

**MESTRADO**  
HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

# **Disco e daquilo: as capas de discos do rock português (1960-1989)**

Ana Cláudia Coelho Carvalho

**M**

2022



Ana Cláudia Coelho Carvalho

# **Disco e daquilo: as capas de discos do rock português (1960-1989)**

Relatório de Projeto realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e  
Cultura Visual, orientado pelo Professor Doutor Hugo Daniel da Silva Barreira e  
coorientado pela Mestre Diana Felícia Pinto

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Ana Cláudia Coelho Carvalho

**Disco e daquilo: as capas de discos do rock  
português (1960-1989)**

Relatório de Projeto realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e  
Cultura Visual, orientado pelo Professor Doutor Hugo Daniel da Silva Barreira e  
coorientado pela Mestre Diana Felícia Pinto

**Membros do Júri**

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Aos meus avós.

*É p'ra amanhã  
Bem podias fazer hoje  
Porque amanhã sei que voltas a adiar  
E tu bem sabes como o tempo foge  
Mas nada fazes para o agarrar  
Foi mais um dia e tu nada fizeste  
Um dia a mais tu pensas que não faz mal  
Vem outro dia e tudo se repete  
E vais deixando ficar tudo igual  
É p'ra amanhã  
Bem podias viver hoje  
Porque amanhã quem sabe se vais cá estar  
Ai tu bem sabes como a vida foge  
Mesmo de quem diz que está p'ra durar*

**António Variações, *É Pr'a Amanhã*, 1983**

## Sumário

Declaração de honra.....	9
Agradecimentos.....	10
Resumo.....	11
Abstract.....	12
Índice de Figuras.....	13
Lista de abreviaturas e siglas.....	26
<b>A. Introdução.....</b>	<b>27</b>
Justificação do tema e considerações metodológicas.....	27
Estado da Arte.....	31
Objetivos.....	35
Estrutura do trabalho escrito.....	36
<b>B. Relatório de Projeto.....</b>	<b>38</b>
<b>PARTE I. INDÚSTRIA FONOGRAFICA</b>	
<b>Capítulo 1. Retirar corpo à voz: a fase inicial da indústria fonográfica.....</b>	<b>44</b>
<b>1.1. Registo e gravação de som: primeiras experiências.....</b>	<b>44</b>
<b>1.2. O pioneirismo na reprodução do som: o fonógrafo.....</b>	<b>48</b>
<b>1.3. O gramofone e o disco.....</b>	<b>53</b>
<b>Capítulo 2. A rádio.....</b>	<b>59</b>
<b>Capítulo 3. O desenvolvimento dos fonogramas.....</b>	<b>62</b>
<b>Capítulo 4. O revivalismo do disco de vinil.....</b>	<b>68</b>
<b>PARTE II. O DESIGN DISCOGRÁFICO</b>	
<b>Capítulo 1. Relação som-imagem: antecedentes.....</b>	<b>71</b>
<b>Capítulo 2. A implementação do design em capas de discos.....</b>	<b>74</b>

<b>2.1.</b> Publicidade e embalagens de fonogramas: fase inicial.....	74
<b>2.2.</b> “They were like tombstones”: Alexander Steinweiss e a inovação visual nas capas de discos.....	79
<b>Capítulo 3.</b> “All around the world, rock and roll is on its way”: a nova era musical e a evolução do design discográfico.....	84
<b>PARTE III. O ROCK PORTUGUÊS</b>	
<b>Capítulo 1.</b> Década de sessenta: os anos do "ié-ié".....	98
<b>Capítulo 2.</b> Década de setenta: liberdade e experimentação musical.....	112
<b>Capítulo 3.</b> "A língua do gesto e do grito": a eclosão do rock português.....	132
<b>I.</b> António Variações.....	144
<b>II.</b> Damas Rock.....	147
<b>III.</b> Grupo Novo Rock (GNR).....	149
<b>IV.</b> Heróis do Mar.....	154
<b>V.</b> Táxi.....	157
<b>VI.</b> Trabalhadores do Comércio.....	161
<b>VII.</b> Xutos & Pontapés .....	168
<b>C.</b> Conclusão.....	170
<b>D.</b> Referências Bibliográficas.....	174
<b>E.</b> Apêndices.....	200



## **Declaração de honra**

Declaro que o presente relatório é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Barcelos, 29 de setembro de 2022

Ana Cláudia Coelho Carvalho

## **Agradecimentos**

A realização de um trabalho desta natureza envolve um caminho longo e pautado por ânimos oscilantes, que podem trazer momentos de plena confiança e, por outro lado, de solitária angústia. Felizmente, existem pessoas que tornam este caminho mais leve e fácil de percorrer. Assim, expresso aqui os meus sinceros agradecimentos:

Ao meu orientador, Professor Hugo Barreira, por toda a paciência, pela aprendizagem proporcionada e pela valiosa ajuda na realização e enriquecimento deste trabalho.

À minha coorientadora, Mestre Diana Felícia, pelo auxílio na criação das exposições virtuais e pela constante compreensão e disponibilidade.

Ao Dr. Armando Sousa, pela simpatia e pela disponibilidade em receber-me na Fonoteca Municipal do Porto.

Ao corpo docente de História da Arte que, ao longo de anos, me guiou no meu percurso de aprendizagem e possibilitou que tomasse decisões informadas sobre as minhas principais áreas de interesse.

À minha família, amigos e parceiro, por todo o apoio, palavras reconfortantes e momentos divertidos que me ajudaram a desanuviar quando necessário.

## **Resumo**

O presente trabalho toma como caso de estudo um conjunto de capas de discos de vinil, pertencentes ao acervo da Fonoteca Municipal do Porto, e enquadradas no universo do rock português, abrangendo uma janela cronológica de três décadas: sessenta, setenta e oitenta do século XX. Deste trabalho resultaram também três exposições virtuais na plataforma da *Google Arts and Culture*, um projeto desenvolvido no CITCEM e que teve por base o acervo referido. Esta investigação visa contribuir para o alargamento de uma perspetiva historiográfica, cultural e artística dos objetos de estudo. Pretende-se compreender a sua evolução e pluralidade, atendendo ao desenvolvimento do design discográfico nacional e ao papel desempenhado pela imagem dentro de uma esfera de consumo associada à indústria musical.

**Palavras-chave:** capas de discos; design; cultura visual; rock português; música.

## **Abstract**

This paper has as a case study a set of vinyl record covers that belong to the Fonoteca Municipal do Porto collection, and are related to portuguese rock music, covering a chronological window of three decades: 1960s, 1970s and 1980s. This work also created three virtual exhibitions on the Google Arts and Culture platform, a project developed at CITCEM and based on the collection mentioned above. This aims to contribute to the enlargement of a historiographical and artistic perspective of these objects. This paper intends to understand its evolution and plurality, taking into account the development of the national discographic design and the role of the image within a sphere of consumption associated with the music industry.

Keywords: record covers; design; visual studies; portuguese rock; music.

## Índice de Figuras

**Figura 1** – Vibroscópio. Instituto Superior de Engenharia do Porto. Créditos: Ana Carvalho

**Figura 2** – Fonoautógrafo. Instituto Superior de Engenharia do Porto. Créditos: João Marçal

**Figura 3** – Carta de Thomas Edison a defender o seu direito à patente do fonógrafo. Créditos: <https://media.joomeo.com/large/5b660a0366bd2.jpg> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 4** – Fonógrafo. Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto. Créditos: João Marçal

**Figura 5** – Ilustração do funcionamento do fonógrafo. Revista *O Occidente* (1878, 1 de fevereiro), p. 64. Créditos: [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1878/N8/N8\\_master/N8.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1878/N8/N8_master/N8.pdf) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 6** – Cilindro fonográfico de cera, 1907. Edison Records. Créditos: <https://www.flickr.com/photos/galessa/405277983> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 7** – Gramofone, 1890-1893. Museum of Communication Nuremberg. Créditos: [https://artsandculture.google.com/asset/gramophone-for-the-first-5-inch-berliner-records-grammophon-fabrik-k%C3%A4mmer-reinhardt-co-1890-1895/\\_wFFujvPqr\\_RGQ](https://artsandculture.google.com/asset/gramophone-for-the-first-5-inch-berliner-records-grammophon-fabrik-k%C3%A4mmer-reinhardt-co-1890-1895/_wFFujvPqr_RGQ) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 8** – Montra na Rua de Santo Antão, Lisboa, c. 1904. Créditos: [https://1.bp.blogspot.com/-5k9XoxExAOQ/Xbb86No7OYI/AAAAAAAAACWdE/h3q\\_hqMom8YNjZ2UwN847tQxSO\\_ZnjodQCNcBGAsYHQ/s1600/Casa%2BOd%25C3%25A9on%2B%2528R.%2Bdas%2BPortas%2Bde%2BSto.%2BAnt%25C3%25A3o%2529.1.jpg](https://1.bp.blogspot.com/-5k9XoxExAOQ/Xbb86No7OYI/AAAAAAAAACWdE/h3q_hqMom8YNjZ2UwN847tQxSO_ZnjodQCNcBGAsYHQ/s1600/Casa%2BOd%25C3%25A9on%2B%2528R.%2Bdas%2BPortas%2Bde%2BSto.%2BAnt%25C3%25A3o%2529.1.jpg) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 9** – *Mikiphone*, c. 1925. Créditos: <https://www.pensarcontemporaneo.com/mikiphone-o-fonografo-de-bolso-dos-anos-1920/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 10** – Anúncio publicitário para o *Mikiphone*. Créditos:

<https://www.flickr.com/photos/phonogalerie/358050387/in/photostream/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 11** – *Bing Pigmyphone*, c. 1927. RTP Museu Virtual. Créditos:

<https://museu.rtp.pt/colecao-tv-radio/objectos-radio/976/bing-pigmyphone> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 12** – Candeeiro com gira-discos incorporado, c. 1925. Museum of

Communication Nuremberg. Créditos:

[https://artsandculture.google.com/asset/\\_/5QESdFSn0YWJJQ](https://artsandculture.google.com/asset/_/5QESdFSn0YWJJQ) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 13** – Disco de goma-lama. Grammophon. Créditos:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Shellac\\_Die\\_Fahne\\_hoch\\_%E2%80%A6%21.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Shellac_Die_Fahne_hoch_%E2%80%A6%21.jpg) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 14** – Magnetofone. Créditos:

<https://museumofmagneticsoundrecording.org/images/R2R/magnetophon.jpg> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 15** – *Flexi-disc* promocional lançado pelo McDonald's, 1988. Créditos:

<https://www.flickr.com/photos/23748404@N00/8569781097> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 16** – *Flexi-disc* incluído na revista *FlexiPop*, 1982. Créditos:

<https://obsoletedia.org/wp-content/uploads/2019/03/Flexidisc-Flexipop-magazine.jpg> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 17** – *Voyager Golden Record*, 1977. Créditos:

<https://www.flickr.com/photos/nasa-jpl/22707500202> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 18** – Cartucho de *Diamond Dogs*, David Bowie. Créditos:

<https://www.goldminemag.com/articles/coolness-8-track> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 19** – Ilustração do órgão de cores. Créditos: BISHOP, 1893.

**Figura 20** – *Voice figure*. Margaret Hughes. Pigmentos sobre vidro. Cyfarthfa Castle Museum and Art Gallery. Créditos: <https://publicdomainreview.org/essay/picturing-a-voice-margaret-watts-hughes-and-the-eidophone> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 21** – *Rotoreliefs*, 1935. Marcel Duchamp. Créditos: <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-rotoreliefs-optical-disks-1> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 22** – Imagem criada ao vivo através de inteligência artificial. Fotograma 0m14s. Créditos: <https://www.youtube.com/watch?v=yk5EJd7S2uA> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 23** – Cartaz publicitário para fonógrafo, 1901. Créditos: <https://www.flickr.com/photos/39468302@N00/358052994> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 24** – *The phonograph* (cartão comercial), 1870-1900. Boston Public Library. Créditos: [https://www.flickr.com/photos/boston\\_public\\_library/9404713586/in/album-72157634844590459/](https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/9404713586/in/album-72157634844590459/) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 25** – Embalagens de cilindros fonográficos. American Record Cover Museum. Créditos: <https://www.facebook.com/americanrecordcovermuseum/photos/a.1480814212229216/1874869756156991/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 26** – Capa de disco *His Master's Voice*, 1920-1930. Créditos: <https://pxhere.com/en/photo/612615> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 27** – *Smash Song Hits by Rodgers & Hart*, 1940. Alex Steinweiss [design]. Créditos: <https://www.discogs.com/release/5880723-Rodgers-Hart-Smash-Hits-By-Rodgers-Hart> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 28** – *Beethoven Symphony No. 3 in E Flat (Eroica)*, 1943. Alex Steinweiss [design]. Créditos: <https://poulwebb.blogspot.com/2013/03/alex-steinweiss-part-2.html> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 29** – Cilindro fonográfico *Blue Amberol*, 1912. Créditos: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8663147/afton-water-by->

[christine-miller-on-blue-amberol-phonograph-cylinder-1912-phonographs](#) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 30** – Disco de vinil multicolorido, c. 1940. Morrison Records. Créditos: <http://www.georgetownrecords.net/MorrisonRecords.html> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 31** – *Detroit-New York Junction* (LP), Thad Jones, 1956. Reid Miles [design]. Créditos: <https://www.discogs.com/fr/master/348503-Thad-Jones-Detroit-New-York-Junction/image/SW1hZ2U6NjI5NDIyMQ==> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 32** – *Elvis Presley* (LP), Elvis Presley, 1956. William V. ‘Red’ Robertson [fotografia]. Créditos: <https://magnetmagazine.com/2021/03/23/elvis-presley-released-his-self-titled-debut-album-65-years-ago-today/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 33** – *London Calling* (LP), The Clash, 1979. Ray Lowry [design]. Pennie Smith [fotografia]. Créditos: <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-49892621> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 34** – *Revolver* (LP), The Beatles, 1966. Klaus Voormann [design]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=742482&img=21485> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 35** – *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (LP), The Beatles, 1967. Peter Blake, Jann Haworth [design]. Michael Cooper [fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=741270&img=20376> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 36** – *The Beatles (White Album)* (LP), The Beatles, 1968. Richard Hamilton [design]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=741223&img=20407> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 37** – *Abbey Road* (LP), The Beatles, 1969. Iain Macmillan [fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm->



[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=405514&img=12928](http://porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=405514&img=12928) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 38** – *Rubber Soul* (LP), The Beatles, 1965. Robert Freeman [fotografia].

Créditos: <http://arquivodigital.cm->

[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=741268&img=20379](http://porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=741268&img=20379) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 39** – Cartaz psicadélico a anunciar concerto para os The Chambers Brothers,

Victor Moscoso, 1967. Créditos:

<https://www.flickr.com/photos/rocor/33077752782/in/photolist-SoY8us-ndy4in-AkcuuZ-9AT6SR-ry1W6w-ry9iP8-qTADWQ-rNj5tU-qTNBLn-rwgXhR-qTALvw-rQB4gX-rQAUGT-rQABp6-qTB4gW-ry9rWR> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 40** – *Velvet Underground & Nico* (LP), 1967. Andy Warhol [design]. Créditos:

<https://ieccmemorias.wordpress.com/2020/03/09/yes-nos-temos-bananas/universal-music-group-artwork-by-andy-warhol-the-velvet-underground-nico-album-cover/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 41** – *Sticky Fingers* (LP), The Rolling Stones, 1971. Andy Warhol [design].

Billy Name [fotografia]. Créditos:

<https://i.pinimg.com/originals/f1/27/32/f1273289f2d719cc9ead41e60ac2a50c.jpg> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 42** – *Go 2* (LP), XTC, 1978. Hipgnosis [design]. Créditos:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Go\\_2\\_by\\_XTC\\_%281978%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Go_2_by_XTC_%281978%29.jpg) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 43** – *The Dark Side of the Moon* (LP), Pink Floyd, 1973. Hipgnosis [design].

George Hardie [ilustração]. Créditos: <http://arquivodigital.cm->

[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=741065&img=20440](http://porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=741065&img=20440) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 44** – *Beethoven Piano Concerto N5 E-Flat (Emperor)*, 1942. Alex Steinweiss

[design]. Créditos:

<https://pyxis.nymag.com/v1/imgs/fa9/ce2/8157676b634f1c9ac2b7e413050e0339ec-16-steinweiss.2x.rsquare.w536.jpg> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 45** – Cartaz para o Concurso Ié-Ié, 1966. Créditos:

<https://restosdecoleccion.blogspot.com/2012/05/concurso-ie-ie-em-1966.html> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 46** – Fotografias da sala de espetáculos durante o Concurso Ié-Ié, 1965-1966.

Créditos: <https://www.dn.pt/media/o-concurso-de-ye-ye-em-lisboa-em-1965-5345845.html#media-1> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 47** – *Os Ekos* (EP), 1965. Créditos: [http://arquivodigital.cm-](http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=453705&img=14795)

[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=453705&img=14795](http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=453705&img=14795) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 48** – Fotografia do grupo The Beach Boys (fotografia de 1964 contida no álbum

*The Beach Boys Collection*, 1990). Créditos: [http://arquivodigital.cm-](http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=405538&img=19013)

[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=405538&img=19013](http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=405538&img=19013) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 49** – *Canção de Embalar* (EP), Filarmónica Fraude, 1969. Créditos:

<https://www.discogs.com/release/5314233-Filarm%C3%B3nica-Fraude-Can%C3%A7%C3%A3o-De-Embalar> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 50** – *Mr. Tambourine Man* (LP), The Byrds, 1965. Barry Feinstein [fotografia].

Créditos: <https://www.discogs.com/release/7642416-The-Byrds-Mr-Tambourine-Man> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 51** – *Yesterday Man* (EP), Sheiks, 1966. Créditos:

<https://www.discogs.com/release/5705051-Sheiks-Yesterday-Man> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 52** – *Twist and Shout* (EP), The Beatles, 1963. Fiona Adams [fotografia].

Créditos: <https://www.discogs.com/release/2231552-The-Beatles-Twist-And-Shout> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 53** – *That's All* (LP), Sheiks, 1967. Créditos: [http://arquivodigital.cm-](http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=443144&img=11757)

[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=443144&img=11757](http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=443144&img=11757) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 54** – *O Carrapito da D. Aurora* (EP), Conjunto António Mafra. Fernando Aroso

[design e fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm->

[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=421103&img=16309](http://porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=421103&img=16309) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 55** – *Limpa o pó* (EP), Conjunto António Mafra. Fernando Aroso [design e fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=421052&img=13885> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 56** – *L'amour est bleu* (EP), Conjunto Académico João Paulo, 1967. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=428753&img=14838> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 57** – *Domingo em Bidonville* (EP), Quarteto 1111, 1970. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=441306&img=11670> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 58** – *A Lenda D'el Rei D. Sebastião* (EP), Quarteto 1111, 1967. Créditos: <https://www.groovierecords.com/products/a-lenda-de-el-rei-d-sebastiao> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 59** – *Zip-Zip* (LP), 1969. Manuel Pires [design]. Créditos: <https://portadaloja.blogspot.com/2019/12/o-zip-zip-apareceu-e-desapareceu-ha-50.html> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 60** – *Pedra Filosofal* (single), Manuel Freire, 1970. Créditos: <https://www.discogs.com/release/2128544-Manuel-Freire-Pedra-Filosofal> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 61** – Festival de Vilar de Mouros, 1971. Créditos: <https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2016-08-25-festival-vilar-de-mouros-seis-curiosidades/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 62** – *Notícias d'Abril* (single), Adriano Correia de Oliveira, 1978. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=445459&img=11654> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 63** – *Marasmo* (EP), Petrus Castrus, 1971. Créditos: <https://www.discogs.com/de/release/10170110-Petrus-Castrus-Marasmo> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 64** – *Mestre* (LP), Petrus Castrus, 1973. José Soares [fotografia e design]. Créditos: <https://www.discogs.com/de/master/363039-Petrus-Castrus-Mestre> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 65** – *Holocausto* (LP), Tantra, 1978. Manuel Dias [design]. Júlia Ventura [fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=437902&img=10124> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 66** – *Nursery Cryme* (LP), Genesis, 1971. Paul Whitehead [design]. Créditos: <https://www.flickr.com/photos/138018737@N02/26541619960/in/photolist-GroJVf-2n2Z5Uz-2gkSunB-k2oqPv-qQYHfL-2hH5s8P-qQTWSV-4ztbPL-qQYGDq-2jnKDdi-56izpb-2kTsMXw-ecCPeL-aZLwHv-9sRLwv-CQFhF-u6YN4-5JQUUY-cxdzM-MbTiaF-Npv8An-2vYieE-AsANUL-aWeTmn-7fgyBg-JzWsD7-47wtPn-5WxPRy-9ZWjbe-4LkYyY-25C6LjU-JzWt21-JzWrVJ-26HpPkB-26HpP68-5fiBec-p66ZCk-8bkPqt-kLm7Ys-sR3kb5-jbPoYn-Ba7EP-5ofJWa-7zY1Bx-Cpizg1-7g2cNq-5ofJT2-TwsNDS-TFKhcV-QsgILm/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 67** – *Fragile* (LP), Yes, 1971. Roger Dean [design]. Créditos: <https://www.discogs.com/release/1784604-Yes-Fragile> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 68** – *Humanoid Flesh* (LP), Tantra, 1980. Ana Esquivel e Eduardo Gageiro [fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=437919&img=43906> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 69** – *Coneheads*, 1977. Créditos: <https://ultimateclassicrock.com/coneheads-saturday-night-live/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 70** – *Somos o Mar/Jardim Terra* (single), Beatnicks, 1978. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=452150&img=14769> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 71** – *Faces* (LP), Arte & Ofício, 1979. Fernando Aroso [design e fotografia].

Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=580156&img=10397> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 72** – *Pintados de Fresco* (LP), Sheiks, 1979. Luís Beato [design]. Pedro Cunha

[fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=437906&img=11927> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 73** – *Há que violentar o sistema* (single), Aqui d'El Rock, 1978. Aqui d'El Rock

[design]. Créditos: <https://www.discogs.com/release/5056840-Aqui-dEl-Rock-H%C3%A1-Que-Violentar-O-Sistema> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 74** – *Ar de Rock* (LP), Rui Veloso e a banda sonora, 1980. Luís Vasconcelos

[fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=440406&img=11911> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 75** – Glossário do folheto que acompanha o álbum *Ar de Rock*. Créditos:

<http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=440406&img=11911> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 76** – Fachada do Rock Rendez Vous. Créditos: Luís Ramos

**Figura 77** – *Povo que Lavas no Rio* (single), António Variações, 1982. Teresa Matos

Moreira [fotografia]. José M. Cruz e Silva [design]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=447520&img=11756> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 78** – *Anjo da Guarda* (LP), António Variações, 1983. Rui Renato, Mónica

Freitas [fotografia]. António Variações, José Manuel Cruz e Silva, Rui Gonçalves, Francisco Vasconcelos, David Ferreira [design]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439769&img=9214> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 79** – *Anjo da Guarda* (LP), António Variações, 1983. Contracapa (pormenor).

Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439769&img=9214> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 80** – Fotografias do folheto que acompanha o álbum *Anjo da Guarda*. Créditos:

<http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439769&img=9214> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 81** – *Sabotagem* (single), Damas Rock, 1981. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=453567&img=14770> [último

acesso em 30/09/2022].

**Figura 82** – *Passarinho Passaroco* (single), Damas Rock, 1982. José Júlio Barros

[design]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=453566&img=14771> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 83** – *Psicopátria* (LP), GNR, 1986. Fátima Rolo Duarte [design]. Beatriz

Ferreira [fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439419&img=9245> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 84** – *Aniki Bóbo* (1942). Fotograma 13m27s. Créditos:

<https://www.youtube.com/watch?v=HzPJU3vTjNs> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 85** – *Salto no Vazio*, Ives Klein, 1960. Créditos:

<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/643/leap-into-the-void/> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 86** – *Valsa dos Detectives* (LP), GNR, 1989. Carlos Carreiro [design]. Créditos:

<http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439958&img=9295> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 87** – *Mãe* (LP), Heróis do Mar, 1983. Eduardo Gageiro [fotografia]. Créditos:

<http://arquivodigital.cm->

[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438626&img=9241](http://porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438626&img=9241) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 88** – *Taxi* (LP), Táxi, 1981. José Júlio Barros [design]. Chico Graça [fotografia]. Créditos: <https://www.discogs.com/master/523440-Taxi-Taxi> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 89** – *Chiclete* (single), Táxi, 1981. Chico Graça [fotografia]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=441089&img=11776> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 90** – Reprodução de pintura parietal do túmulo de Ramessés III. Frederick Arthur Bridgman. 1874. Lápis e aguarela. Créditos: <https://www.bridgemanimages.com/en-US/bridgman/wall-painting-of-a-harpist-in-the-tomb-of-ramesses-iii-at-thebes-1874-pencil-w-c-on-paper-see-also/pencil-and-watercolour-on-paper/asset/265311> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 91** – *Cairo* (LP), Táxi, 1982. Viúva Ferrão [execução do formato da capa]. José Júlio Barros [design]. Créditos: <https://www.discogs.com/release/2012661-Taxi-Cairo> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 92** – *Cairo* (LP), Táxi, 1982. Viúva Ferrão [execução do formato da capa]. José Júlio Barros [design]. Créditos: <https://www.discogs.com/release/2012661-Taxi-Cairo> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 93** – *Trip(a)s à moda do Pôrto* (LP), Trabalhadores do Comércio, 1981. José Júlio Barros [design]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438360&img=11913> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 94** – *Trip(a)s à moda do Pôrto* (pormenor). Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438360&img=11913> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 95** – *Douro, Faina Fluvial* (1931). Fotograma 11m10s. Créditos: <https://www.youtube.com/watch?v=5AydVnMFosE> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 96** – Glossário do álbum *Trip(a)s à moda do Pôrto* (contracapa). Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438360&img=11913> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 97** – Glossário do folheto que acompanha o álbum *Nabraza* (LP), Trabalhadores do Comércio, 1982. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=808926&img=48549> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 98** – *Mais Um Membro Pr'á Europa* (LP), Trabalhadores do Comércio, 1986. Rui Nunes [design]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438354&img=10019> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 99** – *Mais Um Membro Pr'á Europa* (LP), Trabalhadores do Comércio, 1986. Rui Nunes [design]. Edição original. Créditos: <https://www.discogs.com/master/672504-Trabalhadores-Do-Com%C3%A9rcio-Mais-Um-Membro-Pra-Europa> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 100** – *Mais Um Membro Pr'á Europa* (LP), Trabalhadores do Comércio, 1986. Contracapa (pormenor). Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438354&img=10019> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 101** – *7º Single*, Xutos & Pontapés, 1987. Jorge Colombo [design]. Créditos: <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=443067&img=11754> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 102** – *Intimidade dos Armazéns do Chiado*, 1952. Fotografia de Fernando Lemos. Créditos: [https://gulbenkian.pt/cam/works\\_cam/intimidade-dos-armazens-do-chiado/](https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/intimidade-dos-armazens-do-chiado/) [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 103** – *Street View* atual do local onde se encontrava o Rock Rendez Vous. Créditos: Google Maps



**Figura 104** – *Lisbone, Ville capitale du Royaume du Portugal*. François-Philippe Charpentier (1734-1817), baseada em gravura precedente de Pierre Aveline (1656-1722). Créditos: <https://almada-virtual-museum.blogspot.com/2016/01/iconografia-de-lisboa-2-parte.html> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 105** – *Meet the Searchers* (LP), The Searchers, 1963. Créditos: <https://www.discogs.com/master/296038-The-Searchers-Meet-The-Searchers> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 106** – Cartaz original para *Fantasia* (1940). Créditos: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/12/Fantasia-poster-1940.jpg> [último acesso em 30/09/2022].

**Figura 107** – Cartaz de 1969 para *Fantasia*. Créditos: <https://www.flickr.com/photos/suzanimated/7864833940> [último acesso em 30/09/2022].

## **Lista de abreviaturas e siglas**

CD – Compact Disc

CEE – Comunidade Económica Europeia

CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

EN – Emissora Nacional

EP – Extended Play

FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto

FMP – Fonoteca Municipal do Porto

GNR – Guarda Nacional Republicana / Grupo Novo Rock

INII – Instituto Nacional de Investigação Industrial

ISEP – Instituto Superior de Engenharia do Porto

LP – Long Play

MHNC-UP – Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto

MuSA – Museu da Universidade de Aveiro

P. / pp. – página / páginas

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

RPM – rotações por minuto

RRV – Rock Rendez Vous

SNI – Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

Vd. – vide

Vol. – volume

## A. Introdução

### Justificação do tema e considerações metodológicas

A audição é um dos sentidos que melhor nos permite perceber e experienciar a realidade circundante. Empregando ou não esforços ativos para que tal aconteça, a música é um fenómeno que se infiltra constantemente no nosso quotidiano. Desde a contida música ambiente num café aos concertos que amplificam o som a níveis inebriantes, ela permeia muitas das situações que contornam a nossa existência em sociedade, podendo facilmente destacar-se entre outros aspetos de uma paisagem sonora<sup>1</sup>. Por ser um fenómeno complexo e profundamente heterogéneo, que goza de características materiais e semióticas muito particulares<sup>2</sup>, o som musical gera também uma plethora de manifestações extramusical tangíveis e intangíveis, ou seja, a ele são associados artefactos, objetos, imagens, vídeos, e também ritmos, gestos, sensações e emoções, que tanto poderão ser estimuladas pela música, como projetadas nela. Para além disto, a noção da música enquanto fenómeno intrinsecamente relacionado com os diferentes contextos sociais e culturais deve estar sempre presente quando enveredamos em estudos sobre a mesma, ou que incida sobre qualquer uma das suas manifestações. Como tal, uma investigação desta natureza deve ter como prioridade uma abordagem interdisciplinar e holística<sup>3</sup>, que leve em consideração, sempre que possível, todos os aspetos envolvidos na produção, divulgação e receção do objeto de estudo.

Uma primeira motivação para estudar este tema partiu da vontade de querer compreender as possíveis relações sinestésicas entre conteúdo musical e visual. Dado que a sincronia entre som e imagem é muito notável em práticas audiovisuais relacionadas com a música como, por exemplo, os videoclipes, surgiu a curiosidade em perceber se esta coerência também seria perceptível na imagem estática, se haveria uma tentativa de traduzir as propriedades sónicas – que por si só têm um carácter mais complexo e abstratizante – em representações visuais estáticas, mais condicionadas, dado que não oferecem a fluidez e adaptabilidade proporcionadas pela imagem em movimento. Será

---

<sup>1</sup> PINTO, 2001: 250.

<sup>2</sup> BORN, 2011: 377.

<sup>3</sup> GUERRA, 2013: 88 (vol. I).

que esta dimensão sinestésica se refletiria em capas de discos? Será que se observariam, nestes objetos, signos visuais específicos que criassem associações imediatas aos diferentes géneros musicais? Ou será que a imagem teria capacidade autonomizante, capaz de se desvincular do som que consta no disco, e ser até utilizada para diferentes propósitos?

Este tema foi primeiramente abordado na unidade curricular de Imagem e Contexto I<sup>4</sup>, lecionada pela Doutora Lúcia Rosas e pela Doutora Ana Cristina Sousa, sendo que os exercícios de exploração e as possíveis vertentes de investigação foram posteriormente aprofundadas nas unidades curriculares de Metodologia de Projeto e de Investigação I e II. No dia 26 de setembro de 2020, a Fonoteca Municipal do Porto, que conta com um vasto acervo de cerca de trinta e cinco mil discos de vinil, foi inaugurada, o que proporcionou a oportunidade de estabelecer contacto com a instituição e averiguar a possibilidade de realizar um estágio ou projeto que envolvesse o estudo da sua coleção. Neste sentido, o primeiro contacto com a Fonoteca deu-se em novembro de 2020, no âmbito da unidade curricular de Metodologia de Projeto e de Investigação I. Após uma visita à FMP e exposição da situação ao Dr. Armando Sousa, a hipótese de um estágio foi posta de parte, pois não se afigurava pertinente para a instituição, mas um projeto colaborativo mostrou-se viável. Com a orientação da Doutora Lúcia Rosas e da Doutora Leonor Botelho na referida unidade curricular, concluiu-se que o melhor caminho seria optar pela montagem de uma exposição virtual dedicada a capas de discos, na plataforma da *Google Arts & Culture*. O subtema específico a abordar, os objetos de estudo e a janela cronológica apenas começaram a ser melhor delineados no semestre seguinte, com a orientação do Doutor Nuno Resende em Metodologia de Projeto e de Investigação II.

Circunscrever o trabalho a um subtema específico mostrou-se desafiador, tendo em conta que o conteúdo visual das capas de discos se manifesta de formas profundamente assimétricas, com especificidades regionais e nacionais, e que também variam consoante múltiplos fatores, tais como o género musical, a editora e o formato no qual o disco é editado, que naturalmente influencia a embalagem. Eventualmente, a

---

<sup>4</sup> Todas as unidades curriculares mencionadas enquadram-se no 2º Ciclo de Estudos – Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, curso lecionado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

escolha recaiu sobre o rock português, dado ser um tema que, até ao momento, mereceu pouca atenção académica, apesar de ter sido um fenómeno que se iniciou dentro de um circuito universitário e de se inscrever em importantes contextos sociais e culturais, tendo influenciado de modo incisivo a formação de identidades, a sensibilidade musical e a cultura visual da sociedade portuguesa, cristalizando-se na sua memória coletiva. Inicialmente, a janela cronológica definida abarcava quatro décadas: sessenta, setenta, oitenta e noventa. Já sob a orientação do Doutor Hugo Barreira e coorientação da Mestre Diana Felícia, optámos por reduzi-la, focando o estudo somente nas três primeiras décadas referidas. A decisão foi tomada tendo em consideração a ocorrência de eventos na história do rock português, cujos pontos mais marcantes decorrem ao longo dessas três décadas, abrangendo a sua génese, os momentos de viragem e inovação, e a eclosão deste género musical no país.

Naturalmente, toda esta investigação foi sustentada por um processo de levantamento e leitura bibliográfica, essenciais para ajudar a clarificar conceitos, e também para entender as metodologias de análise e os parâmetros mais adequados a considerar. Embora os trabalhos académicos focados neste objeto de estudo sejam poucos, os que existem deixaram claro que seria fundamental abordá-lo enquanto parte integrante e indissociável da cultura visual contemporânea, enquadrando-o também na prática artística do design gráfico. Para além disto, a consulta de obras sobre etnomusicologia e sociologia da música permitiram uma perceção mais abrangente da capa enquanto elemento que não age de modo isolado e se articula com um complexo mecanismo de estratégias de divulgação e de promoção, havendo múltiplos fatores externos que podem influenciar a produção de uma capa. Isto permitiu ter uma melhor perceção do objeto de estudo enquanto produto vendável, pensado para gerar lucro e adaptado para apelar ao grande público, ou a secções específicas deste público, como é o caso da música rock, que quando surgiu era indubitavelmente direcionado para os jovens.

Comprendemos que era essencial refletir sobre a enchente de fenómenos – noticiosos, radiofónicos, televisivos, etc. – que permeavam o quotidiano e influenciavam a perceção daquilo que se escolhe consumir, e como essas escolhas ditam a contínua renovação de produtos, modas e até atitudes e identidades numa sociedade pós-moderna. É por isso que este trabalho se foca em munir o leitor de conhecimento sobre um contexto mais alargado no qual se integram os objetos de estudo, desde o nascimento da indústria

fonográfica até às transformações que possibilitaram a fruição da música desmaterializada. Na análise das capas não se pretendeu, portanto, descrições exaustivas de todos os pormenores, mas sim a seleção criteriosa de elementos visuais que permitissem criar um elo lógico com o contexto no qual foram concebidas. Como refere Pierre Bourdieu, a experiência de apreciação da obra artística torna-se necessariamente mais imersiva se vier acompanhada de uma sólida base contextual:

*O amor pela arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se baseado em seu objeto. É para se convencer de ter razão (ou razões) para amar que recorre com tanta frequência ao comentário, essa espécie de discurso apologético que o crente dirige a si próprio e que, se tem pelo menos o efeito de redobrar sua crença, pode também despertar e chamar os outros à crença. É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento.<sup>5</sup>*

No processo de consulta bibliográfica, compreendeu-se que são escassos os estudos académicos direcionados para a análise e investigação do design discográfico, em particular o design discográfico em Portugal, um ramo desta prática artística que é profundamente negligenciada na história do design nacional, algo que dificultou a obtenção de informação sobre o percurso de alguns artistas abordados na terceira parte deste trabalho. Neste sentido, o presente trabalho também se destaca pelo fator da novidade. Pela pertinência historiográfica e por permitir estudar uma faceta da arte contemporânea, fortemente aliada à história da tecnologia, e ainda muito pouco explorada no contexto académico, poderá vir a tornar-se um contributo útil para enriquecer o *corpus* académico enquadrado no âmbito da história, da cultura e dos estudos visuais. Para além disto, também é relevante notar que uma grande parte da informação não se encontra sistematizada. Assim, este trabalho também permitiu agregar e organizar uma quantidade significativa de elementos dispersos, sobretudo sobre a história do rock português. Foram várias as notícias em jornais e revistas, as entrevistas, os vídeos, os documentários, e

---

<sup>5</sup> BOURDIEU, 1996: 15.

também os artigos em blogues onde se encontraram imagens e informações de grande valor para o desenvolvimento deste trabalho e para a compreensão dos contextos necessários. Destaque-se o arquivo da RTP como um recurso em-linha particularmente útil, pois disponibiliza uma grande diversidade de entrevistas, séries documentais e registos fílmicos da cronologia abordada.

De modo a corroborar afirmações e hipóteses levantadas ao longo do trabalho, foram utilizadas citações de outros autores. Deve ressaltar-se que, para evitar possíveis erros que levassem a uma perda do sentido das frases, se optou por manter estas transcrições no idioma original, sem recorrer a traduções.

### **Estado da Arte**

Dado ser uma temática com um carácter profundamente interdisciplinar, a seguinte revisão contemplará, para além da bibliografia diretamente relacionada com capas de discos, as principais áreas de investigação que se relacionam com os objetos de estudo, nomeadamente: o design; a indústria fonográfica; os estudos dos meios de comunicação; a publicidade e o consumo; e os estudos de etnomusicologia que se debruçam sobre a música popular, o rock e as suas dinâmicas.

As investigações académicas desenvolvidas em torno da temática das capas de discos têm sido alvo de maior atenção no contexto anglo-americano, mas são, ainda assim, poucas. Afere-se, no entanto, um interesse crescente neste tema, sendo que uma parte significativa dos estudos que lhe são dedicados surgiram na última década, comumente sob a forma de artigos que abordam assuntos focalizados, normalmente direcionados para a análise do corpo de trabalho de um músico ou grupo em particular. Não obstante, também nos deparamos com estudos com abordagens menos circunscritas, podendo destacar a investigação de Steve Jones e de Martin Sorger, *A Brief History and Analysis of Album Cover Design*, ou *Death and resurrection of the album cover*, de Ismael Medel. Ambos analisam a evolução das componentes visuais de capas, numa linha que procura compreender a sua influência e expansão no meio musical, tal como a constante renovação de estratégias comunicativas com vista a que estes objetos singrem no domínio comercial.

Em Portugal, a integração deste tema no âmbito académico constitui ainda uma novidade, em particular no que respeita ao estudo destes objetos a partir de uma perspetiva historiográfica e patrimonial. Os estudos sobre capas de discos realizados no meio académico português enquadram-se, regra geral, na área do design, podendo-se mencionar a dissertação de Joana Valadão, *O estilo gráfico das capas de discos de rock psicadélico português nas décadas de 1960 e 1970*, a de Sofia de Noronha, intitulada *Cover Art na Era do Streaming: mutabilidade e redefinição*, e a de Rita Prates, *O efeito punk-rock: um arquivo do papel da música na expressão do design*.

Podem também referir-se obras de carácter mais generalista, mas que contribuem substancialmente para a recolha de iconografia e de breves enquadramentos cronológicos e históricos sobre discos e sobre os processos de produção das respetivas capas. Neste sentido, merecem destaque as obras *Art Record Covers*, de Julius Wiedemann e Francesco Spampinato, e *Rock Covers – 750 album covers that made history*, da autoria de Robbie Busch e Jonathan Kirby.

Convém ressaltar, contudo, a impossibilidade de elaborar uma análise exaustiva sobre este tema, tendo em conta que a heterogeneidade visual se assume como princípio norteador destes objetos. Para além disto, as capas de discos também se inserem numa complexa rede de distribuição e consumo que implica constantes reedições e readaptações, respondendo aos diferentes contextos históricos e sociais. Estudos como o que aqui se apresenta pretendem, assim, agir somente como partícula contributiva na elaboração de uma cartografia plural, e com enfoques transversais, sobre estes objetos.

Visando a compreensão da rede supramencionada, não se pôde descurar as investigações dedicadas às dinâmicas do consumo, que exploram os comportamentos e práticas consumistas, relacionando-as com a construção e comunicação de identidades individuais e coletivas. Neste âmbito, as leituras foram, sobretudo, de teor introdutório, devendo destacar-se a obra de Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, e *Consumer Culture and Postmodernism*, da autoria de Mike Featherstone. É também pertinente mencionar os estudos de Russell Belk sobre o consumo e as possessões enquanto extensão identitária do ser humano. Estes artigos de Belk permitem estabelecer a ponte com os estudos relacionados com a cultura material e a ligação afetiva aos objetos, estimulada por processos de memória que, nos seus muitos estratos, tem propensão para privilegiar



o lado emocional do indivíduo. Como consequência, surgem diversos estudos que abordam questões de revivalismos e de *retromarketing*, tendências nas quais se inserem os discos de vinil e os aparelhos de som que lhe estão associados, podendo destacar a dissertação de Isabela Harada, *O retromarketing na Indústria Musical: o regresso dos discos de vinil*.

Atendendo à necessidade de traçar o percurso de vida dos aparelhos de som e dos formatos de áudio, consultaram-se obras cujo enfoque é o surgimento e desenvolvimento destes objetos. *Vinyl: A History of the Analogue Record*, da autoria de Richard Osborne, contribuiu significativamente para ampliar este conhecimento, pois aborda detalhadamente as etapas evolutivas associadas à difusão e comercialização do som gravado, acompanhando as conseqüentes transformações que se foram operando na indústria fonográfica à escala internacional.

Ajustando este percurso ao contexto nacional, dado ser este o enquadramento geográfico da nossa temática, revela-se fulcral a tese de doutoramento de Paula Abreu, *Música entre a Arte, a Indústria e o Mercado – um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*, que trata extensivamente a história desta indústria cultural em Portugal, tal como a obra *Indústrias da Música e Arquivos Sonoros em Portugal no Século XX: práticas, contextos, patrimónios*, coordenada por Manuel Silva e Maria Pestana, que resulta de uma compilação de diversas investigações que visam o estudo das práticas e dinâmicas das indústrias musicais em Portugal, passando por abordar as instituições responsáveis pela preservação arquivística do património sonoro presentes neste país.

Prosseguindo dentro da lógica evolutiva das indústrias culturais nacionais, torna-se também importante a consulta de obras que tratem os conjuntos de leis atuantes no âmbito da indústria musical e do património fonográfico, como a dissertação de Nelson Gomes, *Música, Cultura e Estado – A Música nas Políticas Culturais em Portugal*.

É também importante salientar as leituras que permitem uma compreensão mais abrangente das realidades associadas aos *media* e às suas estruturas e estratégias de comunicação na cronologia abordada, e que tratem o papel que estes desempenharam enquanto difusores da cultura em Portugal e, amiúde, influenciadores da opinião pública. Assim, poderá destacar-se a dissertação realizada por Irene Leite, intitulada *Tempos, espaços e atores do jornalismo musical em Portugal: os casos ‘Mundo da Canção’ e*

'*Scratch Magazine*', e o artigo de Paula Cordeiro, *A Rádio em Portugal: um pouco de história e perspectivas de evolução*, que sintetiza os pontos-chave do desenvolvimento radiofónico em Portugal.

Tendo em conta que o presente trabalho investiga capas de discos cuja música se enquadra num género musical específico (rock), algumas obras revelam-se basilares para a sua elaboração. De destacar a tese de doutoramento de Paula Guerra, *A instável leveza do rock. Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, a dissertação intitulada *O Rock Progressivo em Portugal: 1967-1981*, de Bruno Brito, e também *Memórias do Rock Português*, de Aristides Duarte. Estas obras foram essenciais para consolidar o conhecimento sobre este género musical e compreender a sua linha de desenvolvimento histórico no contexto nacional. Fora deste contexto, há que mencionar a tese de doutoramento intitulada *Popular Music Memories: places and practices of popular music heritage, memory and cultural identity*, da autoria de Arno Hoeven, que, embora não se foque exclusivamente no rock, fornece uma perspetiva direcionada para o entendimento dos múltiplos campos da música popular enquanto parte integrante do património cultural, explorando questões relacionadas com a formação de identidades e memórias resultantes da interação com a música.

Como último apontamento desta revisão, é importante salientar as obras dedicadas à cultura visual e aos estudos do design, fundamentais para uma melhor compreensão da pluralidade de linguagens visuais empregues em capas de discos. Neste sentido, e como introdução aos principais conceitos e noções associadas à cultura visual e ao design, é de referir o livro de Malcolm Barnard, *Art, Design and Visual Culture: An Introduction*, e de Bruno Munari, *Design as Art*. Sabendo que a prática do design é profundamente ramificada, na procura bibliográfica optou-se pelo enfoque no design gráfico, dado ser a vertente aplicada nas capas de discos, não obstante o entrecruzamento com outros domínios, tais como os do design industrial, de produto, e de comunicação. Assim, destaca-se a tese de doutoramento de Laís Licheski, *Design gráfico: conteúdos e significados refletidos em mensagens visuais* e, concernente à realidade nacional, a tese de Vítor Almeida, *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*.

## **Objetivos**

O presente trabalho visa fornecer contributos que permitam agregar e consolidar conhecimento sobre a imagem gráfica presente em capas de discos de vinil, particularmente associadas ao rock nacional. Dado ser um tema que carece de exploração no âmbito académico, em particular no contexto nacional, pretende-se também deixar em aberto propostas de investigação para futuros estudiosos destas temáticas. A perspetiva interdisciplinar convocada por este trabalho é refletida nos objetivos delineados nesta secção, que se organizam em gerais e específicos, seguidamente elencados.

**Objetivo geral:** Contribuir para a dinamização e divulgação do conteúdo arquivístico da Fonoteca Municipal do Porto, agindo em concordância com a sua missão pedagógica.

### **Objetivos específicos:**

- a. Fornecer contributos, em função dos objetos de estudo, para a compreensão de algumas dinâmicas de funcionamento da indústria fonográfica, enquadrando, quando pertinente, o seu desenvolvimento em Portugal;
- b. Construir, com recurso à plataforma da *Google Arts & Culture*, uma narrativa expositiva com base no acervo da Fonoteca Municipal do Porto;
- c. Alertar para a valorização do património académico através da seleção de objetos destas instituições para a exposição;
- d. Ampliar a coleção da plataforma da *Google Arts & Culture*.

