebida para o momento do lançamento e por aqueles que o tornaram possível, e não como parte do projeto estético de 1979. A hipótese é compatível com o que a capa mostra, mas carece de confirmação documental. A iconografia recorre a convenções já difundidas nos anos 1970 e, por essa razão, não permite datar a decisão sobre a imagem.

O caso ensina algo sobre os limites dos créditos: saber quem assina não é o mesmo que saber quem decide. O nome de Eduardo Pereira indica a execução, mas deixa em aberto a encomenda e a aprovação. Também mostra que a combinação de repertórios pode ter ocorrido no ato de execução, quando um ilustrador reúne uma moldura devocional local e uma cena de fantasia internacional, e não no momento em que o disco foi concebido. Se assim for, a hibridização visível na capa seria menos um projeto da banda do que um efeito do repertório pessoal e profissional de quem a pintou, o que reforça a necessidade de distinguir os elos antes de interpretar a imagem como expressão do grupo.

3.5 AVE SANGRIA (CONTINENTAL, 1974)

No nível pré-iconográfico, a capa do primeiro álbum do Ave Sangria (Figura 4) apresenta, em ilustração figurativa, uma criatura híbrida e antropomórfica, com corpo feminino alado, cabeça de ave, grandes asas emplumadas em gradiente do laranja ao vermelho e um vestido longo e esvoaçante da mesma cor. A figura está sobre um terreno seco, entre cactos e rochas, sob um céu azul. Nos termos da convenção ocidental, a composição corresponde ao esquema da harpia, figura híbrida de ave e mulher encontrada na cerâmica grega arcaica e retomada por bestiários medievais e livros de emblemas renascentistas. As fontes consultadas não oferecem evidências datadas sobre qual imagem específica o ilustrador ou o departamento de arte poderia ter consultado, de modo que a análise permanece no nível da identificação iconográfica.

Figura 4. Capa de *Ave Sangria*, do grupo Ave Sangria (Continental, 1974).



Fonte: Discogs (2026).

A própria nomeação da imagem constitui indício de que ela circula entre repertórios. Segundo os próprios integrantes da banda, a criatura é um “papagaio drag queen” (Holanda; Sampaio, 2011; Revista Select, 2022), designação que desloca a leitura na direção da fauna nativa, da devoração antropofágica e da ambiguidade de gênero, enquanto o ilustrador da arte original falou de uma mulher metamorfoseada em pássaro. Há três nomeações para uma única imagem, e o que importa aqui, antes de qualquer interpretação, é um fato que precede todas elas: a imagem impressa não é a imagem encomendada.

Segundo relatos convergentes, a gravadora recusou o desenho original, feito por Lailson de Holanda Cavalcanti, cartunista do *Diário de Pernambuco* e integrante da cena musical recifense, alegando o custo da arte, e mandou produzir outra imagem por seu próprio departamento de arte, sem consultar o grupo (Poeira Zine, 2013). Uma das fontes atribui a execução final, em aerógrafo, à equipe do ilustrador Sérgio Grecu e registra que a banda não gostou do resultado (Apólogo 11, 2009). O desenho original, em guache, mostrava uma mulher transformada em pássaro em um cenário que o próprio Lailson descreveu como “um Nordeste visto com olhos ácido-psicodélicos” (Apólogo 11, 2009). Há também o relato de que a ave do

logotipo do grupo, próxima de um carcará, foi redesenhada de maneira grosseira no Rio de Janeiro para a capa.

Caso esses relatos sejam confirmados pela documentação do disco, o caso exhibe os elos da cadeia em estado quase puro. Segundo os relatos, a arte original foi encomendada a um cartunista da cena local, embora as fontes não especifiquem quem fez a encomenda. A recusa partiu da gravadora, por razões de custo. A nova execução coube ao departamento de arte da empresa, sem consulta à banda. O registro, por fim, depende de uma imprensa que reuniu o episódio décadas depois. A figura da mulher-pássaro atravessa três imagens — o logotipo, o guache e a ilustração impressa —, mas cada transição foi realizada por um agente diferente e com meios distintos.

O ponto decisivo é a recusa. Foi nela, e não na execução, que se concentrou o poder de definir a imagem. A mediação a que Vargas (2013, p. 1) se refere em termos gerais adquire aqui uma face: a de um departamento de arte que trabalha para vender. A figura híbrida vista na capa impressa, uma criatura de convenção antiga em um cenário de cactos e terra rachada, resulta de uma decisão tomada por uma empresa, segundo critérios de custo e impacto no ponto de venda. O cenário, além disso, pode ser lido ao mesmo tempo como a caatinga, ancoragem regional que reinscreve o desbunde psicodélico no território nordestino, e como um deserto genérico de convenção internacional. Essa ambivalência não é uma falha de leitura. É característica de uma imagem feita para ser reconhecida à distância, e a fórmula de Lailson, “um Nordeste visto com olhos ácido-psicodélicos”, descreve precisamente o procedimento: não se trata de representar o sertão, mas de submetê-lo a uma ótica importada.

A técnica reforça essa leitura. A aerografia da versão impressa pertence ao repertório da ilustração fantástica anglo-americana dos anos 1970 que Roger Dean e o estúdio Hipgnosis ajudaram a consolidar (Alleyne, 2014), e Vargas (2023, p. 466) situa a capa precisamente nessa linhagem. Para que a capa saísse internacionalizada, não era necessário que alguém consultasse um modelo específico. Bastava que o repertório técnico de um ilustrador comercial brasileiro em 1974 já tivesse sido moldado pela circulação da ilustração fantástica. É o estoque de procedimentos em funcionamento, e a hibridização, aqui, opera abaixo do nível da intenção.

Duas ressalvas são necessárias. A primeira é que os relatos sobre a recusa e a nova execução provêm da imprensa especializada e de um blog, e não da documentação da gravadora, permanecendo, portanto, neste capítulo, no nível 3 de evidência e sendo formulados como condicionais. A segunda diz respeito à censura. O álbum foi censurado e retirado das lojas e das emissoras de rádio por agentes da ditadura militar pouco depois de seu lançamento, e a documentação disponível atribui a proibição à faixa “Seu Waldir”, interpretada pelo aparato repressivo como incitação à homossexualidade e ofensa à moral e aos bons costumes (Rolling Stone Brasil, 2026). A ideia, recorrente na literatura especializada, de que a censura alterou a ilustração da capa não encontra apoio nas fontes de primeira mão consultadas, que atribuem a

mudança à decisão comercial da gravadora. Atribuir à censura aquilo que foi uma decisão de mercado ocultaria precisamente o mecanismo em estudo.

A Tabela 2 organiza os relatos referentes ao Ave Sangria segundo os elos da cadeia, indicando o agente e o nível de evidência de cada um. A disposição mostra que, embora o episódio seja o mais bem documentado do corpus, todos os seus elos se baseiam em fontes de nível 3, o que justifica a formulação condicional adotada.

Tabela 2. Elos da cadeia decisória do Ave Sangria segundo os relatos consultados

Elo	O que os relatos registram	Agente	Fonte e nível
Encomenda	Arte original encomendada a um cartunista da cena recifense. Não se especifica quem fez a encomenda	Não identificado	Poeira Zine (2013). Nível 3
Execução inicial	Desenho em guache de uma mulher metamorfoseada em pássaro, em um cenário descrito como um Nordeste visto com olhos ácido-psicodélicos	Lailson de Holanda Cavalcanti	Apólogo 11 (2009). Nível 3
Recusa	Arte recusada pela gravadora por razões de custo	Gravadora	Poeira Zine (2013). Nível 3
Nova execução	Nova imagem produzida pelo departamento de arte da empresa, sem consulta ao grupo. Uma fonte atribui a execução, em aerografia, à equipe de Sérgio Grecu e registra que a banda não gostou do resultado	Departamento de arte da gravadora. Sérgio Grecu, segundo uma das fontes	Poeira Zine (2013); Apólogo 11 (2009). Nível 3
Registro	Episódio reunido pela imprensa e por blogs décadas após o lançamento	Imprensa especializada e blogs	Poeira Zine (2013); Apólogo 11 (2009). Nível 3

Fonte: elaborado pelo autor, com base em Poeira Zine (2013) e Apólogo 11 (2009).