**Objetivo geral:** Analisar, de um ponto de vista formal, o desenvolvimento da imagem em capas de discos, percebendo as linguagens visuais utilizadas nas diferentes épocas.

### **Objetivos específicos:**

- a. Contextualizar o período inicial de implementação da ilustração e da imagem gráfica em capas de discos;
- b. Distinguir características formais que mais facilmente cativam o público e promovem o consumo destes produtos.

- c. Sublinhar a pluralidade de manifestações visuais presentes nas capas, destacando, à luz da História da Arte, as inspirações em outros movimentos e expressões artísticas.

**Objetivo geral:** Analisar e destacar aspetos gráficos formais de capas de discos enquadradas no universo do rock português, percorrendo as décadas de sessenta, setenta e oitenta.

**Objetivos específicos:**

- a. Perceber o desenvolvimento e as particularidades deste género musical em Portugal;
- b. Identificar tendências estéticas incorporadas na linguagem visual destes produtos;
- c. Estabelecer relações, à luz do património português, com elementos culturais e identitários representados nas capas.

**Objetivo geral:** Refletir sobre o significado dos discos de vinil no panorama contemporâneo e sobre as suas formas de fruição, valorização e difusão.

**Organização do trabalho escrito**

Dado que a organização da componente prática deste projeto (as exposições virtuais) precedeu a parte teórica do mesmo, a lógica aplicada nas exposições foi transposta para o trabalho escrito. Optou-se, assim, por dividi-lo em três partes.

A primeira parte é sobre a indústria fonográfica. No primeiro capítulo, abrange-se o período de génese desta indústria, traçando um percurso a partir das primeiras experiências com instrumentos de gravação e reprodução do som, como o fonógrafo, o fonógrafo e o gramofone, abordando também o surgimento dos respetivos fonogramas. No segundo capítulo, explora-se brevemente o papel da rádio, e em particular da radiodifusão em Portugal, ao longo da primeira metade do século XX. O terceiro capítulo abarca o desenvolvimento dos diferentes fonogramas e o seu processo de aperfeiçoamento e modernização, tal como dos respetivos equipamentos utilizados. O

quarto e último capítulo desta parte trata o revivalismo do disco de vinil, cujas vendas têm tido um aumento significativo nos últimos anos. Reforçam-se as valências deste objeto e os motivos que poderão influenciar a preferência dos consumidores.

A segunda parte investiga o design discográfico, com um foco particular no rock internacional da cronologia estudada. O primeiro capítulo aborda vários exemplos da relação entre som e imagem, incluindo experiências relacionadas com o espetro audiovisual e a sinestesia. O segundo capítulo já parte para o objeto de estudo central do trabalho: as capas de discos. Começa-se por explorar o desenvolvimento destas embalagens, inicialmente muito incipientes na sua componente visual, passando depois para a trajetória de Alex Steinweiss e as inovações implementadas por este designer nas capas de discos, tanto a nível visual como utilitário (embalagens mais resistentes e espaçosas). Por sua vez, o terceiro capítulo já é direcionado para o estudo do desenvolvimento do design discográfico aquando do despoletar da música rock que, por trazer consigo todo um novo conjunto de práticas, hábitos e atitudes, estimulou também novas experimentações no campo estético, incluindo nas capas de discos.

Por fim, a terceira parte aborda o rock português, procurando estabelecer uma compreensão dos contextos que levaram à eclosão e consolidação deste género musical no início da década de oitenta, analisando-se também o desenvolvimento do design discográfico nacional através dos objetos de estudo. Optou-se por organizar esta parte em três capítulos mais longos e abrangentes, sendo que cada um explora uma das décadas estudadas (sessenta, setenta e oitenta), e os diferentes assuntos foram convocados e relacionados à medida que se mostravam pertinentes. No último capítulo, dada a profusão de grupos mencionados e de modo a evitar uma possível perda de coerência em texto corrido, selecionou-se um músico e seis grupos (António Variações, Damas Rock, GNR, Heróis do Mar, Táxi, Trabalhadores do Comércio e Xutos & Pontapés) para serem individualmente estudados, abordando a sua contribuição e relevância no panorama musical nacional e intercalando-a com a análise das respetivas capas de discos.

## **B. Relatório de Projeto**

O termo fonoteca foi, inicialmente, usado de modo muito restrito em Portugal, aplicado somente aos espaços destinados ao depósito de fonogramas e outros materiais nas grandes estações de radiodifusão. A partir das décadas de oitenta e noventa, começou a ser usado num sentido mais amplo, relacionado com novos conceitos de gestão de bibliotecas<sup>6</sup>. Através de leis e regimes que reforçaram a valorização e proteção do património fonográfico, atentou-se também na necessidade de criar estruturas arquivísticas especializadas no tratamento de fonogramas e registos sonoros, e cujos objetivos fossem orientados para uma missão pedagógica, com vista a promover e divulgar esse património junto do público. As fonotecas assumem-se, assim, como “iniciativas referenciais no âmbito dos serviços culturais prestados às populações”<sup>7</sup>.

A Fonoteca Municipal do Porto é uma instituição recente, inaugurada no dia 26 de setembro de 2020, em Campanhã, num antigo armazém inteiramente restaurado. Funciona como um fundo arquivístico que acolhe uma parte significativa do património sonoro da cidade do Porto, contando com um acervo de cerca de trinta e cinco mil discos de vinil, desde a década de cinquenta até à atualidade, e cujo conteúdo percorre diferentes épocas e géneros musicais. Embora a coleção também se construa através de doações, grande parte dos discos que ocupam as estantes da Fonoteca encontravam-se armazenados na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, tendo sido nesse local que se iniciou o processo de catalogação. Após negociações entre a Câmara Municipal do Porto e a Arda, uma empresa privada de estúdios de gravação, esta última aceitou a ficar responsável pela gestão dos discos e toda a parte técnica inerente, que envolvia a limpeza, transcrição e restauro dos registos sonoros. Assim, foi criado, dentro do complexo da Arda, um espaço onde os discos pudessem ser corretamente armazenados e acessíveis ao público. A FMP nasce neste contexto, e atualmente assume-se como o único “braço” musical da Ágora, empresa municipal direcionada para a promoção das áreas de cultura, lazer e desporto na cidade do Porto.

---

<sup>6</sup> NUNES, 2011: 61.

<sup>7</sup> Ibid., p. 61.

A componente prática deste trabalho resultou na montagem de três exposições individuais na plataforma da *Google Arts & Culture*, intituladas *A voz sem corpo: as máquinas falantes*; *Disco e daquilo: o design discográfico no rock*; e *Era uma vez o rock português: as capas de discos*, sendo os objetos de estudo capas de discos pertencentes à coleção da Fonoteca. A primeira exposição é dedicada à indústria fonográfica, em particular a sua fase inicial, que incluiu a crescente popularidade do disco; a segunda trata o design discográfico, em particular as manifestações visuais associadas ao rock, abordando um contexto internacional e nacional; e a terceira foca-se na exploração da história do rock português no período cronológico definido (décadas de sessenta, setenta e oitenta), intercalando-a e relacionando-a com a análise de capas de discos. A intenção inicial, no entanto, era a montagem de apenas uma exposição, capaz de abranger, resumidamente, todos estes temas. Somente em maio, após análise do protótipo final da exposição (apêndice 3), concluímos que a quantidade de informação era excessiva para ser concentrada numa só exposição. Sendo aprovada para publicação, algo que seria improvável devido às novas restrições de número de cliques e de imagens impostas pela *Google*, uma única exposição tornar-se-ia, ainda assim, ininteligível e desinteressante para o visualizador. Para além disto, outro motivo pesou na decisão de investir na montagem de três exposições individuais, ao invés de uma só exposição compartimentada em três, tal como o facto de as estatísticas indicarem que as exposições individuais tendem a obter um maior número de visualizações comparativamente àquelas que são divididas em partes, e também o facto da plataforma não remeter necessariamente para as partes seguintes após visualizar a primeira<sup>8</sup>, sendo que se perderia a articulação lógica entre elas. As temáticas foram, portanto, tratadas de forma autónoma, anulando a necessidade de gravitarem em torno de um único título. Deste modo, conserva-se também a esperança de atrair um público mais vasto, com interesses e preferências diferentes.

É importante ressaltar que, durante todo o período de execução do projeto, a bibliografia, a informação recolhida e o conhecimento absorvido foram-se continuamente alterando e atualizando. Para além disto, planificar exposições requer exercícios

---

<sup>8</sup> CITCEM FLUP. (2022, 15 de julho). Leonor Botelho e Diana Felícia (FLUP/ CITCEM) – Exposições além-mares. A plataforma Google Arts and Culture como ferramenta de comunicação patrimonial. Comunicação apresentada no Encontro *Oceanos digitais: investigação, tecnologia e comunicação / 8 de Junho 2022* [vídeo – 01:47:33]. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4-Sm0UNqsEE&t=7737s> [último acesso em 27/09/2022].

constantes de síntese e de filtração de um discurso académico, de modo a transmitir o conteúdo desejado de uma maneira elucidativa, cativante e pedagógica, para um público geral, de diversas idades. Houve, portanto, várias tentativas de formulação de narrativas expositivas, algumas delas com textos demasiado longos e imagens que não transmitiam claramente a ideia pretendida. Não obstante, estas tentativas foram sendo polidas e organizadas, de modo a que a estrutura se tornasse eficaz no engajamento com o público. Ao longo do processo houve uma intenção que se manteve estanque: abordar três grandes “capítulos” (que no caso da exposição única materializar-se-iam em secções), e que constituem os três pilares nos quais assentou este trabalho: a indústria fonográfica; o design discográfico; e o rock português.

Tendo estes fatores em conta, o primeiro rascunho da narrativa (apêndice 1), construído apenas com textos e ainda sem imagens, revelou-se muito extenso, com pormenores excessivos para uma exposição que fosse capaz de cativar o visualizador. A partir daí, as tentativas seguintes de organização da narrativa incluíram sempre imagens, que foram sendo repensadas, acrescentadas, eliminadas ou reincorporadas consoante necessário. A ordem das três temáticas a serem tratadas também foi alvo de modificações, sendo que no protótipo final se optou por seguir um caminho que partisse do geral para o particular, abrangendo por último os objetos de estudo. Embora este aspeto tenha acabado por ser inócuo na componente prática, pois as exposições foram tratadas de forma independente, esta lógica verteu na parte escrita do trabalho.

Cientes da existência de múltiplas formas de analisar os objetos de estudo, foram ponderados dois tipos de análise para as capas de discos. O primeiro assentava numa lógica temática, na qual as capas se organizariam através de critérios, tais como a autoria, a tipografia ou o processo artístico predominante na sua conceção (fotografia, ilustração, etc.). Já o segundo seguiria uma lógica diacrónica, na qual a evolução do design discográfico seria contada através de uma linha cronológica. Em fevereiro<sup>9</sup>, esta última foi escolhida para ser aplicada na exposição, dado considerarmos a abordagem mais empírica e apelativa para o público, pois permitiria uma melhor perceção da evolução gradual deste ramo artístico. Nas primeiras tentativas de organização da narrativa

---

<sup>9</sup> Todos os meses mencionados, salvo indicação em contrário, referem-se ao ano de 2022.



(apêndice 2), os textos incluíam uma linguagem palavrosa, com um sentido descritivo, e que serviram também como exercícios para uma maior familiarização com os objetos e com o conteúdo imagético neles presente. Posteriormente, a linguagem empregue foi revista e simplificada, sendo que uma das decisões curatoriais foi evitar fornecer informações que, à partida, já seriam dados adquiridos do público, e ao invés disso procurar realçar detalhes que poderiam não ser imediatamente apreendidos e captados pelo visualizador.

Numa exposição cujo tema abrange objetos que se relacionam com o sentido auditivo, torna-se especialmente importante a incorporação de áudios, de modo a estimular uma experiência imersiva. Embora a intenção inicial incidisse sobre a adição de diversos áudios de canções e também videoclipes, mormente de músicas associadas ao rock português que fossem menos conhecidas do público, o facto da maioria dos grupos abordados não possuir canal oficial na plataforma *YouTube* acarretou limitações devido a questões de direitos de reprodução. Para além de músicas, concluímos também que seria proveitoso incluir outro tipo de áudios, nomeadamente o som da agulha pousada num disco de vinil e o som de um documento a ser carimbado<sup>10</sup>. Para isto, recorremos a bancos sonoros, que contêm um amplo catálogo de sons livres para utilização. Deve realçar-se que a incorporação de qualquer efeito sonoro não tem a pretensão de recriar cenários reais, apenas pretendendo proporcionar ao visualizador um ambiente multimédia mais envolvente.

Um dos objetivos do projeto expositivo consiste em alertar para a existência e valorização do património académico. Assim, na exposição *A voz sem corpo: as máquinas falantes*, foram incluídos objetos pertencentes a acervos museológicos da Academia, nomeadamente um fonógrafo (um dos primeiros produzidos, e encomendado pelo próprio Thomas Edison), um fonógrafo, e um disco de goma-laca. Estas peças encontram-se no Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto, no Instituto Superior de Engenharia do Porto, e no Museu da Universidade de Aveiro, respetivamente. Em fevereiro, foram travados os primeiros contactos via email com estas

---

<sup>10</sup> Pretendia-se incluir o som do carimbo num documento visado e carimbado pela Comissão de Censura em Portugal, no qual se observam cortes na letra da canção *A Guitarra* (consta nos apêndices 2 e 3). Até à data de submissão do presente trabalho, não se obteve resposta ao pedido para inclusão da reprodução do documento no projeto expositivo.

instituições, sendo que em março se contactou presencialmente com o fonógrafo no MHNC-UP, onde foram esclarecidas dúvidas com a Doutora Marisa Monteiro e se captaram também alguns registos fotográficos, embora ainda sem qualidade suficiente para serem incluídos na exposição. Por sua vez, os registos audiovisuais de teor mais profissional, tanto do fonógrafo como do fonógrafo, foram efetuados no dia 13 de setembro, com o auxílio do Dr. João Marçal. No caso do disco de goma-laca, a imagem que consta na exposição foi fornecida pela própria instituição, tal como a transcrição do áudio do disco, cuja qualidade foi melhorada pelo técnico de som do MuSA, Dr. Isaac Raimundo.

É importante referir que o fonógrafo do ISEP foi alvo de um procedimento que envolveu um corte numa das suas partes – a peça em formato de barril – e que é visível na fotografia incluída na exposição (apêndice 4). No catálogo de património móvel elaborado pelo ISEP em 1938 (apêndice 5), é possível verificar que o instrumento já se encontrava avariado, tendo sido adquirido por dois mil e quinhentos escudos. Em 1999, o museu desta instituição é fundado e os bens móveis, que estavam dispersos pelos diferentes gabinetes e laboratórios, são incorporados neste espaço<sup>11</sup>. É possível que, nesta altura, o fonógrafo tenha sido deliberadamente cortado com vista a ser guardado num local do museu que não dispunha de espaço suficiente para acomodar a dimensão total do objeto. Por outro lado, também é possível que este corte já lá estivesse, algo que não é possível confirmar tendo em conta o desconhecimento de registos que indiquem, direta ou indiretamente, que este procedimento já teria sido realizado.

A montagem da exposição na plataforma da *Google Arts & Culture*, após revisão cuidadosa do protótipo final, resolução dos pedidos de cedência de direitos de reprodução de imagens a outras instituições<sup>12</sup>, e preenchimento das respetivas *storyboards* com as legendas das imagens e os textos da narrativa expositiva (apêndices 6, 7 e 8), foi realizada sem percalços significativos. Numa última fase foram adicionados, nas três exposições, mais alguns vídeos de canais oficiais de *YouTube*, como videoclipes, vídeos

---

<sup>11</sup> Informação transmitida pela Doutora Patrícia Costa. Comunicação pessoal no Instituto Superior de Engenharia do Porto. 13 de setembro de 2022.

<sup>12</sup> Os pedidos de cedência de direitos de reprodução de imagens foram dirigidos às seguintes instituições: MHNC-UP, MuSA, ISEP, Global Media Group, Mundo da Canção, GESCO – Grupo Impresa, Museu Nacional da Imprensa e Cinemateca Portuguesa.

promocionais, interpretações de canções ao vivo, e breves documentários, com a intenção de as dinamizar e de explorar melhor os recursos permitidos pela plataforma. Estas exposições ficam, assim, disponíveis para visualização através dos seguintes endereços em-linha:

*A voz sem corpo: as máquinas falantes:*

[https://artsandculture.google.com/preview/story/dQXheN7T55N\\_eg](https://artsandculture.google.com/preview/story/dQXheN7T55N_eg)

*Disco e daquilo: o design discográfico no rock:*

<https://artsandculture.google.com/preview/story/PgVh9xkD1UTWFQ>

*Era uma vez o rock português: as capas de discos:*

<https://artsandculture.google.com/preview/story/AwUBVerSqEmxIQ>

Ressalva-se, contudo, que até à data de submissão do presente trabalho a exposição ainda não tinha sido publicada. Encontrava-se, portanto, ainda aberta a alterações, e o respetivo processo de validação e revisão científica será finalizado apenas após a realização da defesa da prova de mestrado. Deste modo, as *storyboards* em apêndice não constituem as versões finais, dado que possíveis modificações *a posteriori* não estão contempladas nestas tabelas.

Neste projeto expositivo reconhece-se um esforço assumido de procurar potenciar ao máximo todos os recursos da plataforma da *Google Arts and Culture*. Utilizou-se, portanto, textos, imagens, *zooms*, áudios e vídeos, tudo articulado de forma a dinamizar e tornar a exposição apelativa. Tendo em conta que este projeto é realizado ao serviço de uma entidade, este poderá também servir como futuro material de divulgação, de teor científico, para a Fonoteca.

No total, foram incluídas nas três exposições trinta e oito imagens pertencentes ao acervo da Fonoteca Municipal do Porto, sendo que doze destas foram incorporadas num mosaico para finalizar a exposição *Era uma vez o rock português: as capas de discos*, de forma a salientar a profusão de grupos e músicos surgidos no período de eclosão do rock nacional. Estas trinta e oito imagens são apenas uma pequena parte da coleção da instituição, que acolhe e garante a salvaguarda de objetos de rico valor social, artístico, patrimonial e histórico – uma coleção aberta a ser explorada e propícia a futuras propostas de investigação.

# PARTE I. INDÚSTRIA FONOGRAFICA

## Capítulo 1. Retirar corpo à voz: a fase inicial da indústria fonográfica

### 1.1. Registo e gravação de som: primeiras experiências

Embora as teorias sobre as suas origens existam já desde finais do século XVIII<sup>13</sup>, sabe-se que não é possível identificar com precisão o momento em que o ser humano começou a produzir música. É, no entanto, plausível afirmar que os sons musicais sempre fizeram parte da Natureza e do nosso universo auditivo, através, por exemplo, das vocalizações de certos animais, como o canto de pássaros, elefantes ou baleias. O conhecimento sobre as fases iniciais de execução musical do ser humano é fragmentado e construiu-se, sobretudo, a partir de elementos arqueológicos, tais como as flautas paleolíticas encontradas na caverna de Divje Babe<sup>14</sup> ou o Epitáfio de Sícilo, a mais antiga composição musical completa, inscrita num túmulo na cidade de Tralles (atual Aidim), e que remonta ao século I d.C.

Apesar de comportar um enorme potencial comunicativo, capaz de atravessar fronteiras, a música está indelevelmente marcada pelo contexto social e ideológico no qual foi produzida<sup>15</sup> e, portanto, vinculada também a concepções culturais<sup>16</sup>. Por ser algo imaterial, que atua fora da esfera do tangível, rapidamente se engendraram formas de tornar o contacto com este fenómeno mais palpável, procurando ampliar o seu campo de significações e expressá-lo através de manifestações plurais<sup>17</sup>, ligadas também a diferentes estímulos sensoriais.

A indústria da música atua em estreita relação com uma produção voltada para as massas. Enquanto forma de entretenimento basilar na sociedade hodierna, a música é frequentemente concebida para cativar o público geral, notando-se uma procura por esbater as diferenças entre géneros considerados populares e eruditos. Para melhor

---

<sup>13</sup> MICHELS, 2003 *apud* PORTELA, 2016: 7.

<sup>14</sup> PORTELA, 2016: 8.

<sup>15</sup> GUERRA, 2010: 84 (vol. I).

<sup>16</sup> PINTO, 2001: 224.

<sup>17</sup> BORN, 2011: 377.

compreender as mudanças nos consumos e nas práticas musicais, e para que seja possível estabelecer os contornos de uma “arqueologia da modernidade musical”<sup>18</sup>, é necessário analisar as dinâmicas de funcionamento da indústria, os agentes intervenientes, a multiplicidade de mediações tecnológicas e a evolução das estratégias de disseminação da música e dos elementos, físicos ou virtuais, que a ela estão associados.

Naturalmente, para traçar tal cartografia seriam necessários estudos muito mais aprofundados. Aqui, pretendemos somente salientar que esta complexidade de sistemas tomou forma gradualmente e apontar os contributos capitais para a sua evolução. Começaremos, assim, por abordar os processos inventivos da segunda metade do século XIX, que deram início à comercialização de fonogramas e de aparelhos de gravação e reprodução de som, constituindo assim as pedras fundacionais da massiva indústria fonográfica.

No século XIX, o advento da revolução industrial alavanca uma série de avanços tecnológicos que permitem começar a explorar mais atentamente modos de manipular, preservar e reproduzir o som. Neste campo de investigação, a reprodução era a ideia-chave que despertava a curiosidade de vários inventores e outros indivíduos de círculos intelectuais. Por esta época, os instrumentos mecanizados que tocavam sons pré-programados já não eram novidade. No século IX, os irmãos Banū Mūsā terão inventado “o primeiro instrumento musical mecânico, o órgão hidro-alimentado, que tocava cilindros intercambiáveis automaticamente”<sup>19</sup>. Posteriormente surgem outros, podendo destacar os relógios musicais, as pianolas e as caixas de música, sendo as duas últimas inventadas já durante o primeiro quartel do século XIX.

Em 1807, Thomas Young estuda as vibrações emitidas por corpos sonoros, utilizando para este fim um instrumento (vibrosópio)<sup>20</sup> que permitia inscrever as vibrações num cilindro através de um diapasão controlado manualmente. No primeiro volume do seu tratado, *A Course of Lectures on Natural Philosophy and the Mechanical*

---

<sup>18</sup>SILVA & PESTANA, 2014: 6.

<sup>19</sup>FOWLER, 1967 *apud* PORTELA, 2016: 8.

<sup>20</sup>O mecanismo de funcionamento deste instrumento é descrito em YOUNG, 1807: 191.

*Arts*, estabeleceram-se importantes bases teóricas que terão levado, eventualmente, à utilização do cilindro como primeiro meio de armazenamento de som.



Figura 1 - Vibroscópio. Instituto Superior de Engenharia do Porto. Fotografia de Ana Carvalho

Já em 1856, Édouard-Léon Scott de Martinville emprega os primeiros esforços no campo da gravação de som, em particular da voz humana. Para tal, concebe um instrumento que batizou como fonógrafo<sup>21</sup>, e cujo mecanismo se terá tornado o principal protótipo para o fonógrafo de Thomas Edison, que surgiria duas décadas mais tarde. Descrito de forma sintética, o processo de gravação consistia numa espécie de agulha que registava, num cilindro (revestido, regra geral, com um papel coberto com uma camada de fuligem preta<sup>22</sup>), as ondas sonoras emitidas pelas vibrações das palavras pronunciadas diretamente para uma peça em forma de barril. A rotação do cilindro concretizava-se manualmente, com recurso a uma manivela. No papel escurecido que o cobria ficavam então visíveis as linhas correspondentes às vibrações dos sons emitidos. Deste modo, o inventor do fonógrafo não tinha ainda em mente a reprodução do som,

---

<sup>21</sup> OSBORNE, 2012: 8.

<sup>22</sup> PORTELA, 2016: 9.

mas sim a sua representação visual, designada como fonautograma. O fenómeno sonoro era inscrito no papel e deveria constituir uma espécie de linguagem críptica, uma “natural stenography of noise”<sup>23</sup>, destinada a ser entendida e decifrada por especialistas da área.

Não obstante a inviabilidade destes objetivos, Scott de Martinville é creditado por ter levado a cabo as primeiras experiências dedicadas à gravação do som. Em 2008, uma equipa de investigadores, através de uma iniciativa intitulada *First Sounds*, descodificou alguns dos fonautogramas feitos pelo instrumento de Martinville, dando assim a conhecer uma reconstituição da gravação mais antiga e reconhecível de uma voz humana, datada de 9 de abril de 1860<sup>24</sup>. Nesta gravação é possível ouvir, embora muito indistintamente, a popular canção francesa *Au Clair de la Lune*.



Figura 2 - Fonoautógrafo. Instituto Superior de Engenharia do Porto. Fotografia de João Marçal

É importante compreender que instrumentos como o fonoautógrafo e subsequentes invenções associadas à gravação e reprodução do som inserem-se no universo fervilhante da Revolução Industrial, onde vigorava, entre os círculos intelectuais, a vontade de

---

<sup>23</sup> STERNE, 2003: 45 *apud* OSBORNE, 2012: 8.

<sup>24</sup> Informação disponível em <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php> [último acesso em 06/06/2022].

experimental e inovar. As figuras pioneiras relacionadas com a indústria fonográfica foram, grosso modo, inventores cujos interesses abarcavam áreas muito diversas. Neste sentido, deve entender-se o germinar da indústria fonográfica dentro de um contexto mais abrangente, enquadrado numa “revolução das comunicações”<sup>25</sup>, na qual a investigação do campo sonoro e das suas potencialidades levou, posteriormente, à criação de uma ramificação em atividades industriais e culturais específicas.

## 1.2. O pioneirismo na reprodução do som: o fonógrafo

– *Ahi tens tu, o phonographo! Só o phonographo, Zé Fernandes,  
me faz verdadeiramente sentir a minha superioridade de ser pensante  
e me separa do bicho.*<sup>26</sup>

Foi no último quartel do século XIX que se verificou um maior investimento na exploração de instrumentos e meios que concretizassem a captação e reprodução fidedigna do som. Em 1877, dois inventores, Charles Cros e Thomas Edison, formularam teorias para levar a cabo esses objetivos, ambos tendo como base para o seu trabalho o fonógrafo de Martinville. No dia 30 de abril de 1877<sup>27</sup>, Cros depositou um envelope na Academia de Ciências de Paris, cujo conteúdo explicava minuciosamente as suas teorias para um novo instrumento e o respetivo processo de funcionamento. Estas ideias, no entanto, nunca saíram do papel. Por seu lado, e apesar de as ter apresentado mais tarde nesse mesmo ano, Edison logrou a construção de um aparelho que efetivamente demonstrava a eficácia das ideias pretendidas.

Não obstante, o trabalho de Cros não ficou totalmente esquecido, sendo um nome amiúde referido em investigações sobre os primórdios da gravação e reprodução sonora. É também devido a este trabalho que o nome *phonograph* é mencionado pela primeira

---

<sup>25</sup> ABREU, 2009: 108.

<sup>26</sup> QUEIRÓS, 1901: 15.

<sup>27</sup> OSBORNE, 2012: 9.



vez num órgão de comunicação social, neste caso no jornal *La Semaine du Clergé*, a 10 de outubro de 1877:

*By means of this instrument which, if we were called upon to serve as godfather, we should christen phonograph, it will be possible to take photographs of the voice as we now take them of the face... Will that not be one of the most curious things that can possibly be imagined?*<sup>28</sup>

Como seria de prever, esta coincidência causou algum atrito entre americanos e franceses, pois ambos almejavam a patente da invenção. Thomas Edison acabou por ter direito à mesma, tendo inclusive redigido uma carta<sup>29</sup> onde expressava claramente os motivos pelos quais a merecia.

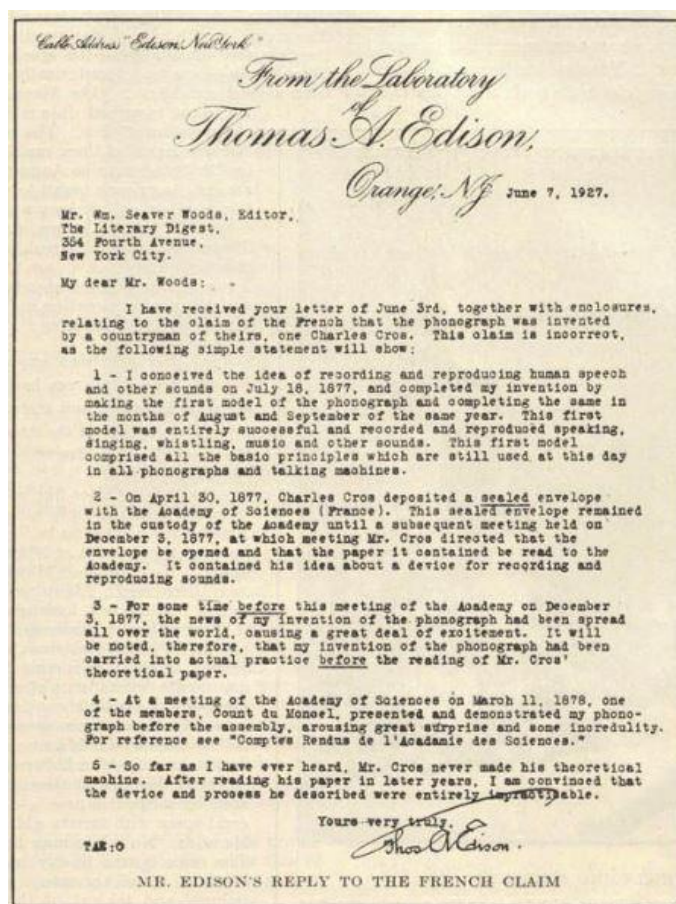


Figura 3 - Carta de Thomas Edison a defender o seu direito à patente do

<sup>28</sup> Ibid., p. 9.

<sup>29</sup> Carta disponível em <https://media.joomeo.com/large/5b660a0366bd2.jpg> [último acesso em 07/06/2022].

Este instrumento marcou o início daquilo que se designa como a era acústica, tida como a primeira era na história da gravação sonora, e que ficou marcada “pelo seu carácter mítico, pela sua magia, pelo inexplicável”<sup>30</sup>. Quando foi apresentado à Academia de Ciências de Paris causou grande incredulidade, havendo quem tivesse acreditado na presença de um ventríloquo na sala<sup>31</sup>. Na realidade, ao longo do último quartel do século XIX, são múltiplos os relatos que expressam profunda admiração, confusão e até medo deste aparelho com uma aparente capacidade para falar. Em Portugal, embora se tenha dado ao público conhecimento da sua existência e funcionamento logo em 1878, como se pode verificar num artigo publicado a 1 de fevereiro desse ano na revista *O Occidente*,<sup>32</sup> havia ainda quem o desconhecesse vários anos mais tarde. Na edição de 10 de julho de 1894, o jornal *O Defensor do Povo* dá conta de um sr. padre Miguel que, deparando-se com uma demonstração do fonógrafo, exigiu que o instrumento fosse aniquilado, considerando-o “uma machina infernal, um aparelho apocalíptico, que sem ter cabeça, nem guella, nem língua, nem dentes [...], emittia distinctamente as palavras”<sup>33</sup>. Ressalvese que este relato poderá ser ligeiramente exagerado, pois é importante notar que este jornal tinha um certo teor satírico e um toque de anticlericalismo.



Figura 4 - Fonógrafo. Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto. Fotografia de João Marçal

---

<sup>30</sup> PORTELA, 2016: V.

<sup>31</sup> DA SILVA *apud* PORTELA, 2016: 9.

<sup>32</sup> *Actualidades Scientificas - Phonographo Fallante de Edison*. (1878, 1 de fevereiro). Revista *O Occidente* (nº 8), p. 64. Disponível em [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1878/N8/N8\\_master/N8.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1878/N8/N8_master/N8.pdf) [último acesso em 28/09/2022].

<sup>33</sup> *Um padre e o phonographo Edison*. (10 de julho de 1894). *O Defensor do Povo – Bi-Semanário Republicano*, anno II – nº 206, p. 3. Disponível em [https://digitalis-dsp.uc.pt/republica/UCSIB-GHC-152-1/UCSIB-GHC-152-1-1894-t3/UCSIB-GHC-152-1-1894-t3\\_item1/P11.html](https://digitalis-dsp.uc.pt/republica/UCSIB-GHC-152-1/UCSIB-GHC-152-1-1894-t3/UCSIB-GHC-152-1-1894-t3_item1/P11.html) [último acesso em 07/06/2022].

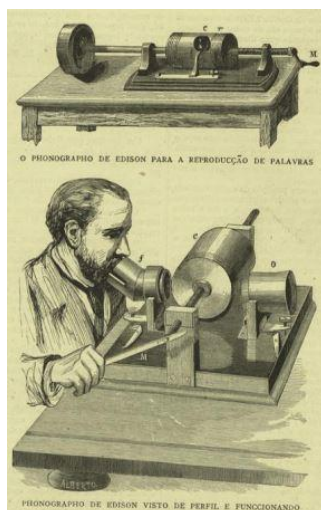


Figura 5 - Ilustração do funcionamento do fonógrafo. Revista O Occidente (1878, 1 de fevereiro), p. 64.

Não obstante estes casos mais insólitos, o fonógrafo, de um modo geral, foi bem aceite pelos portugueses e fez sucesso nos locais onde foi apresentado. No país, a primeira demonstração pública do instrumento terá ocorrido no âmbito de exposições de fonografia e taumaturgia no Teatro da Trindade, em Lisboa, no dia 21 de outubro de 1879<sup>34</sup>. Lisboa e Porto foram as primeiras cidades a contactar com este novo invento da ciência, dado serem as urbes mais desenvolvidas do país e as mais recetivas às novas tecnologias de comunicação. Foi também em Lisboa que se instalaram, no início do século XX, os primeiros estabelecimentos de comercialização de fonógrafos e dos respetivos cilindros, com seleções musicais que incluíam “fado, canções populares, temas de óperas ou do teatro de variedades”<sup>35</sup>.

Os cilindros fonográficos são considerados o primeiro fonograma<sup>36</sup>, ou seja, o primeiro “suporte no qual é registado [...] e através do qual é reproduzido o som”<sup>37</sup>. Foram desenvolvidos por Edison e, numa fase inicial, eram revestidos com folha de estanho, tendo sofrido uma série de modificações ao longo das décadas, adaptando-se também ao processo de otimização do próprio fonógrafo. Deve sublinhar-se que, quando concebeu o aparelho, Edison não tinha ainda considerado o seu uso no meio musical. O

---

<sup>34</sup> ABREU, 2010: 226.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 226-227.

<sup>36</sup> Esta palavra tem vários significados relacionados, grosso modo, com a comunicação através de sons. Contudo, ao longo deste trabalho, fonograma referir-se-á sempre a um material físico (cilindro fonográfico, disco, cassette, CD, etc.) com capacidade para armazenar e reproduzir o som.

<sup>37</sup> LOSA *apud* AMORIM, 2015: 13.

fonógrafo deveria servir como um elemento de auxílio em funções administrativas, arquivísticas, ou outras atividades de caráter pedagógico<sup>38</sup>, sendo que só mais tarde é que se compreendeu todo o seu potencial para o mundo do entretenimento e para a comercialização da música.



Figura 6 - Cilindro fonográfico de cera, 1907. Edison Records.

Estes foram os únicos fonogramas existentes até 1887, ano em que Emil Berliner patenteou o gramofone<sup>39</sup>, e com ele surgiram também os discos, que apresentaram, desde o início, mais vantagens comparativamente aos cilindros. O benefício mais evidente foi o facto de permitir, com bastante mais facilidade, produzir múltiplas cópias a partir da gravação original, ou *master*<sup>40</sup>, fomentando a sua comercialização e consumo. O processo de gravação de discos envolvia também um maior grau de especialização, privilegiando a música produzida em contexto profissional, sendo que Berliner já contemplava os seus inventos como parte de uma futura indústria da música<sup>41</sup>. Tal como o fonógrafo, o gramofone foi também alvo de diversos aperfeiçoamentos, e tiveram particular utilidade os contributos de Eldridge Johnson, que acabou por desenvolver a grafonola. Este aparelho dispunha de um mecanismo mais avançado, com um motor de corda que

---

<sup>38</sup> ABREU, 2009: 109.

<sup>39</sup> AMORIM, 2015: 14.

<sup>40</sup> OSBORNE, 2012: 30.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 30.

permitia o seu funcionamento autónomo, tendo satisfeito as necessidades musicais de várias casas na época<sup>42</sup>.



Figura 7 - Gramofone, 1890-1893. Museum of Communication Nuremberg.

### 1.3. O gramofone e o disco

Ambos os fonogramas, cilindros e discos, coexistiram no mercado durante algumas décadas. Até à primeira década do século XX, muitos intelectuais envolveram-se em disputas sobre a suposta superioridade do cilindro ou do disco, que variava consoante as preferências pessoais. Era amiúde apontada a melhor qualidade de som nos cilindros, no entanto os discos, pelas suas valências, rapidamente os suplantaram, o que levou Edison a encerrar a sua fábrica de cilindros na Europa em 1910<sup>43</sup>. Os discos asseguravam um maior espaço de armazenamento, apresentavam maior resistência, eram mais fáceis de manusear e – o que mais agradaria ao consumidor – eram mais baratos. A introdução dos discos de dupla-face, por parte da *Odeon Records* em 1904<sup>44</sup>, constituiu também uma importante novidade.

---

<sup>42</sup> DA SILVA *apud* PORTELA, 2016: 15.

<sup>43</sup> PORTELA, 2016: 16.

<sup>44</sup> OSBORNE, 2012: 143.



Figura 8 - Montra na Rua de Santo Antão, Lisboa, c. 1904.

Curiosamente, a coerência na seleção de músicas para cada face do disco era praticamente inexistente, e a mescla de géneros musicais, de diferentes artistas e períodos distintos, era muito comum<sup>45</sup>. Só mais tarde se verificaria um maior cuidado nestas seleções, eventualmente levando à conhecida designação de lado A e lado B. Até à década de quarenta, esta ausência de padrões também se observa no caso das rotações e polegadas dos discos<sup>46</sup>. Apesar das 78 rpm serem comumente associadas aos discos nesta fase inicial, este aspeto variava consoante o modo de operar da discográfica e os respetivos recursos disponíveis<sup>47</sup>. Havia, portanto, uma significativa falta de normalização e múltiplas inconsistências no processo de produção de discos, que se resolveram gradualmente à medida que houve um delineamento mais rígido dos módulos considerados aceitáveis<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 145.

<sup>46</sup> Havia algumas exceções. Stravinsky compõe a sua *Serenade in A* em 1925 de forma a que cada um dos quatro movimentos tenha o tamanho de uma face de um disco. Terá sido, tanto quanto se sabe, a primeira música composta com o meio de gravação em mente.

<sup>47</sup> Informação transmitida pelo Dr. Armando Sousa. Comunicação pessoal na Fonoteca Municipal do Porto. 30 de março de 2022.

<sup>48</sup> FEASTER, 2007: 203.

Os primeiros discos conhecidos gravados em Portugal surgiram entre outubro e novembro de 1900, tendo sido produzidos no Porto por William Sinkler Darby<sup>49</sup> que realizou, ao serviço da *Gramophone Company*, uma expedição no país com o intuito de gravar discos de repertório musical português. Estas gravações contariam com um leque diverso de músicas consonantes com os gostos da época, incluindo “bandas, hinos, fados e canções populares ou de inspiração rural”<sup>50</sup>. Deve notar-se que, devido às limitações técnicas, o som das gravações neste período seria de dúbia qualidade, sobretudo se envolvessem determinados instrumentos musicais<sup>51</sup>. Não obstante, tal não impediu o sucesso destas *machinas fallantes* e dos respetivos fonogramas, que intrigavam quem com eles se cruzava.

Em Portugal, tal como com os fonógrafos e cilindros, a comercialização de gramofones e discos também se deu no início do século XX, com a instalação da Companhia Franceza do Gramophone em Lisboa, em 1903, associada à *Gramophone Company of London*<sup>52</sup>. A partir daí, várias empresas e agentes associados às grandes gravadoras, pequenas companhias estrangeiras, e também algumas companhias nacionais, como a Luzofone e a Chiadofone, decidiram estabelecer-se no país. Um pormenor interessante é o facto da Chiadofone ter sido responsável pelos primeiros casos de pirataria<sup>53</sup> no mercado fonográfico português, limitando-se somente a colar o seu selo por cima das gravações de outras companhias<sup>54</sup>.

É relevante salientar que não eram apenas os pequenos estabelecimentos especializados que vendiam estes objetos<sup>55</sup>. Era também frequente encontrá-los em lojas que comercializavam produtos de diferentes setores e cuja única característica comum era o facto de estarem associados aos novos avanços tecnológicos – produtos mais modernos, práticos e rápidos – anunciando assim uma nova era na esfera consumista.

---

<sup>49</sup> BELCHIOR, 2011: 51.

<sup>50</sup> LOSA *apud* PORTELA, 2016: 18.

<sup>51</sup> BELCHIOR, 2011: 50.

<sup>52</sup> MATOS & GONÇALVES *apud* PORTELA, 2016: 16.

<sup>53</sup> Embora se tenha adotado o termo neste trabalho, deve notar-se que o conceito de pirataria e de violação de direitos de reprodução ainda não tinha sido definido na altura, embora as suas práticas já fossem, de maneira geral, desaprovadas.

<sup>54</sup> ABREU, 2010: 229.

<sup>55</sup> AMORIM, 2015: 15.

Em meados da década de vinte, é introduzido na ainda incipiente indústria fonográfica um equipamento que mudará o caráter e a textura do som – o microfone – e que será um dos principais legados da era elétrica desta indústria, que se iniciou por volta de 1925<sup>56</sup>. Na era anterior, o processo de gravação era inteiramente mecânico, e os utilizadores reuniam-se em volta da corneta acústica com esperança de que o aparelho “os abençoasse com um som audível”<sup>57</sup>. Com a chegada da era elétrica, estas cornetas foram trocadas por microfones, altifalantes e amplificadores<sup>58</sup>. Estes desenvolvimentos permitiram uma reconfiguração de vários aspetos do meio sonoro<sup>59</sup>, com formas mais fidedignas e estáveis de captação, amplificação e direcionamento do som. Facilitaram também a produção de cópias de um disco, levando a uma conseqüente redução de custos e a uma massificação do consumo destes produtos, o que possibilitou o alargamento de uma indústria fonográfica que, tendo agora uma melhor perceção das suas potencialidades, começa a investir numa ampliação significativa do seu território de ação, desdobrando-se em múltiplos espaços e atores sociais. Em Portugal, por exemplo, a primeira gravação elétrica teve lugar em 1926<sup>60</sup>, na sede da empresa de Valentim de Carvalho, empresário que criaria, na década de trinta, uma das companhias mais importantes e influentes no mercado fonográfico português.

No meio de todo o ambiente febril de renovação da indústria, surgem também alguns produtos inovadores que, embora tenham sido comercializados por pouco tempo, são dignos de menção, como é o caso do primeiro gramofone de bolso – o *Mikiphone* – que entrou no mercado em 1924.<sup>61</sup> Este gramofone podia ser transportado para qualquer lugar, e atesta a necessidade e a procura, já na época, por uma maior portabilidade dos aparelhos de reprodução de som, servindo como um prenúncio de futuros inventos, como o *Sound Burger*, o *Walkman*, o *Discman*, o *Ipod* e a música no telemóvel. O *Mikiphone*

---

<sup>56</sup> AMORIM, 2015: 16.

<sup>57</sup> MILNER *apud* PORTELA, 2016: 21.

<sup>58</sup> AMORIM, 2015: 16.

<sup>59</sup> PORTELA, 2016: 21.

<sup>60</sup> AMORIM, 2016: 16.

<sup>61</sup> *Reiseplattenspieler Mikiphone* (folheto informativo de peça de museu). Museum für Gestaltung Zürich. Disponível em <https://www.eguide.ch/de/objekt/mikiphone/?pdf=2135> [último acesso em 21/06/2022].



teve pouco sucesso pois, apesar do aparente praticismo, requeria uma demorada montagem antes da utilização. Ainda assim, Le Corbusier considerou-o, em 1926, uma “prime demonstration of the spirit of a machine age”.<sup>62</sup> É neste período que também se tornam populares os aparelhos de reprodução de música direcionados para crianças<sup>63</sup>. Neste sentido, a *Bing*, uma companhia alemã que produzia brinquedos mecânicos, lança no mercado o *Bing Pigmyphone*, de dimensão semelhante ao *Mikiphone*. As partes necessárias para a montagem do aparelho vinham dentro de pequenas caixas com pinturas coloridas, que amiúde se inspiravam em contos infantis populares.



Figura 9 - Mikiphone, c. 1925.

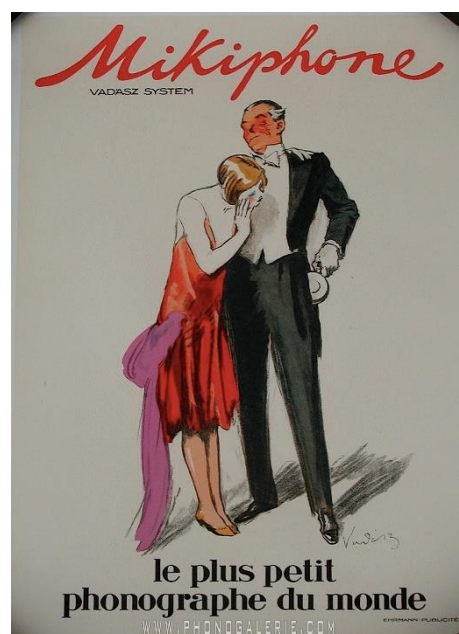


Figura 10 - Anúncio publicitário para o Mikiphone.



Figura 11 - Bing Pigmyphone, c. 1927.  
RTP Museu Virtual.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Informação disponível em <https://museu.rtp.pt/pt/colecao-tv-radio/objectos-radio/976/bing-pigmyphone> [último acesso em 18/07/2022].

Para além destes pequenos gramofones transportáveis, outra novidade era o local onde os instrumentos de reprodução de som poderiam ser encontrados nos espaços domésticos. Embora já fosse comum embuti-los em peças de mobiliário, é nesta década que aparecem alguns exemplos curiosos como, por exemplo, gira-discos em candeeiros, algo que se enquadrava no processo de eletrificação das casas na época. Curiosamente, soluções semelhantes também são aplicadas no design de mobiliário atual, podendo referir-se a parceria do IKEA com a SONOS, que desenvolveram peças de mobiliário nas quais incorporaram colunas de som com Wi-Fi<sup>64</sup>.



Figura 12 - Candeeiro com gira-discos incorporado, c. 1925. Museum of Communication Nuremberg.