3.6 O QUE O CASO DO AVE SANGRIA PERMITE GENERALIZAR

O caso do Ave Sangria é o único em que foi possível observar a mediação industrial em funcionamento e, por isso, exige uma discussão específica sobre o que dele pode ser extraído. Primeiro, o caso funciona como prova de possibilidade. Ele mostra que, nos anos 1970, uma gravadora podia recusar uma arte encomendada no contexto de um grupo, mandá-la refazer por seu próprio departamento e lançar o disco com a imagem substituta, e que o grupo podia discordar do resultado sem conseguir impedi-lo. Não mostra que essa fosse a norma nem mede sua frequência.

Segundo, o caso permite formular hipóteses sobre as condições que favorecem esse tipo de mediação. Os relatos mencionam o custo da arte como argumento da gravadora, o que sugere que o controle de despesas era um critério nas decisões sobre a imagem. Também indicam uma distância geográfica e institucional entre o grupo, ligado à cena recifense, e uma gravadora sediada no Sudeste, cujo departamento de arte produziu a imagem substituta. Além disso, apontam para a expectativa de legibilidade imediata de

uma imagem que precisava funcionar na vitrine. Essas três condições — custo, distância e legibilidade — não esgotam o fenômeno, mas orientam a busca por casos comparáveis: discos de bandas regionais lançados por grandes gravadoras seriam candidatos naturais a uma mediação do mesmo tipo.

Terceiro, o caso mostra os limites do que se pode afirmar. A diferença entre a imagem recusada e a impressa não revela qual das duas estava mais próxima do projeto da banda, e o relato de que o grupo não gostou do resultado não resolve a questão do que efetivamente desejava. As fontes registram a insatisfação, mas não descrevem em detalhes a imagem que a banda teria preferido. Por fim, o caso mostra que a mediação não é, em si, um fato negativo. O departamento de arte da gravadora produziu uma imagem que se tornou aquela por meio da qual o disco circulou durante décadas. Reconhecer a mediação industrial, portanto, não significa desqualificar a imagem, mas nomear aqueles que contribuíram para ela.

3.7 SÍNTESE COMPARATIVA

A Tabela 3 resume o que as fontes consultadas permitem afirmar sobre cada disco, com o nível predominante de evidência. A comparação mostra que as quatro capas ocupam posições diferentes no espectro da documentação e que essa diferença, mais do que qualquer característica das imagens, é o que estrutura o resultado.

Tabela 3. Cadeia decisória das quatro capas segundo as fontes consultadas

Disco	Gravadora e ano	Execução	Decisões documentadas	Fonte e nível predominantes
<i>Moto Perpétuo</i>	Continental, 1974	Não identificada nas fontes consultadas	Nenhuma	Leitura crítica da imagem (Vargas, 2023). Nível 4
<i>Terreno Baldio</i>	Pirata, 1976	Beny Tchaicovsky	Referência a Roger Dean descrita como direta. Encomenda e processo não especificados	Depoimentos dos músicos, por meio de dissertação de mestrado (Albuquerque, 2020). Nível 2
<i>Depois do Fim</i>	Som/Arte, gravado em 1979 e lançado em 1983	Eduardo Pereira (créditos da edição de 1983)	Nenhuma. Hipótese sobre o intervalo entre a gravação e o lançamento	Base de dados (Discogs, 2026). Nível 1 para a execução e nível 4 para os demais aspectos
<i>Ave Sangria</i>	Continental, 1974	Arte original de Lailson de Holanda Cavalcanti. Versão impressa produzida pela equipe da gravadora, com execução atribuída por uma das fontes à equipe de Sérgio Grecu, em aerografia	Recusa da arte original e nova execução sem consulta à banda	Imprensa especializada e blog (Poeira Zine, 2013; Apólogo 11, 2009). Nível 3

Fonte: elaborado pelo autor, com base em Vargas (2023), Albuquerque (2020), Discogs (2026), Poeira Zine (2013) e Apólogo 11 (2009).

3.8 DOCUMENTAÇÃO, CONFLITO E VISIBILIDADE DA MEDIAÇÃO

A primeira constatação é que a visibilidade da mediação industrial depende mais do estado da documentação do que da intensidade da mediação. O único caso em que ela aparece por inteiro, o do Ave Sangria, é também o único em que houve conflito, e o conflito produziu depoimentos. Onde a cadeia operou sem atrito, como se pode supor que tenha ocorrido com muitos discos, ela não deixou rastros. Isso exige uma dupla cautela: não tomar o Ave Sangria como regra, já que sua documentação decorre de uma circunstância excepcional, e não concluir, pela ausência de rastros nos demais casos, que não houve mediação.

Há também um efeito de memória a ser considerado. O álbum do Ave Sangria foi redescoberto a partir dos anos 2000 e relançado em 2014 (Revista Continente, 2014), e a anistia de 2026 reforçou sua condição documental (Rolling Stone Brasil, 2026). É razoável supor, como hipótese, que a atenção da imprensa a um disco consagrado tardiamente tenha favorecido o registro de episódios, como a recusa da arte original, que teriam passado despercebidos em discos menos revisitados. Se isso estiver correto, a assimetria entre os casos decorre não apenas do conflito, mas também da trajetória posterior de cada obra, e a pesquisa sobre capas de disco deve considerar a história da recepção como parte da história das fontes.

3.9 QUATRO SITUAÇÕES DE AUTORIA

A segunda constatação diz respeito ao vocabulário da autoria. Os quatro casos mostram situações distintas que o termo “autor” tende a ocultar. A primeira é a autoria indeterminada, em *Moto Perpétuo*, no qual nenhum agente é identificado e a atribuição ao grupo se apoia apenas na coerência entre o nome e a imagem. A segunda é a autoria creditada sem projeto conhecido, em *Depois do Fim*, no qual um nome aparece nos créditos, mas nada se sabe sobre a encomenda, as referências ou a participação da banda.

A terceira é a autoria deliberada no resultado, em *Terreno Baldio*, no qual a referência a Roger Dean está registrada, mas o processo que a produziu não. A quarta é a autoria institucional, em *Ave Sangria*, no qual a imagem final é obra de uma equipe da empresa, após a recusa da arte originalmente encomendada. Nos termos de Foucault (1992), cada situação corresponde a uma atribuição distinta da função-autor, que recai ora sobre a banda, ora sobre o ilustrador, ora sobre a empresa. Nos termos de Becker (2010), cada uma corresponde a uma configuração diferente da cooperação entre aqueles que participam da obra.

Em vez de um autor por capa, parece mais produtivo falar em agentes por elo e registrar, para cada elo, o grau de documentação. A pergunta “quem assina?” desdobra-se, assim, em “quem encomendou, quem executou, quem decidiu e como sabemos?”. Essa reformulação tem um efeito prático sobre a interpretação: uma leitura iconológica que atribua à banda um significado produzido por um departamento de arte pode estar interpretando a intenção errada.

A distinção também tem uma consequência para a noção de autoria coletiva. Quando uma capa resulta da cooperação entre banda, ilustrador e empresa, a divisão de responsabilidades não é necessariamente igualitária, e o conflito constitui um indicador de assimetria. No caso do Ave Sangria, a assimetria é visível: quem detinha o poder de recusar e mandar refazer não era quem tinha desenhado a imagem nem quem aparecia na capa. Em *Terreno Baldio*, por sua vez, os depoimentos sugerem uma coincidência entre a orientação do grupo e a imagem, o que não elimina a mediação da gravadora, mas apenas a torna invisível. A questão relevante deixa de ser quem era o autor e passa a ser como o poder de decisão se distribuía entre os participantes.

3.10 O ESTOQUE DE PROCEDIMENTOS E A CIRCULAÇÃO ENTRE SISTEMAS DE PRODUÇÃO GRÁFICA

A terceira constatação diz respeito aos meios pelos quais o repertório internacional chega às capas. Em *Moto Perpétuo* e *Ave Sangria*, o vetor internacional é a técnica: fotomontagem de alto contraste em um caso, aerografia no outro. Isso sugere que, pelo menos nas capas produzidas no interior da empresa, a presença do repertório estrangeiro não precisa passar pela escuta dos músicos nem por uma citação deliberada. Ela passa por aquilo que o departamento de arte sabia fazer e pelo que o mercado de ilustração do período já havia padronizado.