Até à introdução do disco produzido em vinil no mercado, mais especificamente o *Microgroove LP* da *Columbia Records*, em 1948<sup>65</sup>, os discos eram, grosso modo, produzidos em goma-laca, e também mais grossos e pesados quando comparados aos de vinil. Ao contrário do formato em vinil, que possibilitou uma maior amplitude e variação

---

<sup>64</sup> Informação disponível em [https://www.ikea.com/pt/pt/product-guides/symfonisk/?gclid=Cj0KCQjwxveXBhDDARIsAI0Q0x34JicULDjuWL2rCqDqYLU\\_8cLJVsYAelR12NIWUVcIRIK6KMW1leIaAmLjEALw\\_wcB](https://www.ikea.com/pt/pt/product-guides/symfonisk/?gclid=Cj0KCQjwxveXBhDDARIsAI0Q0x34JicULDjuWL2rCqDqYLU_8cLJVsYAelR12NIWUVcIRIK6KMW1leIaAmLjEALw_wcB) [último acesso em 18/09/2022].

<sup>65</sup> OSBORNE, 2012: 91.

nas abordagens musicais, estes primeiros discos em goma-laca eram bastante mais limitantes, tendo uma duração de cerca de dois minutos<sup>66</sup>. Na década de vinte, esta já se alongava até cerca de cinco minutos. As músicas tiveram de se adaptar a estes condicionamentos iniciais do formato e, curiosamente, isso reflete-se ainda hoje na sua duração convencional<sup>67</sup>.



Figura 13 - Disco de goma-laca. Grammophon.

## Capítulo 2. A rádio

Nas décadas de vinte e de trinta, a indústria fonográfica já se encontrava bem estabelecida nos Estados Unidos e na Europa<sup>68</sup>, e a música gravada já era, para muitos, acessível no conforto da própria casa, o que proporcionava uma experiência de fruição musical mais privada. Para isto não era necessário adquirir um fonógrafo ou um gramofone, pois bastava um rádio. Por permitir uma transmissão à distância, este meio assumiu, desde cedo, uma “relação privilegiada com o público”<sup>69</sup>, e teve um papel essencial na circulação e divulgação da música gravada em discos.

---

<sup>66</sup> Ibid., p.17.

<sup>67</sup> *Passado e presente do vinil: uma conversa com Paulo Vinhas e Leonor Losa*. (04 de julho de 2021). Encontro na FMP com moderação do Dr. Armando Sousa.

<sup>68</sup> ABREU, 2010: 74.

<sup>69</sup> CORDEIRO, 2004: 1.

Em Portugal, a radiodifusão foi fortemente monopolizada e condicionada pelo Estado Novo. Era, em grande parte, um elemento ao serviço dos interesses do poder. No país, entre as décadas de trinta e cinquenta, designadas como os “anos de ouro da rádio”<sup>70</sup>, havia vários aspetos que eram cuidadosamente analisados e aprovados antes da transmissão, desde o tom de voz do locutor ao conteúdo do discurso. Até à década de setenta, três estações dominaram a rádio portuguesa – a Emissora Nacional, a Rádio Clube Português, e a Rádio Renascença. Estas eram as que tinham alcance nacional, sendo que existiam também pequenas estações com uma vocação local, que conquistaram alguma popularidade<sup>71</sup>. À medida que os avanços técnicos permitiram uma expansão do horário de emissão, também se diversificaram os programas dedicados ao entretenimento e, claro, à transmissão de música. A Emissora Nacional, cuja inauguração oficial se deu em 1935<sup>72</sup>, chegou a ter, nos anos sessenta, um arquivo de dimensões muito significativas, com “cinquenta mil discos de música ligeira e clássica e mais de três mil bobinas de trezentos metros cada uma”.<sup>73</sup> Numa fase inicial, contudo, alguns intelectuais da época manifestaram-se contra a transmissão excessiva de música gravada, defendendo a qualidade superior da música executada ao vivo<sup>74</sup>. Este argumento teria um certo fundamento na década de trinta, dado que a qualidade da reprodução do som teria ainda algumas limitações. Não obstante, a música gravada contava também com defensores, como é o caso do então diretor de música mecânica desta estação, António Lopes Ribeiro, que considerava que

*a fonografia possuía um valor inestimável na radiodifusão, na medida em que se afigurava como a única forma de as estações conseguirem oferecer aos seus públicos as melhores composições e as melhores interpretações de todos os tempos.*<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 2.

<sup>71</sup> SANTOS, 2014: 83 (livro coord. por SILVA & PESTANA).

<sup>72</sup> RIBEIRO, 2007: 183.

<sup>73</sup> Museu RTP. (2020, 7 de abril). *Documentário Emissora Nacional* [vídeo]. YouTube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=NudwzoiT\\_is](https://www.youtube.com/watch?v=NudwzoiT_is) [1m51s – 1m56s].

<sup>74</sup> RIBEIRO, 2007: 184.

<sup>75</sup> Ibid., p. 184.

Quando António Ferro assumiu a direção da EN, em 1941, impôs uma série de novas medidas e uma reorganização na programação musical<sup>76</sup>. Esta reorganização tinha como um dos principais objetivos repensar a dinâmica musical da emissora, com vista a promover o seu “aportuguesamento” e a estimular uma maior valorização da música produzida por autores portugueses, de modo a permitir uma “mistura de Portugal com o Mundo e com a nossa época”<sup>77</sup>. A aplicação deste projeto levou, no entanto, a que uma boa parte da emissão musical fosse constituída por canções pouco ou nada relacionadas com aquilo que se produzia a nível internacional. Estas diferenças, embora encaradas por alguns como manifestações únicas e criadoras de uma unidade nacional, foram também alvo de fortes críticas, como é o caso da afirmação feita pelo compositor Fernando Lopes-Graça:

*Rotular pomposamente de “música portuguesa” [...] todas essas cantiguinhas, marchazinhas, fadinhos, e mais coisinhas muito mazinhas, que quotidianamente nos beoiram nos ouvidos, poderá ser uma coisa muito “nacionalista”, mas nada nacional, no sentido em que o nacional se identifica com as capacidades ou traduz as virtualidades de um povo para criar valores universais ou universalizáveis.*<sup>78</sup>

É sobretudo a partir do final da década de cinquenta que a programação musical e cultural nas emissoras portuguesas se começa a alterar de modo significativo. Esta torna-se menos generalizada e sofre ajustes consoante os diferentes públicos e os seus interesses<sup>79</sup>. Por vezes escapando à censura, certos programas deixaram de lado a atitude e comunicação passiva e institucionalizada, para assumirem uma atitude mais reativa, que analisava e criticava acontecimentos<sup>80</sup>. A rádio entra, assim, numa fase onde emprega um discurso mais inovador, capaz de cativar também uma população mais jovem e cosmopolita. É neste contexto que nasce, por exemplo, o *Em Órbita*, em 1965<sup>81</sup>, muito importante na difusão da música moderna anglo-americana em Portugal, e também um

---

<sup>76</sup> MOREIRA, 2014: 76 (livro coord. por SILVA & PESTANA).

<sup>77</sup> FERRO *apud* MOREIRA, 2014: 76 (livro coord. por SILVA & PESTANA).

<sup>78</sup> LOPES-GRAÇA *apud* MOREIRA, 2014: 78 (livro coord. por SILVA & PESTANA).

<sup>79</sup> SANTOS, 2014: 83-84 (livro coord. por SILVA & PESTANA).

<sup>80</sup> CORDEIRO, 2004: 3.

<sup>81</sup> SANTOS, 2014: 84 (livro coord. por SILVA & PESTANA).

programa pioneiro na divulgação do rock português<sup>82</sup>, que dava, na época, os primeiros passos.

### Capítulo 3. O desenvolvimento dos fonogramas

Após a Segunda Guerra Mundial, surgem novas possibilidades técnicas e verifica-se um aprimoramento de vários equipamentos, incluindo aqueles utilizados para comunicar. Assim, a indústria fonográfica, que se encontrava em rápido desenvolvimento, introduz mais novidades no seu campo de ação. Surge então aquilo que se considera a era magnética desta indústria, que veio conceder uma maior liberdade no processo técnico de gravação de som<sup>83</sup>. O magnetofone, desenvolvido pela companhia alemã AEG, é um relevante exemplo de um aparelho surgido neste período. Foi uma invenção pioneira ao possibilitar a gravação e reprodução de som através de fita magnética.



Figura 14 – Magnetofone.

Até à década de quarenta, a gravação direta era o método mais comum utilizado para a inserção de som em discos<sup>84</sup>. Como o processo era feito inteiramente no disco, sem

---

<sup>82</sup> *Vd.* Parte III. O Rock Português.

<sup>83</sup> PORTELA, 2016: v.

<sup>84</sup> PORTELA, 2016: 41.

oportunidade de cortar, editar ou aprimorar o som de antemão, todos os passos tinham de ser minuciosamente planeados, ou corria-se o risco de estragar um acetato<sup>85</sup>. Com o aparecimento da fita magnética reutilizável, todo este procedimento foi facilitado gerando, tal como o microfone nos anos vinte, novas possibilidades que potenciaram uma reconfiguração da indústria. A editora mais antiga ainda em funcionamento, a *Deutsche Grammophon*, foi a primeira a utilizar equipamentos de gravação magnética nos seus estúdios<sup>86</sup>.

As décadas de quarenta e cinquenta vêm, assim, implementar várias inovações técnicas a este universo fonográfico: a gravação magnética, a captura estereofónica e o transístor (que permitiu a construção de equipamentos mais baratos, pequenos e resistentes) foram alguns deles. Portugal acompanha estas novidades e vê também novos desenvolvimentos na indústria fonográfica nacional. Exemplo disto é a inauguração, em 1947<sup>87</sup>, da Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo em Matosinhos, a primeira fábrica de discos no país, deixando-o assim menos dependente da produção no estrangeiro.

São também introduzidos no mercado outros formatos de discos e novas rotações, nomeadamente de 33 1/3 rpm, apresentado pela *Columbia Records*, e de 45 rpm, pela *RCA Victor*. Isto confunde o consumidor e causa uma “guerra das velocidades”<sup>88</sup>, com a diversidade de formatos a entrar em conflito com a falta de compatibilidade dos equipamentos de reprodução de som. Tudo isto obriga a indústria a definir caminhos para uniformizar e compatibilizar os sistemas, de modo a poder facilitar a produção e oferecer soluções ao consumidor. Em finais da década de cinquenta verifica-se, finalmente, uma

---

<sup>85</sup> Os discos podem ser produzidos em diferentes materiais: goma-laca, vinil, acetato, entre outros. Nesta época, o acetato era uma das fases mais importantes no processo de produção de um disco, e servia para propósitos de teste. Os acetatos raramente eram manufacturados com a intenção de serem comercializados, e por vezes poderiam conter material não publicado, sendo por isso muito valorizados por colecionadores. Informação disponível em <https://www.rarerecords.net/record-info/acetates-and-test-pressings/> [último acesso em 10/09/2022].

<sup>86</sup> GUERRA, 2010: 103 (vol. I).

<sup>87</sup> *Passado e presente do vinil: uma conversa com Paulo Vinhas e Leonor Losa*. (04 de julho de 2021). Encontro na FMP com moderação do Dr. Armando Sousa.

<sup>88</sup> ABREU, 2010: 95.

estandardização de formatos e velocidades dos discos, que também se articulavam com os interesses das próprias companhias fonográficas<sup>89</sup>.

A par disto, surgem cada vez mais intermediários que ajudam a indústria a desdobrar-se e a complexificar-se ainda mais. Os avanços na radiodifusão e a conseqüente proliferação de estações locais permitiram que se estabelecessem relações mais próximas entre companhias de produção fonográfica e companhias de radiodifusão<sup>90</sup>. Eventualmente, e sobretudo a partir da década de sessenta, a televisão também se torna um elemento essencial na divulgação e promoção de música e dos produtos associados, através de programas dedicados à música popular e à transmissão de performances musicais pré-gravadas, *short films* e dos designados vídeos de música<sup>91</sup>, precursores dos videoclipes.

O disco de vinil teve o seu auge nas décadas de sessenta e setenta, tendo alcançado o pico de vendas em 1977, com cerca de 344 milhões de unidades vendidas<sup>92</sup>. O aumento do seu consumo deu-se também devido ao aparecimento de novos géneros musicais, como o rock, que agradavam a públicos mais diversos. Destaca-se igualmente um maior esforço para tornar o produto mais apelativo, como por exemplo a colaboração com célebres artistas e designers com vista a tornar a capa uma obra de interesse visual por si mesma, e que poderia até conter elementos interativos<sup>93</sup>. A comercialização de discos é também estimulada pelo aparecimento de formatos como o *flexi disc*, que consistia numa fina folha flexível – que poderia ser de goma-laca, vinil, celuloide, plástico, cartão, entre outros – feita para ser compatível com os aparelhos de reprodução de som (embora a agulha a pudesse danificar com mais facilidade) e vendida a um custo muito baixo, sendo até comum incluí-la como oferta em revistas e livros. Estes discos tornaram-se muito populares entre os mais jovens. Foram introduzidos no mercado em 1962 com o nome *soundsheets* pela companhia Eva-Tone, que os produziu até ao ano 2000<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> Ibid., p. 96.

<sup>90</sup> Ibid., p. 97.

<sup>91</sup> DIOGO, 2018: 28-29.

<sup>92</sup> FLECK & ROSSI, 2009: 2.

<sup>93</sup> *Vd.* Parte II. O Design Discográfico.

<sup>94</sup> Informação disponível em <https://web.archive.org/web/20041025125300/http://eva-tone.com/news/index.asp?Action=Read&NewsID=26> [último acesso em 11/07/2022].





Figura 15 - Flexi-disc promocional lançado pelo McDonald's, 1988.



Figura 16 - Flexi-disc incluído na revista FlexiPop, 1982.

Em 1977, precisamente quando atingiu o seu pico de vendas, o disco foi o fonograma escolhido para viajar no espaço. Nesse ano, a NASA enviou duas naves – *Voyager 1* e *Voyager 2* – para o espaço, com a missão de explorarem os planetas Júpiter e Saturno, tal como as respetivas luas. Eventualmente, a missão foi alterada e as naves conseguiram explorar outros planetas do Sistema Solar, e nos dias atuais continuam a sua longa viagem, que já dura há quarenta e cinco anos<sup>95</sup>. Em cada uma das naves, foi colocado um *Golden Record* – um disco de cobre banhado a ouro – que contém cento e quinze imagens codificadas e uma seleção de sons da natureza, de animais, do quotidiano, músicas de diferentes culturas e épocas e também saudações em diversos idiomas. Todo o conteúdo foi cuidadosamente selecionado por uma equipa coordenada por Carl Sagan, e junto a ambos os discos foram também incluídos uma agulha, um cartucho para giradiscos e instruções, em linguagem simbólica, que explicam como se deve colocá-lo a tocar<sup>96</sup>. A intenção era que estes discos, se encontrados por uma forma inteligente de vida extraterrestre, servissem como uma apresentação da Terra, do ser humano, das nossas interações e de tudo aquilo que nos rodeia.

---

<sup>95</sup> Informação disponível em <https://voyager.jpl.nasa.gov/mission/science/planetary-voyage/> [último acesso em 11/07/2022].

<sup>96</sup> Informação disponível em <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/> [último acesso em 11/07/2022].



Figura 17 - Voyager Golden Record, 1977.

Entretanto, na década de setenta já tinha entrado na indústria fonográfica o fonograma que é considerado o antecedente da cassette compacta – o cartucho ou *8-track tape* –. Foi desenvolvido por William Powell Lear e começou a ser comercializado em meados da década anterior. Este fonograma funcionava tendo como base a fita magnética e era muito apreciado pela sua portabilidade. Apesar dos esforços para reduzir a dimensão dos equipamentos para a reprodução de discos, estes continuavam pesados e pouco práticos para transportar. Por sua vez, os cartuchos trouxeram ao consumidor a possibilidade de estar sempre acompanhado das suas músicas prediletas e eram compatíveis com os sistemas de som da maior parte dos carros. Desta forma, alguém que conduzisse deixava de estar condicionado à rádio no carro, e passava a ter total poder de escolha na seleção musical. Esta vontade de usufruir da música enquanto atividade intimista, que pudesse ser experienciada individualmente em qualquer lugar, levou ao desenvolvimento de aparelhos como o *Sony Walkman*, introduzido no mercado em 1979 e pioneiro ao proporcionar absoluto controlo sobre o contexto no qual cada pessoa escolhia desfrutar das suas músicas.



Figura 18 - Cartucho de Diamond Dogs, David Bowie.

É no início da década de oitenta que ocorrem mudanças que deixam entrever o eventual declínio do disco de vinil. As tecnologias digitais começam a ser aplicadas no âmbito musical, nos meios de armazenamento de áudio e nos equipamentos de gravação e reprodução. A *Sony* e a *Philips* foram as companhias que mais impacto tiveram nesta aplicação, sendo que a cooperação entre elas permitiu criar os *compact discs* (CDs), que foram introduzidos na Europa em 1983.<sup>97</sup> As fortes estratégias promocionais desenvolvidas por estas empresas tinham como claro objetivo ultrapassar a concorrência e impor os CDs e respetivos equipamentos como sistema padrão, o que exigia uma série de renovações dentro da indústria. Numa altura em que o mercado das cassetes ainda estava em expansão, estas novas exigências causaram alguma relutância por parte das editoras discográficas, no entanto não demorou muito até se aperceberem das múltiplas vantagens deste novo fonograma:

*As principais vantagens das novas tecnologias digitais residiam na limpidez do registo sonoro e da sua reprodução, no acréscimo do tempo de gravação disponível dos novos discos, nas possibilidades abertas para uma*

---

<sup>97</sup> ABREU, 2009: 120.

*leitura aleatória dos discos e, sobretudo, a sua menor susceptibilidade aos efeitos do uso.*<sup>98</sup>

Assim, é em finais desta década que o mercado e o consumo de discos de vinil se vê fortemente abalado e entra em crise. Eventualmente, também a popularidade dos outros fonogramas entra em declínio, e estes formatos físicos são, em parte, descartados pela indústria, que passa a dar prioridade às plataformas de *streaming* e a todo o complexo fenómeno de desmaterialização da música, que alterara também as relações construídas entre criador e consumidor<sup>99</sup>.

#### **Capítulo 4. O revivalismo do disco de vinil**

O facto dos fonogramas – elementos que se assumiram, durante décadas, essenciais na atividade fonográfica – terem sido ultrapassados pelos novos sistemas e dispositivos tecnológicos e pelo universo *online* gerou ondas de incerteza e instabilidade na indústria, tendo exigido um grande esforço para assimilar estes novos processos e reformular aquilo que já tinha sido implementado, incluindo as conceções sobre as definições de direitos de autor e as novas formas de compor e criar música, que já não exigiam tanta interferência e manipulação por parte de editoras e estúdios profissionais. A rede *online* transformou radicalmente “as práticas de construção do gosto musical e os modos de relação com as obras musicais”<sup>100</sup>, permitiu estabelecer relações mais diretas e recíprocas entre as partes envolvidas e possibilitou uma virtual independência do consumo físico da música.

Apesar destas mudanças, os fonogramas não desapareceram e continuam a coexistir no mercado, com fases oscilantes entre crises e revivalismos. Segundo o relatório anual de 2021 da *British Phonographic Industry*, verificou-se um aumento significativo das vendas de cassetes e LPs, sendo que os discos tiveram o maior consumo das últimas três décadas<sup>101</sup>. O facto de vários artistas contemporâneos optarem por editar o seu trabalho em vinil, a maior facilidade em adquirir discos através de plataformas

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 120.

<sup>99</sup> Ibid., p. 125.

<sup>100</sup> Ibid., p. 125.

<sup>101</sup> Informação disponível em <https://www.bpi.co.uk/news-analysis/2021-in-music-vinyl-cassettes-continue-surge/> [último acesso em 18/07/2022].

*online* e a curiosidade dos mais jovens em explorar formatos analógicos são alguns dos fatores que contribuiram para este ressurgimento do disco de vinil.

Embora o feito seja incomum – 2021 foi o décimo quarto ano consecutivo de crescimento nas vendas de discos<sup>102</sup> –, estes revivalismos já eram um tópico conhecido da indústria e ocorriam pontualmente. Num artigo de novembro de 2000 da revista *Pública*, é explorada a onda de revivalismo deste formato, destacando, por exemplo, as feiras de vinil e colecionismo que se realizavam em Lisboa. No artigo, as “grandes rodela pretas e estriadas”<sup>103</sup> são amiúde mencionadas como sendo “objeto de culto”<sup>104</sup> para colecionadores.

Esta perceção do disco enquanto objeto de culto é frequentemente justificada por uma série de características que permitem uma experiência mais imersiva e que se tornam inócuas noutros formatos. É o caso do processo, com implicações quase ritualísticas, de manusear e colocar um disco a tocar; do som “mais quente, mais humano”<sup>105</sup>, com os seus habituais estalidos; do peso, textura e cheiro particular do vinil; e ainda a componente visual das capas, que devido ao seu tamanho permitem designs memoráveis, que poderão até assumir-se como obras de arte independentes do produto. Há, assim, um ênfase na fisicalidade do objeto. Inserir-se no mundo matérico permite atribuir-lhe uma maior humanização, que se opõe ao discurso virtual e à digitalização da música.

Naturalmente, há que destacar aqui todo um apelo a sentimentos nostálgicos e à rede de afetos do próprio consumidor. Este fenómeno do revivalismo do vinil enquadra-se num ramo do *marketing* designado *retromarketing*. Em contraste com a efemeridade de muitos artigos modernos no mercado, que rapidamente se tornam obsoletos, o *retromarketing* foca-se na introdução de produtos de maior longevidade, considerados *vintage*, mas adaptados aos sistemas atuais<sup>106</sup>. É o caso da tecnologia do vinil e dos respetivos aparelhos de reprodução, que foi adaptada e modernizada de modo a responder às exigências hodiernas. Para que as estratégias do *retromarketing* sejam efetivas, é importante que a marca ou o produto já se encontre presente na memória coletiva e

---

<sup>102</sup> Informação disponível em <https://www.bpi.co.uk/news-analysis/2021-in-music-vinyl-cassettes-continue-surge/> [último acesso em 18/07/2022].

<sup>103</sup> SILVA, 2000: 1.

<sup>104</sup> GARCIA, 2000: 34.

<sup>105</sup> Ibid., p. 36.

<sup>106</sup> HARADA, 2019: 25.

cultural, de forma a despertar sentimentos de nostalgia e de apreço pelo passado no indivíduo, com vista a estimular os comportamentos de consumo desejados.

Os discos de vinil podem ser considerados uma herança tecnológica – ou *legacy technology*, um termo que surgiu na indústria informática e de computação na década de oitenta para designar sistemas de operação que ofereciam resistência organizacional para serem modernizados ou atualizados para soluções digitais<sup>107</sup>. Embora esta resistência tenha sido ultrapassada, os profissionais de *marketing* continuam a prestar grande atenção a estas heranças tecnológicas e às suas particularidades, tidas como positivas por muitos consumidores. Um exemplo disto é a adição propositada de estática e barulhos crepitantes típicos do vinil em aplicações de reprodução de música nos telemóveis<sup>108</sup>. Aqui, o som com “falhas”, que evoca uma época passada, é preferível ao som límpido permitido pela otimização digital. Isto pode também ser relacionado com outros fenómenos, como o revivalismo das consolas de jogos antigas.

Os objetos permeiam a nossa existência e quotidiano. Segundo Baudrillard, “vivemos o tempo dos objetos: [...] existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente”<sup>109</sup>. Dado que estes se podem encontrar no centro dos discursos e influenciar fortemente os afetos e as ações humanas, muitas vezes atribuímos-lhes significados pessoais, o que resulta na transformação da perceção do objeto, que passa a ser uma reflexão e extensão da própria identidade<sup>110</sup>. O *retromarketing* faz uso dos contextos sociais, culturais e dos significados já embutidos, ao longo de décadas, nos objetos, de forma a incrementar o seu apelo. Deste modo, o disco de vinil apresenta-se como uma sólida oportunidade para ser explorada neste ramo do *marketing*, pois, para além de conseguir facilmente apelar ao lado afetivo e sensorial do consumidor, proporciona uma experiência tátil e mais alargada com o objeto<sup>111</sup>, que se tem vindo a perder na era da desmaterialização musical.

---

<sup>107</sup> FERNANDEZ & BEVERLAND, 2019: 2.

<sup>108</sup> HARADA, 2019: 27.

<sup>109</sup> BAUDRILLARD, 1995: 16.

<sup>110</sup> BELK, 1988: 139.

<sup>111</sup> HARADA, 2019: 33.

## PARTE II. O DESIGN DISCOGRÁFICO

### Capítulo 1. Relação som-imagem: antecedentes

Como foi mencionado na primeira parte deste trabalho, as primeiras experiências com a gravação de som, realizadas em meados do século XIX, tinham um interesse não apenas auditivo, mas também relacionado com o caráter textural e visual do som. A procura por uma relação entre estas componentes já não era novidade. Poucos anos antes, em 1849, Richard Wagner teorizara o conceito de *gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, que essencialmente defendia uma união entre as diferentes artes, de modo a lograr uma obra completa e harmoniosa. Na perspectiva de Wagner, imagem e música formavam uma associação coesa, com capacidade para gerar uma “nova forma artística audiovisual”<sup>112</sup>.

Esta preocupação em estabelecer relações sinestésicas entre som e imagem continuou a manifestar-se ao longo do século. Em 1877, o inventor Bainbridge Bishop patenteia um órgão de cores. Tendo lido as investigações científicas de Michel Chevreul e George Field sobre a teoria das cores, Bishop procurou perceber uma analogia entre música e cor, tentando concretizar a ideia de “painting music”<sup>113</sup>. Num órgão, eram então associadas às notas diferentes cores e, quando o instrumento era tocado, estas eram projetadas numa tela. Posteriormente surgem instrumentos eletromecânicos com princípios operativos semelhantes, como por exemplo o *clavier à lumières* de Alexander Scriabin, que consistia num teclado com notas correspondentes a cores, baseado num sistema sinestésico do próprio compositor, e que pretendia dar um “counterpoint of light”<sup>114</sup> à sua quinta sinfonia, *Prometheus*.



Figura 19 - Ilustração do órgão de cores.

---

<sup>112</sup> WAGNER *apud* DIOGO, 2018: 25.

<sup>113</sup> BISHOP, 1893: quarto parágrafo.

<sup>114</sup> PEACOCK, 1985: 483.

Em 1891, Margaret Watts Hughes, uma investigadora e cantora galesa, publicou na revista *Century* um artigo onde descreve um instrumento criado por ela – o *eidophone* – que permitia explorações visuais do som<sup>115</sup>. O aparelho era simples: consistia numa membrana flexível que cobria um diafragma conectado a uma boquilha, por sua vez encaixada num pequeno tubo, para dentro do qual se cantava. Na membrana eram colocadas substâncias e líquidos de diferentes espessuras – tais como areia, pó de licopódio, glicerina colorida, leite ou água – que reagiam às vibrações sonoras transmitidas através do tubo. A pasta criada pela combinação de substâncias e líquidos formava então aquilo que Margaret apelidou de *voice figures*. Quando era empregado o timbre de voz adequado, estas figuras poderiam até assemelhar-se a elementos do mundo natural, como flores e plantas, produzindo resultados visualmente apelativos.



Figura 20 - Voice figure. Margaret Hughes. Pigmentos sobre vidro. Cyfarthfa Castle Museum and Art Gallery.

No início século XX, artistas associados aos movimentos vanguardistas frequentemente transitavam entre os diferentes domínios artísticos – visual, musical,

---

<sup>115</sup> HUGHES, 1891: 37.



textual, performativo, entre outros – de forma a expandir o seu território de ação e a estabelecer relações que potenciavam a expressão artística. Diversos artistas também utilizaram fonogramas e equipamentos de reprodução de som para realizar as suas obras, como por exemplo os *rotoreliefs* de Duchamp, que consistiam em litografias circulares que estimulavam ilusões de ótica quando eram colocadas num gira-discos, e que inclusive deram origem ao filme *Anemic Cinema* (1926).



Figura 21 - Rotoreliefs, 1935. Marcel Duchamp.

Assim, ao longo deste século, onde permeou um ambiente marcado pela transgressão e pela reavaliação e questionamento de formas e objetos artísticos, a teorização e experimentação de analogias som-cor-imagem foram extensas, podendo afirmar-se que

*These early aesthetic-conceptual reflections on the transformability of sound and image can be seen as paving the way for the audiovisual experiments in video that have taken place since the late 1950s.*<sup>116</sup>

A indústria musical demonstrou, desde cedo, ter consciência da importância da componente visual num produto ou evento, o que posteriormente terá contribuído para a difusão e popularização de estratégias promocionais como os filmes promocionais, o videoclipe e o álbum visual, e também práticas profissionais como o *VJing*, cada vez mais empregue em concertos. Atualmente, as possibilidades técnicas permitem também a

---

<sup>116</sup> THOBEN, 2010: 425.

introdução de outros elementos de envolvimento cenográfica em concertos, tais como esculturas responsivas ao som e configuradas ao vivo através de inteligência artificial<sup>117</sup>.



Figura 22 - Imagem criada ao vivo através de inteligência artificial. Fotograma 0m14s.

Toda esta reestruturação ditada pelos avanços tecnológicos, que facilitou experiências audiovisuais imersivas, enfrentou um longo processo de transformação e adaptação até chegar ao estado atual. No período inicial desta indústria, quando ainda não se afiguravam estas possibilidades, a forma mais eficaz de despertar um estímulo sensorial duplo (visual e auditivo) era através da utilização da imagem estática nos produtos. Deste modo, a embalagem dos fonogramas tornou-se o meio que cumpria a tripla função de “suporte, anfitrião e ferramenta para a imagem”<sup>118</sup>, permitindo que esta fosse veiculada até ao consumidor. Toda a riqueza artística que estas embalagens poderiam conter, em particular as capas de discos, levou a que Kenneth Fitzgerald afirmasse que, em finais da década de sessenta, “kids who [...] never went to an art museum or perused art books, had – and revered – record sleeves”, considerando-as “completely contemporary artifacts”<sup>119</sup>, influentes no panorama cultural e importantes para a compreensão da história do design.

## Capítulo 2. A implementação do design em capas de discos

### 2.1. Publicidade e embalagens de fonogramas: fase inicial

---

<sup>117</sup> WHY. (2022, 8 de abril). *Philadelphia Orchestra Missa solemnis 2.0* [vídeo]. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yk5EJd7S2uA> [acesso em 25/07/2022].

<sup>118</sup> BELTING, 2014: 14.

<sup>119</sup> FITZGERALD, 2010: 110.

As origens do design moderno encontram-se intrinsecamente relacionadas com a Revolução Industrial e com os processos de produção industrial em larga escala. Esta prática artística foi, desde cedo, encarada como charneira entre a esfera comercial e a arte, e pode ser abordada de múltiplas perspetivas, sendo uma área na qual confraternizam tipos de criatividade muito díspares<sup>120</sup>. Apesar disto, no design são raros os casos em que a criatividade assume um estatuto inteiramente livre e autónomo, pois esta tende a responder à encomenda, projeto ou produto associado<sup>121</sup>. Na publicidade isto é particularmente notável através da aplicação de determinados padrões visuais, tais como a redução e centralidade de elementos, o uso acentuado da linha, a tipografia destacada e o equilíbrio cromático, amiúde com cores saturadas, que se prende também com os mecanismos de impressão.

No século XIX, cartazes e cartões comerciais eram uma das formas mais comuns de publicidade. Apesar do cartaz ilustrado ter surgido já no século XVII<sup>122</sup>, o cartaz artístico moderno ter-se-á começado a desenvolver na Europa durante a segunda metade do século XIX através da litografia, que se tornou uma técnica essencial para a multiplicação de imagens neste século. Jules Chéret, Toulouse-Lautrec e Alphonse Mucha foram alguns dos mais influentes criadores de cartazes, e contribuíram para incorporar o conceito de originalidade artística no domínio da publicidade<sup>123</sup>. Os cartazes podiam ser produzidos em grande dimensão e espalhados pelas ruas, captando a atenção de qualquer viva alma. No século XIX causaram grande impacto e vários intelectuais, como Viollet-le-Duc e Charles Garnier, consideravam-nos um elemento disruptivo na paisagem, perto de serem um ato de vandalismo<sup>124</sup>.

Por sua vez, os cartões comerciais – ou *trade cards* – eram litografias do tamanho de um postal e eram amiúde distribuídas em grandes exposições, ou colocadas em lojas e balcões. Tal como os cartazes, podiam promover todo o tipo de produtos, incluindo as novas tecnologias da época, tais como equipamentos reprodutores de som e fonogramas.

---

<sup>120</sup> QUINTELA, 2013: 2.

<sup>121</sup> ALMEIDA, 2009: 53.

<sup>122</sup> MOUTINHO, 2000: 18.

<sup>123</sup> BRANDÃO, 2014: 203-204.

<sup>124</sup> ISKIN, 2014: 12.

Estes dois métodos publicitários foram concebidos “for people who are walking fast”<sup>125</sup> e tornaram-se uma vívida manifestação de uma sociedade cada vez mais voltada para a atividade comercial e para o fenómeno consumista, contribuindo para a germinação daquilo que Guy Debord viria a designar como cultura do espetáculo<sup>126</sup> no século seguinte.



Figura 23 - Cartaz publicitário para fonógrafo, 1901.



Figura 24 - The phonograph (cartão comercial), 1870-1900. Boston Public Library.

Esta permanente “celebração do objeto”<sup>127</sup> transparece não apenas na publicidade, mas também nas embalagens dos produtos, que procuravam agora conciliar a função prática de conter e proteger com o objetivo de cativar e vender, tornando-se elas próprias num veículo publicitário. Passam, assim, a ter a capacidade de influenciar significativamente a percepção do observador e de lhe transmitir mensagens claras que valorizam o produto, permitindo construir novas leituras do mesmo. Deste modo, o design

---

<sup>125</sup> Ibid., p. 1.

<sup>126</sup> Segundo a perspectiva debordiana, numa cultura do espetáculo a imagem assume a supremacia em relação a outros modos de comunicação e serve para mediar, e até controlar, as relações entre os indivíduos, divorciando-os das suas necessidades reais.

<sup>127</sup> BAUDRILLARD, 1995, 15.

adquire uma dimensão relevante no âmbito da criação de embalagens, que aderem a modificações gráficas e formais que atendem a preocupações estéticas e ergonómicas, com parâmetros de avaliação que incluem “a cor, o material, a forma e o rótulo”<sup>128</sup>.

Estas preocupações atingiram também o mercado da indústria fonográfica. Inicialmente, no entanto, as embalagens não eram uma prioridade. No caso dos cilindros fonográficos, as embalagens eram económicas, simples e utilizadas somente com um propósito identificativo, contendo informações básicas, tais como o nome da companhia e do fabricante, os títulos das músicas contidas no fonograma, os nomes dos respetivos compositores e (ou) intérpretes e a duração de reprodução do cilindro. Ocasionalmente, poderiam incorporar também um logótipo da companhia, um retrato fotográfico de Edison, e também *slogans*, como por exemplo “floods the world with melody”<sup>129</sup>.



Figura 25 - Embalagens de cilindros fonográficos. American Record Cover Museum.

Embora dispusessem de mais espaço para incorporar um atrativo visual, as embalagens de discos não apresentaram, até à década de trinta, diferenças substanciais quando comparadas às embalagens de cilindros. Consistiam em simples envelopes de papel, normalmente com o nome da editora destacado, e por vezes com algum tipo de publicidade à mesma. Quando se tratava de uma obra que requeria mais do que um disco – um álbum, como era designado na época – estes eram colocados nos envelopes de papel, agrupados e encadernados numa capa dura, mais resistente. Através de impressão

---

<sup>128</sup> BORGES, 2020: 106.

<sup>129</sup> eHive [catálogo em-linha]. Disponível em <https://ehive.com/collections/3021/objects/27697/cylinders-phonograph> [último acesso em 30/07/2022].

tipográfica ou em baixo-relevo<sup>130</sup>, eram colocadas as informações necessárias sobre o produto. Dado terem pouco interesse do ponto de vista estético, estes objetos eram dispostos nas lojas em prateleiras, apenas com a lombada visível, de forma a rentabilizar o espaço. Esta estratégia de apresentação dificultava a identificação imediata dos discos e diminuía o interesse do consumidor, o que terá incitado os lojistas a testarem novas estratégias para expor estes objetos, em particular quando se tornou claro que a capa poderia atuar como chamariz para os clientes.



Figura 26 - Capa de disco His Master's Voice, 1920-1930.

A *Decca* e a *RCA Victor*, duas das companhias norte-americanas de maior sucesso na década de trinta, começaram timidamente a explorar o potencial visual das embalagens dos discos<sup>131</sup>. Por norma, optavam por inserir a fotografia dos intérpretes, sobretudo quando estes já tinham alcançado um estatuto de celebridade, atribuindo assim uma identidade mais palpável ao objeto. É importante salientar, desde já, que a representação dos músicos nas capas, de forma individual ou coletiva, seja através de fotografia, ilustração, desenho ou colagem, tornou-se uma das soluções mais difundidas em capas de discos. Estas representações, embora muitas vezes seguissem uma estrutura padronizada e repetitiva, levaram também à conceção de capas de grande riqueza visual, tais como as

---

<sup>130</sup> REZENDE, 2012: 84.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 85.

de David Bowie ou dos Beatles, e auxiliaram na construção da *persona* pública e na perpetuação de idiossincrasias visuais associadas ao músico ou ao grupo.

Deve notar-se que uma das principais razões para as editoras terem mostrado contenção na inclusão da cor e de elementos visuais nestas embalagens se relaciona com a questão monetária. Investir nesta componente das capas requeria gastos maiores na produção<sup>132</sup>, que se traduzia numa maior necessidade de vender e lucrar com o produto final. Mais tarde, com a introdução das capas de Alexander Steinweiss no mercado, comprovou-se que o conteúdo gráfico era capaz de estabelecer uma comunicação eficaz com o público, fazendo disparar as vendas.

## **2.2. "They were like tombstones"<sup>133</sup>: Alex Steinweiss e a inovação visual nas capas de discos**

Alexander Steinweiss, comumente tratado por Alex Steinweiss, é amplamente considerado o “pai” das capas de discos modernas. Este artista foi marcante no desenvolvimento do design gráfico nas capas e influenciou várias gerações de designers. Com ele inaugurou-se uma nova fase no percurso destes objetos, na qual

*Record Sleeves were no longer insignificant, interchangeable bags of protection [...] used only to promote peripheral products and services. They were now carefully designed and printed signal and index, devices of dedicated imagery and texts.*<sup>134</sup>

Steinweiss interessou-se pelo design desde cedo. Tirou o curso de *Graphic Design and Illustration* na *Parsons School of Design*, e contactou com nomes importantes associados a esta prática artística, tais como Leon Friend, Boris Artzybasheff e Joseph Binder. Trabalhou durante três anos com este último<sup>135</sup>, sendo que o seu uso da cor, da linha e da perspetiva terão influenciado Steinweiss em obras posteriores. Em 1938 foi

---

<sup>132</sup> Ibid., p. 70.

<sup>133</sup> *Alex Steinweiss - creator of the album cover* [entrevista, janeiro de 2008]. Na entrevista, Steinweiss comparou as capas que estava acostumado a ver nas lojas a “tombstones”, considerando-as muito desinteressantes esteticamente.

<sup>134</sup> EDGE *apud* MEDEL, 2014: 2.

<sup>135</sup> REZENDE, 2012: 66.

contratado pela Columbia Records para o cargo de Diretor de Arte. Steinweiss logo propôs modificações às embalagens dos discos, pois considerava os materiais utilizados pela editora demasiado amadores<sup>136</sup>. Assim, produziu capas mais espessas e com materiais mais resistentes, tendo também incorporado a ilustração, o elemento-chave que levou a Columbia a ultrapassar a sua concorrência. A sua intenção era que a componente visual fosse capaz de se articular com o conteúdo musical do disco, de forma a potenciar o valor do produto como um todo. Para este designer, a música tinha uma beleza única, que convidava a ser interpretada visualmente. Neste sentido, Steinweiss afirmou que “tratava cada design destas capas como um cartaz em miniatura”<sup>137</sup>, sendo que tudo na composição era disposto de forma equilibrada, simples mas cativante e dinâmica, capaz de prender a atenção do consumidor, influenciar e direcionar as suas emoções.

A primeira capa projetada por Steinweiss foi para o álbum *Smash Song Hits by Rodgers and Hart*, lançado em 1940, tendo sido o primeiro álbum com selo vermelho da Columbia, usado para músicas populares<sup>138</sup>. No seu centro foi colocada uma fotografia a preto e branco do letreiro do *Imperial Theatre* em Nova Iorque, no qual foi escrito o título da obra. Era neste teatro que se produziam muitas comédias musicais, como as de Rodgers e Hart (sendo que o álbum referido incorporava as suas composições). Após o lançamento, foram publicadas reportagens em revistas como a *Time* e a *Life*, que contribuíram para disseminar o sucesso de Steinweiss.

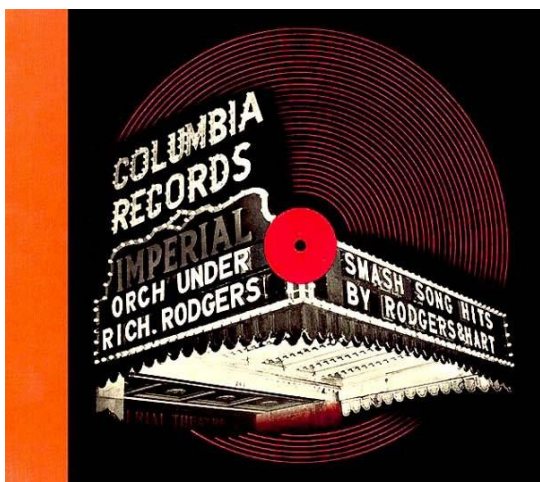


Figura 27 - Smash Song Hits by Rodgers & Hart, 1940. Alex Steinweiss [design].

---

<sup>136</sup> Ibid., p. 69.

<sup>137</sup> STEINWEISS *apud* REZENDE, 2012: 90.

<sup>138</sup> Ibid., p. 72.



Com este novo passo dado na concepção de capas, as vendas aumentaram exponencialmente, e a estratégia foi adotada com entusiasmo por outras editoras. A título de exemplo, em 1943 a Columbia relançou o álbum *Eroica*, de Beethoven, numa edição que contava com uma capa projetada por Steinweiss. Nela destaca-se uma referência à nota escrita por Beethoven, que dedica a sinfonia a Napoleão Bonaparte, sendo que depois o compositor optou por retirá-la, riscando-a. As vendas aumentaram em 895% comparativamente à edição anterior<sup>139</sup>, que não tinha qualquer imagem. Gradualmente, a “tombstone cover”<sup>140</sup> deixou de nutrir efeito no consumidor, que passou também a ter interesse na apresentação externa do produto.



Figura 28 - Beethoven Symphony No. 3 in E Flat (*Eroica*), 1943. Alex Steinweiss [design].

Como se pôde verificar no exemplo anterior, este designer levava a cabo um trabalho de pesquisa antes de se encarregar da concepção de uma capa. Procurava informar-se sobre a vida dos compositores e inteirar-se do contexto histórico e social durante o qual as músicas tinham sido produzidas. Desta forma, o diálogo entre som e imagem não dependia somente da sua interpretação pessoal, mas assentava também em conhecimentos e factos concretos.

Alex Steinweiss teve uma carreira profundamente prolífica. Contribuiu para revitalizar uma das gigantes da indústria fonográfica – a *Columbia Records* –, tendo produzido cerca de oitocentas capas ao longo dos vinte e cinco anos em que trabalhou na

---

<sup>139</sup> Ibid., p. 74.

<sup>140</sup> MEDEL, 2014: 2.

empresa<sup>141</sup>. Mais tarde, quando a empresa já tinha lançado o formato LP, Steinweiss desenvolveu também um novo formato de embalagem, que designou de *gatefold* (um cartão dobrado com duas aberturas de lado)<sup>142</sup>. Isto permitia incluir elementos e informação adicional no álbum, como folhetos, cartazes, fotografias ou autocolantes, e é um formato ainda comercializado e popular nos dias de hoje.

As obras deste designer proporcionaram um reajustamento da relação entre as artes visuais e a indústria fonográfica. A linguagem formal que empregou nas capas, que buscava inspiração na arte dos cartazes e no vocabulário associado às vanguardas artísticas, incutiu-lhes um novo vigor, e teve um impacto notável na área do design gráfico e de produto. Ao destituir as embalagens dos discos do caráter estritamente funcional, atribuindo-lhes uma dimensão estética, Steinweiss modificou a percepção do consumidor relativamente às mesmas. As embalagens transmitem sinais ao observador que estimulam diferentes comportamentos e níveis de resposta<sup>143</sup> e, devido à qualidade aprimorada do material e do conteúdo imagético, é então a partir da década de quarenta, com a importante contribuição de Steinweiss, que as capas começam a ser encaradas como objetos dignos de serem exibidos, colecionados e preservados, tal como os discos. O produto adquire, portanto, maior unidade, passando a ser valorizado externa e internamente.

Desde cedo, a cor cumpriu um papel importante nestes produtos. Como Pat Dolan, dono/administrador de Steinweiss na *Columbia*, declarou:

*Albums should be as bold and dashing as we can make them; they should stand out in dealers' windows screaming for attention [...]. Color should be violent and strong.*<sup>144</sup>

A cor foi vastamente aplicada não apenas nas embalagens, mas também nos próprios discos, cujas edições coloridas se popularizaram, sendo atualmente muito valorizadas por colecionadores. O primeiro exemplo de um fonograma com cor surge já com os cilindros. Um exemplo é a marca *Blue Amberol*, pertencente à companhia *Edison*

---

<sup>141</sup> Alex Steinweiss - creator of the album cover [entrevista, janeiro de 2008].

<sup>142</sup> PRATES, 2017: 4.

<sup>143</sup> BARNARD, 1998: 136.

<sup>144</sup> SCHMITZ *apud* JONES & SORGER, 1999: 72.

*Records*, e cujos cilindros começaram a ser comercializados em 1912. Produzidos com celulóide ao invés da habitual cera<sup>145</sup>, ofereciam uma melhor qualidade de áudio, eram mais resistentes e tinham uma cor azul para se distinguirem facilmente dos restantes cilindros. Durante um breve período, também existiram no mercado cilindros cor-de-rosa, comercializados pela *Lambert Company*, companhia que encerrou após seis anos<sup>146</sup>. Em 1920, a editora *Vocalion Records* começou a prensar alguns dos seus discos num tom castanho-avermelhado, afirmando que estes apresentavam maior durabilidade do que os simples discos pretos, embora fosse apenas uma estratégia de *marketing*<sup>147</sup>. Na década seguinte, a *Columbia* lançou a linha *Royal Blue*, com discos prensados numa cor azul e que tinham um som mais límpido. Mais inovadora foi a companhia *Morrison Records*, que na década de quarenta produziu discos policromados, sendo que cada um deles era único, com padrões que não se repetiam.