Se isso estiver correto, a expressão “influência do rock progressivo inglês”, quando aplicada às capas, deve ser usada com cautela. O que se chama de influência pode ser a circulação de procedimentos entre sistemas de produção gráfica, realizada por alguém que talvez nunca tenha ouvido o disco que a imagem parece citar. Como lembra Alleyne (2014), o próprio modelo estrangeiro foi produzido em estúdios, e a relação entre uma capa brasileira e uma inglesa pode ser, em grande medida, uma relação entre departamentos de arte. *Terreno Baldio*, em que a citação de Dean é deliberada, é o caso que permite medir a diferença, e seria um erro tomá-lo como modelo para o conjunto.

O estoque de procedimentos, contudo, não é exclusivamente estrangeiro. O caso de *Depois do Fim* mostra que uma mesma pessoa pode ter à disposição, simultaneamente, uma moldura extraída de estampas devocionais de circulação local e uma cena de fantasia sombria de circulação internacional, e que a convenção fantástica também aparece em outro meio industrial, o das capas de livros populares dos anos 1970. A hibridização vista na capa pode, assim, já ocorrer no interior do estoque de quem a executa, sem que seja necessário pressupor um projeto de síntese entre o local e o estrangeiro. Essa hipótese complementa, sem substituir, a leitura da hibridização desenvolvida em outro trabalho (Cortez, 2026): se as capas combinam repertórios de origens diversas, cabe saber em que ponto da cadeia essa combinação foi realizada.

3.11 IMPLICAÇÕES PARA A HISTORIOGRAFIA DO GÊNERO

As afirmações sobre a identidade visual do rock progressivo brasileiro e sobre sua relação com o rock internacional normalmente tomam as capas como expressões das bandas. Quando a capa foi produzida ou refeita pela empresa, essa leitura confunde duas coisas: o que a banda desejava ser e o que a gravadora desejava vender. A cultura visual do gênero é, em parte, uma cultura visual das gravadoras, e a história contada sobre ela precisa nomear esse agente.

Isso não diminui o valor das imagens nem a importância das bandas. Ao contrário, permite situar as capas no ponto de encontro entre música, mercado e produção gráfica e descrever com maior precisão as negociações que as produziram. Também protege a historiografia contra explicações causais que atribuam a uma intenção estética aquilo que foi, em parte, efeito de custos, prazos e disponibilidade de procedimentos. Para o ensino da história da música popular, o quadro dos quatro elos oferece ainda um exercício de leitura crítica de objetos industriais: antes de interpretar uma capa, é necessário perguntar quem a produziu e como sabemos disso.

3.12 PROTOCOLO DE VERIFICAÇÃO POR ELO

Do ponto de vista metodológico, a leitura iconográfica deve ser precedida por uma verificação da cadeia. Antes de atribuir uma intenção a uma imagem, deve-se perguntar se há um crédito, se existe depoimento de quem a encomendou ou executou, se há algum relato de recusa ou nova execução e se a imagem foi produzida para o momento da gravação ou para o do lançamento. Quando as respostas não estão disponíveis, a interpretação deve ser formulada como leitura da imagem impressa, sem pretensão de reconstruir uma decisão.

A Tabela 4 indica, para cada disco, os elos que permanecem em aberto e as fontes que poderiam fechá-los. Ela constitui uma agenda de pesquisa, e não um conjunto de resultados: nenhuma das fontes relacionadas foi consultada para este capítulo.

Tabela 4. Protocolo de verificação: elos em aberto e fontes a consultar

Disco	Elos em aberto	Fontes a consultar
<i>Moto Perpétuo</i>	Encomenda, execução e aprovação	Créditos e encarte da edição original. Arquivo e catálogo da gravadora. Entrevistas com integrantes da banda. Imprensa da época.
<i>Terreno Baldio</i>	Processo de encomenda e papel da gravadora	Entrevistas com o ilustrador Beny Tchaicovsky e com os músicos. Documentação da gravadora Pirata. Confrontação com os depoimentos reunidos por Albuquerque (2020).
<i>Depois do Fim</i>	Encomenda, referências visuais e papel da banda no lançamento de 1983	Edição física e encarte de 1983. Entrevistas com Eduardo Pereira e com os músicos. Documentação da gravadora Som/Arte.
<i>Ave Sangria</i>	Confirmação da recusa e da nova execução e autoria da versão impressa	Documentação da gravadora. Entrevistas com Lailson de Holanda Cavalcanti, Sérgio Grecu e os integrantes da banda. Confrontação das fontes citadas (Poeira Zine, 2013; Apólogo 11, 2009).

Fonte: elaborado pelo autor.

Para a etapa de entrevistas, sugere-se um conjunto mínimo de perguntas, seguindo os elos da cadeia:

- quem solicitou a imagem, quando e com quais instruções, e se houve briefing escrito ou verbal, referências indicadas ou imagens de apoio;
- quem a executou, com que técnica e em quanto tempo, qual orçamento estava disponível e quem o definiu;
- se a imagem foi apresentada à banda e à gravadora antes da impressão, se houve pedidos de alteração, recusas ou novas execuções e por iniciativa de quem;
- quais imagens, discos ou publicações estavam ao alcance de quem a executou e se o departamento de arte mantinha um acervo de referências;
- como o resultado foi recebido pela banda e pela gravadora e quais registros do processo permanecem, como cartas, provas, fotografias ou notas de imprensa.

As limitações deste estudo são evidentes. São quatro capas, as fontes sobre a recusa no caso do Ave Sangria são jornalísticas e não houve acesso aos arquivos das gravadoras. A ampliação do corpus para outras gravadoras permitiria testar se o contraste entre cadeias documentadas e não documentadas se mantém em escala maior e se a posição de mercado de cada gravadora, atualmente desconhecida para a Pirata e a Som/Arte, altera a distribuição do poder decisório.

4 CONCLUSÃO

Este capítulo partiu de uma pergunta aparentemente simples — quem assina a capa de um disco do rock progressivo brasileiro dos anos 1970? — e mostrou que a resposta depende do elo da cadeia examinado e do estado das fontes. Retomando os objetivos, as quatro capas foram descritas e suas cadeias decisórias foram reconstruídas até onde permitiu a documentação consultada. O grau de documentação de cada elo

foi classificado segundo uma hierarquia de quatro níveis, e a comparação entre os casos identificou situações distintas de autoria e diferentes caminhos pelos quais repertórios internacionais chegaram às capas.

Entre os principais resultados, destaca-se que uma das capas, a do Ave Sangria, apresenta uma cadeia quase inteiramente visível e que, nesse caso, a gravadora recusou a arte original e mandou refazê-la sem consultar o grupo. Em outro, o de Terreno Baldio, a referência estrangeira está registrada como deliberada, embora o processo permaneça obscuro. Os outros dois, *Moto Perpétuo* e *Depois do Fim*, mostram o que resta quando há apenas a imagem e, no máximo, um crédito. A diferença entre os casos decorre menos das imagens do que das fontes, o que exige cautela diante de qualquer generalização sobre a intensidade da mediação industrial.

Três contribuições podem ser destacadas. A primeira é o quadro dos quatro elos — encomenda, execução, aprovação ou recusa e registro —, que desloca a análise do autor para a cadeia. A segunda é a distinção entre quatro situações de autoria — indeterminada, creditada, deliberada e institucional —, que o termo “autor” tende a reduzir a uma só. A terceira é a noção de estoque de procedimentos, que ajuda a compreender como repertórios internacionais chegam às capas sem qualquer citação deliberada de um modelo e aponta para a circulação entre sistemas de produção gráfica, e não apenas entre músicos.

Por fim, a ressalva sobre a censura ilustra o alcance do argumento. Atribuir à censura uma decisão comercial apagaria precisamente o agente mais importante para esta discussão. Compreender as capas do rock progressivo brasileiro como produtos das gravadoras, além de expressões das bandas, não diminui o valor dessas imagens. Ao contrário, permite situá-las no ponto de encontro entre música, mercado e produção gráfica.