Figura 29 - Cilindro fonográfico Blue Amberol, 1912.



Figura 30 - Disco de vinil multicolorido, c. 1940. Morrison Records.

---

<sup>145</sup> Informação disponível em <https://cylinders.library.ucsb.edu/history-blueamberol.php> [último acesso em 06/08/2022].

<sup>146</sup> Informação disponível em [https://www.cylinder.de/guide\\_lambert-cylinders.html](https://www.cylinder.de/guide_lambert-cylinders.html) [último acesso em 09/08/2022].

<sup>147</sup> Informação disponível em <https://www.rarerecords.net/record-info/colored-vinyl-records/> [último acesso em 14/09/2022].

### Capítulo 3. “All around the world, rock and roll is on its way”<sup>148</sup>: a nova era musical e a evolução do design discográfico

Em meados da década de cinquenta, Alex Steinweiss retira-se da indústria, por considerar que o seu trabalho já não se enquadrava no novo cenário musical<sup>149</sup>. Na década de cinquenta, com os avanços técnicos e a maior competitividade que permeava a indústria fonográfica, surge também uma necessidade de experimentação e diferenciação no âmbito visual, o que leva a uma evolução do design discográfico. Associados a géneros musicais como o jazz e o rock, destaca-se também uma nova geração de designers, com artistas como Reid Miles, Saul Bass e David Stone Martin, inspirados por movimentos artísticos como o *Bauhaus design* e o *Swiss design*. A ilustração também perde relevância, dando lugar à fotografia.

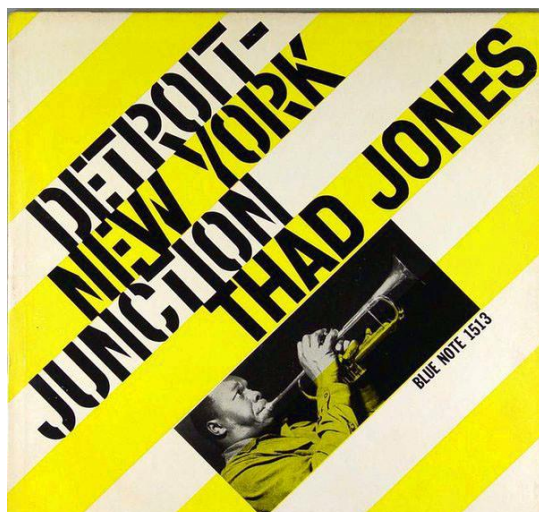


Figura 31 - Detroit-New York Junction (LP), Thad Jones, 1956. Reid Miles [design].

Em 1955, é lançado nos Estados Unidos o filme *Blackboard Jungle*, no qual se apresenta um som totalmente novo para a época – a música *Rock Around the Clock*, do grupo Bill Haley and His Comets. O filme tratava assuntos controversos sobre o estado

---

<sup>148</sup> Parte da letra da canção *All Around The World*, de Little Richard, editada pela primeira vez em 1958 no álbum *Little Richard*.

<sup>149</sup> PRATES, 2017: 5.

do sistema educacional estadunidense, abordando questões inter-raciais, a violência e a delinquência juvenil, tendo até causado manifestações e motins<sup>150</sup>. Não obstante, a canção tornou-se um êxito imediato, sobretudo entre os mais jovens, “and it brought rock and roll around the world instantly”<sup>151</sup>. Um dos pontos nevrálgicos no processo fundacional da música rock foi o aparecimento de Elvis Presley, em particular o lançamento dos *singles* editados pela *Sun Records* entre 1954 e 1955<sup>152</sup>. Este fenómeno germina, assim, nos Estados Unidos, e rapidamente se populariza noutros países, levando ao consumo massificado deste novo género. Apesar de ser normalmente encarado como um género “cujas práticas se situam num patamar de confronto com a cultura dominante”<sup>153</sup>, é importante referir que, nos primeiros anos do rock, a indústria fonográfica procurava ao máximo potenciar a comercialização destes discos, pois as grandes editoras rapidamente se aperceberam dos benefícios económicos proporcionados por esta “linguagem musical de recursos musicais básicos mas intensamente apropriada às aspirações juvenis”<sup>154</sup>. Como tal, a liberdade criativa dos designers viu-se diminuída, pois as editoras não queriam arriscar com imagens demasiado ousadas, que pudessem incitar polémica ou confronto. As capas refletiam, portanto, uma ideia convencional e segura dos músicos enquanto ídolos da juventude, e eram concebidas com o propósito de agradar a “american teenagers in the 1950s and their parents”<sup>155</sup>. Um exemplo é a capa do álbum de estreia de Elvis Presley, lançado em 1956 pela *RCA Victor*, e cujo design da capa foi homenageado vinte e três anos mais tarde, no álbum *London Calling* dos The Clash, desta vez com uma fotografia mais concordante com o espírito caótico e contestatário associado ao punk rock.

---

<sup>150</sup> JerryLeeChannel. (2020, 28 de julho). *Documentary - The Early Day's Of Rock'n'Roll* [video]. YouTube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=hLJ8\\_9aDZ3A](https://www.youtube.com/watch?v=hLJ8_9aDZ3A) [último acesso em 09/08/2022].

<sup>151</sup> *Ibid.*: [5m43s – 5m46s].

<sup>152</sup> FRITH & GOODWIN, 1990: 269.

<sup>153</sup> GUERRA, 2013: 54 (vol. I).

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>155</sup> MEDEL, 2014: 3.

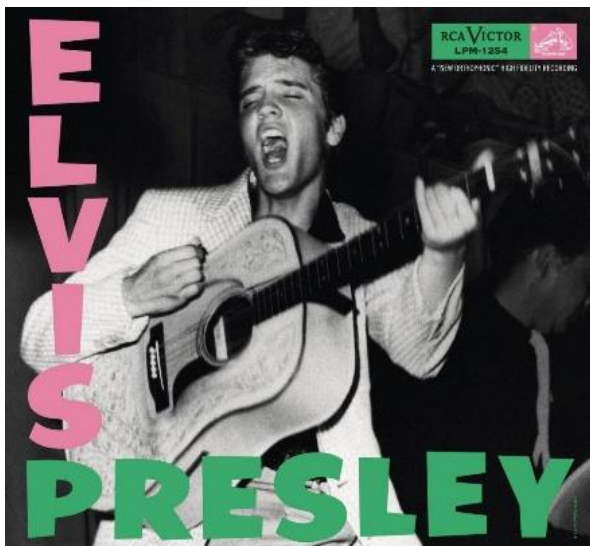


Figura 32 - Elvis Presley (LP), Elvis Presley, 1956. William V. 'Red' Robertson [fotografia].

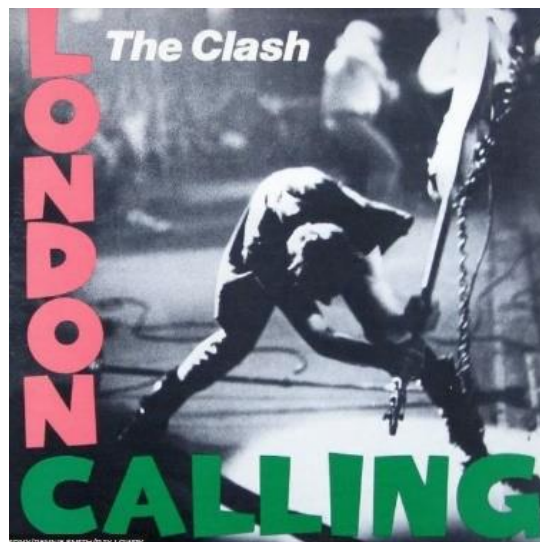


Figura 33 - London Calling (LP), The Clash, 1979. Ray Lowry [design]. Pennie Smith [fotografia].

Na década de sessenta, as agitações sociais e culturais fazem-se notar também no panorama musical. É neste período que a pluralidade e a profusão de manifestações associadas ao rock o afirma, sobretudo no contexto anglo-americano, como um instigador de transformações sociais e um “sistema cultural referenciador”<sup>156</sup>, capaz de estabelecer e comunicar valores, identidades e estilos de vida, através de um discurso que se integra no quotidiano da sociedade (dos mais jovens, em particular), e que “embodies a range of practices, spanning the performative, the ideological, and the aesthetic”<sup>157</sup>. A efervescente dinâmica cultural e artística a que se assiste nestes anos cria também um campo fértil para a experimentação no design discográfico, surgindo uma plethora de designers associados a esta área. A indústria fonográfica, agora ciente da importância da embalagem enquanto “silent salesman”<sup>158</sup>, que funciona como instrumento persuasivo e “rosto” do produto, começa a cultivar um maior interesse em colaborar com artistas visuais, fator que também contribui para uma maior valorização da dimensão autoral nestes trabalhos.

Os próprios músicos, conscientes da necessidade de uma boa estratégia promocional, também procuram ter um controlo mais apertado sobre as diferentes facetas

<sup>156</sup> GUERRA, 2013: 86 (vol. I).

<sup>157</sup> BENNETT, 2009: 474.

<sup>158</sup> JONES & SORGER, 1999: 73.

do seu trabalho e sobre as componentes incluídas no produto final, amiúde escolhendo o designer e (ou) fotógrafo encarregue da concepção da capa. A banda The Beatles é um bom exemplo disto. Para além de se terem antecipado na realização de filmes promocionais, como é o caso de *Strawberry Fields Forever* (1967), também foram largamente responsáveis por facilitar a incorporação e expansão do design gráfico no universo imagético da música popular<sup>159</sup>. Algumas das suas capas são obras elaboradas e consideradas profundamente inovadoras para a época. Referindo-se a *Revolver*, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *The Beatles (White Album)*, Paula Scheer afirmou que “everything anyone ever needed to learn about graphic design was in those three albums”<sup>160</sup>. Estas capas, as duas primeiras com uma abundância de elementos, e a última com uma abordagem crua e minimalista, procuravam aproximar-se do tom e ambiente transmitido pelas músicas<sup>161</sup>. Exerceram uma forte influência no design discográfico ao longo das décadas de sessenta e setenta e são referências incontornáveis na história desta área artística.



Figura 35 - Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band (LP), The Beatles, 1967. Peter Blake, Jann Haworth [design]. Michael Cooper [fotografia].

---

<sup>159</sup> INGLIS, 2001: 83.

<sup>160</sup> SCHEER *apud* MEDEL, 2014: 3.

<sup>161</sup> INGLIS, 2001: 93.

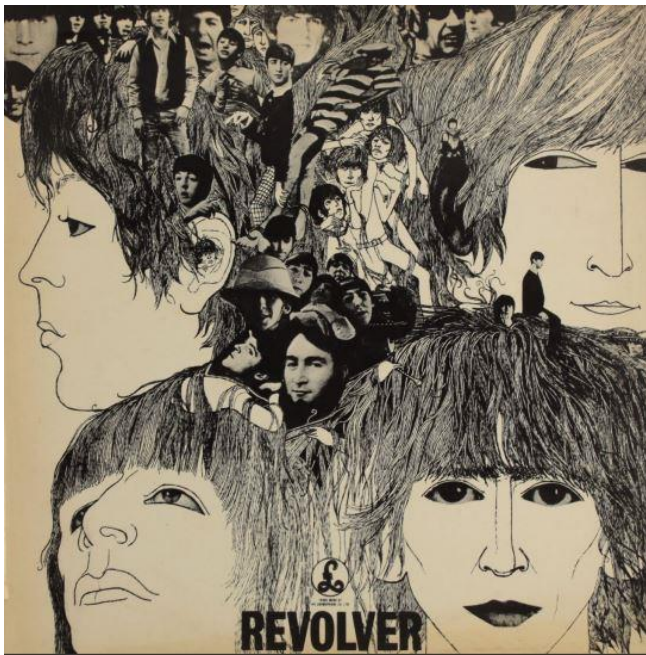


Figura 34 - Revolver (LP), The Beatles, 1966. Klaus Voormann [design].

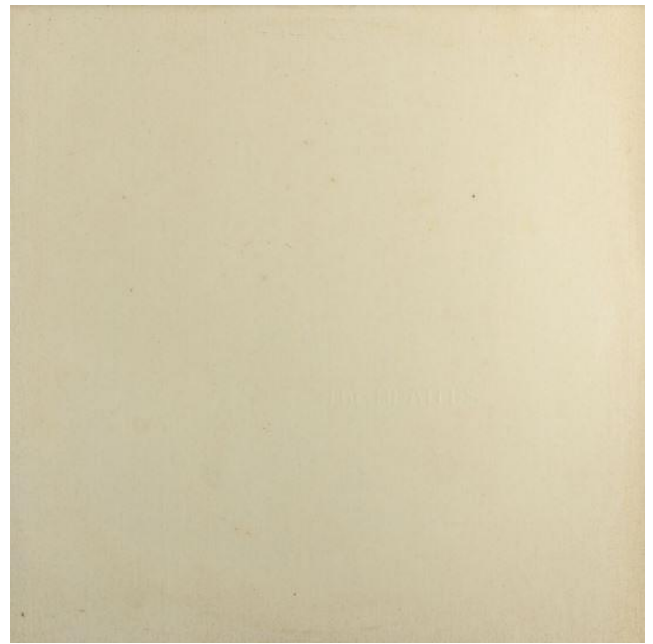


Figura 36 - The Beatles (White Album) (LP), The Beatles, 1968. Richard Hamilton [design].

Menos arrojadas, mas também dignas de menção, são as capas de *Abbey Road* e *Rubber Soul*. Ao contrário do intenso processo de preparação e pesquisa para a concepção de *Sgt. Pepper's*, que envolveu vários esboços e a criação de alter-egos<sup>162</sup>, as imagens para estes dois álbuns foram obtidas sem grandes complicações. Apesar de não se saber se terá sido intencional ou acidental, a fotografia dos quatro membros a atravessar uma passareira em St John's Wood, captada por Iain MacMillan para *Abbey Road*, joga com noções de perspectiva, adotando uma estratégia já vastamente conhecida dentro da história da arte, na qual a obra é previamente pensada e estruturada de forma a focar o olhar do observador nos pontos pretendidos. Já em *Rubber Soul*, a fotografia tirada por Robert Freeman aparece alongada e distorcida, o resultado de um erro ocorrido no processo de revelação das fotografias, e que agradou aos membros do grupo. De modo a ser coerente com a imagem, Charles Front desenvolveu uma tipografia, também ela alongada e

---

<sup>162</sup> PRATES, 2017: 12. Para além disto, segundo Jones e Sorger, “among the many firsts established by the cover, it was the first to have a designed inner sleeve, first to contain printed lyrics, and the first gate-fold to contain a card with cut-outs” (JONES & SORGER, 1999: 76).



distorcida, com a qual escreveu o título do álbum<sup>163</sup>. Assim, inaugura-se nas capas de discos aquilo que veio a ser designado como tipografia psicadélica.



Figura 37 - Abbey Road (LP), The Beatles, 1969. Iain Macmillan [fotografia].



Figura 38 - Rubber Soul (LP), The Beatles, 1965. Robert Freeman [fotografia].

O design e a tipografia psicadélica, influenciados por movimentos artísticos como a Arte Nova, o Surrealismo, o Dadaísmo, a Op Arte e a Pop Arte, aparecem em meados da década de sessenta na Califórnia, plenamente inseridos no contexto de contracultura que vigorava na época, associado ao fenómeno *flower power* e à comunidade *hippie*. O psicadelismo configurava-se como um “attack on established academics and authority”<sup>164</sup>, e o design psicadélico surge também como forma de oposição aos estilos de design predominantes, mais “limpos”, que tinham por base ordem, repetição e harmonia<sup>165</sup>. As suas primeiras manifestações surgem através de cartazes para a divulgação de concertos. Estes cartazes caracterizavam-se por um excesso visual, com cores muito saturadas, uma tipografia distorcida e com pouca legibilidade, e uma

---

<sup>163</sup> Taysom, J. (2021, 26 de julho). *The Cover Uncovered: The Beatles' pot album, 'Rubber Soul'*. Far Out Magazine. Disponível em <https://faroutmagazine.co.uk/cover-uncovered-the-beatles-pot-album-rubber-soul/> [último acesso em 29/09/2022].

<sup>164</sup> TAKUMI *apud* MEDEL, 2014: 4.

<sup>165</sup> VALADÃO, 2017: 24.

frequente sobreposição de elementos. Esta expressão artística tinha um caráter altamente experimental que advinha, por norma, das sensações, visões e alucinações causadas por estados de consciência alterados, induzidos por substâncias psicoativas. A arte psicadélica da década de sessenta torna-se uma das principais expressões associadas ao rock e as repercussões são notáveis ainda hoje, inclusive em capas de discos contemporâneos. Não obstante ter uma ligação com o rock, ela é também aplicada noutros âmbitos, como o cinematográfico – um interessante exemplo é a diferença observada entre o cartaz original do filme *Fantasia*, de 1940, e o da reposição, concebido em 1969.

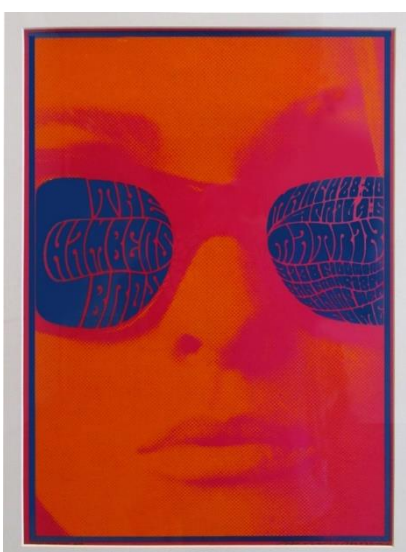


Figura 39 - Cartaz psicadélico a anunciar concerto para os The Chambers Brothers, Victor Moscoso, 1967.

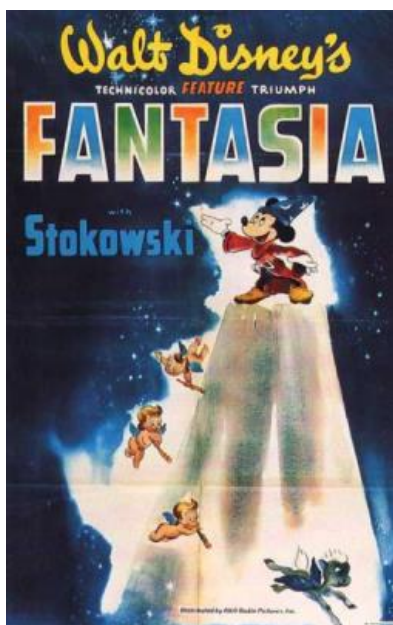


Figura 106 - Cartaz original para Fantasia (1940).

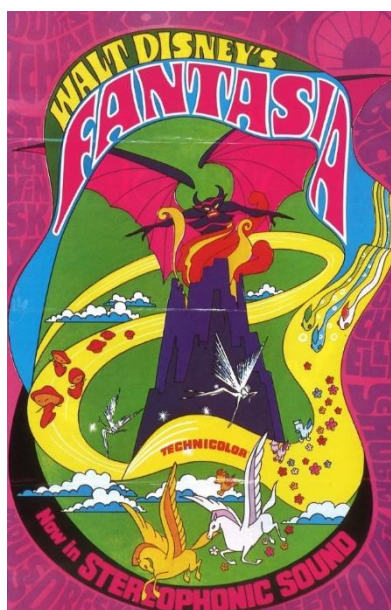


Figura 107 - Cartaz de 1969 para Fantasia.

Neste período, o cruzamento entre áreas artísticas e o crescente consumo e popularidade dos discos de vinil leva também ao envolvimento de vários artistas de renome, como Robert Rauschenberg e Andy Warhol. Este último foi responsável por introduzir na parte frontal das capas de discos o fator interativo, que aparece pela primeira vez em 1967 no álbum de estreia dos Velvet Underground e da cantora Nico, conhecido vulgarmente como “álbum da banana”. Na capa observa-se a ilustração de uma banana, acompanhada pela frase *peel slowly and see*, sendo possível retirar o autocolante que cobria a fruta e reproduzir, portanto, a ação de a descascar, que revelava uma banana de uma cor rosada, semelhante a um tom de pele (o que sugere um sentido erotizante associado a esta ilustração). Esta ação permitia que quem comprasse o álbum tivesse oportunidade de interagir com a obra, participando ativamente na configuração da capa. Mais tarde, em 1971, Warhol concebe também a capa do álbum *Sticky Fingers*, dos Rolling Stones, onde inclui novamente o fator interativo, desta vez com um fecho-éclair movível. Este elemento, contudo, teve de ser removido em edições posteriores pois, mesmo contanto com uma camada extra de cartão, aumentava as hipóteses de danificar o disco no processo de transporte<sup>166</sup>.

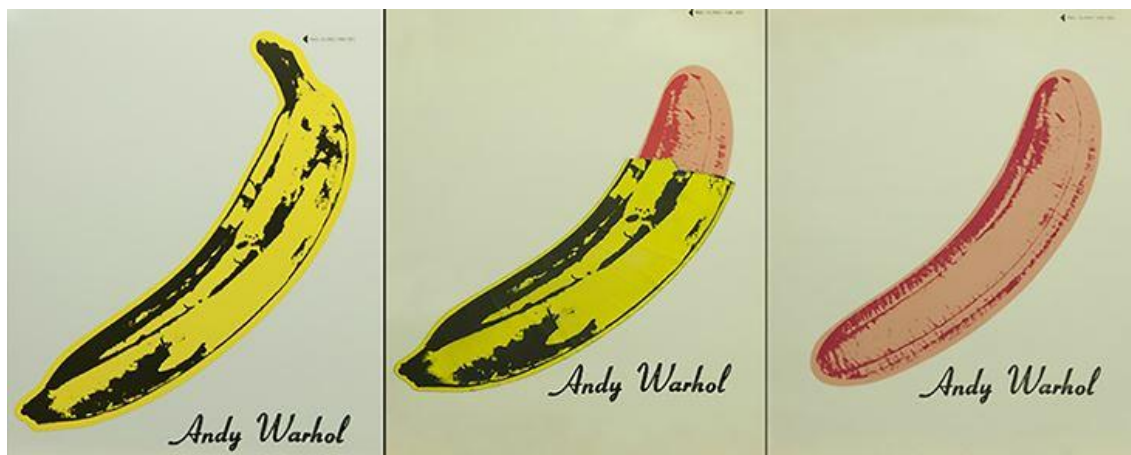


Figura 40 - Velvet Underground & Nico (LP), 1967. Andy Warhol [design].

---

<sup>166</sup> PRATES, 2017: 37.



Figura 41 - Sticky Fingers (LP), The Rolling Stones, 1971. Andy Warhol [design]. Billy Name [fotografia].

Com a década de setenta, chega um período de grande agitação para a indústria fonográfica. Houve uma explosão de música ao vivo e tornou-se recorrente a realização de concertos em arenas ou estádios, festivais e digressões, algo menos comum na década anterior<sup>167</sup>, pois muitas vezes não se dispunha ainda das estruturas necessárias para acolher eventos de tal dimensão. Destacam-se neste período grupos fundamentais para a história do rock, como os Pink Floyd, Led Zeppelin, Yes, King Crimson, Black Sabbath, entre muitos outros. Desenvolvem-se também subgêneros deste gênero musical, como o rock progressivo, visto como uma derivação do rock psicadélico. Os grupos associados a este subgênero focavam-se na criação de músicas com maior duração e complexidade, que escapavam à estrutura canônica das canções na época. Era frequente recorrerem ao uso de sintetizadores e à colaboração de orquestras, que permitia um som distinto, e procurarem compor poemas sinfônicos, de caráter concetual e erudito<sup>168</sup>. Os concertos contavam, normalmente, com uma grande envolvência cenográfica, algo que terá sido influenciado pelas performances teatrais, as *personas* extravagantes e a irreverência em palco iniciada por Arthur Brown, um músico muito popular neste período, considerado

---

<sup>167</sup> MEDEL, 2014: 4.

<sup>168</sup> BRITO, 2018: 27.

um dos pioneiros do rock progressivo e do glam rock. A televisão também desempenhou um papel importante, com programas como os da BBC, o *Beat-Club*<sup>169</sup>, o *Ed Sullivan*, o *Top of the Pops*, *The Smothers Brothers Comedy Hour*, entre outros – onde a possibilidade de "concertos" em ambiente controlado (muitas vezes com partes em playback) permitia cenografia e encenação, tirando também partido de efeitos visuais.

Isto também contribuiu para alterar a tendência das editoras em apostar no lançamento de *singles* para testar o sucesso dos grupos, como forma de poupar recursos e custos de produção. Dado serem músicas de longa duração, muitas vezes era necessário editar o trabalho no formato LP. Os designers começam, então, a direcionar a atenção para este formato que, devido ao tamanho, possibilitava uma maior experimentação. Enquanto nas capas dos *singles* se dava primazia à simplificação e à redução de elementos, amiúde conferindo destaque à tipografia<sup>170</sup>, nos LPs já era viável incluir fotografias ou ilustrações com maior detalhe. É neste contexto que surgem agências de design gráfico especialmente dedicadas ao design discográfico. Um dos exemplos mais notáveis foi o grupo britânico Hipgnosis, fundado em 1968<sup>171</sup> por Storm Thorgerson e Aubrey Powell (ao qual se juntou, mais tarde, Peter Christopherson), que concebeu várias capas para bandas associadas ao rock progressivo. Antes de Hipgnosis, aquilo que Thorgerson apelidou de “personality cover”<sup>172</sup> era predominante nas capas de música popular. Estas capas consistiam numa fotografia dos membros numa pose descontraída e com uma indumentária semelhante. A intenção era personificar “the contemporary pop star – bright, breezy, young and handsome”<sup>173</sup>.



Figura 105 - Meet the Searchers (LP), The Searchers, 1963.

<sup>169</sup> O arquivo do *Beat-Club* encontra-se disponível no seguinte endereço em-linha: <https://www.youtube.com/c/beatclub> [último acesso em 28/09/2022].

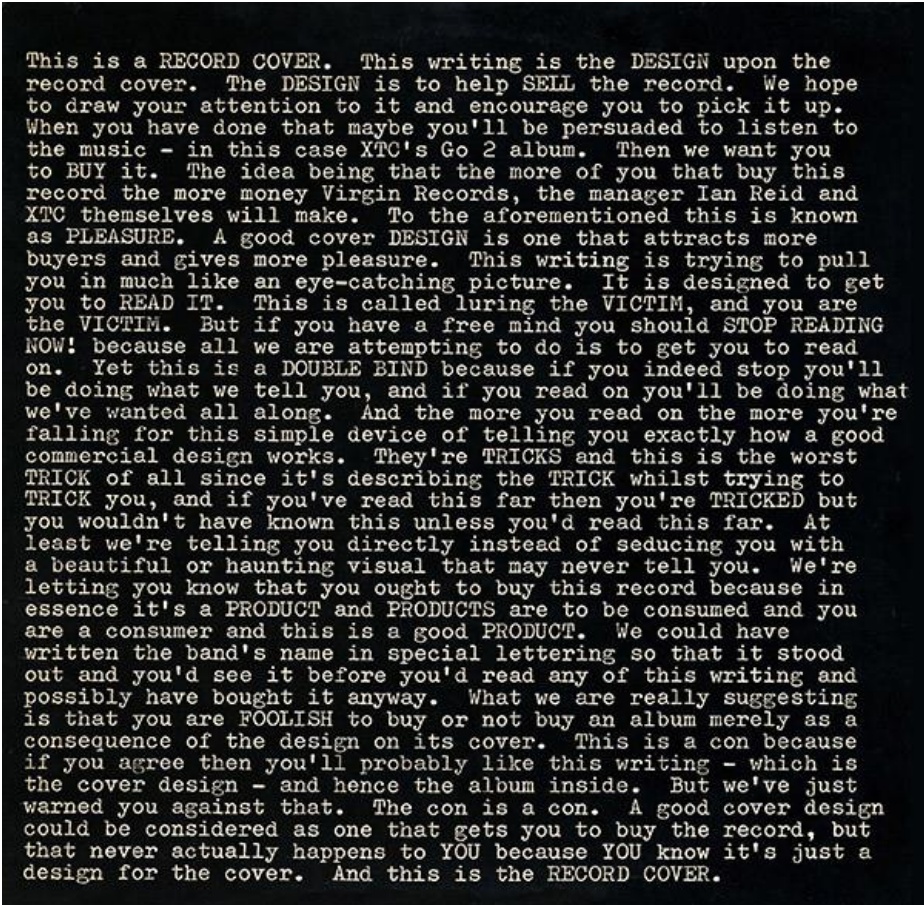
<sup>170</sup> NORONHA, 2020: 20.

<sup>171</sup> ALLEYNE, 2014: 251.

<sup>172</sup> THORGERSON *apud* INGLIS, 2001: 85.

<sup>173</sup> INGLIS, 2001: 85.

Hipgnosis veio implementar uma componente visual com uma maior sensibilidade cinematográfica (ambos os fundadores tinham formação em estudos cinematográficos)<sup>174</sup>, com implicações narrativas e emocionais. Várias das capas concebidas pelo grupo eram dotadas de uma grande força concetual, e muitas vezes possuíam um sentido ambíguo, com imagens inquisidoras que convidavam a leituras plurais. Em alguns casos, no entanto, a mensagem transmitida era direta e clara, como se verifica com o álbum *Go 2*, dos XTC, no qual a capa é inteiramente coberta por um texto que resume os motivos principais para uma capa de disco ser visualmente apelativa: estimular a atenção do observador e incitá-lo a consumir o produto.



This is a RECORD COVER. This writing is the DESIGN upon the record cover. The DESIGN is to help SELL the record. We hope to draw your attention to it and encourage you to pick it up. When you have done that maybe you'll be persuaded to listen to the music - in this case XTC's Go 2 album. Then we want you to BUY it. The idea being that the more of you that buy this record the more money Virgin Records, the manager Ian Reid and XTC themselves will make. To the aforementioned this is known as PLEASURE. A good cover DESIGN is one that attracts more buyers and gives more pleasure. This writing is trying to pull you in much like an eye-catching picture. It is designed to get you to READ IT. This is called luring the VICTIM, and you are the VICTIM. But if you have a free mind you should STOP READING NOW! because all we are attempting to do is to get you to read on. Yet this is a DOUBLE BIND because if you indeed stop you'll be doing what we tell you, and if you read on you'll be doing what we've wanted all along. And the more you read on the more you're falling for this simple device of telling you exactly how a good commercial design works. They're TRICKS and this is the worst TRICK of all since it's describing the TRICK whilst trying to TRICK you, and if you've read this far then you're TRICKED but you wouldn't have known this unless you'd read this far. At least we're telling you directly instead of seducing you with a beautiful or haunting visual that may never tell you. We're letting you know that you ought to buy this record because in essence it's a PRODUCT and PRODUCTS are to be consumed and you are a consumer and this is a good PRODUCT. We could have written the band's name in special lettering so that it stood out and you'd see it before you'd read any of this writing and possibly have bought it anyway. What we are really suggesting is that you are FOOLISH to buy or not buy an album merely as a consequence of the design on its cover. This is a con because if you agree then you'll probably like this writing - which is the cover design - and hence the album inside. But we've just warned you against that. The con is a con. A good cover design could be considered as one that gets you to buy the record, but that never actually happens to YOU because YOU know it's just a design for the cover. And this is the RECORD COVER.

Figura 42 - *Go 2* (LP), XTC, 1978. Hipgnosis [design].

---

<sup>174</sup> ALLEYNE, 2014: 252.

Alguns dos trabalhos mais marcantes deste grupo foram concebidos para os Pink Floyd. Como Thorgeron mantinha uma relação de amizade com membros da banda, acabou por produzir muitas das suas capas, e beneficiava de uma melhor compreensão da sua música e de uma grande liberdade criativa ao longo do processo. Um dos trabalhos mais conhecidos do grupo figura, sem dúvida, no álbum *The Dark Side of the Moon*. A ilustração é de George Hardie, que colaborava frequentemente com os Hipgnosis, e mostra o fenómeno de refração da luz através de um prisma. A ilustração foi pensada como uma discreta homenagem aos complexos espetáculos de luzes que, por norma, marcavam presença nos concertos da banda<sup>175</sup>. Embora Thorgeron se tenha inspirado na capa de um livro quando pediu a Hardie para fazer a ilustração<sup>176</sup>, é possível detetar semelhanças entre esta ilustração e a capa concebida por Alex Steinweiss em 1942, para o álbum do Concerto para Piano nº 5 (Imperador), de Beethoven, algo que atesta a migração e adaptação de conceitos e ideias na área do design discográfico.



Figura 43 - *The Dark Side of the Moon* (LP), Pink Floyd, 1973. Hipgnosis [design]. George Hardie [ilustração].

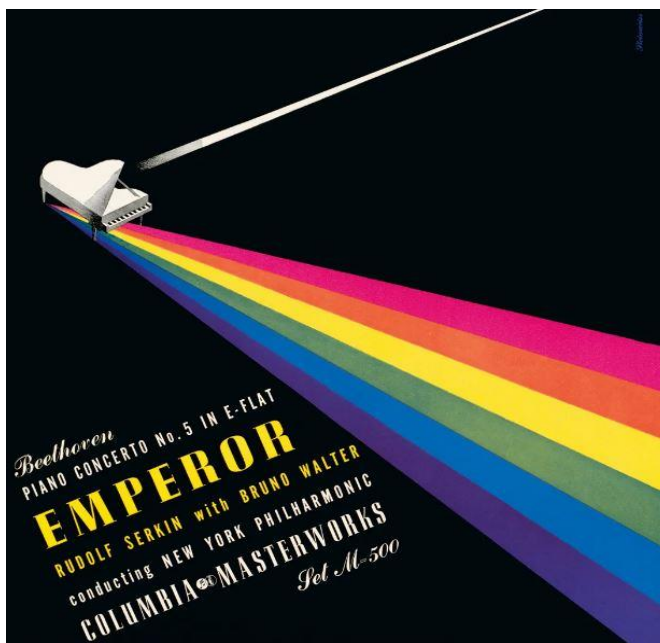


Figura 44 - *Beethoven Piano Concerto N5 E-Flat (Emperor)*, 1942. Alex Steinweiss [design].

---

<sup>175</sup> PRATES, 2017: 41.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 41.

De um modo geral, é importante que uma embalagem contenha informações que façam referência ao produto que se encontra no interior, com o objetivo de esclarecer o consumidor. Os trabalhos do grupo Hipgnosis, contudo, amiúde não incluem referências diretas ao disco – em muitas capas, o observador não se depara com qualquer fotografia dos membros ou indicação sobre o nome da banda e o título do álbum –. Esta abordagem tinha tendência a irritar as companhias discográficas<sup>177</sup>, sendo que a agência estabelecia contacto e trabalhava para as bandas de modo independente, sem intervenção das editoras. As imagens concebidas pelo grupo tinham uma força comunicativa própria, que podia até levá-las a adquirirem autonomia em relação ao produto e a serem integradas noutros contextos e produtos distintos do original, como ocorreu, em grande escala, com a imagem de *The Dark Side of the Moon*. Como Thorgerson afirmou:

*What is gratifying about designing album covers is that despite being commercial art, like advertising, they are not enslaved to product, they do not have to show the item for sale.*<sup>178</sup>

É possível perceber uma relação entre as diferentes abordagens na conceção de capas de discos e a perspectiva de Roland Barthes sobre *readerly texts* e *writerly texts*. O primeiro caracteriza-se como um texto cujo significado é entregue diretamente ao leitor, intrínseco e facilmente acessível. O leitor não precisa de fazer grandes esforços para absorver o significado, podendo assumir uma atitude passiva e disciplinada, que simplesmente aceita o que lhe é transmitido. O segundo, no entanto, já é um texto aberto, que convida a uma “suspension of meaning”<sup>179</sup>, solicitando múltiplas interpretações e libertando o leitor de uma definição imposta. Embora Barthes foque a análise em textos, estas diferenças poderiam também ser exemplificadas através de capas de discos. Na primeira categoria – *readerly texts* – enquadrar-se-iam as capas que exibem claramente aquilo que são e onde constam todos os elementos necessários para identificar o produto, como a “personality cover”. Já na segunda categoria – *writerly texts* – constariam as que anulam o imediatismo do significado, com imagens que possibilitam outras leituras e que até as podem distanciar do propósito para o qual foram criadas.

---

<sup>177</sup> POWELL *apud* ALLEYNE, 2014: 264.

<sup>178</sup> THORGERSON *apud* ALLEYNE, 2014: 254.

<sup>179</sup> BARTHES, 1990: ix.



De acordo com Jones e Sorger, “the long-playing album cover is the historical cornerstone of prerecorded music packaging”<sup>180</sup>. Embora outros fonogramas tenham suplantado a popularidade deste formato, a indústria fonográfica manteve a sua dedicação ao LP, sobretudo através da noção moderna de álbum, considerando o produto como um todo, igualmente válido em todas as suas componentes, incluindo a apresentação exterior. Embora as embalagens de CDs tenham tido uma fase inventiva, sobretudo no seu auge de consumo, a menor dimensão e a maior fragilidade da embalagem<sup>181</sup> dificultaram a aplicação de soluções criativas nas capas. Muitas vezes, quando os trabalhos eram editados em ambos os formatos, o que se observava era a mera redução das imagens que figuravam nas capas dos álbuns. Isto também se verifica atualmente, por exemplo, nas plataformas de *streaming*, nas quais é recorrente a mimetização visual dos formatos analógicos. Neste caso, a redução e alteração do meio no qual a imagem existe – de analógico para digital – pode facilmente levar à perda de detalhes, com elementos quase impercetíveis<sup>182</sup>, destituindo a imagem da potência apelativa que tinha originalmente. O digital, contudo, proporciona novas formas de interação com o utilizador e apresenta também novas possibilidades para o design gráfico, como a inclusão de movimento em capas<sup>183</sup>, criando assim uma linguagem visual singular, que se aproveita das idiosincrasias do meio digital.

---

<sup>180</sup> JONES & SORGER, 1999: 83.

<sup>181</sup> Algumas edições não utilizavam a *jewel box* e apropriavam o formato *gatefold* das capas de discos, miniaturizando-o.

<sup>182</sup> NORONHA, 2020: 77.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 81.

## PARTE III. O ROCK PORTUGUÊS

### Capítulo 1. Década de sessenta: os anos do “ié-ié”

É frequente encontrar definições que descrevem a música como um fenómeno capaz de atravessar fronteiras e responsável por estabelecer uma forma de comunicação compreendida globalmente. Embora esta aceção tenha validade, é também importante notar que a música “não é uma linguagem universal e eminentemente directa”<sup>184</sup> pois, enquanto expressão artística, ela gera signos próprios que são interpretados e percebidos apenas por quem está inteirado sobre o criador e o contexto. O rock começa a moldar-se e a afirmar-se dentro de um contexto anglo-americano, mas rapidamente é incorporado no panorama musical de outros países, que posteriormente lhe adicionam elementos particulares, coerentes com o temperamento do país e da sua população<sup>185</sup>. Isto levou a uma grande profusão e heterogeneidade de manifestações associadas a este género musical, mas quase sempre ancoradas na ideia de conceber um som diferente, que emanasse uma certa urgência e apelasse à cultura juvenil.

Portugal, não obstante encontrar-se condicionado por um regime autoritário, não ficou alheio às novas sonoridades que se afirmavam e procurou desde cedo acompanhar as tendências internacionais e modernizar o cenário musical, algo que era estimulado, sobretudo, pela juventude mais esclarecida ou pertencente a classes sociais mais abastadas<sup>186</sup>, que tinham oportunidade de viajar e familiarizar-se com a eclosão do rock noutros países. Deve notar-se que, em terreno nacional, o acesso à música rock estrangeira nem sempre era simples, e normalmente era conseguido através de filmes, de programas radiofónicos noturnos ou internacionais, ou de discos obtidos no estrangeiro, pois os que existiam nas discotecas do país eram escassos e chegavam com muito atraso em relação ao lançamento internacional<sup>187</sup>. Apesar desta curiosidade e dos esforços por parte dos mais jovens, é importante sublinhar que, na década de sessenta, Portugal ainda era

---

<sup>184</sup> GUERRA, 2013: 85 (vol. I).

<sup>185</sup> Ibid., pp. 202-204.

<sup>186</sup> DUARTE, 2011: 13.

<sup>187</sup> MARTINS, 2016: 8.

dominado por fatores que dificultavam o progresso do país, tais como a censura, a dificuldade de acesso à informação, a pobreza, a baixa escolaridade e o analfabetismo de uma parte significativa da população<sup>188</sup>. A música à qual a população tinha fácil acesso era escrutinada pelo Estado e consistia, *grosso modo*, no fado, no folclore (dependente da aprovação do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) e no chamado “nacional-cançonetismo”, sendo que este último tratava temas que promoviam uma ideia filtrada de “portugalidade” e difundiam valores defendidos pelo Estado<sup>189</sup>. Estas músicas foram apoiadas pelos regimes salazarista e marcelista e largamente divulgadas nos meios de comunicação, como a rádio e a televisão. Segundo Tiago Monteiro:

*Coube ao nacional-cançonetismo ajudar a reproduzir uma série de estereótipos do nosso “senso comum mítico” sobre Portugal, entre eles a figura do português “pobre, mas honrado” e da “casa portuguesa com certeza”, que se apoiavam na exaltação de banalidades e assim ajudavam a obscurecer a real situação política e económica do país.*<sup>190</sup>

Apesar disto, é também neste período que germina a canção de protesto, na qual se enquadram os baladeiros<sup>191</sup>, que compunham canções decorrentes de uma transformação do Fado de Coimbra, mas que continham um forte cunho crítico relativamente aos problemas que o país enfrentava<sup>192</sup>. A década de sessenta pode ser considerada como “os verdes anos da modernidade portuguesa”<sup>193</sup>, nos quais se observam processos de rutura com o paradigma imposto, muito marcados por revoltas e confrontos estudantis<sup>194</sup>, que estimulam também uma abertura e progressiva inovação no âmbito cultural e artístico. Em Portugal, o rock dá os primeiros passos dentro do meio

---

<sup>188</sup> BARRETO *apud* GUERRA, 2013: 198 (vol. I).

<sup>189</sup> MARTINS, 2016: 4.

<sup>190</sup> MONTEIRO *apud* GUERRA, 2013: 197 (vol. I).

<sup>191</sup> José (ou Zeca) Afonso e Adriano Correia de Oliveira são nomes que se destacam neste estilo musical.

<sup>192</sup> DUARTE, 2011: 13.

<sup>193</sup> ALMEIDA, 2009: 47. Refira-se que aqui a expressão “verdes anos” é utilizada para designar uma fase, ainda inicial e incipiente, de desenvolvimento de práticas modernas, podendo destacar-se algumas obras que utilizam este termo, como o filme *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, ou *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, livro de Ana Tostões publicado em 1997.

<sup>194</sup> MARTINS, 2016: 4.

universitário, com o aparecimento de vários Conjuntos Académicos<sup>195</sup>, constituídos por jovens familiarizados com aquilo que se produzia no exterior e ávidos por experimentarem as novas sonoridades, tão distintas daquelas que vigoravam no país.

Segundo Paula Guerra, a aplicação da designação de *rock and roll* no contexto nacional “terá que ser feita em sentido lato até 1963”<sup>196</sup>, ano no qual a euforia da *beatlemania* se faz sentir também em Portugal, sendo que os Beatles, juntamente com bandas como os The Shadows, os The Searchers, os The Kinks e os The Animals, influenciaram fortemente os contornos iniciais do rock produzido em Portugal. Antes desta data, contudo, já existiam grupos e músicos enquadrados nesta vertente musical, como é o caso dos Babies, de Pedro Osório e o seu Conjunto, de Zeca do Rock, de Vítor Gomes e de Daniel Bacelar. Este último, juntamente com Os Conchas, ganhou o concurso *Os Caloiros da Canção*, promovido pela Rádio Renascença e pensado para impulsionar a criatividade juvenil, em 1960, o que lhes valeu a gravação de um EP com a editora Valentim de Carvalho<sup>197</sup>, sendo amiúde considerado um dos discos que inaugurou o estilo ié-ié. Outro disco pioneiro foi um EP de Zeca do Rock, lançado em 1961, no qual se ouve, no tema *Sansão Foi Enganado*, o primeiro *yeah* gritado numa música portuguesa<sup>198</sup>. Convém esclarecer este termo: ié-ié. Como vimos, até aos anos sessenta, não existia qualquer tradição de *rock and roll* em Portugal<sup>199</sup>. Devido à forte importação e imitação das especificidades do rock anglo-americano nos primeiros anos de formação do rock português, este movimento foi intuitivamente designado por ié-ié, numa adaptação portuguesa da expressão *yeah, yeah*, utilizada de modo recorrente em canções populares do rock nesta época.

Vítor Gomes, por sua vez, é considerado “o original *rocker* de Portugal”<sup>200</sup>, e surpreendia com a sua indumentária, onde predominava o couro preto, e com a extravagância das atuações em palco. Mais tarde, juntou-se aos Gatos Negros e o grupo

---

<sup>195</sup> DUARTE, 2011: 16.

<sup>196</sup> GUERRA, 2013: 200 (vol. I).

<sup>197</sup> Callixto, J. (autoria). Os Conchas: 11 Out 1961 – “Quero o Teu Amor”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/os-conchas-por-joao-carlos-callixto\\_241](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/os-conchas-por-joao-carlos-callixto_241) [último acesso em 20/08/2022].

<sup>198</sup> DUARTE, 2011: 14.

<sup>199</sup> GUERRA, 2013: 202 (vol. I).

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 199.

foi contratado pelo empresário Vasco Morgado para assegurar espetáculos durante cinco anos no Teatro Monumental, em Lisboa. Numa época em que os ajuntamentos eram fortemente controlados, eles conseguiam reunir multidões animadas na praça do Duque de Saldanha<sup>201</sup>, perto da localização do edifício, e inclusive ganharam o concurso *Rei do Twist*, organizado no Teatro em 1963. É, aliás, neste importante espaço cultural da cidade lisboeta que se organiza, entre 1965 e 1966, o *Concurso Ié-Ié*, organizado pelo jornal *O Século* e pelo Movimento Nacional Feminino, com a colaboração da RTP, da EN, do Rádio Clube Português e de Vasco Morgado, a favor das Forças Armadas no Ultramar, e cujo propósito era apurar os melhores conjuntos modernos do momento. Não deixa de ser curiosa, e algo paradoxal, a tentativa, por parte do Estado Novo, de estabelecer uma aproximação entre um género musical associado à contracultura e o próprio regime, provavelmente numa procura pelo controlo sobre estas novas práticas e gostos que se afirmavam entre os jovens.