Uma consequência prática diz respeito à descrição de discos em catálogos, arquivos e bases de dados. Essas ferramentas normalmente registram créditos, mas não decisões, e por isso tendem a reforçar a atribuição da capa a um único nome. Registrar, na descrição de cada disco, o que se sabe sobre cada elo da cadeia, com o respectivo nível de evidência, tornaria visível aquilo que hoje permanece implícito e facilitaria a correção das atribuições à medida que novas fontes surgissem.

Como sugestões para pesquisas futuras, apontam-se a consulta a arquivos e catálogos de gravadoras, a verificação dos créditos nas edições físicas, entrevistas com diretores de arte e ilustradores ainda vivos, a ampliação do corpus para outras gravadoras e períodos e a aplicação do protocolo de verificação a gêneros distintos do rock progressivo. Uma agenda desse tipo ainda precisa ser realizada, e é no interior dela que o argumento proposto aqui poderá ser confirmado, corrigido ou refutado.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Thomas Silveira Cavalcanti de. **Terreno Baldio**: uma experiência progressiva brasileira. 2020. 103 p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Música: Processos Criativos), Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.
- ALLEYNE, Mike. After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the rock album cover [Depois da tempestade: Hipgnosis, Storm Thorgerson e a capa do álbum de rock]. **Rock Music Studies**, v. 1, n. 3, p. 251–267, 2014.
- ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no Ocidente moderno 1**: bruxas e tupinambás canibais. 2. ed., 1. reimp. São Paulo: Edusp, 2022.
- APÓLOGO 11. **O polêmico caso das capas semelhantes dos álbuns da banda de rock inglesa Paladin e da brasileira Quinteto Violado**. 2009. Disponível em: <http://apologo11.blogspot.com/2009/04/o-polemico-caso-das-capas-semelhantes.html>. Acesso em: 6 set. 2026.
- BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- CORTEZ, Alexandre da Silva. **Capas em trânsito**: migração e hibridização de tópicos visuais no rock progressivo brasileiro. 2026. Manuscrito submetido à Revista de História da Arte e da Cultura (RHAC/Unicamp), em avaliação.
- DISCOGS. **Discogs**: collaborative discographic database [Discogs: base de dados discográfica colaborativa]. Disponível em: <https://www.discogs.com>. Acesso em: 14 set. 2026.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.
- HOLANDA, Camila; Sampaio, Marcos. Ave Sangria: um escândalo psicodélico pernambucano. **O Povo**, Fortaleza, 4 out. 2011. Disponível em: <https://blogs.opovo.com.br/discografia/2011/10/04/ave-sangria-um-escandalo-psicodelico-pernambucano/>. Acesso em: 14 set. 2026.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- POEIRA ZINE. **As estripulias da Ave Sangria**. 2013. Disponível em: <https://www.poeirazine.com.br/assunto/as-estripulias-do-ave-sangria/>. Acesso em: 6 set. 2026.
- REVISTA CONTINENTE. **Ave Sangria**: o desbunde, 40 anos depois. Recife, set. 2014. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/ave-sangria--o-desbunde--40-anos-depois>. Acesso em: 6 set. 2026.
- REVISTA SELECT. **Ave Sangria alça voo**. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://select.art.br/ave-sangria-alca-voo/>. Acesso em: 6 set. 2026.
- ROLLING STONE BRASIL. **A banda brasileira anistiada pelo governo 50 anos após ditadura censurar disco**. São Paulo, 30 mar. 2026. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/musica/a-banda-brasileira-anistiada-pelo-governo-50-anos-apos-ditadura-censurar-disco/>. Acesso em: 6 set. 2026.

VAD, Mikkel. The Album Cover [A capa do álbum]. **Journal of Popular Music Studies**, v. 33, n. 3, p. 11–15, 2021.

VARGAS, Herom. Capas de disco da gravadora Continental nos anos 1970: música popular e experimentalismo visual. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 1–27, maio/ago. 2013.

VARGAS, Herom. Capas de disco do rock brasileiro (1968–1978): imagens do rock progressivo e da contracultura. **Revista Eco-Pós**, v. 26, n. 1, p. 448–477, 2023.