Entre setenta e três conjuntos inscritos, sagraram-se vencedores Os Claves, um grupo que gravou dois EPs e atingiu grande popularidade no período ié-ié<sup>202</sup>. Não obstante o enorme cartaz pejado de regras que se encontrava na sala de espetáculos, e que continha a frase “A juventude pode ser alegre, sem ser irreverente”<sup>203</sup>, este evento foi importante para os jovens da época, que encaravam este género de concursos “não só como uma contestação ao regime vigente, mas como afirmação de uma contracultura”<sup>204</sup>.



Figura 46 - Fotografias da sala de espetáculos durante o Concurso Ié-Ié, 1965-1966.

<sup>201</sup> SILVA, A. (s.d.). *Cine-Teatro Monumental*. Teatro em Portugal – Espaços. Instituto Camões. Disponível em [http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-espacos/cine-teatro-monumental.html?fbclid=IwAR3IHdt3I\\_UGl-RfOpmCcz-JFOuxGcleb0W9N7GCq6LWB55Z9vVWbh5EXT0#.Yv\\_OP3bMLIX](http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-espacos/cine-teatro-monumental.html?fbclid=IwAR3IHdt3I_UGl-RfOpmCcz-JFOuxGcleb0W9N7GCq6LWB55Z9vVWbh5EXT0#.Yv_OP3bMLIX) [último acesso em 19/08/2022].

<sup>202</sup> DUARTE, 2011: 203.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 145.



Figura 45 - Cartaz para o Concurso Ié-Ié, 1966.

Deve salientar-se que, neste período, as oportunidades de lazer para os jovens eram poucas e ligadas às gerações anteriores, existindo algumas atividades em cinemas e teatros, e também ocasionais bailaricos nas grandes cidades, mas pouco mais do que isso<sup>205</sup>. Quando desponta o rock, a juventude em Portugal encara-o como uma oportunidade para o ócio e para ouvirem sons inebriantes e diferentes, numa total oposição à música habitualmente propagada nas rádios. Este género, que na década de sessenta se integrou no fenómeno da contracultura, estabelecendo-se como uma “resposta geracional e funcional”<sup>206</sup> às transformações e dificuldades vividas num período pós-guerra, transportava consigo filosofias que incutiam novos hábitos, práticas e ideologias, sendo tudo isto também exteriorizado através de novos acessórios, penteados e modos de vestir, que contrastavam com a modéstia e contenção na aparência que eram aconselhadas em Portugal. Um pormenor curioso é que os jovens do sexo masculino que deixavam crescer o cabelo – e que tinham as vulgarmente designadas “guedelhas” – eram notados e amiúde criticados, como consta na edição do *Diário Popular* do dia 20 de setembro de

<sup>205</sup> MARTINS, 2016: 6.

<sup>206</sup> GUERRA & QUINTELA *apud* VALADÃO, 2017: 14.

1966, que relata o modo como estes indivíduos eram encarados na cidade de Coimbra, sendo até forçados a cortar o cabelo:

*É certo que algumas tentativas foram feitas por parte de vários jovens entre os 14 e os 17 anos, os mesmos que fazem estalar a ponta dos dedos em ritmos de «ié-ié». Assim, começaram a surgir [...] alguns desses exemplares, imitando pobremente a juventude de outros países. [...] todo aquele que aparecesse nesse exótico estado de «evolução» – pois assim lhe chamavam – se tonava imediatamente aos olhos dos outros como que uma coisa rara, que atraía as atenções e provocava chamamentos e ditos mais ou menos pitorescos. [...] o comandante da P.S.P., capitão Rosa Carvalhal [...], também não gosta de ver essas exóticas e guedelhudas figuras [...]. Quantos imitadores dos «Beatles» encontrava nas ruas da cidade imediatamente mandava um guarda da P.S.P. conduzi-lo ao barbeiro da Polícia, onde o guedelhudo era rapado até ficar sem um pêlo.<sup>207</sup>*

A questão da imitação é frequentemente referida em artigos de revistas e jornais. A assimilação das tendências internacionais manifesta-se, no caso do rock nacional, através da pura mimetização de bandas notórias e dos seus êxitos, servindo-se de fórmulas recorrentes e já populares, tanto musical como visualmente. Os conjuntos apresentavam a nova “moda” de forma “cuidadosamente limitada e envernizada”<sup>208</sup>, com canções dotadas de uma certa ingenuidade melódica e compositiva. A inspiração em modelos referenciais verifica-se também nas capas dos discos, que se enquadram, muitas vezes, na “personality cover”<sup>209</sup>, sendo comum observar fotografias de grupo na qual os membros exibem roupas uniformes, rostos cândidos e enfrentam diretamente a câmara. Um exemplo é a capa de um EP dos Ekos, editado em 1965. Este grupo formou-se em Lisboa em 1963, e participou na final do *Concurso Ié-Ié*. O baterista, Mário Guia, veio a tornar-se, na década de oitenta, o responsável pelo primeiro clube de rock

---

<sup>207</sup> *Coimbra liberta de «Beatles»*. (20 de setembro de 1966). Jornal Diário Popular, p. 13. Disponível em <http://guedelhudos.blogspot.com/search/label/1966> [último acesso em 23/08/2022].

<sup>208</sup> GUERRA, 2013: 200 (vol. I).

<sup>209</sup> *Vd.* Parte II. O Design Discográfico.

português, o “Rock Rendez Vous”<sup>210</sup>. A fotografia na capa do EP mostra os cinco músicos num palco, enquanto ostentam os respetivos instrumentos, tendo como pano de fundo um cenário que parece evocar os primórdios da arte psicadélica. Ao lado dos títulos das canções é referida a vertente rítmica à qual estão associadas, neste caso *shake* e *surf*, esclarecendo o tipo de sonoridade que se escutaria no disco e a inerente função nas festas e bailes. A indumentária, por sua vez, faz uma referência direta aos Beach Boys, que utilizavam com regularidade camisas com faixas verticais.



Figura 47 - Os Ekos (EP), 1965.



Figura 48 - Fotografia do grupo The Beach Boys (fotografia de 1964 contida no álbum The Beach Boys Collection, 1990).

Como este, apuram-se muitos outros exemplos nos quais se evidenciam as afinidades visuais com bandas estrangeiras, como o EP *Canção de Embalar* (1969) da Filarmónica Fraude, que utiliza a estratégia do “olho de peixe” na fotografia, como se vê também no álbum *Mr. Tambourine Man* (1965) dos The Byrds; ou o EP *Yesterday Man* (1966) dos Sheiks, cuja fotografia na capa capta um momento de espontaneidade (os membros do grupo saltam), algo similarmente retratado no EP *Twist and Shout* (1963) dos Beatles.

---

<sup>210</sup> Callixto, J. (autoria). Os Ekos: 8 Abr 1965 – “Lamento aos Céus”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/os-ekos-por-joao-carlos-callixto\\_300?fbclid=IwAR1nbaJe0BehPKgGAgcqtYozoH0dA6sooCOvZXv19RmdhOf9uRYR18N8Mm](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/os-ekos-por-joao-carlos-callixto_300?fbclid=IwAR1nbaJe0BehPKgGAgcqtYozoH0dA6sooCOvZXv19RmdhOf9uRYR18N8Mm) [último acesso em 23/08/2022].





Figura 49 - Canção de Embalar (EP), Filarmónica Fraude, 1969.



Figura 50 - Mr. Tambourine Man (LP), The Byrds, 1965. Barry Feinstein [fotografia].



Figura 51 - Yesterday Man (EP), Sheiks, 1966.

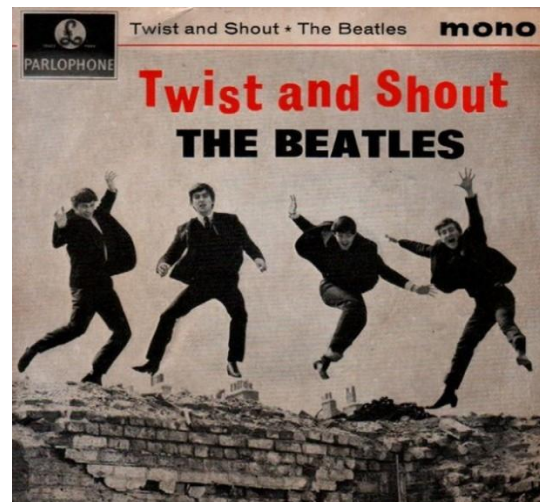


Figura 52 - Twist and Shout (EP), The Beatles, 1963. Fiona Adams [fotografia].

Naturalmente, os grupos iam testando diferentes formas de se apresentarem e de consolidarem a sua imagem perante o público. A fotografia dos Sheiks no EP referido contrasta com a de *That's All*, EP editado no ano seguinte, em 1967, na qual os membros

assumem posturas rígidas e planeadas, direcionando o olhar para pontos estratégicos, numa composição de grande equilíbrio cromático. Este grupo, ao qual pertencia Paulo de Carvalho, é um dos expoentes do ié-ié. O nome Sheiks pretendia convocar a rítmica *shake*<sup>211</sup>. O grupo acompanhou muito de perto as tendências exteriores e explorou (ainda que timidamente) os caminhos da internacionalização, tendo inclusivamente gravado o seu penúltimo disco em Paris<sup>212</sup>. A sua tremenda popularidade em Portugal rendeu vários discos, concertos e sessões de autógrafos, tendo até gerado aquilo que se pode considerar uma *sheiksmania*<sup>213</sup> devido à admiração eufórica dos fãs. Apesar disto, não gravaram nenhum álbum neste período. Isso só aconteceu no final da década de setenta, quando se juntaram novamente após anos de pausa, assunto que será abordado mais adiante neste trabalho.



Figura 53 - That's All (LP), Sheiks, 1967.

É pertinente fazer uma resumida contextualização do design português. Nas leituras tradicionais, a história do design nacional desdobra-se em gerações ou escolas. Na primeira e na segunda gerações destacam-se nomes pioneiros do design moderno

---

<sup>211</sup> GUERRA, 2013: 201 (vol. I).

<sup>212</sup> Callixto, J. (autoria). Sheiks: 19 Junho 1966 – “Tell me Bird”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em <https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/sheiks-por-joao-carlos-callixto> 40 [último acesso em 27/08/2022].

<sup>213</sup> DUARTE, 2011: 16.

português, tais como Jorge Barradas, Raul de Caldevilla, Fred Kradolfer, Daciano da Costa, Sena da Silva, Victor Palla e Sebastião Rodrigues. É nas décadas de dez e de vinte que se instalam, nas cidades de Lisboa e do Porto, os primeiros estúdios dedicados ao design e à publicidade, sendo que a ilustração na publicidade tem uma forte evolução no país, sobretudo sob a forma de cartazes e anúncios em revistas<sup>214</sup>. Durante muito tempo, o design foi visto como atividade secundária, enquadrada no âmbito das artes decorativas e comerciais<sup>215</sup>. Somente na década de cinquenta é que se verifica uma gradual institucionalização da atividade, que se desenvolve através do impulso do Estado Novo, nomeadamente com o programa de modernização que pertencia aos Planos de Fomento Nacional<sup>216</sup>. Estas iniciativas foram fruto de uma aposta do Estado na divulgação da indústria e comércio nacionais e no alargamento do mercado<sup>217</sup>. Nas duas décadas seguintes assiste-se a transformações que levam a uma compreensão mais abrangente do papel do design e do designer na sociedade. Em 1965, houve registos das primeiras conversas oficiais articuladas em torno de questões relacionadas com a lexicalização e conceptualização desta atividade<sup>218</sup>. Nesta década, a Fundação Calouste Gulbenkian foi muito importante para o desenvolvimento do design nacional, através da atribuição de bolsas de estudo a designers portugueses para a obtenção da sua formação superior no estrangeiro<sup>219</sup>. As ações do Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial do INII, das quais se destacam a I Quinzena de Estética Industrial (1965) e as duas Exposições de Design Português (1971 e 1973)<sup>220</sup>, foram também essenciais para a consolidação do design enquanto ramo artístico e profissão<sup>221</sup>. Todo este conjunto de iniciativas contribuiu para expandir o seu campo de intervenção, que passou a atuar de modo mais incisivo num alargado leque de setores, incluindo a indústria fonográfica. Será, contudo, apenas na década de oitenta que se irá verificar uma maior procura pela

---

<sup>214</sup> ALMEIDA, 2009: 65.

<sup>215</sup> MANAÇAS, 2005: 161.

<sup>216</sup> ALMEIDA, 2009: 231.

<sup>217</sup> QUINTELA, 2013: 7.

<sup>218</sup> ALMEIDA, 2009: 135.

<sup>219</sup> QUINTELA, 2013: 10.

<sup>220</sup> ALMEIDA, 2009: 231.

<sup>221</sup> MANAÇAS, 2005: 165-166.

afirmação da identidade e da dimensão autoral do designer<sup>222</sup>, algo que também será notável no âmbito do design discográfico.

Daquilo que foi apurado na investigação realizada no âmbito deste projeto, na década de sessenta é muito raro encontrar, em capas de discos portugueses, o nome dos intervenientes na sua conceção artística. O designer, ilustrador ou fotógrafo não era creditado, provavelmente porque se inseria numa equipa interna contratada pela editora, que dedicava uma atenção assimétrica às diferentes componentes do produto, focando-se mais no aperfeiçoamento de detalhes técnicos relacionados com o fonograma e o som do que na componente visual. A contenção nos custos de produção reflete-se tanto na preferência das editoras por editar singles e EPs, como nas imagens das capas, amiúde de simples execução, sendo que os responsáveis pela dimensão criativa tinham de encontrar um equilíbrio e conciliar os desejos da editora com a sua própria sensibilidade estética<sup>223</sup>. Assim, neste campo, era invulgar abrir exceções para reconhecimentos individuais de esforço e originalidade, desvalorizando a linha autoral dos artistas visuais envolvidos no arranjo da capa. Há, no entanto, um fotógrafo português que merece destaque, cujo nome é Fernando Aroso. Em 1945, Aroso abre um pequeno estúdio fotográfico na Rua Formosa<sup>224</sup>, e em paralelo inicia também a sua carreira como Diretor de Arte da companhia de Arnaldo Trindade, a editora discográfica Orfeu<sup>225</sup>. As suas capas abrangem vários géneros musicais, incluindo músicos como Amália Rodrigues, Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira, José Cid, Arte & Ofício, e também diversos conjuntos folclóricos, normalmente designados por Conjuntos Típicos, que foram abundantes entre finais da década de cinquenta e inícios da década de setenta<sup>226</sup>. Tinha

---

<sup>222</sup> QUINTELA, 2013: 9.

<sup>223</sup> Duarte, I. (2021, 19 de novembro). *Quem desenhou esta capa?*. Fonoteca Municipal do Porto. Disponível em <https://fonoteca.cm-porto.pt/artigos/quem-desenhou-esta-capa-20211119/> [último acesso em 21/09/2022].

<sup>224</sup> Este estúdio logrou grande sucesso, e por ele passaram muitos artistas e intelectuais da época, tais como Miguel Torga, José Régio, Eugénio de Andrade, Beatriz Costa, entre muitos outros.

<sup>225</sup> Exposição IN MEMORIAN (1921-2018). Fernando Aroso: o último dos grandes fotógrafos do Porto [texto para exposição realizada no espaço OPPIA entre 30/10/2021 e 28/11/2021]. MIP - Mês da Imagem do Porto. Disponível em <https://www.mesimagempporto.pt/progamas/oppia-fernando-aroso-o-ultimo-dos-grandes-fotografos-do-porto> [último acesso em 02/09/2022].

<sup>226</sup> Callixto, J. (autoria). Conjunto António Mafra: 13 Fev 1965 – “Sete e Pico”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/conjunto-antonio-mafra-por-joao-carlos-callixto\\_312](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/conjunto-antonio-mafra-por-joao-carlos-callixto_312) [último acesso em 02/09/2022].

uma especial afinidade com o Conjunto António Mafra<sup>227</sup>, o grupo que “melhor personificou o espírito folgazão que é o timbre das gentes portuguesas”<sup>228</sup>, e produziu a maior parte das suas capas, sendo que os membros amiúde ajudavam a decidir quais os melhores cenários e adereços para as fotografias, resultando em imagens de grande criatividade e, por vezes, humorísticas, como é o caso do EP *O Carrapito da D. Aurora*. Deve notar-se que este grupo, e também Fernando Aroso, tinham ligações com o Teatro Experimental do Porto<sup>229</sup>, uma companhia ligada à cena artística de vanguarda nesta época, e cujo fundador foi António Pedro, um dos grandes nomes do Surrealismo em Portugal. Estes contactos terão influenciado a conceção de algumas capas do grupo. Na fotografia do disco referido, destaca-se uma certa artificialidade incómoda e uma dimensão surrealizante, com as pessoas reais (neste caso os membros do grupo) numa espécie de montra, a serem exibidas ao manequim, a suposta Dona Aurora, que estará à procura de comprar o seu carrapito posticho, segundo a letra da canção que dá nome a este EP. Pode, inclusive, traçar-se um paralelo com uma fotografia de Fernando Lemos (*Intimidade dos Armazéns do Chiado*, de 1952), artista também associado ao Surrealismo.



Figura 54 - O Carrapito da D. Aurora (EP), Conjunto António Mafra. Fernando Aroso [design e fotografia].



Figura 102 - Intimidade dos Armazéns do Chiado, 1952. Fotografia de Fernando Lemos.

<sup>227</sup> Este conjunto foi extremamente popular. Em 1963, aquando da sua primeira digressão no estrangeiro, tornou-se o primeiro grupo português a atuar para a TV-Color NBC.

<sup>228</sup> Coletânea *Tributo a António Mafra* [disco]. LP. SB 1222. Orfeu. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=684613&img=13049> [último acesso em 02/09/2022].

<sup>229</sup> Santos, R. (2019, 13 de março). António Mafra. Disponível em <https://radio.hypotheses.org/701> [último acesso em 27/09/2022].

Fernando Aroso tratava da conceção das capas de modo integral e, por norma, assinava-as, dando assim progressivo destaque à identidade do designer discográfico. Ao longo do seu percurso profissional na Orfeu, produziu cerca de duas mil capas<sup>230</sup>, tendo deixado uma importante marca no repertório imagético da música popular portuguesa nas décadas de sessenta e setenta.

A incorporação de referências (visuais e/ou textuais) a elementos identitários da cultura nacional e local, tais como paisagens, monumentos e arquiteturas, marcam presença assídua nas capas de discos portugueses. No EP *Limpa o Pó* do Conjunto António Mafra, por exemplo, é incluída a maquete do engenheiro Edgar Cardoso para a Ponte da Arrábida. Isto provavelmente relaciona-se com o facto de o grupo ter pertencido ao Grupo Dramático Beneficente Mocidade d'Arrábida<sup>231</sup>. Ao contrário do que se observa na capa de *O Carrapito da D. Aurora*, aqui já não se verifica uma ligação clara com a canção que dá nome ao EP. Referências a elementos da paisagem, como pontes, nomeadamente à ponte Luís I, foram também encontradas nos álbuns *Psicopátria*, *Trip(a)s à Moda do Porto* e *Mais Um Membro Pr'á Europa*, todos lançados na década de oitenta, e que serão analisados mais adiante neste trabalho.



Figura 55 - *Limpa o pó* (EP), Conjunto António Mafra. Fernando Aroso [design e fotografia].

---

<sup>230</sup> Baptista, A. (2015, 22 de março). *Fernando Aroso, 93 anos* [notícia]. Revista Digital Correio do Porto. Disponível em <https://www.correiodoportu.pt/do-porto/fernando-aroso-93-anos> [último acesso em 02/09/2022].

<sup>231</sup><sup>231</sup> Santos, R. (2019, 13 de março). António Mafra. Disponível em <https://radio.hypotheses.org/701> [último acesso em 27/09/2022].

Neste sentido, as capas de discos podem também ser fontes úteis para a análise paisagística e arquitetónica, bem como das suas representações, podendo até involuntariamente registar as suas transformações. Ainda na década de sessenta, o EP *L'amour est bleu*, do Conjunto Académico João Paulo<sup>232</sup>, mostra o grupo junto à Casa dos Bicos, um importante exemplar de arquitetura civil quinhentista em Lisboa, sendo atualmente um dos espaços pertencentes ao Museu de Lisboa. Na fotografia da capa, é possível observar uma parte do piso térreo antes do processo de reabilitação e restauro do edifício, que ocorreu em 1981<sup>233</sup>. Deste modo, as capas de discos, para além de se integrarem no património fonográfico, podem igualmente desempenhar um papel relevante na valorização e estudo de outras vertentes patrimoniais e da cultura visual.



Figura 56 - *L'amour est bleu* (EP),  
Conjunto Académico  
João Paulo, 1967.

Ao longo da década de sessenta, é muito notável a ausência feminina nas manifestações associadas ao *rock and roll*, sendo praticamente inexistente a participação de mulheres em grupos portugueses deste género musical. Pode mencionar-se, ainda assim, a cantora Teresa Paula Brito que, juntamente com José Duarte, formou o duo The

---

<sup>232</sup> Oriundo da Madeira, este tornou-se um dos Conjuntos Académicos de maior sucesso. Foi contratado pelo empresário Vasco Morgado para realizar espetáculos no Teatro Monumental e chegou também a concorrer no Festival RTP da Canção, em 1966 (DUARTE, 2011: 196).

<sup>233</sup> Museu de Lisboa – Casa dos Bicos. Disponível em <https://museudelisboa.pt/pt/nucleos/casa-dos-bicos> [último acesso em 02/09/2022].

Strollers, cujas canções transitavam entre o jazz e o rock, tendo gravado dois discos em 1967 e 1968. Para a canção *Chevrolet* foi até produzido um teledisco<sup>234</sup> destinado a passar no programa *Discorama* da RTP<sup>235</sup>, apresentado por Carlos Cruz e emitido pela primeira vez em 1966. Em Portugal, este programa foi pioneiro na disseminação televisiva das novidades musicais mais populares<sup>236</sup>. Dado que o universo televisivo se entranhava cada vez mais no quotidiano da população portuguesa, a transmissão de festivais regionais e de programas como o *Discorama* ou o Festival RTP da Canção reuniam cada vez mais atenção. Este último estreou no dia 2 de fevereiro de 1964<sup>237</sup> e o intuito era selecionar uma canção para representar Portugal no Festival Eurovisão da Canção. Tendo em conta a vasta audiência internacional da Eurovisão, este era um momento-chave para a divulgação da música de um país, dentro de um contexto fortemente mediatizado. As canções avaliadas pelo júri para o Festival RTP da Canção eram, por isso, submetidas a um atento escrutínio, sendo que em cerca de trezentas canções apenas uma média de doze chegaria à transmissão televisiva<sup>238</sup>. Não obstante, e sobretudo ao longo das décadas de sessenta e setenta, este programa foi tido em alta estima pelas editoras discográficas nacionais e teve um papel central no desenvolvimento de uma modernidade musical em Portugal, pois estimulava a composição de originais, conferia visibilidade a vários grupos, autores e intérpretes, e promovia também a emergência de novos estilos musicais, mais ecléticos e arrojados.

## Capítulo 2. Década de setenta: liberdade e experimentação musical

Desde a sua germinação em solo lusitano, o rock, particularmente quando cantado em português, tinha sido mal acolhido pelo Estado Novo. Esta nova música, definida pela

---

<sup>234</sup> Este termo era usado em Portugal para designar vídeos de música, e posteriormente videoclipes.

<sup>235</sup> Callixto, J. (autoria). The Strollers: 18 Feb 1967 – “Chevrolet”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/the-strollers-por-joao-carlos-callixto\\_420](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/the-strollers-por-joao-carlos-callixto_420) [último acesso em 02/09/2022].

<sup>236</sup> Callixto, J. (autoria). The Strollers: 18 Feb 1967 – “Chevrolet”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/the-strollers-por-joao-carlos-callixto\\_420](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/the-strollers-por-joao-carlos-callixto_420) [último acesso em 02/09/2022].

<sup>237</sup> LOPES, 2015: 2.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 3.



“intensidade, pulsação e transgressão”<sup>239</sup>, já estava muito associada a um discurso subversivo e ao fenómeno da contracultura, e incitava uma série de práticas que procuravam abater preconceitos e alargar a liberdade de expressão e de contestação, contornando, da melhor forma possível, os ditos “bons costumes” e valores propagados pelo regime. Em finais da década de sessenta, os contextos transformadores, com agitações de ordem social e política, tal como as revoltas estudantis de 1968, a Guerra Colonial e as alterações governamentais (a chamada Primavera Marcelista), refletiram-se também no meio musical. Neste meio, “multiplicam-se as vozes inconformadas”<sup>240</sup> observando-se uma profusão de canções de protesto, com forte carácter intervencionista, incluindo na música rock, que deixa de se limitar às meras “versões adocicadas”<sup>241</sup> daquilo que se produzia no estrangeiro.

Com o aparecimento do Quarteto 1111, que teve as suas origens no Conjunto Mistério, marca-se o início de uma viragem neste género musical em Portugal, sublinhando o seu papel ativo e capacidade transformadora dentro da sociedade portuguesa. Este grupo, que apresentava trabalhos de grande qualidade, lançou o seu LP de estreia em 1970, tendo sido retirado do mercado três dias após se encontrar à venda<sup>242</sup>, por conter canções que abordavam de modo flagrante temáticas incómodas, tal como a emigração, o racismo e a guerra. É importante notar que, em Portugal, o exame prévio aos discos só se começou a aplicar a partir de 1972<sup>243</sup>. Antes desta data, as Comissões de Censura ordenavam a apreensão dos discos considerados inapropriados, e capazes de “estabelecer confusão ou desorientar os espíritos”<sup>244</sup>, nos próprios estabelecimentos de venda, algo que provavelmente incitava as editoras discográficas e as discotecas a exercerem já uma autocensura, de forma a evitarem possíveis danos financeiros<sup>245</sup>. Como os membros do Quarteto 1111 já estavam cientes da desconfiança dos censores

---

<sup>239</sup> MARTINS, 2016: 9.

<sup>240</sup> RTP Arquivos. (2011-2012). Estranha Forma de Vida - Uma História da Música Popular Portuguesa [programa televisivo]. Episódio 1 (17m38s – 17m41s). Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/programas/estranha-forma-de-vida/page/1/#filters> [último acesso em 06/09/2022].

<sup>241</sup> FIUZA, 2015: 60.

<sup>242</sup> DUARTE, 2011: 17.

<sup>243</sup> FIUZA, 2015: 62.

<sup>244</sup> Circular 26 – DGI, de 19 de fevereiro de 1972. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, SNI/Censura, caixa 4610. Documento citado em FIUZA, 2015: 62.

<sup>245</sup> FIUZA, 2015: 62.

relativamente aos seus trabalhos discográficos, começaram a escrever muitas das suas canções em inglês. Como a grande maioria dos portugueses não compreendia este idioma, as Comissões de Censura eram bastante mais permissivas e, como tal, os grupos podiam arriscar-se a escrever letras menos evasivas, mais ousadas e diretas<sup>246</sup>.



Figura 57 - Domingo em Bidonville (EP), Quarteto 1111, 1970. A canção Domingo em Bidonville, cuja letra se refere à emigração, constava no LP de estreia do grupo.

Ainda assim, não obstante a ação censória, é nesta década que se verifica uma movimentação determinante do rock português, cantado neste idioma, onde é marcante o cunho nacional e o desenvolvimento de uma sonoridade própria. Dá-se também a profissionalização de alguns projetos e propostas<sup>247</sup> e os grupos mostram uma tendência para se manterem ativos durante mais tempo<sup>248</sup>. Observa-se, simultaneamente, um acompanhamento das tendências internacionais, com uma orientação voltada para o rock

---

<sup>246</sup> BRITO, 2018: 43.

<sup>247</sup> GUERRA, 2013: 204 (vol. I).

<sup>248</sup> Note-se que, na década de sessenta, são vários os grupos de rock que têm uma vida breve, muitas vezes porque a experiência consistia apenas numa “aventura”, mas também porque as circunstâncias colocavam múltiplos entraves a uma carreira profissional na música. Vários grupos desmembravam-se devido à obrigatoriedade de cumprimento do serviço militar, ou porque alguns membros optavam por se exilar (DUARTE, 2011: 16).

psicadélico e progressivo<sup>249</sup>. Segundo Paula Guerra, existia já todo um apetrechamento associado ao rock, que se vinha a edificar gradualmente desde a década anterior:

*[...] o programa “Em Órbita” na Rádio Clube Português, a cantina do Instituto Superior Técnico com as emissões da Sonora, a loja Porfírios que acompanhava as modas de Carnaby Street em Londres, o programa televisivo Zip Zip... Também a imprensa, através de “A Memória do Elefante”, do “Mundo da Canção” e da “Mosca” [...] e alguns espaços-territórios como a Avenida de Roma e os cafés Vává e Luanda transformaram-se em locais por excelência de sociabilidade juvenil e de celebração do rock.*<sup>250</sup>

Como já foi sendo referido ao longo do trabalho, as emissões radiofónicas e televisivas eram fulcrais na divulgação musical. Não é possível compreender os percursos de circulação da música, a sua rede de estruturas e mecanismos de produção e difusão sem ter em conta o papel destes órgãos de comunicação, pois era através deles que os músicos alcançavam a visibilidade necessária e que o grande público, bem como os próprios músicos, obtinham acesso a muitas das novidades da época. Aliás, antes de serem comercializadas em discos, várias músicas eram primeiramente transmitidas na rádio ou na televisão. A importância e o alcance da rádio levaram a que os programas se tornassem cada vez mais diversificados e direcionados para diferentes públicos-alvo, sendo que as estações optaram também por prolongar a sua emissão. Em 1963, o Rádio Clube Português começou a transmitir sem interrupções, ao longo das vinte e quatro horas diárias. Sete anos mais tarde, em 1970, a Emissora Nacional e a Rádio Renascença seguiram o exemplo<sup>251</sup>. Programas radiofónicos como *PBX*, *Página 1* ou *Em Órbita* conquistaram o público jovem e foram essenciais para despoletar mudanças de mentalidades e refrescar o paradigma musical no país<sup>252</sup>. O programa *Em Órbita*, que foi

---

<sup>249</sup> GUERRA, 2013: 202 (vol. I).

<sup>250</sup> Ibid., p. 202.

<sup>251</sup> Santos, R. (2019). *História da Rádio em Portugal: Sempre no Ar Sempre Consigo*. Disponível em <https://radio.hypotheses.org/1478> [último acesso em 06/09/2022].

<sup>252</sup> RTP Arquivos. (2011-2012). *Estranha Forma de Vida - Uma História da Música Popular Portuguesa* [programa televisivo]. Episódio 1 (17m38s – 17m41s). Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/programas/estranha-forma-de-vida/page/1/#filters> [último acesso em 06/09/2022].

incluído na programação FM<sup>253</sup> da Rádio Clube Português no dia 1 de abril de 1965, era muito prezado pelos mais jovens, pois privilegiava a modernidade musical e focava-se na divulgação dos êxitos pop e rock mais recentes<sup>254</sup>. Este programa dava prioridade à música popular anglo-americana, considerando-a um “veículo de adesão e de expressão de uma juventude dia a dia mais consciente e desenraizada dos padrões cristalizados e conformistas dos adultos”<sup>255</sup> e, ao longo de quase dois anos e meio, não transmitiu qualquer canção portuguesa. Foi, portanto, uma surpresa para os ouvintes quando, em agosto de 1967, escutaram a canção *A Lenda de El-Rei D. Sebastião*, do Quarteto 1111. Esta foi considerada um importante indício de transformação e renovação da música popular portuguesa. Os responsáveis do *Em Órbita*, Jorge Gil, Pedro Soares, João Alexandre e Cândido Mota, apontaram as razões que os levaram a incluir este original português no repertório do programa:

*O que neste trecho nos impressiona mais [...] é que, em cima de uma melodia de encantadora simplicidade, há uma história singela, popular, portuguesa, dita em versos directos, certos, desenfreados. Conta-se uma lenda. Como lenda que é, trazida até hoje pela herança popular, pertence ao folclore, ao património mais íntimo da comunidade e dos costumes do nosso país. É um tema eterno, de criação nacional e de validade perene e universal.*<sup>256</sup>

Esta citação encontra-se na contracapa do EP *A Lenda de El-Rei D. Sebastião*. A imagem na capa é uma gravura de François-Philippe Charpentier (1734-1817), baseada numa gravura precedente de Pierre Aveline (1656-1722). Embora a data de produção seja posterior, ela remete, grosso modo, para o período no qual ocorreu a batalha de Alcácer-Quibir e o consequente desaparecimento do Rei D. Sebastião (1578).

---

<sup>253</sup> FM (frequência modulada) e AM (amplitude modulada) são termos que se referem ao modo como as ondas de radiofrequência se propagam. De um modo geral, a rede de FM tem menos interferências e maior alcance comparativamente à rede de AM, sendo por isso preferida pelas emissoras, permitindo igualmente uma melhor qualidade sonora mas exigindo, porém, equipamentos de melhor qualidade.

<sup>254</sup> BRITO, 2018: 19.

<sup>255</sup> Página de revista (p. 17) disponibilizada em Santos, R. (2015, 1 de abril). *50 anos do programa Em Órbita*. Disponível em <https://industrias-culturais.blogs.sapo.pt/50-anos-do-programa-em-orbita-7784463> [último acesso em 09/09/2022].

<sup>256</sup> Quarteto 1111. (1967). *A Lenda de El-Rei D. Sebastião* [disco]. EP. SLEM 2289. Columbia. Disponível em <https://www.groovierecords.com/products/a-lenda-de-el-rei-d-sebastiao> [último acesso em 09/09/2022].

O *Em Órbita* permitiu criar um espaço radiofónico que serviu como referência e inspiração a uma nova geração de músicos que procurava romper com aquilo que convencionalmente se ouvia nas emissoras do país. Devido à sua popularidade e inovação, chegou até a ganhar o prémio *Ondas*, promovido pela Rádio Barcelona, e o prémio da Casa da Imprensa, ambos em 1967. É um dos programas de maior longevidade da rádio portuguesa, tendo sido transmitido durante trinta e seis anos, até 2001<sup>257</sup>.



Figura 58 - A Lenda D'el Rei D. Sebastião (EP), Quarteto 1111, 1967.



Figura 104 - Lisbone, Ville capitale du Royaume du Portugal. François-Philippe Charpentier (1734-1817), baseada em gravura precedente de Pierre Aveline (1656-1722).

Já no meio televisivo surgem programas como o *Zip-Zip*, que estreou em maio de 1969, realizado por Luís Andrade, e apresentado por Raul Solnado, Carlos Cruz e Fialho Gouveia. As gravações eram feitas no Teatro Villaret (com auditório aberto ao público, que terá acomodado cerca de 13500 espetadores<sup>258</sup>), sendo que se realizaram, no total, trinta e duas emissões deste programa<sup>259</sup>. O *Zip-Zip* foi profundamente inovador no âmbito televisivo nacional, e animou as noites dos portugueses ao trazer para o palco artistas

---

<sup>257</sup> RTP Arquivos – Em Órbita. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/programas/em-orbita/> [último acesso em 09/09/2022].

<sup>258</sup> SIMÕES, 2011: 6.

<sup>259</sup> BRITO, 2018: 42.

convidados, conversas dinâmicas, momentos de debate, cenas humorísticas e claro, muita música, sendo que os apresentadores foram à procura de “novos valores da música portuguesa, que andavam por aí nas associações académicas e nos bares, numa vida um bocado clandestina”<sup>260</sup>. É necessário notar, contudo, que as Comissões de Censura estavam sempre presentes para decidir aquilo que podia, de facto, ser emitido. Importantes figuras como a poetisa Natália Correia e o músico Zeca Afonso tiveram até a sua participação no programa vedada<sup>261</sup>. Ainda assim, o programa contribuiu fortemente para a divulgação da cultura e deu voz a uma vaga de artistas que traziam com eles uma nova música portuguesa, mais irreverente e interventiva. A ideia de que tudo podia ser dito e feito no *Zip-Zip* foi largamente reproduzida pela imprensa da época e defendida pelos apresentadores e pelo público português, sendo que os responsáveis pelo programa receberam mais de cinquenta mil cartas de admiradores<sup>262</sup>, entre elas cartas de motivação de jovens músicos ansiosos por pisar tão aclamado palco, e também cartas que continham felicitações, sugestões, e até denúncias de injustiças e problemas sociais, para que o programa pudesse “mostrar o país escondido pela ditadura”<sup>263</sup>. O sucesso do *Zip-Zip* levou à criação de um programa radiofónico intitulado *Tempo Zip*, emitido diariamente pela Rádio Renascença entre a meia-noite e as três da manhã<sup>264</sup>, e também da editora Zip-Zip, que se focava no lançamento de canções de intervenção, sendo que o primeiro disco editado foi um LP, em 1969, reunia vários temas e cantores que atuaram no programa, e o primeiro disco de um intérprete individual foi o single *Pedra Filosofal*, de Manuel Freire, editado no ano seguinte<sup>265</sup>. Tanto o LP como o single referidos continham, na capa, uma representação de um balão de pensamento – um símbolo gráfico de conteúdos mentais – e uma imagem muito associada ao popular programa televisivo, possivelmente

---

<sup>260</sup> Carlos Cruz *apud* SIMÕES, 2011: 14.

<sup>261</sup> BRITO, 2018: 42.

<sup>262</sup> SIMÕES, 2011: 7.

<sup>263</sup> Fialho Gouveia *apud* SIMÕES: 2011: 48.

<sup>264</sup> BRITO, 2018: 42.

<sup>265</sup> SIMÕES, 2011: 45.

numa alusão à liberdade de pensamento e de expressão, da qual o *Zip-Zip*, e as iniciativas dele resultantes, se tornaram referências naquela época.



Figura 59 - Zip-Zip (LP), 1969. Manuel Pires [design].



Figura 60 - Pedra Filosofal (single), Manuel Freire, 1970.

A par destas novidades radiofónicas e televisivas, que pretendiam romper com convenções e refrescar o panorama musical vigente no país, não se pode descurar o aumento significativo, na década de setenta, de concertos clandestinos<sup>266</sup> e de festivais direcionados para a juventude, despidos da ideia de competição, contrastando assim com os concursos de conjuntos modernos que se promoviam neste período. Os Serviços de Espectáculos, controlados pelo SNI, eram o órgão do Governo responsável por aprovar, entre outras coisas, a realização de peças de teatro, a formação de cineclubes, a transmissão de filmes, e a organização de concertos e dos respetivos artistas e letras de

---

<sup>266</sup> Note-se que alguns cantores e compositores, tais como Zeca Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Francisco Fanhais, raramente obtinham autorização oficial para atuar em concertos e outros espetáculos, e as letras das suas canções também não eram submetidas para apreciação prévia. Como tal, por vezes os eventos onde atuavam eram desconhecidos das autoridades: “Verifica-se, com certa frequência, a realização de espetáculos – algumas vezes até clandestinos – com intenções nem sempre desprovidas de tendências de carácter político social [...] [as canções] traduzem ideias de contestação, de pacifismo, de reivindicações sociais” (Documento nº 1130/70. (23 de abril de 1970). Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos. Galeria Virtual da Censura. Museu Nacional da Imprensa. Disponível em <http://www.museudaimprensa.pt/galeriavirtualdacensura/> [último acesso em 12/09/2022]).

canções<sup>267</sup>. A Primavera Marcelista trouxe uma ligeira atenuação da ação censória, como recorda Rui Mingas:

*A abertura e o à-vontade com que nós cantávamos na primavera marcelista, se tivesse acontecido há seis anos ou cinco anos atrás estávamos todos metidos na cadeia, nem terminávamos os nossos cantos livres nas associações de estudantes [...] mesmo noutras associações de trabalhadores que o Zeca levava-me [...], e nenhum de nós foi preso, recebíamos era ameaças e recomendações para não cantar [...] mas isto era uma demonstração de uma abertura um pouco maior da sociedade.*<sup>268</sup>

Mesmo assim, as letras das canções ainda eram minuciosamente inspeccionadas e, sempre que necessário, cortadas e censuradas, e a realização de certos eventos musicais foi também impedida, como é o caso do Festival dos Salesianos, organizado por José Cid e José Nuno Martins, e que deveria ter ocorrido pacificamente no Estoril, em 1970. A imprensa anunciou-o como o “Festival Monstro de Pop-Music”<sup>269</sup>, sendo que o cartaz anunciava nomes como Quarteto 1111, Chinchilas, Psico, Objectivo, e grupos estrangeiros como Wallace Collection. No dia 26 de agosto, uma multidão de cerca de cinco mil pessoas reuniu-se para testemunhar o grande evento. Os espetadores terão visto apenas os minutos iniciais da atuação do primeiro grupo que subiu ao palco, o Quarteto 1111. Após esse breve momento, entrou bruscamente no local a polícia de choque, que dispersou a multidão, chegando inclusive a agredir vários jovens. Isto resultou em fotografias, captadas por jornalistas estrangeiros, que depois as divulgaram noutros países, mostrando um vislumbre da repressão vivida em Portugal<sup>270</sup>. Este festival, cuja

---

<sup>267</sup> Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos. DGLAB - Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4314363> [último acesso em 12/09/2022].

<sup>268</sup> Rui Mingas *apud* SIMÕES, 2011: 62.

<sup>269</sup> Men, C. (2019, 15 de agosto). *Woodstick, o festival português que acabou à paulada*. TSF – Rádio Notícias. Disponível em <https://www.tsf.pt/portugal/sociedade/woodstick-o-festival-que-acabou-a-paulada-11211835.html?fbclid=IwAR3wElQSpNHtG6hEFcxhtHzjc4RbeFNDqky1jBZGKG2ZxaTkZ9N2k60tUDU> [último acesso em 12/09/2022].

<sup>270</sup> Men, C. (2019, 15 de agosto). *Woodstick, o festival português que acabou à paulada*. TSF – Rádio Notícias. Disponível em <https://www.tsf.pt/portugal/sociedade/woodstick-o-festival-que-acabou-a-paulada-11211835.html?fbclid=IwAR3wElQSpNHtG6hEFcxhtHzjc4RbeFNDqky1jBZGKG2ZxaTkZ9N2k60tUDU> [último acesso em 12/09/2022].



inspiração tinha sido o célebre Woodstock de 1969, ficou, a partir de então, conhecido como o *Woodstick*.

O título de Woodstock português seria, na verdade, atribuído pouco depois, à edição de 1971 do Festival de Vilar de Mouros, considerado o precursor dos atuais festivais de música em Portugal. Foi com esta edição que o festival alcançou uma grande projeção nacional, tendo reunido, nos fins-de-semana decorridos entre 31 de julho e 15 de agosto de 1971, cerca de vinte mil espectadores, não só portugueses, mas de vários locais da Europa<sup>271</sup>. A sua primeira edição ocorreu em 1965, organizada pelo Dr. António Augusto Barge. O objetivo era orientado para a divulgação da música popular, sobretudo folclore, da região do Alto Minho e da Galiza, e também pretendia promover Vilar de Mouros enquanto destino turístico<sup>272</sup>. Em 1971, de forma a cativar a juventude, estabeleceu-se um fim-de-semana (7 e 8 de agosto) dedicado aos grupos portugueses emergentes e inovadores da época, como Quarteto 1111, Chinchilas, Beatnicks, Pop Five Music Incorporated, Objectivo, entre outros, e também atuações de músicos estrangeiros de grande relevância internacional, nomeadamente Elton John e o grupo Manfred Mann. Naquele fim-de-semana, milhares de jovens invadiram a pacata freguesia minhota para assistirem ao festival. A vontade do Dr. Barge em promover as valências turísticas desta região caminhense, uma “terra de lavradores e camponeses e de muitos emigrados”<sup>273</sup>, reflete-se na afirmação que fez numa entrevista para a revista *Rádio & Televisão*:

*Posso afirmar que 90 por cento dos assistentes eram esses jovens, de cabelos compridos ou não, que dormiram enrolados em cobertores e que passaram fome [...] mas que apesar de tudo souberam dar um exemplo de civismo verdadeiramente extraordinário [...]. É que os jovens não são atraídos pela paisagem, mas pode atraí-los um festival de música pop. Depois de lá estarem, não podem fechar os olhos. Então admiram as belezas que os envolvem.*

---

<sup>271</sup> Rei, M. (s.d.). *História do Festival*. Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em <http://festivalvilardemouros.weebly.com/histoacuteria-do-festival.html> [último acesso em 13/09/2022].

<sup>272</sup> GUERRA, 2013: 207 (vol. I).

<sup>273</sup> DUARTE *apud* GUERRA, 2013: 207 (vol. I).

*Regressam às suas terras e falam delas, às pessoas de família, aos seus amigos.  
Mais tarde voltarão com os seus próprios filhos...*<sup>274</sup>



Figura 61 - Festival de Vilar de Mouros, 1971.

A realização de um festival desta dimensão na época foi, em parte, possível devido à relação de amizade do Dr. Barge com várias pessoas de influência e, em particular, com o comandante-geral da GNR, o que lhe permitiu contornar uma série de burocracias<sup>275</sup>. Apesar do processo inicial ter sido facilitado, o país ainda se encontrava em plena ditadura, e as autoridades mostraram várias reservas em relação ao festival. Nele, marcaram presença a PIDE e quarenta e cinco homens da GNR do Porto<sup>276</sup>. Em certas ocasiões, o palco era também separado da assistência através de arame farpado<sup>277</sup>. Um documento de grande interesse sobre este festival consiste num relatório de um elemento

---

<sup>274</sup> *Vilar de Mouros - foi a juventude de saco às costas quem salvou o festival.* (14 de agosto de 1971). Entrevista de Emílio Filipe a António Barge. Revista Rádio & Televisão, pp. 5-7. Disponível em <https://industrias-culturais.hypotheses.org/26291> [último acesso em 12/09/2022].

<sup>275</sup> Alexandre, R. (2021, 1 de agosto). *O primeiro Vilar de Mouros "a pensar na juventude" foi há 50 anos.* TSF – Rádio Notícias. Disponível em <https://www.tsf.pt/portugal/cultura/o-primeiro-vilar-de-mouros-a-pensar-na-juventude-foi-ha-50-anos-13996633.html> [último acesso em 13/09/2022].

<sup>276</sup> BARROCAS, 2015: 33.

<sup>277</sup> GUERRA, 2013: 207 (vol. I).

informativo da PIDE que assistiu ao evento, no qual escreve que testemunhou pessoas “na maior promiscuidade”, “a comer com as mãos e a limparem os dedos à cabeleira” e “porcaria de todo o género no chão”, acabando por designar a multidão como uma “praga de gafanhotos”<sup>278</sup>, que se ocupava a roubar batatas e outros produtos hortícolas aos proprietários de terrenos próximos. O festival também causou grande desagrado às autoridades religiosas. Para além das múltiplas tentativas de o boicotar, o pároco da freguesia excomungou o Dr. Barge e os seus familiares, e quando o evento terminou alguns seminaristas de Braga ter-se-ão também lá dirigido para “defumar o local do pecado”<sup>279</sup>.

Apesar dos relatos controversos, os espetadores que se encontravam no festival<sup>280</sup>, inclusive nos dias 7 e 8, terão sido, de um modo geral, pacíficos, não se tendo registado quaisquer conflitos significativos ou demonstrações de euforia excessiva, algo que até levou o cantor Elton John a sentir-se desiludido pela aparente falta de entusiasmo do público português<sup>281</sup>. É também interessante notar, analisando a programação prevista para os três fins-de-semana, que este foi um festival profundamente eclético, incluindo desde os grupos mais modernos de pop e rock, até artistas como Amália Rodrigues, a Banda da Guarda Nacional Republicana, o Coral Polifónico de Viana do Castelo e o Grupo de Bailado Verde Gaio<sup>282</sup>, abrangendo assim diversos géneros musicais e atraindo públicos diferentes.

Embora tenham existido alguns programas, eventos e acontecimentos dignos de menção, a realidade é que, desde a década de sessenta, o panorama musical e as suas dinâmicas em Portugal pouco se alteraram até abril de 1974<sup>283</sup>, sendo que o rock

---

<sup>278</sup> Relatório da PIDE/DGS sobre a edição de 1971 do Festival Vilar de Mouros / Informação n.º 226 – C.I. Disponível em <https://www.comumonline.com/2013/10/a-andorinha-e-a-primavera-o-primeiro-festival-de-vilar-de-mouros/> [último acesso em 13/09/2022].

<sup>279</sup> ZAMITH *apud* BARROCAS, 2015: 33.

<sup>280</sup> Encontram-se várias fotografias deste evento, mas escassos registos fílmicos. Um deles pode ser visto num vídeo realizado por João Jales, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JrXB84e6uXU> [último acesso em 14/09/2022].

<sup>281</sup> GUERRA, 2013: 207 (vol. I).

<sup>282</sup> Este grupo foi fundado por António Ferro na década de quarenta. Tinha, portanto, uma forte ligação ao regime. Isto enfatiza a ideia de que este festival se enquadrava nos padrões considerados aceitáveis para eventos de música ao vivo, havendo apenas um fim-de-semana em que “escapou à regra”.

<sup>283</sup> DUARTE, 2011: 19.

português, em particular, ressurgiu com maior força em 1976<sup>284</sup>. Com a Revolução de 25 de abril de 1974, “a rádio tem pela última vez na história europeia um papel de primeiro plano numa Revolução, e mais uma vez a música está lá, em lugar destacado”<sup>285</sup>. São, assim, várias as músicas que ficaram associadas a este momento histórico, como *Grândola, Vila Morena*, de Zeca Afonso, *Liberdade*, de Sérgio Godinho, ou *E Depois do Adeus*, com letra de José Niza e música de José Calvário, interpretada por Paulo de Carvalho. Algumas delas deixavam até bastante espaço para o subterfúgio, não sendo necessariamente diretas nas suas letras. Com a queda do regime ditatorial, as canções que tinham sido proibidas durante anos invadiram rádios, palcos, ruas e discotecas<sup>286</sup>. Na segunda metade da década, verificam-se também algumas alterações no âmbito do design discográfico, possivelmente influenciado pela definição e qualificação mais precisa de correntes e estilos musicais<sup>287</sup>, que espoletam associações a diferentes tipos de representações imagéticas. Por exemplo, no disco *Notícias d’Abril*, de Adriano Correia de Oliveira, cujas canções têm um forte caráter crítico relativamente às árduas situações enfrentadas pela classe operária em Portugal, a imagem da capa consiste em dois excertos de páginas de jornal, que abarcam questões relacionadas com os direitos dos trabalhadores e com as valências do trabalho comunitário.



Figura 62 - Notícias d’Abril (single), Adriano Correia de Oliveira, 1978.

<sup>284</sup> Ibid., p. 20.

<sup>285</sup> RTP Arquivos. (2011-2012). Estranha Forma de Vida - Uma História da Música Popular Portuguesa [programa televisivo]. Episódio 1 (24m06s – 24m14s). Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/programas/estranha-forma-de-vida/page/1/#filters> [último acesso em 14/09/2022].

<sup>286</sup> DUARTE, 2011: 19.

<sup>287</sup> Ibid., p. 19.

As editoras já podiam arriscar colocar nos seus produtos este género de imagens, que transmitiam claras mensagens de teor social e político, dado que já não se encontravam sob a ameaça constante da censura. Deve sublinhar-se, no entanto, que nos anos seguintes à Revolução, dado que o país ainda tentava encontrar um rumo e organizar-se perante todos os desafios apresentados, se verificam muitas oscilações entre restrições e liberalizações. A título de exemplo, num documento disponibilizado pelo Museu da RTP, datado de 26 de abril de 1974, a Direcção dos Serviços de Programas declara que “não devem ser feitas restrições” na inclusão dos discos em arquivos nos programas, e também que os discos a adquirir “não deverão ser objecto de qualquer exame prévio”<sup>288</sup>. Já noutro documento, este datado de 26 de julho de 1974, a mesma Direcção dos Serviços de Programas informa que foram “retirados ou considerados inconvenientes para aquisição”<sup>289</sup> os discos que continham os temas *Duas Melodias*, de Luís Cília, ou *O preto no branco*, de Tonicha.

Dado que os projetos que tiveram maior alcance e representatividade nesta época tinham conotações revolucionárias, o rock teve, durante um breve período, um papel secundário no cenário musical do país. De uma forma geral, os grupos de rock seguiram circuitos alternativos e tocavam nos locais habituais: bailes de finalistas ou recintos universitários, concursos de música moderna, e apenas ocasionalmente atuavam em espaços de maior dimensão e com um público mais vasto, como um festival ou uma abertura para o concerto de algum grupo estrangeiro<sup>290</sup>. Dado que a década de setenta foi fortemente permeada por tensões e intervenções relacionadas com a esfera política, que era o centro das preocupações, pode afirmar-se que “A Música dos Anos 70 [...] traz um número relativamente pequeno de grandes estreias, até porque não é ela o principal pólo de atracção”<sup>291</sup>. Não obstante, houve uma intensa atividade criativa e colaborativa na música, tendo ficado conhecida como “a década da camaradagem”<sup>292</sup>. No rock, a principal

---

<sup>288</sup> Direcção dos Serviços de Programas. Nota de Serviço Interno n° 103, 26 de abril de 1974. Disponível em <https://museu.rtp.pt/> [último acesso em 14/09/2022].

<sup>289</sup> Direcção dos Serviços de Programas. Nota de Serviço Interno n° 168, 26 de julho de 1974. Disponível em <https://museu.rtp.pt/> [último acesso em 14/09/2022].

<sup>290</sup> DUARTE, 2011: 19.

<sup>291</sup> Ferreira, D. (2007). *Os Anos 70* [booklet]. Booklet incluído em *Various - O Melhor Da Música Portuguesa* (vol. 08) [CD]. 0946 3 91414 2 5. EMI Music Portugal.

<sup>292</sup> Ibid.

novidade a ser ressaltada é o aparecimento de bandas orientadas para o rock psicadélico e progressivo, um subgênero que ecoava no contexto internacional, com grupos como Pink Floyd, Yes ou Genesis. Nos dias 6 e 7 de março de 1975, os Genesis deram um importante concerto no Dramático de Cascais, no qual muitos jovens entraram clandestinamente<sup>293</sup>, tendo surpreendido com as impactantes sonoridades e encenações em palco. A nível nacional, os Petrus Castrus e os Tantra foram expoentes do rock progressivo. Os Petrus Castrus lançam o seu primeiro EP, *Marasmo*, em 1971. A capa incorpora uma ilustração dicromática, que joga com a perceção através de elementos que criam um efeito de ilusão de ótica, podendo perceber-se uma possível inspiração na Op Art, embora sem a presença de cinetismo. Por sua vez, a obra mais reconhecida do grupo, o álbum *Mestre*, editado dois anos depois, e hoje considerado “uma referência histórica de toda a produção discográfica portuguesa”<sup>294</sup>, conta também com uma imagem impactante na capa – uma fotografia do imponente tritão do Palácio da Pena, em ângulo contrapicado, captada por José Soares, um artista gráfico que também concebeu capas para Xarhanga<sup>295</sup>, José Barata Moura, Sérgio Godinho, José Mário Branco e Sétima Legião, entre outros.



Figura 63 - Marasmo (EP), Petrus Castrus, 1971.

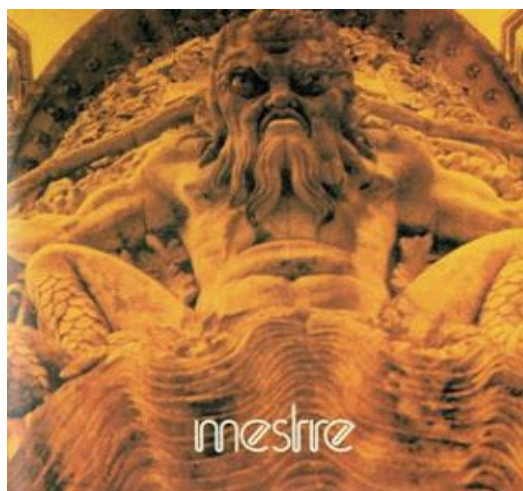


Figura 64 - Mestre (LP), Petrus Castrus, 1973. José Soares [fotografia e design].

---

<sup>293</sup> BRITO, 2018: 37.

<sup>294</sup> DUARTE, 2011: 19.

<sup>295</sup> Um dos grupos que também influenciou o rock português na década de setenta, tendo editado dois singles, ambos em inglês.

Por seu lado, os Tantra surgem na segunda metade da década de setenta e editam o primeiro single, *Alquimia da Luz*, em 1976. Este grupo é irreverente nas suas propostas, através do desenvolvimento de alter-egos (neste caso do vocalista, Manuel Cardoso) e de uma grande envolvimento cenográfica em concertos, com máscaras, adereços e outros elementos que poderiam exigir montagens complexas, algo muito inovador para um grupo de rock português nesta época, dado os escassos recursos financeiros de que a maioria deles dispunha<sup>296</sup>. Em 1978, conseguem até esgotar os bilhetes para o concerto no Coliseu dos Recreios<sup>297</sup>. Apesar de serem amiúde comparados ao Genesis, Manuel Cardoso refere que uma das suas principais inspirações foi Arthur Brown, o célebre cantor britânico, que fazia espetáculos com “leões, tigres, explosões” e com “um fato que ardia em chamas”<sup>298</sup>. É também em 1978 que lançam o seu segundo álbum, *Holocausto*, que alcançou um grande sucesso. Na capa, concebida e assinada por Manuel Dias, a tipografia utilizada no nome do álbum recorda a tipografia também aplicada nos álbuns *Nursery Cryme*, dos Genesis, e *Fragile*, dos Yes. Na ilustração observa-se, num cenário que se assemelha a uma gruta, um elemento central – uma figura alada – que se encontra numa posição tipicamente associada a práticas meditativas, e que parece estar encapsulada num estado transcendental. Dedicam o álbum ao Guru Maharaj Ji<sup>299</sup>, cujos ensinamentos se relacionam com a obtenção da paz e libertação interior através de processos meditativos. Aliás, o nome elegido para o grupo – Tantra – faz referência aos textos sobre ensinamentos e práticas do Hinduísmo, Budismo e Jainismo. Segundo a enciclopédia *Britannica*, “Tantras are [...] considered to treat of theology, Yoga, construction of

---

<sup>296</sup> Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). Episódio 2 - Progressivo vs Punk [40m45s – 40m50s]. A Arte Elétrica em Portugal [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 14/09/2022].

<sup>297</sup> GUERRA, 2013: 204 (vol. I).

<sup>298</sup> Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). Episódio 2 - Progressivo vs Punk [41m04s – 41m08s]. A Arte Elétrica em Portugal [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 14/09/2022].

<sup>299</sup> No interior da capa, está escrito “Desejamos dedicar o nosso trabalho ao nosso mestre, GURU MAHARAJ JI”. Dedicatórias e curtos textos afáveis de amigos e colegas são frequentemente encontrados nestes objetos, demonstrando uma certa informalidade e também o espírito de comunidade que poderia existir no meio artístico.

temples and images, and religious practices” e também abordam “spells, rituals, and symbols”<sup>300</sup>.

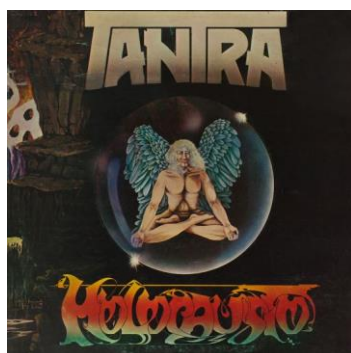


Figura 65 - Holocausto (LP), Tantra, 1978.

Manuel Dias [design]. Júlia Ventura [fotografia].



Figura 66 - Nursery Cryme (LP), Genesis, 1971. Paul Whitehead [design].



Figura 67 - Fragile (LP), Yes, 1971. Roger Dean [design].

Já em 1980, os Tantra lançam *Humanoid Flesh*, contando agora com Pedro Ayres Magalhães (futuro membro dos Heróis do Mar) no baixo, sendo este o primeiro trabalho do grupo editado em inglês, numa atitude curiosamente contracorrente, dado que neste período já se começava a valorizar a escrita de canções rock em português<sup>301</sup>. As fotografias na capa são da autoria de Ana Esquivel e Eduardo Gageiro<sup>302</sup>, e mostram Manuel Cardoso a corporizar um dos seus alter-egos, apelidado de Frodo. Nesta personagem detetam-se semelhanças com os *Coneheads*, personagens ficticiais

---

<sup>300</sup> Encyclopedia Britannica – Tantra. Disponível em <https://www.britannica.com/topic/Tantra-religious-texts> [último acesso em 16/09/2022].

<sup>301</sup> DUARTE, 2011: 23.

<sup>302</sup> Eduardo Gageiro é um importante fotógrafo e fotojornalista português. Uma das suas fotografias será também a protagonista no álbum *Mãe*, dos Heróis do Mar, obra discográfica abordada mais adiante neste trabalho.



extraterrestres que apareceram pela primeira vez num *sketch* cómico do programa Saturday Night Live, em 1977. Pouco após este disco, que se revelou um fracasso comercial<sup>303</sup>, o grupo dissolve-se e os Tantra só ressurgem com um novo trabalho discográfico em 2002, com novos membros e com Manuel Cardoso como único elemento da fundação original.

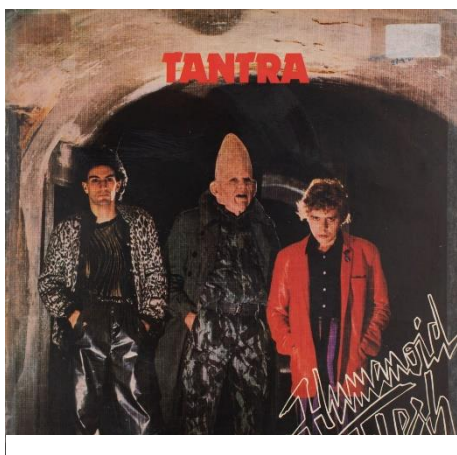


Figura 68 - Humanoid Flesh (LP), Tantra, 1980.



Figura 69 - Coneheads, 1977.

A acompanhar o entusiasmo em torno do rock progressivo, destacam-se também os Beatnicks, com o single *Somos o Mar/Jardim Terra*, de 1978, cuja capa incorpora uma ilustração de teor surrealizante, com árvores, pedras e grutas que parecem enquadrar uma espécie de torre, de formato intrigante, e que na base tem uma escadaria que direciona para uma entrada rematada por um arco canopial. Os Beatnicks mantêm-se em atividade ao longo das décadas de sessenta, setenta e oitenta, testando diferentes formações e estilos musicais. Após 1974, Helena Águas (Lena d'Água), entra para o grupo durante um breve período<sup>304</sup>, tornando-se assim numa das primeiras integrantes femininas de um grupo de rock português.

---

<sup>303</sup> DUARTE, 2011: 142.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 44.

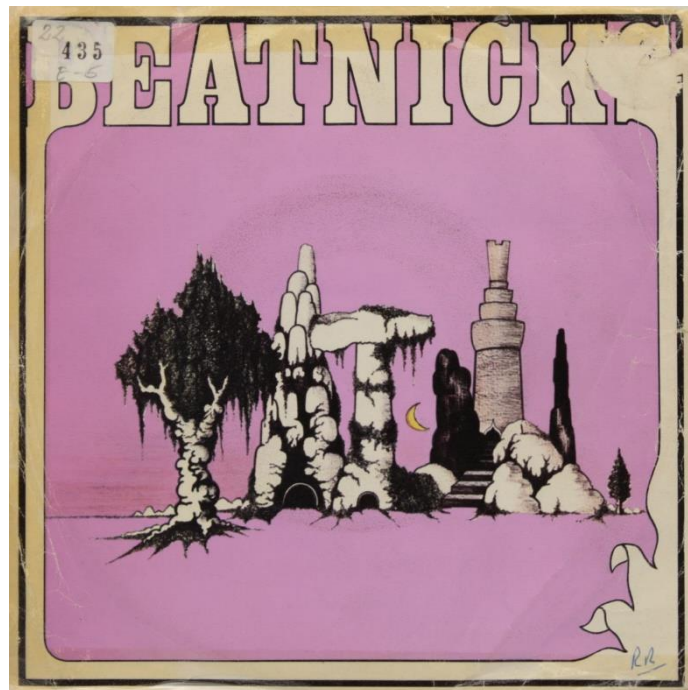


Figura 70 -- Somos o Mar/Jardim Terra (single), Beatnicks, 1978.

Surgem bandas que também exploram outros subgêneros do rock, como por exemplo os Arte & Ofício<sup>305</sup> e os Ananga-Ranga, com propostas mais focadas no jazz-rock. Os Arte & Ofício lançam um dos seus trabalhos mais importantes e de longa duração em 1979, o álbum *Faces*, que conta com fotografias e arranjo gráfico de Fernando Aroso. Na capa observa-se uma fotografia em negativo, na qual se encontram duas pessoas encostadas, sendo que o esbater dos contornos parece sugerir que os corpos estão, de algum modo, a fundir-se.

---

<sup>305</sup> Dois membros deste grupo, Sérgio Castro e Álvaro Azevedo, formam, paralelamente, os Trabalhadores do Comércio, onde escrevem e cantam exclusivamente em português.



Figura 71 - Faces (LP), Arte & Ofício, 1979. Fernando Aroso [design e fotografia].

Outros grupos, que tinham feito uma pausa, voltam ao ativo devido a uma “onda revivalista”<sup>306</sup>, como é o caso dos Sheiks, que lançam um álbum com os seus maiores êxitos, intitulado *Pintados de Fresco*, em 1979. A fotografia da capa, captada por Pedro Cunha, mostra os quatro membros do grupo com uma indumentária associada à profissão de pintor. Elementos como um escadote e baldes de tinta enfatizam a ação pretendida. Do lado esquerdo, um indivíduo, que não pertence ao grupo, pinta uma parede de azul e parece usar, na cabeça, um bivaque militar. É possível que este elemento tenha sido incluído com o intuito de aludir discretamente à Revolução, ocorrida cinco anos antes. Na contracapa, deparamo-nos com uma carta amistosa de Carlos Cruz, que elogia o grupo pelo disco com um som “bestialmente moderno”, e que os relembra, humoristicamente, que “vocês se esqueceram que são portugueses e da tal modéstia tão necessária à sobrevivência dos nossos valores e dos profundos sentimentos do povo português”<sup>307</sup>. Em

---

<sup>306</sup> DUARTE, 2011: 136.

<sup>307</sup> Carta de Carlos Cruz em Sheiks. (1979). *Pintados de Fresco* [disco]. LP. 5002. Nova Companhia de Música - Boom. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=437906&img=11927> [último acesso em 16/09/2022].

1980, os Sheiks são até convidados para um programa de televisão, *Sheiks com Cobertura*, transmitido entre fevereiro e abril desse ano na RTP 2 e apresentado por Júlio Isidro. Neste programa, o grupo, já com uma sólida e reconhecida identidade dentro da música popular portuguesa, acolhia uma nova vaga de músicos portugueses<sup>308</sup>, cruzando assim uma geração mais antiga com outra mais recente, que estava prestes a emergir e a trazer grandes novidades ao panorama musical do país.



Figura 72 - Pintados de Fresco (LP), Sheiks, 1979. Luís Beato [design].  
Pedro Cunha [fotografia].

### Capítulo 3. “A língua do gesto e do grito”<sup>309</sup>: a eclosão do rock português

Quando finalmente esmorecem os resquícios do regime ditatorial, os portugueses apercebem-se que ainda há muito por fazer. Para Portugal, ainda recém-saído de uma fase turbulenta e revolucionária, a década de oitenta é fundamental para alavancar uma série de aspetos, entre eles uma relativa descompressão política que envolveu a estabilização

---

<sup>308</sup> RTP – Sheiks com Cobertura [programa de televisão]. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p36250> [último acesso em 16/09/2022].

<sup>309</sup> Marshall McLuhan *apud* MENEZES-FERREIRA, 2013: 5.

democrática, a expansão do poder de compra da classe média e a adesão à Comunidade Económica Europeia que, não obstante as opiniões divisivas na época, permitiu quebrar um certo isolamento do país e contribuiu para acelerar a sua integração no contexto internacional e o seu progresso<sup>310</sup>. Para além destas transformações políticas, são também de grande relevância as transformações sociais e culturais deste período, como o desenvolvimento da indústria cultural e do entretenimento voltado para as massas, e também a ampliação significativa do universo televisivo e dos meios tecnológicos. Devido ao afrouxamento das tensões e restrições que ainda se faziam sentir na década anterior e também a uma cultura de consumo que domina cada vez mais a vida quotidiana e que responde aos “apanágios da sociedade pós-moderna”<sup>311</sup>, é igualmente neste período que se dá a abertura de mais estabelecimentos para a fruição musical, a realização de mais eventos direcionados para o ócio da juventude<sup>312</sup>, uma intensificação dos hábitos de lazer e da vida noturna, e a proliferação de novos estilos de vestir e modas vanguardistas. É, portanto, nesta altura que se verifica a “solidificação de culturas juvenis” e a densificação das “pertenças subculturais”<sup>313</sup>. A multiplicação, cada vez mais impactante, de manifestações associadas a estas culturas juvenis reflete-se nos órgãos de comunicação e na dinâmica do mercado, o que estimula uma maior abertura destes fenómenos às massas.

No que respeita à música rock, deu-se uma “espécie de supernova”<sup>314</sup>. Enquanto os grupos de rock, anteriormente, tocavam em circuitos mais restritos, nesta altura, em que há uma maior receptividade à novidade, começam a receber uma maior exposição mediática e a terem mais oportunidades para atuar perante públicos mais alargados e para editarem os seus trabalhos, em parte devido às afinidades que se formavam entre os jovens

---

<sup>310</sup> GUERRA, 2019: 286 (vol. I).

<sup>311</sup> GUERRA & MARTINS, 2019: 1.

<sup>312</sup> Ressalte-se a institucionalização de festivais que ocorreu nesta década, com eventos importantes como o Festival Só Rock (Coimbra, 1981), o Festival de Vilar de Mouros (Vilar de Mouros, 1982), o Festival Nacional da Nova Música Rock (Porto, 1985), o Festival Luso-Galaico de Rock ao Vivo (Porto, 1988), entre muitos outros, para além da realização de diversos concursos e mostras para divulgar a música moderna, em particular o rock, que se produzia no país.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>314</sup> Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). Episódio 3 – O Boom do Rock [01m03s – 01m04s]. A Arte Elétrica em Portugal [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 18/09/2022].

músicos, os profissionais de outras áreas relacionadas com a música, e o próprio público, que assistia com gosto ao eclodir do fenómeno:

*[...] de repente, no princípio dos anos 80, porque os músicos tinham a mesma idade dos radialistas, dos jornalistas e dos editores, estavam todos a falar da mesma maneira, no mesmo sentido e encontraram nos espectadores gente da mesma idade que aderiu, precisamente, aos seus desafios. E, de repente, dá-se um boom [...].*<sup>315</sup>

Estes anos viram, assim, uma intensa atividade produtiva e sucessos comerciais em torno do rock, também muito marcado pelo espírito DIY – *do it yourself* – inspirado pelas tendências e ideologias associadas ao punk, que se tinham começado a infiltrar gradualmente em Portugal desde finais da década de setenta. Aliás, num artigo de julho de 1978 da revista *Rock em Portugal*<sup>316</sup>, o punk é definido como uma corrente musical que permite que “os pobres, os adolescentes esquecidos, os desprotegidos” se manifestem, não havendo “força ou governo algum no mundo que nos faça calar”<sup>317</sup>. Ao contrário do rock progressivo, que glorificava as sonoridades complexas, o domínio dos instrumentos e a competência técnica, o punk trouxe uma simplificação de processos e uma mensagem mais direta e crua, amiúde relacionada com realidades sociais testemunhadas pelos artistas, o que também provocava uma maior aproximação e empatia com o público. Bastavam, assim, os instrumentos básicos, a proximidade de ideias, uma atitude rebelde e a vontade para criar música. No final da década de setenta formam-se uma série de grupos de punk-rock com jovens amadores, que tinham “more energy and ideas than actual musical skills or professionalism”<sup>318</sup>, e que produziam um som muito marcado por uma certa agitação e sentido de urgência, tais como Aqui d’El Rock, Os Faíscas<sup>319</sup>, Minas & Armadilhas, Xutos & Pontapés, UHF, entre muitos outros. O single

---

<sup>315</sup> Teodoro (jornalista) *apud* GUERRA, 2013: 223 (vol. I).

<sup>316</sup> Esta revista foi ativa entre janeiro de 1978 e maio de 1979. Surgida ainda antes da eclosão do rock lusitano, foi a primeira revista dedicada unicamente a este fenómeno, e contava com notícias, entrevistas, informação sobre concertos, poemas de bandas portuguesas e *tops* com os discos mais representativos, entre outras secções. (DUARTE, 2011: 162-163).

<sup>317</sup> Luís Andrade em *Rock em Portugal* (nº 5), p. 25 *apud* BRITO, 2018: 71.

<sup>318</sup> PINTO, 2015: 104 (livro coord. por GUERRA & MOREIRA).

<sup>319</sup> Dois membros deste grupo, Pedro Ayres Magalhães e Paulo Pedro Gonçalves, pertenceram à formação original dos Heróis do Mar, em 1981.

de estreia dos Aqui d'El Rock, lançado pela editora independente Metro-Som em 1978, intitula-se *Há que violentar o sistema*, e na capa<sup>320</sup> encontra-se essa mesma frase escrita em vermelho sobre um fundo preto, numa ilustração feita pelos membros do grupo<sup>321</sup>. A música, de nome homónimo, deu origem a um dos primeiros vídeos de música de um grupo português associado ao rock (neste caso, ao punk-rock), produzido pela RTP para o programa *Festa da Música*<sup>322</sup>, e gravado nas ruínas de um palacete perto do Hospital Curry Cabral, em Lisboa, e possivelmente registado originalmente em filme

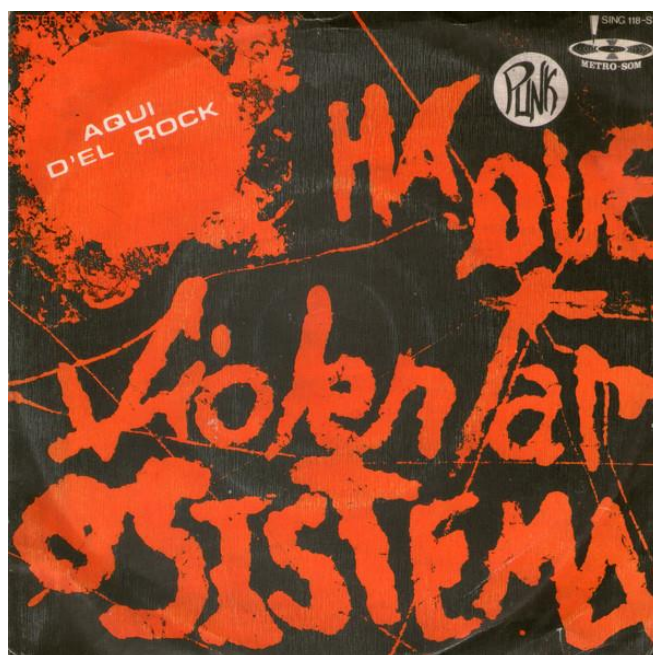


Figura 73 - Há que violentar o sistema (single), Aqui d'El Rock, 1978. Aqui d'El Rock [design].

Embora o lastro seja anterior, dado que as décadas de sessenta e setenta proporcionaram a interiorização e familiarização com o fenómeno, foi efetivamente nos primeiros anos da década de oitenta que se assistiu a uma democratização da música e se

---

<sup>320</sup> Note-se também que, na capa, sobressai a etiqueta “Punk”, que terá sido adicionada posteriormente pela editora. Enquanto que na década de sessenta era comum as editoras nacionais distinguirem a música através da rítmica, nesta altura começa a normalizar-se a separação por estilos musicais.

<sup>321</sup> PINTO, 2015: 104 (livro coord. por GUERRA & MOREIRA).

<sup>322</sup> Callixto, J. (autoria). Aqui d'El Rock: 20 Ago 1978 – “Há Que Violentar o Sistema”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/aqui-del-rock-por-joao-carlos-callixto\\_966](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/aqui-del-rock-por-joao-carlos-callixto_966) [último acesso em 17/09/2022].

consolidou o rock em Portugal, e mormente o rock cantado na língua portuguesa. É importante ter em conta que a Revolução tinha ocorrido há poucos anos e, em muitos campos artísticos, inclusive na música, gerou-se uma necessidade de assegurar uma certa ideia de portugalidade e de vincar a identidade nacional<sup>323</sup>, não obstante as sonoridades praticadas serem ainda fortemente influenciadas pela cultura anglo-saxónica<sup>324</sup>. Nesta época, os grupos surgem “como cogumelos”<sup>325</sup> e muitos deles têm um sucesso efémero, amiúde com a edição de apenas um ou dois singles<sup>326</sup>, como sucedeu com o Grupo de Baile, que gravou dois discos neste formato em 1981 e 1982, incluindo a célebre canção *Patchouly*<sup>327</sup>; ou então nem sequer deixavam qualquer trabalho discográfico, como foi o caso da banda Minas & Armadilhas.

Os órgãos de comunicação desempenharam um papel essencial na divulgação do rock português. Na imprensa, destacam-se revistas e jornais, como *Mundo da Canção*, *Musicalíssimo*, *Música & Som* (que posteriormente passa a designar-se *Vídeo Música & Som*<sup>328</sup>), *Se7e*, *Rock Week* e *Blitz*; no meio televisivo surgem a *Febre de Sábado de Manhã* e o *Passeio dos Alegres*; e no espaço radiofónico aparecem programas como *Rotação*, *Rolls Rock*, *Som da Frente* e *Rock em Stock*. A par disto, também se dá a propagação do fenómeno das rádios piratas ou livres, que surgem “à margem do meio profissional [...] fruto do amadorismo e voluntarismo”<sup>329</sup>, e que eram projetos que prezavam a irreverência e a inovação, assumindo uma atitude de contrapoder em relação às emissoras oficiais. Bons exemplos de rádios desta natureza são a portuense Rádio Caos, cujos *slogans* de apresentação eram “você está a sintonizar aquilo que não devia”<sup>330</sup> e “do outro lado do

---

<sup>323</sup> João (músico) *apud* GUERRA, 2013: 222 (vol. I).

<sup>324</sup> GUERRA, 2019: 288 (vol. I).

<sup>325</sup> DUARTE, 2011: 23.

<sup>326</sup> Normalmente, as editoras apostavam na edição de singles para poderem apurar o sucesso de um grupo sem grandes custos de produção. A proliferação deste formato levou a que se tornasse um veículo privilegiado para a divulgação e promoção de novos grupos de rock, com capacidade para os “catapultar para o estrelato” (GUERRA, 2013: 222 [vol. I]).

<sup>327</sup> Foi com esta canção que se terá escutado um dos primeiros *beeps* na televisão nacional, um som adicionado no processo de pós-produção de modo a ocultar palavras consideradas menos apropriadas. Esta canção tocada ao vivo e com os respetivos cortes pode ser escutada no seguinte endereço em-linha:

<https://www.youtube.com/watch?v=0gDri18TE8>

<sup>328</sup> CUNHA, 2003: 175.

<sup>329</sup> REIS, 2022: 99.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 101.



FM”<sup>331</sup>, e também a Rádio Universidade de Coimbra (RUC). Livres de burocracias e dependências institucionais, as rádios piratas procuravam a renovação e dinamização de programações e conteúdos e estiveram na génese das rádios locais<sup>332</sup>, tendo contribuído de forma significativa para a descentralização do panorama radiofónico nacional.

Os programas de rádio, em particular, funcionaram como “introdutores de um conjunto de novas sonoridades em Portugal”<sup>333</sup>. O *Rock em Stock*, que teve início em 1979 e era apresentado por Luís Filipe Barros, era dos programas mais apreciados pelos jovens portugueses. O locutor afirma que “recebia dezenas e centenas de cassetes, de bobinas, já com gravações de estúdio e tudo, para divulgar no programa”<sup>334</sup>. Foi através deste programa que Rui Veloso, e em particular a sua música *Chico Fininho*, alcançaram uma grande popularidade, sendo que Luís Filipe Barros transmitiu os êxitos do disco ainda antes deste sair no mercado<sup>335</sup>. Em 1979, o músico portuense gravou uma maqueta que interessou à editora Valentim de Carvalho, que decide contratá-lo<sup>336</sup>, e em julho do ano seguinte é editado o álbum de estreia, intitulado *Ar de Rock*, cuja contracapa incorpora uma frase que indica a melhor forma de apreciar o conteúdo musical deste produto: “este disco deve ser tocado bem alto”<sup>337</sup>. Este álbum atuou como uma espécie de ignição para a eclosão do rock português e as rádios começaram a transmitir freneticamente canções como *Chico Fininho* e *Rapariguinha do Shopping*.

---

<sup>331</sup> JAlmeida50. (2012, 5 de agosto). *Generico Radio Caos* [vídeo]. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tMq0s726XxY> [último acesso em 27/09/2022].

<sup>332</sup> Ibid., p. 102.

<sup>333</sup> GUERRA, 2019: 288 (vol. I).

<sup>334</sup> Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). Episódio 3 – O Boom do Rock [07m30s – 07m36s]. *A Arte Elétrica em Portugal* [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 18/09/2022].

<sup>335</sup> Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). Episódio 3 – O Boom do Rock [05m05s – 05m20s]. *A Arte Elétrica em Portugal* [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 18/09/2022].

<sup>336</sup> DUARTE, 2011: 127.

<sup>337</sup> Rui Veloso e a banda sonora. (1980). *Ar de Rock* [disco e folheto]. LP. 11C 072 40523. Valentim de Carvalho. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=440406&img=11911> [último acesso em 18/09/2022].



Figura 74 - Ar de Rock (LP), Rui Veloso e a banda sonora, 1980. Luís Vasconcelos [fotografia].

É relevante relembrar que a introdução no mercado do formato *gatefold* para as embalagens de discos<sup>338</sup> facilitou a introdução de elementos portadores de informação adicional sobre o produto e o artista, como fotografias, folhetos, cartazes, entre outros. Desde que os Beatles, com o icónico álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), decidiram explorar todo o potencial da componente visual, contando com a inclusão de elementos extra como cartões e autocolantes, este aproveitamento do espaço e das valências da embalagem difundiu-se e normalizou-se. Em Portugal, este aproveitamento é mais notável a partir da década de oitenta, época em que o design discográfico também adquire maior identidade e é atribuída uma importância mais vinculada à dimensão autoral, havendo múltiplos trabalhos colaborativos entre músicos e reconhecidos artistas visuais. O álbum *Ar de Rock*, por sua vez, vem acompanhado de um folheto que contém agradecimentos, as letras das canções, a identificação dos membros da banda e de quem toca os respetivos instrumentos e, também, um glossário, algo que

---

<sup>338</sup> Vd. Parte II. O Design Discográfico.

não era comum encontrar nestes objetos. Este elemento foi incluído com vista a esclarecer alguns termos nas canções<sup>339</sup> que poderiam instigar dúvidas e aborda palavras muito diversas, que vão desde locais, como “Afurada”, peças de mobiliário como “psyché”, e calão ou expressões que provavelmente seriam mais conhecidas entre os círculos juvenis, como “merda”, “speed” e “judite”<sup>340</sup>, sendo estes pertencentes à música *Chico Fininho* que, não obstante o êxito, foi também alvo de muitas censuras devido ao facto da letra se referir, sem pudor, ao uso de psicoativos.

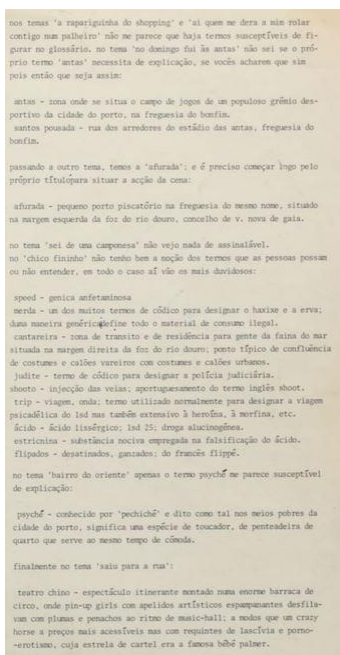


Figura 75 - Glossário do folheto que acompanha o álbum *Ar de Rock*.

Foi também Rui Veloso, com a apresentação de *Ar de Rock*, quem deu o concerto de abertura do primeiro e mais emblemático clube de rock em Portugal, o Rock Rendez Vous, fundado por Mário Guia, o antigo baterista da banda Os Ekos. Quando Veloso dá este concerto, o espaço ainda não se encontrava totalmente concluído<sup>341</sup>. Este

<sup>339</sup> Quase todas as canções deste álbum, excetuando *Miúda (fora de mim)* e *Donzela Diesel*, foram escritas por Carlos Monteiro, mais conhecido por Carlos Tê, que participou como letrista em várias obras discográficas de Rui Veloso, ao longo de mais de duas décadas.

<sup>340</sup> Rui Veloso e a banda sonora. (1980). *Ar de Rock* [disco e folheto]. LP. 11C 072 40523. Valentim de Carvalho. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?key=&doc=440406&img=11911> [último acesso em 18/09/2022].

<sup>341</sup> Amaro, L. & Santo, R. (autoria e realização). (2010). *Rock Rendez Vous - A Revolução no Rock* [documentário]. Terra Líquida Filmes. RTP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aK-SYVFD40> [último acesso em 18/09/2022].

estabelecimento substituiu o Cinema Universal na Rua da Beneficência, em Lisboa, e foi inaugurado no dia 18 de dezembro de 1980<sup>342</sup>. Teve como principal inspiração o Marquee, célebre clube de Londres, no qual se estreadam bandas como os Rolling Stones<sup>343</sup>. As principais urbes, como Lisboa e Porto, assumem-se como locais privilegiados para fomentar novas tendências e acolher as transformações do modo de viver entre as culturas juvenis, e isto incluiu a abertura de estabelecimentos pensados para que os jovens se pudessem expressar livremente na sua procura por novas sensações e experiências. Assim, o RRV pautou-se por anos de “concertos, de suor, de rock and roll e até de sangue”<sup>344</sup> e desempenhou um papel decisivo na cimentação do rock nacional, sendo que no seu interior terão ocorrido cerca de mil e quinhentos concertos e a atuação de mais de trezentos artistas e grupos<sup>345</sup>. Era, portanto, para este local que afluíam os jornalistas e radialistas que pretendiam inteirar-se das novidades sobre os grupos e toda a comunidade associada ao fenómeno do rock. No RRV testemunhava-se, assim, uma efervescência criativa, uma convergência entre “espaço urbano e mundos da arte”<sup>346</sup>, e sentia-se também que Portugal estava “a par e no tempo do que se passava lá fora”<sup>347</sup>, pois, para além da atuação dos grupos mais modernos (incluindo os estrangeiros<sup>348</sup>), amiúde se divulgavam músicas cujos fonogramas ainda não se encontravam à venda no país<sup>349</sup>.

Uma iniciativa que se destacou no RRV foi o Concurso de Música Moderna, que contou com sete edições, a primeira em 1984. Nesta edição, os organizadores receberam mais de seiscentas cassetes e os vencedores foram os Mler Ife Dada<sup>350</sup>. O principal objetivo era fomentar a troca de ideias e contatos e promover a criação de temas originais

---

<sup>342</sup> Amaro, L. & Santo, R. (autoria e realização). (2010). Rock Rendez Vous - A Revolução no Rock [documentário]. Terra Líquida Filmes. RTP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aK-SYVFD4Q> [último acesso em 18/09/2022].

<sup>343</sup> ABREU, 2017: 48.

<sup>344</sup> Ibid., p. 48.

<sup>345</sup> GUERRA, 2013: 246 (vol. I).

<sup>346</sup> GUERRA & MARTINS, 2019: 1.

<sup>347</sup> Amaro, L. & Santo, R. (autoria e realização). (2010). Rock Rendez Vous - A Revolução no Rock [documentário]. Terra Líquida Filmes. RTP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aK-SYVFD4Q> [último acesso em 18/09/2022].

<sup>348</sup> Atuaram, no palco do RRV, bandas como Teardrop Explodes, Woodentops, Killing Joke, Raincoats, entre outros (ABREU, 2017: 50).

<sup>349</sup> GUERRA & MARTINS, 2019: 2.

<sup>350</sup> Ibid, p. 2.

e novas bandas nacionais, que não tivessem ainda um trabalho discográfico editado, sendo que o prémio era, precisamente, a gravação de um disco com a editora independente Dansa do Som, associada ao RRV<sup>351</sup>. Deve salientar-se que este concurso foi implementado quando o chamado *boom* do rock português estava a terminar, e numa altura em que poucos grupos conseguiam manter uma trajetória musical e profissional consistente. Dado que a indústria fonográfica estava num período de recessão<sup>352</sup>, esta iniciativa foi também criada com o propósito de incentivar grupos emergentes a manterem-se ativos, proporcionando-lhes a rara oportunidade de fazerem gravações comerciais e de lançarem o seu trabalho no mercado.

Numa época em que o país ainda celebrava a introdução da eletricidade em algumas regiões remotas<sup>353</sup>, em que “o material era mau, os palcos eram péssimos, os acessos eram péssimos, as estradas eram más”<sup>354</sup>, e em que muitos grupos não eram pagos pelas suas atuações, este clube, que contava com equipamentos e estruturas de boa qualidade, e também não descurava pagamentos justos para os músicos<sup>355</sup>, afirmou-se como um espaço essencial de dinâmica e confluência musical, onde borbulhava a criatividade, a originalidade e o espírito de interajuda, regido por uma “visão criteriosa do rock”<sup>356</sup>, tendo proporcionado a muitas bandas a oportunidade de se destacarem e de receberem exposição mediática, como ocorreu com os Xutos & Pontapés, os Heróis do Mar, os Pop Dell’Arte, os Mão Morta, os UHF e os GNR, que inclusive gravaram o seu primeiro videoclipe (*Portugal na CEE*) neste local<sup>357</sup>. O RRV foi ativo durante uma década. A perda de relevância e os problemas financeiros levaram ao seu encerramento

---

<sup>351</sup> Ibid, p. 2.

<sup>352</sup> No final da década de setenta uniram-se dois fatores que levaram a uma recessão da indústria fonográfica: um aumento exponencial da difusão e comercialização ilegal de fonogramas, e uma nova recessão económica a nível internacional. Isto causa uma sucessiva diminuição das vendas de fonogramas e leva a indústria a entrar numa crise grave, cujas consequências se alargam a toda a década de oitenta (ABREU, 2010: 144).

<sup>353</sup> ABREU, 2017: 48.

<sup>354</sup> Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). Episódio 3 – O Boom do Rock [00m01s – 00m07s]. A Arte Elétrica em Portugal [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 18/09/2022].

<sup>355</sup> ABREU, 2017: 48.

<sup>356</sup> Ricardo Saló *apud* ABREU, 2017: 51.

<sup>357</sup> Amaro, L. & Santo, R. (autoria e realização). (2010). Rock Rendez Vous - A Revolução no Rock [documentário]. Terra Líquida Filmes. RTP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aK-SYVFD40> [último acesso em 18/09/2022].

em julho de 1990<sup>358</sup>, e o processo de autofagia da cidade encarregou-se de o fazer desaparecer, sendo que atualmente este espaço, que goza de um estatuto mítico, sobrevive através de fotografias, vídeos e relatos de quem o experienciou.

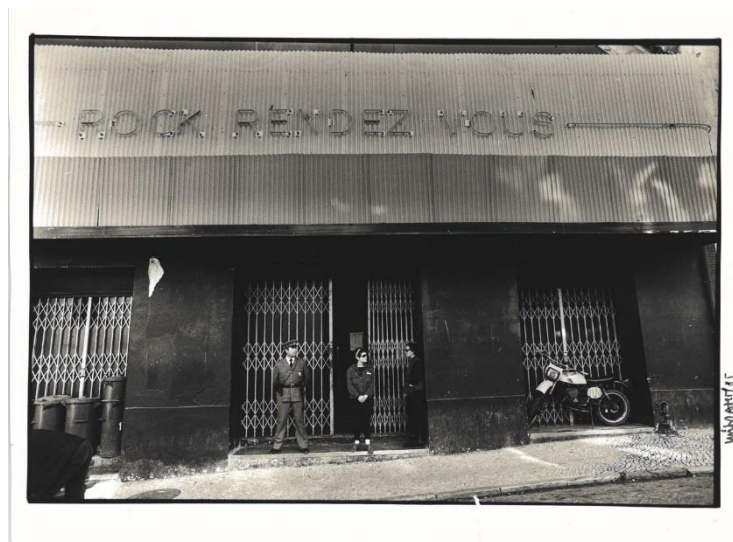


Figura 76 - Fachada do Rock Rendez Vous. Fotografia de Luís Ramos.



Figura 103 - Street View atual do local onde se encontrava o Rock Rendez Vous.

Dado que na década de oitenta a oferta cultural, mesmo nas cidades de Lisboa e do Porto, era bastante mais limitada face à atual, os focos para a apresentação de novos projetos musicais e de músicos emergentes resumiam-se a três ou quatro espaços, integrados em circuitos de bares e clubes, que ofereciam ao público uma programação alternativa e vanguardista. Em Lisboa existiam locais como o RRV, o Frágil e o Browns. Já no Porto destacam-se o Lá Lá Lá, o Aniki Bobó, o Meia Cave e o Luís Armatrondo, sendo este último considerado “uma espécie de Rock Rendez Vous do burgo”<sup>359</sup>, e o único local da cidade com uma agenda semanal de concertos<sup>360</sup>, onde se apresentavam a maior parte das bandas recém-formadas. Todos estes espaços contribuíam para a “fruição da noite como forma de cultura”<sup>361</sup>, para o cruzamento de culturas juvenis e para a

---

<sup>358</sup> ABREU, 2017: 47.

<sup>359</sup> GUERRA, 2013: 246 (vol. I).

<sup>360</sup> Ibid., p. 246.

<sup>361</sup> GUERRA & MARTINS, 2019: 3.

transformação de identidades, valores e costumes, marcando indelevelmente a cultura da noite e do lazer dentro de um contexto urbano e pós-moderno.

A eclosão do rock português trouxe uma grande pluralidade de manifestações. Os grupos desenvolviam formas singulares de se expressar, de explorar sonoridades e de difundir as suas ideias e imagem pública:

*Havia na altura bons grupos rock, só rock, fosse ele que rock fosse: GNR, Xutos & Pontapés, UHF, Rui Veloso, Street Kids... E havia grupos, e artistas, que do rock partiam para uma qualquer ideia de portugalidade e/ou de tradição: Heróis do Mar, António Variações, Ocaso Épico...*<sup>362</sup>

Tendo em conta a profusão e heterogeneidade do rock nacional e dos seus conteúdos e representações visuais na década de oitenta, e de modo a evitar uma possível perda de coerência num texto corrido, optamos por articular, em ordem alfabética, alguns grupos e músicos portugueses que se destacaram nesta década, direcionando os textos para a análise das respetivas capas que foram incorporadas nas exposições virtuais<sup>363</sup> resultantes deste projeto:

## **I. António Variações**

Apesar da curta carreira profissional na música, António Ribeiro, mais conhecido pelo seu nome artístico, António Variações, deixou um legado musical que o tornou numa das figuras mais influentes e importantes na história da música popular portuguesa. Em 1978, gravou uma maqueta com temas para apresentar à editora Valentim de Carvalho, com a qual assinou contrato<sup>364</sup>. Três anos depois, no dia 3 de maio de 1981, estreia-se perante o grande público no programa *Passeio dos Alegres*, apresentado por Júlio Isidro<sup>365</sup>. Este artista abriu novos caminhos na cena musical em Portugal, sobretudo no que respeita à aceitação da irreverência e de opções estéticas que contrariavam a norma.

---

<sup>362</sup> Sebastião (músico) *apud* GUERRA, 2013: 223 (vol. I).

<sup>363</sup> Neste caso, referimo-nos às exposições *Disco e daquilo: o design discográfico no rock e Era uma vez o rock português: as capas de discos*, onde constam capas associadas ao rock português.

<sup>364</sup> DUARTE, 2011: 36.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 36.

Nas suas obras discográficas evidencia-se um cruzamento de sonoridades, que abrangem o pop, o rock, o blues, o fado e o folclore, e esta mistura vai de encontro ao seu nome artístico, Variações, “uma palavra extremamente elástica (...) é um nome que não me escraviza e não me deixa comprometido com rótulos”<sup>366</sup>. O seu primeiro disco é um single, *Povo que Lavas no Rio*, que conta com fotografias de Teresa Matos Moreira e arranjo gráfico de José Cruz e Silva.

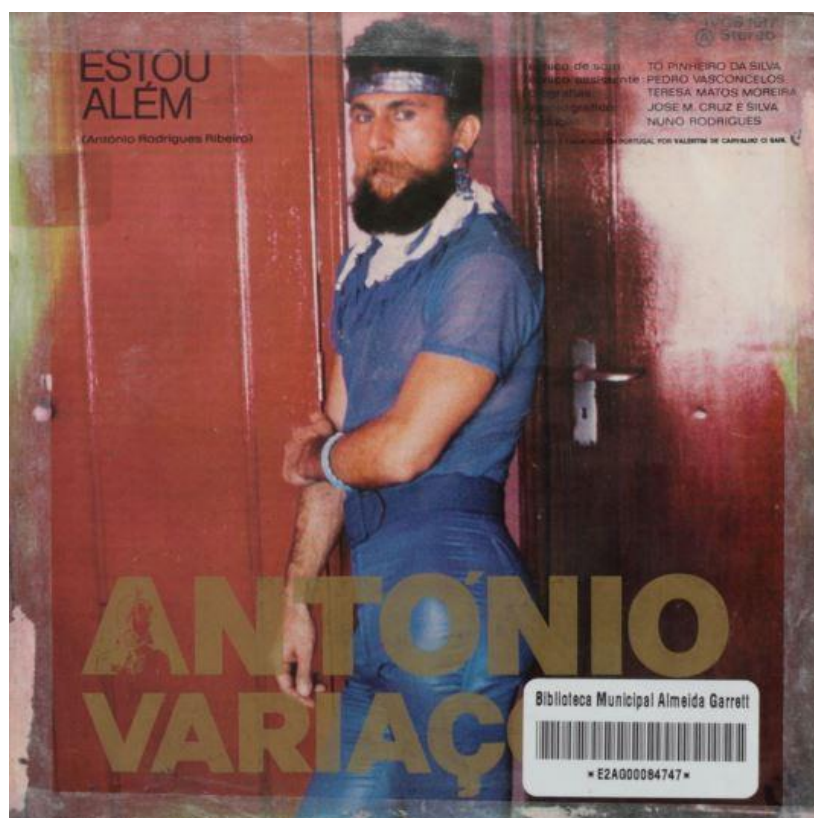


Figura 77 - Povo que Lavas no Rio (single), António Variações, 1982. Teresa Matos Moreira [fotografia]. José M. Cruz e Silva [design].

No seu primeiro álbum, editado em 1983 e intitulado *Anjo da Guarda*, o músico já participa ativamente no processo criativo de conceção da embalagem. Na fotografia da capa, observa-se António Variações com o rosto de perfil, juntamente com o manequim que aparece no videoclipe da célebre música *O corpo é que paga*<sup>367</sup>, que inclui uma série

---

<sup>366</sup> António Variações *apud* GUERRA, 2013: 233.

<sup>367</sup> A reconstituição do videoclipe pode ser vista no seguinte endereço em-linha: <https://www.youtube.com/watch?v=R8DrXK8WS4k>



de elementos aparentemente aleatórios como animais, bananas e peões. Por sua vez, na contracapa observa-se, para além de informações técnicas sobre o álbum, uma dedicatória, na qual se lê “à Amália que sempre me deu e fez sentir a importância duma verdadeira identidade”<sup>368</sup>. A frase é dirigida a Amália Rodrigues, que Variações admirava profundamente<sup>369</sup>, sendo que a música *Povo que Lavas no Rio*, contida no seu primeiro disco, é uma versão da canção que foi interpretada pela primeira vez por esta fadista na década de sessenta, com versos da autoria de Pedro Homem de Mello. A contracapa inclui também a reprodução de uma cândida imagem de um anjo da guarda, de estatura imponente, que protege quatro crianças, sendo que uma delas está vendada, possivelmente numa alusão à inconsciência, por parte das crianças, dos perigos da vida. A ação decorre numa paisagem bucólica, com quatro pombas que se encontram junto ao anjo, este rodeado por um halo dourado e envergando uma vestimenta branca. A figura do anjo corresponde exatamente à descrição dada por Louis Réau na sua obra *Iconografia del arte cristiano*, que refere que os anjos são recorrentemente representados com um aspeto jovem e imberbe, cabelos dourados, e uma larga túnica branca, que indica luz divina e pureza<sup>370</sup>, podendo tratar-se da reprodução de uma estampa, de entre muitas variações do tema, do universo das devoções populares. O folheto que acompanha o álbum inclui, para além das letras das canções, um interessante conjunto de seis fotografias do músico, captadas por Rui Renato e Mónica Freitas.

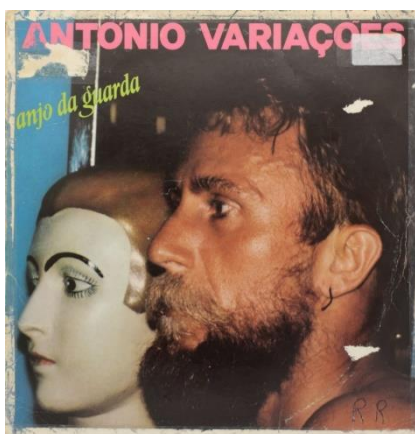


Figura 78 - Anjo da Guarda (LP), António Variações, 1983. Rui Renato, Mónica Freitas [fotografia]. António Variações, José Manuel Cruz e Silva, Rui Gonçalves, Francisco Vasconcelos, David Ferreira [design].

---

<sup>368</sup> António Variações. (1982). Anjo da Guarda [disco]. LP. 3VCLP10040. Valentim de Carvalho. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439769&img=9214> [último acesso em 19/09/2022].

<sup>369</sup> DUARTE, 2011: 36.

<sup>370</sup> RÉAU, 1996: 57-58.



Figura 79 - Anjo da Guarda (LP), António Variações, 1983. Contracapa (pormenor).

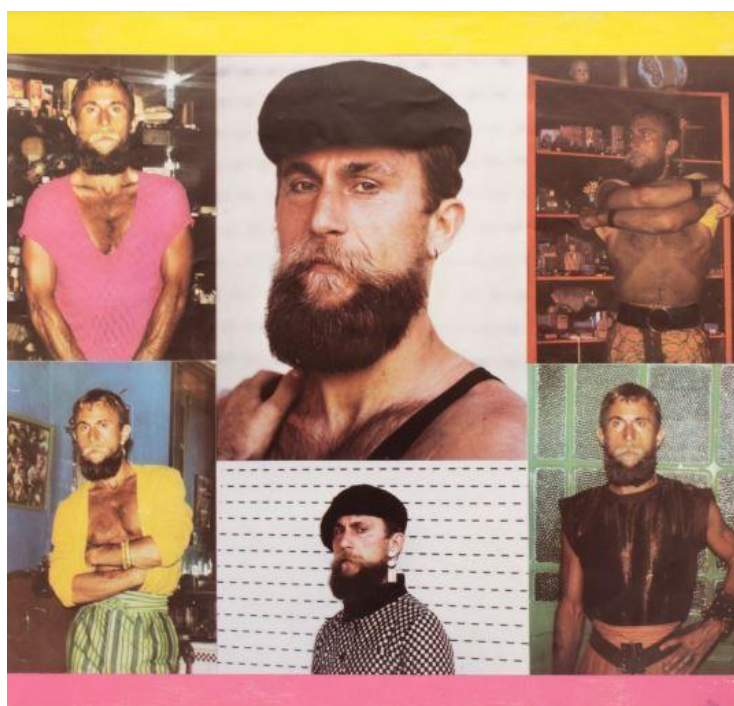


Figura 80 - Fotografias do folheto que acompanha o álbum Anjo da Guarda.

António Variações, um homem “meio pequeno, provinciano, deslumbrado”<sup>371</sup>, deixou poucos trabalhos discográficos – dois singles, dois maxi singles e dois LPs – mas ainda assim contribuiu marcadamente para a renovação da música produzida em Portugal. Várias homenagens póstumas lhe foram feitas, incluindo coletâneas, projetos musicais inspirados no seu trabalho, murais, estátuas, filmes e livros biográficos.

## II. Damas Rock

As Damas Rock foram um dos muitos grupos de curta duração que surgiram no período mais efervescente do rock nacional. No entanto, distingue-se por ser, em Portugal, o primeiro grupo deste género musical exclusivamente constituído por mulheres e com discos editados<sup>372</sup>. Na década de oitenta, a presença feminina nos circuitos de música rock era ainda incipiente no país, podendo referir-se algumas exceções como Lena d’Água, Anabela Duarte, Ondina Pires, Ana Deus, Sandra Baptista e Alexandra do Carmo (Xana).

As Damas Rock, cujos membros eram Anabela, Felícia Cabrita, Mitó e Paula Vieira, gravaram apenas dois singles, em 1981 e 1982. A promoção do single de estreia, *Sabotagem*, levou-as ao programa apresentado por Júlio Isidro, *Febre de Sábado de Manhã*, e depois a participar em alguns eventos, como exposições de bandas em Abrantes e Alverca<sup>373</sup>.

Na capa do primeiro single observa-se uma fotografia de um ambiente urbano, com diversos carros e edifícios, possivelmente captada na zona das Avenidas Novas, em Lisboa. No centro de uma das vias da alameda, as quatro fundadoras do grupo encontram-se em poses curiosas, sendo que, provavelmente, a fotografia foi tirada enquanto elas se movimentavam, registando assim um breve momento de espontaneidade. Na zona inferior, a capa é pontuada por quatro representações idênticas do rosto da Dama, uma das figuras habitualmente presentes em baralhos de cartas, e que alude ao próprio nome

---

<sup>371</sup> GONZAGA *apud* GUERRA, 2013: 232.

<sup>372</sup> Pires, A. (2016, 25 de agosto). Damas Rock. Disponível em <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/directorio/778-damas-rock> [último acesso em 19/09/2022].

<sup>373</sup> Pires, A. (2016, 25 de agosto). Damas Rock. Disponível em <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/directorio/778-damas-rock> [último acesso em 19/09/2022].

do grupo. Já no segundo single, a capa segue uma abordagem diferente, desta vez com um desenho que representa frugalmente o mar e o pôr-do-sol, com os retratos das quatro mulheres justapostos à linha do horizonte. A obra foi concebida por José Júlio Barros, um artista português que foi muito prolífico na criação de capas durante a década de oitenta<sup>374</sup>, mas do qual pouca informação se encontra relativamente ao seu percurso e carreira.

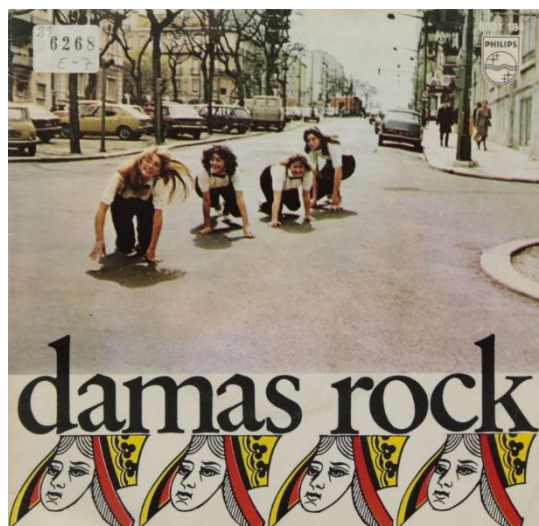


Figura 81 - Sabotagem (single), Damas Rock, 1981.

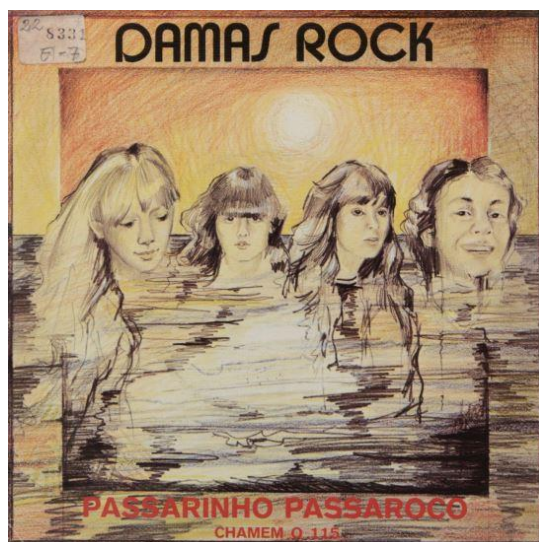


Figura 82 - Passarinho Passaroco (single), Damas Rock, 1982. José Júlio Barros [design].

---

<sup>374</sup> Uma lista de algumas capas concebidas por este artista pode ser encontrada aqui: <https://www.discogs.com/artist/1633033-Jos%C3%A9-J%C3%BAlio-Barros>

As Damas Rock subsistiram durante um breve período e as suas fundadoras seguiram caminhos e carreiras diferentes. Felícia Cabrita e Paula Viera enveredaram por profissões relacionadas com a imprensa e que lhes trouxeram algum reconhecimento: Felícia como jornalista e escritora<sup>375</sup>, e Paula como diretora de publicidade da revista BLITZ.

### III. Grupo Novo Rock (GNR)

Os GNR foram dos poucos exímios grupos que desenvolveram qualidade suficiente para sobreviverem no núcleo explosivo de novas bandas portuguesas no início da década de oitenta. O projeto ganhou forma em 1979 no Porto, apenas com dois membros – Alexandre Soares e Vítor Rua –. Pouco depois, entrou o baterista Tóli César Machado, o baixista Mano Zé, e Isabel Quina chegou também a ser vocalista durante um curto período e atuou no primeiro concerto do grupo, na Igreja do Carvalhido<sup>376</sup>. A sigla escolhida gerou algum atrito com a Guarda Nacional Republicana, dado que esta entidade usava a mesma sigla. Quando confrontados com isto numa entrevista ao jornal *Se7e*, o grupo declarou somente “que mudem eles de sigla”<sup>377</sup>. Em 1980, lançam o histórico single de estreia *Portugal na CEE*, cuja letra acusa o governo e os *media* portugueses, essencialmente, de espalharem notícias sobre o tão esperado acontecimento mas de pouco agirem para o tornar viável, dado que o processo de integração do país na CEE, iniciado em 1977, mostrava delongas e difíceis negociações.

Este single vendeu mais de vinte mil exemplares, um grande sucesso para a época<sup>378</sup>. Os membros do grupo ocupavam a maior parte do seu tempo a ensaiar porque, segundo Tóli Machado, o tédio facilmente preenchia os dias: “não se passava nada no Porto [...] Não era uma cidade alegre e aberta.”<sup>379</sup>. Esta forma de invalidar o aborrecimento deu proveitosos frutos, pois os GNR desenvolveram uma forte identidade

---

<sup>375</sup> Entre os vários livros destacam-se *Os amores de Salazar* (2006), *Massacres em África* (2008) e *Caso Sócrates: o julgamento do regime* (2017).

<sup>376</sup> ABREU, 2017: 44.

<sup>377</sup> DUARTE, 2011: 61.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>379</sup> Tóli Machado *apud* ABREU, 2017: 43-44.

e sonoridades disruptivas que, aliás, os levaram a querer desassociar-se do rótulo limitante de grupo de rock português, considerando-se à margem deste fenómeno e mais influenciados pela *new wave*, sobretudo após a entrada de Rui Reininho, que já participou na gravação do primeiro álbum da banda, *Independança*, em 1982. Ainda assim, é precisamente no folheto que acompanha este álbum que Jorge Lima Barreto declara:

*[...] apercebi-me da nova dimensão do grupo: presenceava a rotura entre o que fora rock imitador e o que poderia ser rock autónomo no domínio da concepção e da curtição [...]. Se algum momento é fraco neste oceano de energia libidinal ele é rotulado por uma pseudo-crítica como “rock português” – mas compreende-se, o disco é feito inteiramente por portugueses. [...] o GNR é a mais promissora instituição sonora para produzir rock nas ecologias artificiais da nossa imaginação.*<sup>380</sup>

Por volta de 1984, o grupo abandona a sua fase mais experimental e começa a dedicar-se a sonoridades mais associadas ao pop e ao pop-rock<sup>381</sup>. Não obstante, continua a produzir obras discográficas aclamadas pela crítica e importantes no seu repertório, como é o caso de *Psicopátria*, álbum editado em 1986, cujas letras das canções têm uma forte índole satírica. A capa tem um arranjo gráfico de Fátima Rolo Duarte e uma fotografia de Beatriz Ferreira – importante fotojornalista portuguesa – que é enquadrada pela imponente tipografia. A fotografia mostra uma tradição que amiúde se vê na Ribeira do Porto, sobretudo nos dias quentes de verão: uma jovem salta para o rio Douro, onde a esperam outras crianças e jovens que provavelmente também se aventuraram a saltar. Estes saltos ficaram imortalizados no filme *Aniki Bobó* (1942), de Manoel de Oliveira, e ainda hoje são realizados, pelas crianças da cidade, para deleite dos turistas e a troco de poucas moedas. Embora menos evidente, é também possível estabelecer uma associação entre esta fotografia e o *Salto no Vazio* (1960), de Yves Klein, uma fotomontagem que propõe leituras concetuais e filosóficas relacionadas com a busca pela imaterialidade e a vontade de superar condicionamentos e limites.

---

<sup>380</sup> GNR. (1982). *Independança* [disco]. LP. 3VCLP10013. Valentim de Carvalho. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439421&img=9460> [último acesso em 20/09/2022].

<sup>381</sup> DUARTE, 2011: 62.

Como pano de fundo na fotografia de Beatriz Ferreira, surgem algumas embarcações e um dos *ex libris* da cidade, a ponte Luís I, na qual é possível observar, no tabuleiro superior, um autocarro ou um *trolley*, transportes públicos utilizados nesta ponte antes da instalação do metro. Um pormenor interessante é que esta capa precedeu e influenciou o nome do álbum, pois segundo Reininho um álbum "é como as crianças: eu gosto de as baptizar depois de as ver"<sup>382</sup>.

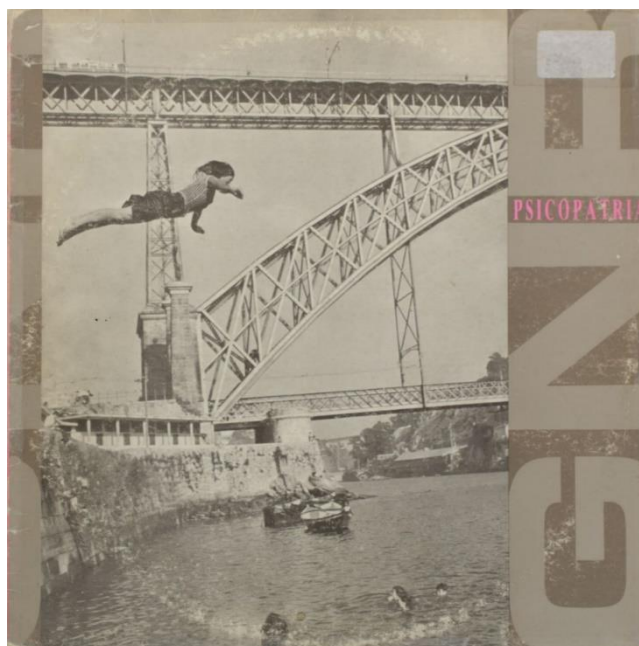


Figura 83 - Psicopátria (LP), GNR, 1986. Fátima Rolo Duarte [design]. Beatriz Ferreira [fotografia].

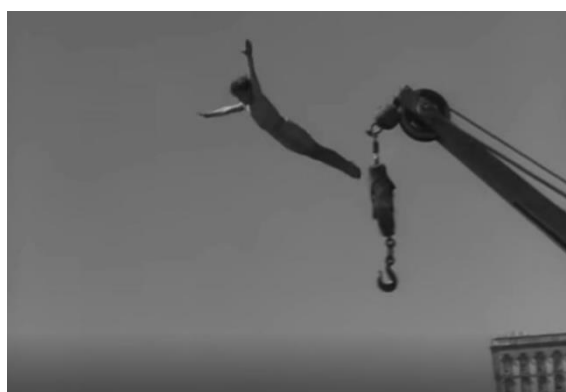


Figura 84 - Aniki Bóbo (1942). Fotograma 13m27s.



Figura 85 - Salto no Vazio, Ives Klein, 1960.

---

<sup>382</sup> Rios, P. (2016, 9 de março). *Regresso à Psicopátria: os GNR voltam a 1986* [notícia]. Jornal Público. Disponível em <https://www.publico.pt/2016/03/09/culturaipsilon/noticia/regresso-a-psicopatria-os-gnr-voltam-a-1986-1725533?fbclid=IwAR08GFbXG-3ILdfuxu0ZcfB1PFGV4fpNYr3ABSV3OkGd4bz3rX--8sWpWfo> [último acesso em 21/09/2022].

É provável que esta fotografia tenha sido apropriada pela designer gráfica para ser implementada no produto, ao invés de ser propositadamente concebida para ele, como se verifica também na capa do álbum *Mãe*, dos Heróis do Mar, abordada adiante. Este método é muito frequente no design discográfico e revela como diferentes elementos da cultura visual podem estabelecer elos e integrar-se em discursos que divergem do contexto original no qual foram produzidos, permitindo também um novo conjunto de interpretações. Dado que a cultura visual se estrutura de forma dinâmica e interinfluyente, reciclando e ressignificando continuamente fatores culturais e simbólicos<sup>383</sup>, isto também se aplica às imagens concebidas para uma capa de disco e que são posteriormente utilizadas noutros produtos, como no caso da ilustração patente no álbum *The Dark Side of the Moon*<sup>384</sup>.

Fátima Rolo Duarte tem formação em artes gráficas e começou a sua carreira como designer na editora Valentim de Carvalho em 1983, tendo produzido centenas de capas de discos<sup>385</sup> para artistas como Rui Veloso, Rádio Macau, Sétima Legião, Delfins, entre vários outros. Segundo a própria, “parecia-me sempre curioso que raramente se referisse o trabalho gráfico nas críticas musicais e outras. Havia (ainda há?) uma notável ignorância gráfica, mesmo dentro do meio”<sup>386</sup>. Foi possível corroborar esta afirmação no processo de investigação realizado no âmbito deste trabalho, dado que o design discográfico é profundamente negligenciado na história do design português e nos estudos que se debruçam sobre ela.

Três anos após o lançamento de *Psicopátria*, os GNR editam novamente um álbum, este intitulado *Valsa dos Detectives*. Este foi o trabalho discográfico mais “mal-amado”<sup>387</sup> da carreira do grupo, que enfrentava um período menos criativo. Não obstante, a capa é notavelmente criativa, com uma pintura de Carlos Carreiro, artista formado em

---

<sup>383</sup> BARNARD, 1998: 190.

<sup>384</sup> *Vd.* Parte II. O Design Discográfico.

<sup>385</sup> Duarte, I. (2021, 19 de novembro). *Quem desenhou esta capa?*. Fonoteca Municipal do Porto. Disponível em <https://fonoteca.cm-porto.pt/artigos/quem-desenhou-esta-capa-20211119/> [último acesso em 21/09/2022].

<sup>386</sup> Fátima Rolo Duarte *apud* Duarte, I. (2021, 19 de novembro). *Quem desenhou esta capa?*. Fonoteca Municipal do Porto. Disponível em <https://fonoteca.cm-porto.pt/artigos/quem-desenhou-esta-capa-20211119/> [último acesso em 21/09/2022].

<sup>387</sup> DUARTE, 2011: 62.



Belas Artes e professor açoriano. Este artista conta já com uma carreira de cinco décadas, que envolveu diversas exposições coletivas, individuais e antológicas, tendo ganhado também vários prémios, como a Menção Honrosa George Orwell da Fundação Calouste Gulbenkian (1984) e o Prémio Nacional de Pintura - 2º Bienal de Arte AIP (1996)<sup>388</sup>. Na sua arte reconhece-se a introdução de um imaginário fantasioso e convidativo ao sonho e ao absurdo, com obras inundadas de cores vibrantes e elementos aparentemente aleatórios, repletas de "motivos e personagens que pedem para entrar, como numa peça de teatro"<sup>389</sup>. Todas estas características estão presentes na capa de *Valsa dos Detectives*. A paleta cromática é dominada pelo azul e a composição é povoada por vários elementos sobrepostos e desconexos, o que transmite uma ideia de movimento e, em simultâneo, um certo carácter enigmático, remetendo assim para o nome do álbum. Pode, inclusive, traçar-se alguns paralelos com as obras de pintores da vanguarda artística de início do século XX, como Marc Chagall e Franz Marc, com a Pop Art e com a pintura metafísica



Figura 86 - Valsa dos Detectives (LP), GNR, 1989. Carlos Carreiro [design].

---

<sup>388</sup> Carlos Carreiro [informação biográfica]. Galeria de Arte - Centro Português de Serigrafia. Disponível em <https://www.cps.pt/pt/artistas/carlos-carreiro> [último acesso em 21/09/2022].

<sup>389</sup> Galeria Rastro. (2015, 7 de agosto). Carlos Carreiro no CAE Figueira da Foz [publicação de Facebook]. Disponível em <https://www.facebook.com/113878988748625/posts/628464773956708> [último acesso em 21/09/2022].

Os GNR são dos poucos grupos que emergiram durante o *boom* do rock nacional e que continuam ativos atualmente. São uma referência incontornável para a compreensão da história do rock português e preservam a qualidade nos trabalhos mais recentes, mantendo sempre a autenticidade e originalidade.

#### **IV. Heróis do Mar**

Este grupo foi marcante na música popular portuguesa, tanto pelas ideias inovadoras que introduziu no meio, que lhe valeu um grande sucesso comercial, como pela polémica que causou e que rapidamente se propagou pela imprensa na época. Formou-se em 1981, constituído originalmente por Pedro Ayres de Magalhães, Pedro Paulo Gonçalves e Carlos Maria Trindade, quando estes decidiram investir num novo projeto musical após dissolverem o grupo Corpo Diplomático. Este novo projeto, a que mais tarde se juntam António José de Almeida e Rui Pregal da Cunha, permitiu-lhes “outros voos”<sup>390</sup>, com a exploração do cruzamento de linguagens musicais e de diferentes modalidades estéticas<sup>391</sup>. Estrearam-se ao vivo no *Rock Rendez Vous*, sendo que logo neste primeiro concerto esgotaram a sala<sup>392</sup>. Embora ancorados a uma ideia de portugalidade e de tradição, os Heróis do Mar beberam muito das tendências internacionais daquele período, das quais se pode destacar os Joy Division/New Order, cuja influência é clara no seu primeiro álbum, intitulado somente *Heróis do Mar*, e introduziram no cenário musical português uma dose de cosmopolitismo e de novas atitudes perante atavismos que ainda permeavam a sociedade:

*Não se trata de boémios como no século XIX, a beber gin e fumar ópio.  
Mas de boémios do séc. XX, com esta coisa da dança, do flirt, da viagem, da festa.  
A qualquer cidade que os Heróis do Mar fossem, no fim do concerto nós*

---

<sup>390</sup> Podcast *Vira o disco e não toca o mesmo: Carlos Maria Trindade*. (2022, 23 de março). Fonoteca Municipal do Porto. Disponível em <https://fonoteca.cm-porto.pt/podcasts/> [último acesso em 21/09/2022].

<sup>391</sup> GUERRA, 2013: 230 (vol. I).

<sup>392</sup> ABREU, 2017: 38.

*queríamos ir para o sítio que estivesse aberto, fosse ele qual fosse e aí fazíamos nós a festa.*<sup>393</sup>

O grupo teve, desde o início, planos bem definidos, que envolvia já todo um *corpus* visual dependente de uma conceção cénica, inspirada na exaltação do *ser português*. Construíram, portanto, uma imagem pública que salientava a cultura e a identidade nacional, o que envolvia a utilização de roupas, adereços e posses que transmitissem estas ideias, muitas vezes com alusões ao período dos Descobrimentos, numa linha que recordava a retórica do Estado Novo. Estes fatores levaram a que o grupo fosse associado a conotações de extrema-direita, de carácter fascista<sup>394</sup>, o que gerou grandes polémicas num Portugal recém-saído de um regime ditatorial. Em resposta a todas as acusações, os Heróis do Mar publicaram no jornal *Se7e* um anúncio, que ocupava toda uma página, e onde se encontrava destacada a famosa frase de Fidel Castro, “A história nos absolverá”<sup>395</sup>. Embora as controvérsias não tenham sido intencionais, elas espoletaram na imprensa nacional todo um mecanismo propagandístico que resultou numa excelente manobra publicitária para o grupo<sup>396</sup>, brindando-os com mais sucesso e oportunidades.

Após o estrondoso sucesso comercial do maxi single *Amor*, editado em junho de 1982, o grupo lança, no ano seguinte, o seu segundo álbum, intitulado *Mãe*. Este trabalho apresenta algumas debilidades nas vocalizações e nenhuma canção alcança grande notoriedade<sup>397</sup>. Contrapondo-se às fragilidades musicais, a capa causa um grande impacto no observador. A imagem protagonista é de Eduardo Gageiro, um fotógrafo e fotojornalista português que teve uma ação notável no registo da vida de operários e pescadores, e na denúncia de desequilíbrios e injustiças sociais em Portugal, incluindo durante o regime do Estado Novo. Nesta altura, o facto de produzir registos visuais considerados incómodos, que denunciavam cruamente a realidade social, causou-lhe alguns problemas, chegando até a ser preso durante uns dias, sendo que as autoridades

---

<sup>393</sup> Pedro *apud* GUERRA, 2013: 231 (vol. I).

<sup>394</sup> DUARTE, 2011: 68.

<sup>395</sup> ABREU, 2017: 40.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>397</sup> DUARTE, 2011: 68.

sugeriram que se focasse em fotografar as belas paisagens do país<sup>398</sup>. Começou a fotografar por volta de 1947, aos 12 anos, com uma *Kodak Baby* de plástico, e foi também com essa idade que teve as primeiras fotografias publicadas no *Diário de Notícias*, que nessa época divulgava alguns registos fotográficos enviados pelos leitores<sup>399</sup>. Uma das suas principais referências era o célebre fotógrafo Henri Cartier-Bresson<sup>400</sup>, cuja influência é perceptível no seu trabalho. Em 1957, iniciou a atividade profissional na fotografia como repórter no *Diário Ilustrado*, tendo posteriormente colaborado com outros jornais e revistas como *O Século Ilustrado*, *Eva* e *Almanaque*<sup>401</sup>. Em 1971, editou o seu primeiro álbum fotográfico, *Gente*, uma compilação de importante valor documental, onde se encontram captados momentos da vida quotidiana de pessoas comuns na década de sessenta em Portugal. Neste conjunto de fotografias destaca-se uma visão fortemente realista, mas trespassada por uma imensa sensibilidade artística. É neste trabalho que figura a imagem utilizada em *Mãe*, captada em 1965 junto a uma das entradas da Igreja da Graça, em Lisboa<sup>402</sup>. Nesta fotografia transparece uma certa ideia de silêncio e de sobriedade. Nela, observam-se duas mulheres sentadas numa posse contida, sendo que uma delas parece rezar, dado a posição das mãos. Envergam longas vestes negras que cobrem a cabeça, uma indumentária muito associada às povoações piscatórias em Portugal, sobretudo da região Sul, e que por vezes também poderia estar relacionada com o luto. Esta imagem estabelece uma ligação com as letras das canções deste álbum, de teor mais nostálgico, e que abordam temas como o mar, a saudade e a solidão.

---

<sup>398</sup> Soromenho, A. & Carvalho, L. (2006, 16 de dezembro). Entrevista ao fotojornalista Eduardo Gageiro. Revista Única. Disponível em <https://suigeneros.wordpress.com/2006/12/17/entrevista-ao-fotojornalista-eduardo-gageiro/> [último acesso em 22/09/2022].

<sup>399</sup> Soromenho, A. & Carvalho, L. (2006, 16 de dezembro). Entrevista ao fotojornalista Eduardo Gageiro. Revista Única. Disponível em <https://suigeneros.wordpress.com/2006/12/17/entrevista-ao-fotojornalista-eduardo-gageiro/> [último acesso em 22/09/2022].

<sup>400</sup> Mendonça, B. (2017, 29 de julho). Eduardo Gageiro: “Só não vou com a máquina para o caixão”. Entrevista. Jornal Expresso. Disponível em <https://expresso.pt/cultura/2017-07-29-Eduardo-Gageiro-So-nao-vou-com-a-maquina-para-o-caixao> [último acesso em 22/09/2022].

<sup>401</sup> Almeida, A. (2014, 17 de janeiro). Eduardo Gageiro - Biografia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://fotojornalismo13.wordpress.com/2014/01/17/eduardo-gageiro/> [último acesso em 22/09/2022].

<sup>402</sup> Informação transmitida pelo próprio autor da fotografia. Comunicação pessoal via email. 6 de junho de 2022.



Figura 87 - Mãe (LP), Heróis do Mar, 1983.  
Eduardo Gageiro [fotografia].

Os Heróis do Mar foram ativos ao longo de toda a década de oitenta e lograram reconhecimento internacional, sendo que a revista britânica *The Face* chegou a agraciá-los com a classificação de melhor grupo de rock da Europa<sup>403</sup>. Terminaram em 1990, havendo posteriormente várias tentativas, sem sucesso, de reunir o grupo<sup>404</sup>. Os Heróis do Mar inovaram musical e esteticamente, clarificando assim a importância de uma estratégia visual bem definida na indústria da música, preferencialmente acompanhada por uma componente teatral e performativa, e que contribuiu para uniformizar e solidificar a identidade do músico ou da banda perante o grande público.

## V. Táxi

Os Táxi são um grupo português formado em 1977, inicialmente sob o nome Pesquisa e com sonoridades influenciadas por bandas como Yes e Genesis<sup>405</sup>. O grupo era formado por Henrique Ferreira, Rodrigo Freitas, Rui Taborda, João Carvalho e Luís Ruvina. Em 1979, já sem este último membro, optam por alterar o nome do grupo para Táxi, pois consideravam esta palavra mais universal, igualmente reconhecida em Portugal e no estrangeiro<sup>406</sup>. Gravam o álbum de estreia, de nome homónimo, em 1981, que vende mais de setenta mil exemplares, tornando-se assim no primeiro disco de ouro do rock

---

<sup>403</sup> DUARTE, 2011: 68.

<sup>404</sup> ABREU, 2017: 40.

<sup>405</sup> DUARTE, 2011: 146.

<sup>406</sup> Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). Episódio 3 – O Boom do Rock [19m55s – 20m12s]. A Arte Elétrica em Portugal [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 18/09/2022].

português<sup>407</sup>. Este trabalho, composto apenas por singles, incluía a canção *Chiclete*<sup>408</sup>, que alcançou um sucesso sem precedentes a nível nacional. Esta música alertava, de forma humorística e despreziosa, para os problemas de uma sociedade pós-moderna que se limita a consumir e descartar objetos de modo quase desenfreado, num ciclo contínuo de modas passageiras e produtos efémeros, análogos a uma chiclete que se “prova, mastiga e deita fora, sem demora”<sup>409</sup>. Esta canção, aliás, surgiu em pleno *boom* do rock português e retrata bem os mecanismos que provocaram esta eclosão, em que as editoras lançaram no mercado, sem grandes critérios, tudo aquilo que aparentava ser moderno e agradar à juventude, o que resultou numa abundância de grupos que tiveram um sucesso momentâneo, apenas com uma ou duas canções, e outros que nem sequer o tiveram, desaparecendo quase sem deixar rastro. *Chiclete* funciona, portanto, mais como constatação do que contestação<sup>410</sup>, sendo que o próprio disco no qual é incluída a canção é um “produto acabado da sociedade de consumo imediato”<sup>411</sup>

A capa do álbum *Táxi* une fotografia e ilustração. Observam-se os quatro membros dentro de um táxi, num ambiente noturno. A ilustração foi concebida por José Júlio Barros e a fotografia do grupo, de Chico Graça, pertence a um conjunto que terá sido captado numa mesma sessão. Pode ver-se outra das fotografias resultantes desta sessão na capa do single *Chiclete*, desta vez com mais pormenores do cenário visíveis, incluindo alguns objetos aparentemente aleatórios, mas que se relacionam com o ambiente de consumo, como uma guitarra, uma garrafa, um par de botas, e um porta-chaves com a representação de um ovo estrelado. É, portanto, exposta a imagem dos bastidores, pensada para ser incorporada numa ilustração, mas que na capa do single vale por si própria.

---

<sup>407</sup> Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). Episódio 3 – O Boom do Rock [23m15s – 23m20s]. A Arte Elétrica em Portugal [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 18/09/2022].

<sup>408</sup> Inicialmente, as músicas dos Táxi eram todas escritas em inglês, mas António Avelar Pinho convenceu o grupo a adaptar as músicas que já tinham de forma a fazerem sentido em português, para que o álbum de estreia fosse inteiramente cantado neste idioma. A canção *Chiclete*, por exemplo, chamava-se *Cloud 9* (António Pinho *apud* ABREU, 2017: 22).

<sup>409</sup> Parte da letra da canção *Chiclete*, dos Táxi, um single de 1981, depois incorporado no álbum de estreia do grupo, no mesmo ano.

<sup>410</sup> GUERRA, 2013: 224 (vol. I).

<sup>411</sup> Parte da letra da canção *Chiclete* (1981).

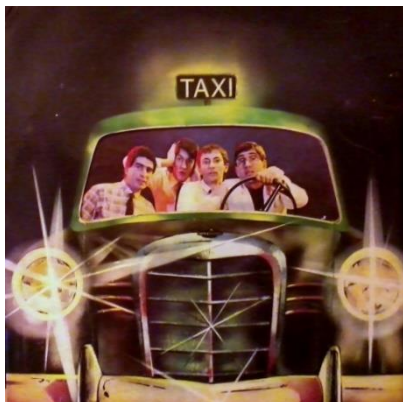


Figura 88 - Taxi (LP), Táxi, 1981. José Júlio Barros [design]. Chico Graça [fotografia].



Figura 89 - Chiclete (single), Táxi, 1981. Chico Graça [fotografia].

O segundo álbum do grupo, *Cairo*, é também um êxito comercial, considerado como um dos melhores da música portuguesa pelo jornal *Público*<sup>412</sup>. Este trabalho discográfico conta com uma das capas mais originais deste período. Consistia numa embalagem de formato circular, ligeiramente maior que a dimensão do disco, e que utilizava os mesmos materiais de uma lata metálica, cuja aparência é reproduzida na contracapa (lembra a lata de uma bobine de filme). A ideia para esta capa foi de Pedro Oliveira e a Viúva Ferrão ficou encarregue de a materializar. A ilustração, por sua vez, saiu das mãos de José Júlio Barros. O elemento central, de um músico a tocar uma harpa egípcia, é uma reprodução de uma pintura parietal do túmulo de Ramessés III, em Tebas. Este elemento é emoldurado por símbolos que lembram hieróglifos e também pelo nome do grupo e do álbum, escritos numa tipografia com ângulos cortantes, tudo num plano de fundo amarelo.

---

<sup>412</sup> DUARTE, 2011: 146.



Figura 90 - Reprodução de pintura parietal do túmulo de Ramessés III. Frederick Arthur Bridgman. 1874. Lápis e aguarela.



Figura 91 - Cairo (LP), Táxi, 1982. Viúva



Figura 92 - Cairo (LP), Táxi, 1982. Viúva Ferrão [execução do formato da capa]. José Júlio Barros [design].

Ao contrário do primeiro e do segundo álbuns, o terceiro, lançado em 1983, já não alcança tanto sucesso. A partir daí a banda torna-se menos ativa e apenas edita novamente um álbum em 1987<sup>413</sup>. Por esta altura abandonam os concertos, mas em 2006 aceitam

<sup>413</sup> Ibid., pp. 146-147.



regressar aos palcos por ocasião do espetáculo comemorativo dos vinte e cinco anos do programa *Febre de Sábado de Manhã*<sup>414</sup>. a partir de então editam mais alguns trabalhos e atuam em diferentes locais do país, mais recentemente no Festival Jardins do Marquês, em Oeiras, em julho de 2022.

## VI. Trabalhadores do Comércio

Os Trabalhadores do Comércio formam-se em 1979, no Porto. Os membros – Sérgio Castro e Álvaro Azevedo – já tinham integrado bandas influentes do rock nacional, como Psico, Pop Five Music Incorporated, e Arte & Ofício, sendo que ambos fizeram parte desta última. Como os trabalhos discográficos dos Arte & Ofício eram todos em inglês, estes dois membros decidiram criar um projeto paralelo direcionado para cantarem exclusivamente em português<sup>415</sup>. Assim nasceram os Trabalhadores do Comércio. Este grupo tinha duas características muito próprias: as músicas eram escritas e cantadas no sotaque tipicamente associado ao Norte de Portugal, em particular à região portuense, e um dos vocalistas era uma criança com sete anos<sup>416</sup>, João Luís Médicis, sobrinho de Sérgio Castro. Em 1980 lançam o disco de estreia, o single *Lima 5*, cujo nome faz referência a um famoso café, localizado na confluência entre a Rua da Alegria e a Rua da Constituição, no Porto. No ano seguinte editam o primeiro álbum, gravado em Londres e intitulado *Trip(a)s à moda do Pôrto*<sup>417</sup>. A capa foi concebida por José Júlio Barros e mostra, em primeiro plano, Maria Cândida da Silva que, na época, tinha oitenta e oito anos<sup>418</sup>. À fotografia foram adicionados vários detalhes, como uns óculos peculiares, uma

---

<sup>414</sup> Ibid., p. 147.

<sup>415</sup> Ibid., p. 148.

<sup>416</sup> Trabalhadores do Comércio – Joe Médicis. Sítio em-linha oficial. Disponível em <https://trabalhadoresdocomercio.org/joe-medicis/> [último acesso em 23/09/2022].

<sup>417</sup> Na capa do álbum, a letra “A” em “Tripas” é visível, mas tem uma cruz vermelha por cima, indicando assim um duplo significado deste nome. Por um lado, *Tripas à moda do Porto*, que consiste num prato tradicional da gastronomia portuense e, por outro lado, *Trips à moda do Porto*, em que o estrangeirismo *trips* funciona como um “termo utilizado normalmente para designar a viagem psicadélica do lsd mas também extensivo à heroína, à morfina, etc.”, para citar a definição dada por Rui Veloso no glossário do álbum *Ar de Rock*.

<sup>418</sup> Trabalhadores do Comércio. (1981). *Trip(a)s à moda do Pôrto* [disco e folheto]. LP. Polydor. 2480 615. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438360&img=11913> [último acesso em 23/09/2022].

roupa colorida e um disco que indica, no seu centro, o nome do grupo. No plano de fundo, observa-se uma colorida ilustração da cidade do Porto e de Vila Nova de Gaia. A ponte Luís I, com vários indivíduos e um autocarro no tabuleiro superior, destaca-se na paisagem, e no ponto mais alto desta figura também o Mosteiro da Serra do Pilar.



Figura 93 - Trip(a)s à moda do Pôrto (LP),  
Trabalhadores do Comércio, 1981. José  
Júlio Barros [design].

Como já foi mencionado, as imagens em capas de discos podem funcionar como recursos úteis para o estudo do património. Frequentemente, é possível compreender certas alterações arquitetónicas e (ou) paisagísticas a partir de uma observação atenta destas imagens e do cruzamento com outras fontes. No caso deste álbum, é possível que José Júlio Barros tenha criado a ilustração tendo por base registos visuais mais antigos, pois verifica-se a presença de elementos anacrónicos, que já não existiam em 1981. Junto à senhora que exhibe o disco, do seu lado direito, vêem-se edifícios e parte de uma escadaria que terão sido demolidos para permitir a construção do primeiro túnel rodoviário do país – o túnel da Ribeira – cujas obras se iniciaram em 1947, tendo sido inaugurado em 1952<sup>419</sup>. Estes edifícios e a escadaria podem ser vistos, de uma perspetiva diferente (a partir da ponte Luís I), no filme *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira. Não se deve descurar, contudo, o facto desta ilustração ser profundamente onírica e quase neodadaísta, não só devido a elementos que remetem para o absurdo

---

<sup>419</sup> *Histórias da cidade: a Ribeira teve o primeiro túnel rodoviário do país.* (2020, 11 de outubro). Portal de notícias do Porto. Disponível em <https://www.porto.pt/pt/noticia/historias-da-cidade-a-ribeira-teve-o-primeiro-tunel-rodoviario-do-pais> [último acesso em 23/09/2022].

(como a senhora que parece “comer” o disco), mas também porque nenhuma perspectiva da cidade do Porto permitiria a visão simultânea de todos os elementos presentes na paisagem representada.



Figura 94 - Trip(a)s à moda do Pôrto (pormenor).



Figura 95 - Douro, Faina Fluvial (1931). Fotograma 11m10s.

Tal como no álbum *Ar de Rock*, de Rui Veloso, neste é também incluído um glossário. Reforce-se que este grupo servia-se não só de um forte sotaque do Norte de Portugal, como também de um “jargão” que ironizava a pronúncia desta região. Tendo isto em conta, algumas palavras e expressões poderiam ser difíceis de decifrar para portugueses de outras partes do país. Assim, no primeiro e no segundo álbuns (*Trip(a)s à moda do Pôrto* e *Nabraza*, respetivamente) são incorporados glossários que esclarecem termos, dialetos e expressões próprias da região nortenha, mormente do Porto. É relevante notar que muitos dos trabalhos discográficos deste grupo eram também produtos que respondiam a uma estratégia de valorização regional, fosse através de referências visuais a elementos da identidade cultural, paisagística e arquitetónica do Porto, dedicatórias a figuras célebres da cidade<sup>420</sup>, ou letras de canções e glossários que salientavam uma herança linguística, sempre abordada de um ponto de vista humorístico.

---

<sup>420</sup> O álbum *Trip(a)s à moda do Porto* é dedicado a António Mafra, que os membros consideram “um dos mais importantes músicos e compositores da Música Popular Portuguesa”, para além de ser também um “Gaijo do Pôrto” e um “trabalhador do Comércio”, como se pode ler no folheto que acompanha o álbum.



Figura 96 - Glossário do álbum Trip(a)s à moda do Pôrto (contracapa).

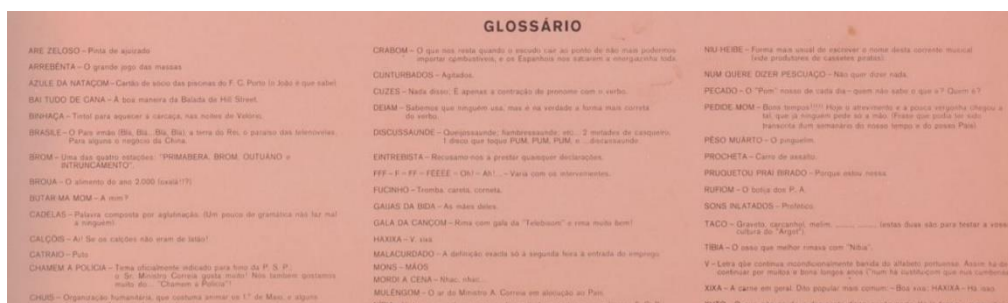


Figura 97 - Glossário do folheto que acompanha o álbum Nabraza (LP), Trabalhadores do Comércio, 1982.

Em 1986, os Trabalhadores do Comércio participam no Festival RTP da Canção com o tema *Tigres de Bengala*, que obtém o segundo lugar na classificação<sup>421</sup>. Pouco depois, neste mesmo ano, o grupo edita o seu terceiro álbum, *Mais Um Membro Pr'á Europa*. O nome é uma clara referência ao facto de Portugal ter integrado oficialmente a CEE, após quase uma década de negociações. A capa conta com arranjo gráfico de Rui Nunes. Observa-se o que parece ser uma bolsa de dinheiro aberta e produzida em cerâmica<sup>422</sup>, cujo cordão tem as estrelas associadas à bandeira europeia, sendo que a bolsa é azul e as estrelas amarelas, também as cores desta bandeira. Nesta bolsa está escrito o nome do álbum, cuja tipografia diminui à medida que percorre o objeto, transmitindo a ideia de tridimensionalidade. Na sua versão original, é incorporada na bolsa uma representação fálca, de cor verde, vermelha e amarela, um comentário visual satírico ao

<sup>421</sup> DUARTE, 2011: 148.

<sup>422</sup> Poderão estabelecer-se associações com a produção vernacular de cerâmica fálca originária de Caldas da Rainha.

novo membro da Europa, dado que a palavra “membro” assume aqui dois sentidos. Não foi possível apurar o que aconteceu à edição original, mas é provável que tenha sido produzida em número muito limitado, sendo ocultada a representação fálica em edições posteriores para evitar ferir suscetibilidades. Já na contracapa encontra-se, para além de diversas informações e agradecimentos, sempre adotando um tom humorístico, uma menção celebratória que assinala o centenário da ponte Luís I e que, tal como a ilustração original da capa, também reforça a ironia do nome do álbum.



Figura 98 - Mais Um Membro Pr'á Europa (LP), Trabalhadores do Comércio, 1986. Rui Nunes [design].



Figura 99 - Mais Um Membro Pr'á Europa (LP), Trabalhadores do Comércio, 1986. Rui Nunes [design]. Edição original.

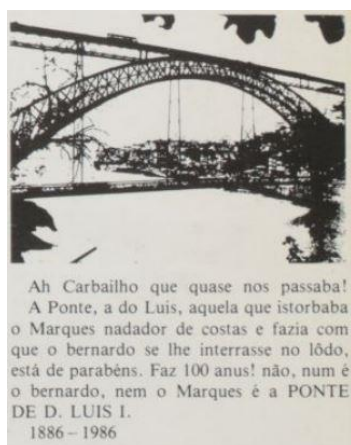


Figura 100 - Mais Um Membro Pr'á Europa (LP), Trabalhadores do Comércio, 1986. Contracapa (pormenor).

Após 1986, os Trabalhadores do Comércio fazem uma pausa de quatro anos e regressam em 1990 com o álbum *Sermões a todo o Rebanho*. Atualmente, continuam a editar trabalhos e a atuar em concertos, festivais e outros espetáculos, já com uma formação mais alargada, que conta com oito “trabalhadores”, incluindo os da formação

original. O recorrente apelo ao humor e o sotaque nortenho continuam a ser os seus traços mais singulares.

## VII. Xutos & Pontapés

Os Xutos & Pontapés têm o estatuto de serem o grupo que emergiu durante o *boom* do rock português e que logrou alcançar um sucesso mais duradouro. Atualmente, o grupo ainda é vastamente reconhecido e admirado, inclusive entre o público jovem, tendo no seu repertório canções memoráveis do rock nacional, como *Não Sou o Único*, *À Minha Maneira*, *O Homem do Leme* ou *Minha Casinha*. As músicas deste grupo estão envoltas num espírito de contestação, de urgência e agitação, mas simultaneamente esperançoso, com letras que facilmente geram uma empatia entre músico e ouvinte, e conseguiram assim unir “os contentes e os descontentes”<sup>423</sup>.

Os Xutos & Pontapés, que inicialmente ponderaram designar-se Beijinhos & Parabéns, formaram-se em 1978, sob o nome Xutos & Pontapés Rock’n’Roll Band<sup>424</sup>, que posteriormente foi abreviado. Foram quatro os membros originais: Tim, Zé Pedro, Zé Leonel e Kalú. A sua estreia ao vivo ocorre no dia 13 de janeiro de 1979 na Escola Alunos de Apolo, na festa comemorativa dos 25 anos do *rock and roll*, em Lisboa<sup>425</sup>. Em 1981, assinam contrato com a editora Rotação, gerida pelo radialista António Sérgio<sup>426</sup>, e editam o disco de estreia, o single *Sémen*, sendo que o tema de igual nome foi censurado em algumas rádios portuguesas<sup>427</sup>. A banda vai acumulando concertos e trabalhos discográficos, embora tenham passado por um período de atividade mais escassa entre 1982 e 1985. A sua editora entra em falência e encerra no final do verão de 1982<sup>428</sup>, sendo que entre 1983 e 1985, devido à recessão do mercado discográfico e a um maior

---

<sup>423</sup> Zé Pedro *apud* GUERRA, 2013: 226 (vol. I).

<sup>424</sup> Xutos & Pontapés - Biografia. Sítio oficial em-linha. Disponível em <https://xutos.pt/biografia/> [último acesso em 23/09/2022].

<sup>425</sup> Xutos & Pontapés - Biografia. Sítio oficial em-linha. Disponível em <https://xutos.pt/biografia/> [último acesso em 23/09/2022].

<sup>426</sup> Responsável por programas radiofónicos dedicados à música (sobretudo aos êxitos mais recentes) de grande popularidade na década de oitenta, como *Rolls Rock* e *Som da Frente*.

<sup>427</sup> DUARTE, 2011: 156.

<sup>428</sup> Xutos & Pontapés - Biografia. Sítio oficial em-linha. Disponível em <https://xutos.pt/biografia/> [último acesso em 23/09/2022].

desinteresse das grandes editoras nacionais pelo rock, muitas bandas de rock português enfrentam uma espécie de “travessia do deserto [...] a que praticamente só escapam o efémero António Variações e os superdançáveis máxims dos Heróis do Mar”<sup>429</sup>. Não obstante, os Xutos & Pontapés ainda conseguiam lotar a sala do RRV sempre que atuavam, e um dos seus concertos é até gravado e alguns temas incluídos numa coletânea de música gravada ao vivo no RRV<sup>430</sup>, produzida pela editora associada a este estabelecimento, a Dansa do Som. É também esta editora que lança o segundo álbum do grupo, *Cerco*, um dos seus discos mais cultuados. Em 1986, assinam contrato com uma das editoras mais ilustres, a PolyGram<sup>431</sup>, e no ano seguinte lançam outro álbum de grande qualidade e um êxito quase instantâneo, intitulado *Circo de Feras*.

No final de 1987, surge o disco que leva o grupo a entrar numa “espiral louca de concertos por todo o país”<sup>432</sup>. Era um single – *7º Single* –, que também foi editado em cassete compacta, fator que terá contribuído para o seu sucesso, dado serem fonogramas com um custo mais acessível. Este trabalho contém uma versão de *Minha Casinha*, uma canção com letra de João Silva Tavares e música de António Melo<sup>433</sup>, interpretada pela primeira vez pela atriz Milú no filme *O Costa do Castelo* (1943), e que os Xutos & Pontapés deram a conhecer a todo o público português, pois a sua versão tornou-se num dos temas mais emblemáticos do rock português. A capa deste single é uma ilustração de Jorge Colombo. Este artista nasceu em Lisboa em 1963 e desenvolveu uma carreira prolífera como ilustrador, fotógrafo e designer gráfico<sup>434</sup>. Mudou-se para os Estados Unidos em 1989 e atualmente colabora com a revista norte-americana *The New Yorker*,

---

<sup>429</sup> Ferreira, D. (2007). *Os Anos 80* [booklet]. Booklet incluído em *Various - O Melhor Da Música Portuguesa* (vol. 02) [CD]. 0946 3 91417 2 2. EMI Music Portugal.

<sup>430</sup> Nesta coletânea são incluídas também outras bandas como os Ocaso Épico, os Crise Total e os Casino Twist, entre outras (DUARTE, 2011: 157).

<sup>431</sup> Xutos & Pontapés - Biografia. Sítio oficial em-linha. Disponível em <https://xutos.pt/biografia/> [último acesso em 23/09/2022]. Esta editora lançou no mercado nomes importantes da música portuguesa, como os Heróis do Mar, a Banda do Casaco, as Doce, os Táxi e os Trabalhadores do Comércio.

<sup>432</sup> DUARTE, 2011: 158.

<sup>433</sup> Xutos & Pontapés. (1987). *7º Single* [disco]. Single. PolyGram. 887 240-7. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?key=&doc=443067&img=11754> [último acesso em 23/09/2022].

<sup>434</sup> Lusa. (2009, 26 de maio). *Artista português Jorge Colombo assina capa da "New Yorker"*. Jornal Público. Disponível em <https://www.publico.pt/2009/05/26/portugal/noticia/artista-portugues-jorge-colombo-assina-capa-da-new-yorker-1382995> [último acesso em 23/09/2022].

tendo sido o autor da primeira capa criada num iPhone desta revista, em 2009<sup>435</sup>. Na capa de 7º *Single* observa-se uma imagem emoldurada por um padrão que lembra o formato do recorte de um selo. Na ilustração vê-se uma mesa redonda, em cima da qual se encontra um jarro com flores e, ao lado, uma pistola. A ilustração é simples, mas dela depreende-se uma dicotomia entre acolhedor e caótico, delicadeza e violência, algo notável nos próprios arranjos musicais e letras dos Xutos & Pontapés.



Figura 101 - 7º Single, Xutos & Pontapés, 1987. Jorge Colombo [design].

Esta banda seguiu um percurso repleto de êxitos, concertos e solicitações para todo o género de eventos musicais. Como afirma João Lisboa:

*Não serão propriamente os Rolling Stones, mas, no plano da música portuguesa, simbolizam muito adequadamente a condição de uma geração de “veteranos do rock’n’roll” com muita quilometragem no curriculum.*<sup>436</sup>

---

<sup>435</sup> The New Yorker. Contributors - Jorge Colombo. Sítio oficial em-linha. Disponível em <https://www.newyorker.com/contributors/jorge-colombo> [último acesso em 23/09/2022].

<sup>436</sup> João Lisboa *apud* GUERRA, 2013: 226 (vol. I.).



Os Xutos & Pontapés enriqueceram o repertório do rock nacional, sendo um dos grupos mais consistentes e resilientes que emergiu deste fenómeno da cultura popular em Portugal.

## C. Conclusão

O contínuo processo de desmaterialização da música, que surgiu primeiramente com a radiofrequência, e foi posteriormente estimulado por fatores como o mecanismo de gravação digital e a codificação do sinal elétrico (*pulse-code modulation* e consequentes derivações), permitem que ela se adapte aos dispositivos hodiernos e garanta o seu lugar na história da evolução tecnológica. Esta evolução ocorreu de forma tão acelerada, quase frenética, que os formatos físicos que permitem o armazenamento e reprodução do som – os fonogramas – rapidamente foram relegados para segundo plano. Ainda há poucas décadas, o disco era considerado o fonograma por excelência, de tal modo que em 1977 foi escolhido por Carl Sagan e a sua equipa para ser lançado no espaço e, se encontrado, ser o primeiro meio a apresentar a Terra e o ser humano a qualquer forma de vida inteligente que desconhecesse a nossa espécie e o nosso planeta<sup>437</sup>. Portanto, numa altura em que a cassette alcançava um pico de popularidade e que o CD já estava a ser desenvolvido, o disco desempenhou, mesmo assim, um papel profundamente importante enquanto suporte de informação, entroncando também com questões patrimoniais, dado que o *Golden Record* da NASA contém uma pletora de sons e imagens que procura resumir aquilo que o ser humano valoriza: a natureza, a arquitetura, as crenças religiosas, as relações afetivas, a música, entre outros. O disco era, assim, considerado o formato mais estabilizado e fiável neste período. Como se verifica no momento presente, esta conjectura alterou-se, sendo que a confiança é, por norma, depositada no meio digital, ao invés de processos mecânicos. Não descurando a importância do revivalismo crescente do disco de vinil nos últimos anos, a realidade é que o disco apela, ainda, a um pequeno nicho de consumidores e colecionadores. O facto de ser classificado como uma herança tecnológica (*legacy technology*), que foi aperfeiçoada para se adaptar aos equipamentos modernos, gera uma dualidade no modo como interpretámos este objeto: ele pode ser encarado tanto como um artefacto de memória, com valor histórico, como, por outro lado, um produto de consumo contemporâneo.

---

<sup>437</sup> *Vd.* Parte I. Indústria Fonográfica.

No gosto pelo consumo do disco de vinil confluem diversos fatores, como a preferência pelo som “quente”, o sentido nostálgico e (ou) saudosista, e a materialidade do objeto. Este último ponto é muito relevante. O aspeto háptico permite ao indivíduo criar uma relação mais profunda de envolvimento com o disco e as suas componentes, atribuindo-lhes uma camada afetiva e de significado mais amplo, dado que a materialidade dos objetos domina a existência humana e é fundamental para a mesma. Neste sentido, o funcionamento de um disco implica um ritual de carácter quase litúrgico – retirar da embalagem, limpar, colocar no instrumento, virar quando necessário, voltar a guardá-lo –, para além de ser um formato que permite “ver” a informação através dos sulcos, uma potencialidade nula em CDs ou em fita magnética. Para além de todos estes fatores existe também outro, que se prende com a apreciação da riqueza da componente visual, algo ainda difícil de lograr noutros fonogramas e no meio digital, e que confere uma forte dimensão criativa e um valor artístico a este objeto. Embora as embalagens dos discos tenham começado por ter uma função puramente utilitária, pensadas apenas para proteger e armazenar, as embalagens modernas, sobretudo desde as novidades introduzidas por Alex Steinweiss a partir da década de quarenta, começaram a ser pensadas tendo em conta uma perspetiva criativa e valorizando a implementação de um atrativo visual, que incluísse design gráfico, ilustração, fotografia, pintura, entre outros. Desta forma, a embalagem poderia funcionar como a “voz” do produto, transmitindo mensagens que apelassem ao consumidor e convidassem a explorar o objeto, por fora e por dentro. A partir da década de sessenta, os artistas que se dedicavam à conceção das capas começaram a inovar e a testar diferentes formas de comunicar eficazmente com o consumidor. Isto envolveu uma maior atenção à contracapa e à parte interior da embalagem, e também a adição de fatores interativos, que pediam a participação ativa de quem manuseava o objeto, e a inclusão de elementos que continham informação extra sobre o produto e os músicos, como as letras impressas, folhetos, autocolantes e compilações de fotografias, regra geral para propósitos de *merchandising*, que muitas vezes se sobrepunham às intenções puramente artísticas.

A música gera signos próprios e está intrinsecamente ligada ao contexto social e cultural no qual é produzida. Esta realidade também se reflete nas capas de discos. É, portanto, notável uma falta de padrões e uma profunda heterogeneidade nos conteúdos

visuais, e amiúde se verifica uma apropriação e ressignificação de imagens já existentes, que são deslocadas do seu contexto original. Como refere Lucie-Smith:

*Record covers recapitulate the history of modern art and design, not in order but at random, treating modernism itself as something which can be alluded to, plundered for ideas, and then perhaps capriciously discarded.*<sup>438</sup>

Por outro lado, uma imagem que tenha sido propositadamente concebida para uma capa de disco pode deixar de se submeter ao produto, sendo também resignificada e integrada noutros contextos. Neste âmbito dos estudos visuais há, portanto, uma grande liberdade na prática artística – a componente visual não precisa de estabelecer uma relação evidente com o som do disco, e pode até adquirir uma dimensão autónoma e independente do produto. Também é essencial realçar que uma capa nunca age isoladamente. Estando associada à cultura de consumo, o seu impacto articula-se com múltiplas outras formas de divulgação e disseminação da música.

As três exposições resultantes da componente prática deste trabalho foram um valioso exercício de pensamento, que envolveu um cuidadoso processo de seleção, curadoria e montagem, enquadrado na lógica de *storytelling* utilizada pela plataforma da *Google Arts and Culture*, o que implica ter sempre presente a importância da capacidade comunicativa de cada imagem. Este projeto permitiu, fundamentalmente, a comunicação de um produto de ciência ao serviço de uma entidade (FMP) cuja coleção pertence ao património coletivo, contribuindo assim para a dinamização e divulgação do mesmo. Para além disto, também possibilitou dar a conhecer ao público objetos do acervo de museus universitários, valorizando assim o património académico.

O facto desta investigação se ter focado nas capas de discos associadas ao rock português permitiu uma abordagem que circunstanciou e validou a natureza plural e complexa das manifestações e referências visuais encontradas nestes objetos. O *corpus* analisado permitiu ainda concluir que, em Portugal, o design discográfico começa a ganhar maior identidade e importância a partir da década de oitenta, a par da eclosão do género musical estudado, valorizando-se mais a linha autoral e a dimensão criativa destas embalagens, por vezes contando com a intervenção dos próprios músicos e também de

---

<sup>438</sup> LUCIE-SMITH, 1980: 9.

figuras importantes na cena artística contemporânea do país. Assim, não obstante a incontornável necessidade de convocar um diálogo interdisciplinar com este tema, apurou-se também a pertinência do estudo de capas de discos no âmbito específico da História da Arte, do Património e da Cultura Visual, pois as capas, enquanto objetos artísticos que fornecem informações e permitem concretizar leituras e interpretações sobre um determinado contexto e período histórico, encerram em si um inegável valor patrimonial e cultural. É importante reconhecer que, dentro do âmbito académico, este tema é vasto, versátil e recente, sendo que o presente trabalho não é representativo de todos os caminhos de investigação passíveis de serem seguidos, havendo muitas mais hipóteses e propostas a serem ponderadas e estudadas.

## D. Referências bibliográficas

### Bibliografia

- Abreu, R. (outubro, 2017). *Boom do Rock Português* [artigo]. Revista BLITZ, pp. 17-51.
- Ariza, J. (2008). *Las Imágenes del Sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX* (2ª ed.). Colección Monografías. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Attfield, J. (2000). *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Barnard, M. (1998). *Art, Design and Visual Culture: An Introduction*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Barthes, R. (1990). *S/Z*. Malden: Blackwell Publishing.
- Baudrillard, J. (1995). *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Busch, R. & Kirby, J. (2020). *Rock Covers – 750 album covers that made history*. Colónia: Taschen.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: SAGE Publications.
- Ferreira, D. (2007). *Os Anos 70* [booklet]. Booklet incluído em *Various - O Melhor Da Música Portuguesa* (vol. 08) [CD]. 0946 3 91414 2 5. EMI Music Portugal.
- Ferreira, D. (2007). *Os Anos 80* [booklet]. Booklet incluído em *Various - O Melhor Da Música Portuguesa* (vol. 02) [CD]. 0946 3 91417 2 2. EMI Music Portugal.
- Garcia, E. (novembro, 2000). *Maníacos do Vinil* [artigo]. Nota de editor de Silva, J. Revista Pública (nº 235), pp. 22-36.
- Goodwin, A. & Frith, S. (1990). *On Record – Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge.

- Herdeg, W. (1974). *Graphis. Record covers: the evolution of graphics reflected in record packaging*. Nova Iorque: Hastings House Publishers.
- Holm, N. (2017). *Advertising and Consumer Society: A Critical Introduction*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Lucie-Smith, E. (1980). *Art in the Seventies*. New York: Phaidon Press.
- Meggs, P. (1998). *A History of Graphic Design* (3ª ed.). New Jersey: John Wiley & Sons.
- Passado e presente do vinil: uma conversa com Paulo Vinhas e Leonor Losa*. (04 de julho de 2021). [Registo gravado]. Encontro na FMP com moderação do Dr. Armando Sousa.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano* (vol. I). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Shafer, R. (1994). *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Turning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Wisnik, J. (1989). *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (2ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Woodward, I. (2007). *Understanding Material Culture*. Londres: SAGE Publications.

#### Recursos em-linha

- 2021 in Music: vinyl & cassettes continue surge*. (dezembro, 2021). British Phonographic Industry Report. Disponível em <https://www.bpi.co.uk/news-analysis/2021-in-music-vinyl-cassettes-continue-surge/> [último acesso em 18/07/2022].
- Abreu, P. (2000). *Práticas e Consumos de Música(s): ilustrações sobre alguns novos contextos da prática cultural*. Revista Crítica de Ciências Sociais (nº 56). Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Sociais. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/10842> [último acesso em 30/09/2022].
- Abreu, P. (2009). *A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento*. Revista Crítica de Ciências Sociais (nº 85), pp. 105-129. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://journals.openedition.org/rccs/356> [último acesso em 30/09/2022].

- Abreu, P. (2010). *A música entre a arte, a indústria e o mercado – um estudo sobre a indústria fonográfica em Portugal*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/13832?mode=full> [último acesso em 30/09/2022].
- Acetates and Test Pressings – Souvenirs of Record Production*. Disponível em <https://www.rarerecords.net/record-info/acetates-and-test-pressings/> [último acesso em 10/09/2022]. [último acesso em 30/09/2022].
- Actualidades Scientificas - Phonographo Fallante de Edison*. (1878, 1 de fevereiro). Revista O Occidente (nº 8), p. 64. Disponível em [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1878/N8/N8\\_master/N8.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Ocidente/1878/N8/N8_master/N8.pdf) [último acesso em 28/09/2022].
- Albuquerque, J. et. al. (2016). *Design gráfico dos anos 60 e 70 – pôsteres e capas de discos*. São Paulo: Herméticos. Disponível em <https://issuu.com/coletivohermeticos/docs/designgraficodosanos60e70> [último acesso em 30/09/2022].
- Alex Steinweiss - creator of the album cover* [entrevista, janeiro de 2008]. Entrevistado por Nathan Spoor e Greg Escalante. Revista Juxtapoz (nº 84). Disponível em [https://www.nathanspoor.com/NS\\_GE\\_steinweiss.html](https://www.nathanspoor.com/NS_GE_steinweiss.html) [último acesso em 30/09/2022].
- Alexandre, R. (2021, 1 de agosto). *O primeiro Vilar de Mouros "a pensar na juventude" foi há 50 anos*. TSF – Rádio Notícias. Disponível em <https://www.tsf.pt/portugal/cultura/o-primeiro-vilar-de-mouros-a-pensar-na-juventude-foi-ha-50-anos-13996633.html> [último acesso em 13/09/2022].
- Alleyne, M. (2014). *After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the Rock Album Cover*. Journal of Rock Music Studies (vol. 1, nº 3). Londres: Routledge. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/271757849\\_After\\_the\\_Storm\\_Hipgnosis\\_Storm\\_Thorgerson\\_and\\_the\\_Rock\\_Album\\_Cover](https://www.researchgate.net/publication/271757849_After_the_Storm_Hipgnosis_Storm_Thorgerson_and_the_Rock_Album_Cover) [último acesso em 30/09/2022].
- Almeida, A. (2014, 17 de janeiro). Eduardo Gageiro - Biografia. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em



- <https://fotojornalismo13.wordpress.com/2014/01/17/eduardo-gageiro/> [último acesso em 22/09/2022].
- Almeida, Victor. (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/2485> [último acesso em 30/09/2022].
- Amaro, L. & Santo, R. (autoria e realização). (2010). *Rock Rendez Vous - A Revolução no Rock* [documentário]. Terra Líquida Filmes. RTP. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aK-SYVFD40> [último acesso em 18/09/2022].
- Ambrose, G. & Harris, P. (2006). *The Visual Dictionary of Graphic Design*. Sussex: AVA Publishing. Disponível em [https://www.academia.edu/16281048/The\\_Visual\\_Dictionary\\_of\\_Graphic\\_Design](https://www.academia.edu/16281048/The_Visual_Dictionary_of_Graphic_Design) [último acesso em 30/09/2022].
- Amorim, A. (2015). *Os suportes fonográficos do acervo do Museu Nacional da Música: reflexão sobre a sua gestão enquanto objetos de museu*. Relatório de Estágio de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/18301> [último acesso em 30/09/2022].
- Baptista, A. (2015, 22 de março). *Fernando Aroso, 93 anos* [notícia]. Revista Digital Correio do Porto. Disponível em <https://www.correiodoportop.pt/do-porto/fernando-aroso-93-anos> [último acesso em 02/09/2022].
- Barbosa, H. (2015). *Contradictions of the Estado Novo in the Modernisation of Portugal: Design and Designers in the 1940's and 50's*. Design Policies: Between Dictatorship and Resistance – The Radical Designist Journal. Disponível em <http://radicaldesignist.unidcom-iade.pt/contradictions-of-the-estado-novo-in-the-modernisation-of-portugal-design-and-designers-in-the-1940s-and-50s/> [último acesso em 30/09/2022].
- Barrocas, C. (2015). *Centro de Interpretação do Festival de Vilar de Mouros*. Dissertação de Mestrado. Escola Superior Gallaecia. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.26/10238> [último acesso em 30/09/2022].

- Belchior, S. (2011). *The early years of recording in Portugal: Beka*. The Lindström Project: contributions to the history of the record industry (vol. 3), pp. 50-55. Gesellschaft für Historische Tonträger. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/256485218\\_The\\_early\\_years\\_of\\_recording\\_in\\_Portugal\\_Beka](https://www.researchgate.net/publication/256485218_The_early_years_of_recording_in_Portugal_Beka) [último acesso em 30/09/2022].
- Belk, R. (1996). *Metaphors of Consumer Desire*. Advances in Consumer Research (vol. 23), pp. 368-373. The Association for Consumer Research Conference. Disponível em [http://repository.bilkent.edu.tr/bitstream/handle/11693/48974/Metaphors\\_of\\_Consumer\\_Desire.pdf?sequence=1](http://repository.bilkent.edu.tr/bitstream/handle/11693/48974/Metaphors_of_Consumer_Desire.pdf?sequence=1) [último acesso em 30/09/2022].
- Belk, R. (1998). *Possessions as the Extended Self*. Journal of Consumer Research (vol. 15, nº 2), pp. 139-168. The University of Chicago Press. Disponível em <https://academic.oup.com/jcr/article/15/2/139/1841428> [último acesso em 30/09/2022].
- Bennett, A. (2009). *“Heritage rock”: Rock music, representation and heritage discourse*. Journal Poetics (nº 37). Disponível em <https://crudesence.files.wordpress.com/2016/08/bennett-heritage-rock.pdf> [último acesso em 30/09/2022].
- Bernardino, M. (2019). *O Cartaz Cultural em Portugal (1933-1960). Casos de Estudo: Teatro, Bailado e Cinema*. Relatório de Projeto de Mestrado. Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.26/30371> [último acesso em 30/09/2022].
- Bishop, B. (1893). *A souvenir of the color organ, with some suggestions in regard to the soul of the rainbow and the harmony of light*. Nova Iorque: De Vinne Press. Disponível em [https://www.academia.edu/5442333/A\\_SOUVENIR\\_OF\\_THE\\_COLOR\\_ORGAN\\_WITH\\_SOME\\_SUGGESTIONS\\_IN\\_REGARD\\_TO\\_THE\\_SOUL\\_OF\\_THE\\_RAINBOW\\_AND\\_THE\\_HARMONY\\_OF\\_LIGHT\\_WITH\\_MARGINAL\\_NOTES\\_AND\\_ILLUMINATIONS](https://www.academia.edu/5442333/A_SOUVENIR_OF_THE_COLOR_ORGAN_WITH_SOME_SUGGESTIONS_IN_REGARD_TO_THE_SOUL_OF_THE_RAINBOW_AND_THE_HARMONY_OF_LIGHT_WITH_MARGINAL_NOTES_AND_ILLUMINATIONS) [último acesso em 30/09/2022].
- Borges, J. (2020). *Garrafas de refrigerante. Formas, imagens e a sua circulação na indústria portuguesa entre 1870 e 1980*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/132498> [último acesso em 30/09/2022].

- Born, G. (2011). *Music and the materialization of identities*. Journal of Material Culture (vol. 16, nº 4), pp. 376-388. Disponível em <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.887.9519&rep=rep1&type=pdf> [último acesso em 30/09/2022].
- Bragança, G. et. al. (2015). *Synesthesia and music perception*. Revista Dementia & Neuropsychologia (vol. 9, nº 1), pp. 16–23. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S1980-57642015DN91000004> [último acesso em 30/09/2022].
- Brandão, A. (2014). *Anotações a lápis para uma História do Design*. Revista Visualidades (vol. 12, nº 1), pp. 197-216. Disponível em <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/33699> [último acesso em 30/09/2022].
- Brito, B. (2018). *O Rock Progressivo em Portugal: 1967-1981*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História do Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10071/17108> [último acesso em 30/09/2022].
- Brown, S. (2018). *Retro Galore! Is there no end to nostalgia?*. Journal of Customer Behaviour (vol. 17, nº 1). Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/327749137\\_Retro\\_Galore\\_Is\\_there\\_no\\_end\\_to\\_nostalgia](https://www.researchgate.net/publication/327749137_Retro_Galore_Is_there_no_end_to_nostalgia) [último acesso em 30/09/2022].
- Callixto, J. (autoria). *Aqui d’El Rock: 20 Ago 1978 – “Há Que Violentar o Sistema”*. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/aqui-del-rock-por-joao-carlos-callixto\\_966](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/aqui-del-rock-por-joao-carlos-callixto_966) [último acesso em 17/09/2022].
- Callixto, J. (autoria). *Conjunto António Mafra: 13 Fev 1965 – “Sete e Pico”*. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/conjunto-antonio-mafra-por-joao-carlos-callixto\\_312](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/conjunto-antonio-mafra-por-joao-carlos-callixto_312) [último acesso em 02/09/2022].
- Callixto, J. (autoria). *Os Conchas: 11 Out 1961 – “Quero o Teu Amor”*. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/os-conchas-por-joao-carlos-callixto\\_241](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/os-conchas-por-joao-carlos-callixto_241) [último acesso em 20/08/2022].

Callixto, J. (autoria). Os Ekos: 8 Abr 1965 – “Lamento aos Céus”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/os-ekos-por-joao-carlos-callixto\\_300?fbclid=IwAR1nbaJe0BehPKgGAgcqtYozoH0dA6sooCOvZXvI9RmdhOf9uRYRl8N8MmA](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/os-ekos-por-joao-carlos-callixto_300?fbclid=IwAR1nbaJe0BehPKgGAgcqtYozoH0dA6sooCOvZXvI9RmdhOf9uRYRl8N8MmA) [último acesso em 23/08/2022].

Callixto, J. (autoria). Sheiks: 19 Junho 1966 – “Tell me Bird”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/sheiks-por-joao-carlos-callixto\\_40](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/sheiks-por-joao-carlos-callixto_40) [último acesso em 27/08/2022].

Callixto, J. (autoria). The Strollers: 18 Fev 1967 – “Chevrolet”. Gramofone [programa televisivo]. RTP Memória. Disponível em [https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/the-strollers-por-joao-carlos-callixto\\_420](https://www.rtp.pt/rtpmemoria/gramofone/the-strollers-por-joao-carlos-callixto_420) [último acesso em 02/09/2022].

Campos, L. (2007). *A música e os músicos como problema sociológico*. Revista Crítica de Ciências Sociais (nº 78), pp. 71-94. Disponível em <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/78/RCCS78-071-094-LuisMeloCampos.pdf> [último acesso em 30/09/2022].

Carlos Carreiro [informação biográfica]. Galeria de Arte - Centro Português de Serigrafia. Disponível em <https://www.cps.pt/pt/artistas/carlos-carreiro> [último acesso em 21/09/2022].

CITCEM FLUP. (2022, 15 de julho). Leonor Botelho e Diana Felícia (FLUP/ CITCEM) – Exposições além-mares. A plataforma Google Arts and Culture como ferramenta de comunicação patrimonial. Comunicação apresentada no Encontro *Oceanos digitais: investigação, tecnologia e comunicação / 8 de Junho 2022* [vídeo – 01:47:33]. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4-Sm0UNqsEE&t=7737s> [último acesso em 27/09/2022].

*Coimbra liberta de «Beatles»*. (20 de setembro de 1966). Jornal Diário Popular, p. 13. Disponível em <http://guedelhudos.blogspot.com/search/label/1966> [último acesso em 23/08/2022].

- Colored Vinyl Records Are Popular With Collectors*. Disponível em <https://www.rarerecords.net/record-info/colored-vinyl-records/> [último acesso em 14/09/2022].
- Cordeiro, P. (2003). *A Rádio em Portugal: um pouco de história e perspectivas de evolução*. Artigo. Universidade do Algarve. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-radio-portugal.pdf> [último acesso em 30/09/2022].
- Crispim, P. et. al. (2017). *Discos de vinil como artefato de memória e informação: o processo de organização e disseminação do acervo fonográfico do Memorial Denis Bernardes*. Revista Archeion Online (vol. 5), Número Especial: VIII Seminário de Saberes Arquivísticos, pp. 22-33. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/archeion/article/view/36241> [último acesso em 30/09/2022].
- Dant, T. (1999). *Material culture in the social world: values, activities, lifestyles*. Buckingham: Open University Press. Disponível em <https://archive.org/details/materialculturei0000dant> [último acesso em 30/09/2022].
- Diogo, A. (2018). «*Sound and Vision*»: *a videografia de David Bowie (1969-2017)*. *Contributos para o estudo do videoclipe*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/117494/2/302588.pdf> [último acesso em 30/09/2022].
- Direcção dos Serviços de Programas. Nota de Serviço Interno nº 103, 26 de abril de 1974. Disponível em <https://museu.rtp.pt/> [último acesso em 14/09/2022].
- Direcção dos Serviços de Programas. Nota de Serviço Interno nº 168, 26 de julho de 1974. Disponível em <https://museu.rtp.pt/> [último acesso em 14/09/2022].
- Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos. DGLAB - Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4314363> [último acesso em 12/09/2022].
- Documento nº 1130/70. (23 de abril de 1970). Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos. Galeria Virtual da Censura. Museu Nacional da Imprensa. Disponível em <http://www.museudaimprensa.pt/galeriavirtualdacensura/> [último acesso em 12/09/2022].

- Dohmann, M. (2010). *O objeto e a experiência material*. Revista Arte e Ensaios (nº 20). Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/242329984\\_O\\_objeto\\_e\\_a\\_experiencia\\_material](https://www.researchgate.net/publication/242329984_O_objeto_e_a_experiencia_material) [último acesso em 30/09/2022].
- Dougherty, C. (2007). *The Coloring of Jazz: Race and Record Cover Design in American Jazz, 1950 to 1970*. Design Issues (vol. 23, nº 1). The MIT Press. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/25224088?read-now=1&seq=1> [último acesso em 30/09/2022].
- Duarte, I. (2021, 19 de novembro). *Quem desenhou esta capa?*. Fonoteca Municipal do Porto. Disponível em <https://fonoteca.cm-porto.pt/artigos/quem-desenhou-esta-cap-a-20211119/> [último acesso em 21/09/2022].
- Duarte, J. (2011). *Memórias do Rock Português* (vol. 1). Sabugal: Litorraia, Litografia, e Publicidade da Raia, Lda. Disponível em [https://issuu.com/memoriasdorockportugues/docs/mem\\_rias\\_do\\_rock\\_portugu\\_s\\_em\\_pdf](https://issuu.com/memoriasdorockportugues/docs/mem_rias_do_rock_portugu_s_em_pdf) [último acesso em 30/09/2022].
- eHive [catálogo em-linha]. Disponível em <https://ehive.com/collections/3021/objects/27697/cylinders-phonograph> [último acesso em 30/07/2022].
- Encyclopedia Britannica – Tantra. Disponível em <https://www.britannica.com/topic/Tantra-religious-texts> [último acesso em 16/09/2022].
- Estêvão, S. (2009). *Design, Comunicação e Mediação: Contribuição de Vilém Flusser para uma Sociologia do Design*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2488> [último acesso em 30/09/2022].
- Esteves, C. (2012). *Rótulos Portugueses de 1930 a 1980*. Dissertação de Mestrado. Escola Superior de Arte e Design. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.26/6686> [último acesso em 30/09/2022].
- Etlinger, S. (2011). *Beyond the Music: Rethinking Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Volume !: La revue des musiques populaires (vol. 8, nº 1). Association Mélanie Seteun.

Disponível em <https://core.ac.uk/display/224110727?recSetID=> [último acesso em 30/09/2022].

Exposição *IN MEMORIAN (1921-2018). Fernando Aroso: o último dos grandes fotógrafos do Porto* [texto para exposição realizada no espaço OPPIA entre 30/10/2021 e 28/11/2021]. MIP - Mês da Imagem do Porto. Disponível em <https://www.mesimagemporto.pt/progamas/oppia-fernando-aroso-o-ultimo-dos-grandes-fotografos-do-porto> [último acesso em 02/09/2022].

Feaster, P. (2007). *“The Following Record”*: making sense of phonographic performance, 1877-1908. Tese de doutoramento. Departamento de Folklore e Etnomusicologia da Universidade de Indiana. Disponível em <http://www.phonozoic.net/following-record.pdf> [último acesso em 30/09/2022].

Fernandez, K. & Beverland, M. (2018). *As the record spins: materialising connections*. European Journal of Marketing. Emerald Publisher. Disponível em <https://core.ac.uk/display/159767244?recSetID=> [último acesso em 30/09/2022].

Ferreira, L. & Clérigo, P. (autoria e realização). (2015). *A Arte Elétrica em Portugal* [série documental]. RTP. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235> [último acesso em 18/09/2022].

Firat, A. (2013). *Consumption, consumer culture and consumer society*. Journal of Community Positive Practices (XIII, nº 1), pp. 182-203. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/320929948\\_Consumption\\_consumer\\_culture\\_and\\_consumer\\_society](https://www.researchgate.net/publication/320929948_Consumption_consumer_culture_and_consumer_society) [último acesso em 30/09/2022].

Fitzgerald, K. (2010). *Volume: Writings on Graphic Design, Music, Art, and Culture*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press. Disponível em [https://books.google.pt/books/about/Volume.html?id=XzxwwWnn38IC&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/Volume.html?id=XzxwwWnn38IC&redir_esc=y)

Fiuza, A. (2013). *A censura musical e seu potencial educativo na ditadura portuguesa das décadas de 60 e 70*. Revista Acta Scientiarum (vol. 35, nº 1), pp. 69-78. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4864708> [último acesso em 30/09/2022].

Fiuza, A. (2015). *Nas margens do rock: a censura estatal e a canção popular portuguesa*. ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte (vol. 17, nº 31), pp. 57-72. Disponível

- em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8288480> [último acesso em 30/09/2022].
- Fleck, J. & Rossi, C. (2009). *Vinileiros – a vídeo-etnografia do colecionador de vinil*. Revista Iluminuras (v. 10, nº 23). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/279659069\\_Vinileiros\\_-\\_a\\_video-etnografia\\_do\\_colecionador\\_de\\_vinil](https://www.researchgate.net/publication/279659069_Vinileiros_-_a_video-etnografia_do_colecionador_de_vinil) [último acesso em 30/09/2022].
- Florencio, C. (2014). *A relação entre o design gráfico e a música nas capas de disco*. Trabalho de conclusão de licenciatura. Centro Universitário SENAC. Disponível em [https://issuu.com/carolnascimento0/docs/2\\_tcc\\_caroline\\_do\\_nascimento\\_floren](https://issuu.com/carolnascimento0/docs/2_tcc_caroline_do_nascimento_floren) [último acesso em 30/09/2022].
- From the laboratory of Thomas A. Edison. Mr. Edison's reply to the french claim (1927, 7 de junho). [Carta]. Disponível em <https://media.joomeo.com/large/5b660a0366bd2.jpg> [último acesso em 07/06/2022].
- Galeria Rastro. (2015, 7 de agosto). Carlos Carreiro no CAE Figueira da Foz [publicação de Facebook]. Disponível em <https://www.facebook.com/113878988748625/posts/628464773956708> [último acesso em 21/09/2022].
- Gomes, N. (2011). *Música, Cultura e Estado – A Música nas Políticas Culturais em Portugal*. Dissertação de Mestrado. Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/3819> [último acesso em 30/09/2022].
- González, D. (2017). *El fonógrafo: entre el registro etnográfico y el anuncio de lo radiofónico*. Revista L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada (vol. IX, nº 17), pp. 199-214. Disponível em [https://www.academia.edu/41586976/El\\_fon%C3%B3grafo\\_entre\\_el\\_registro\\_etnogr%C3%A1fico\\_y\\_el\\_anuncio\\_de\\_lo\\_radiof%C3%B3nico](https://www.academia.edu/41586976/El_fon%C3%B3grafo_entre_el_registro_etnogr%C3%A1fico_y_el_anuncio_de_lo_radiof%C3%B3nico) [último acesso em 30/09/2022].
- Guerra, P. & Martins, A. (2019). *O rock chegou à cidade. As transformações na noite lisboeta da década de 80*. Revista Convergências. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/118798> [último acesso em 30/09/2022].



- Guerra, P. & Moreira, T. (2015). *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes*. Volume 1. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/278847414\\_Keep\\_it\\_Simple\\_Make\\_it\\_Fast\\_An\\_approach\\_to\\_underground\\_music\\_scenes\\_Volume\\_1](https://www.researchgate.net/publication/278847414_Keep_it_Simple_Make_it_Fast_An_approach_to_underground_music_scenes_Volume_1) [último acesso em 30/09/2022].
- Guerra, P. & Moreira, T. (2016). *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes*. Volume 2. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://www.up.pt/press/books/978-989-8648-63-1> [último acesso em 30/09/2022].
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Volumes 1, 2, 3. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304> [último acesso em 30/09/2022].
- Guerra, P. (2019). *Rádio Caos: resistência e experimentação cultural nos anos 1980*. Revista Análise Social (2.º, n.º 231), pp. 284-309. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://doi.org/10.31447/as00032573.2019231.03> [último acesso em 30/09/2022].
- Guthrie, K. (2009). *Emotional Response to Typography: The Role of Typographic Variations in Emotional Response to Advertising*. Dissertação de Mestrado. Universidade da Flórida. Disponível em [http://etd.fcla.edu/UF/UFE0024677/guthrie\\_k.pdf](http://etd.fcla.edu/UF/UFE0024677/guthrie_k.pdf) [último acesso em 30/09/2022].
- Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri. Disponível em [https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL\\_Cultura\\_e\\_Representa%C3%A7%C3%A3o\\_-\\_2016.pdf](https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL_Cultura_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_-_2016.pdf) [último acesso em 30/09/2022].
- Harada, I. (2019). *O retromarketing na Indústria Musical: o regresso dos discos de vinil*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/124641> [último acesso em 30/09/2022].
- Harrison, C. (2014). *The visual album as a hybrid art-form: A case study of traditional, personal, and allusive narratives in Beyoncé*. Dissertação de Mestrado. Lund University. Disponível em <https://core.ac.uk/display/289950976?source=3> [último acesso em 30/09/2022].

- Histórias da cidade: a Ribeira teve o primeiro túnel rodoviário do país.* (2020, 11 de outubro). Portal de notícias do Porto. Disponível em <https://www.porto.pt/pt/noticia/historias-da-cidade-a-ribeira-teve-o-primeiro-tunel-rodoviario-do-pais> [último acesso em 23/09/2022].
- Hoeven, A. (2014). *Popular Music Memories: places and practices of popular music heritage, memory and cultural identity*. Tese de Doutoramento. Erasmus Universiteit Rotterdam. Roterdão: Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/283716749\\_Popular\\_Music\\_Memories\\_Places\\_and\\_Practices\\_of\\_Popular\\_Music\\_Heritage\\_Memory\\_and\\_Cultural\\_Identity](https://www.researchgate.net/publication/283716749_Popular_Music_Memories_Places_and_Practices_of_Popular_Music_Heritage_Memory_and_Cultural_Identity) [último acesso em 30/09/2022].
- Hoeven, A. (2015). *Remembering the 1960s: popular music and memory in Europe*. *International Journal of Cultural Policy* (vol. 21, nº 3), pp. 258-272. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10286632.2014.908861?scroll=top&needAccess=true> [último acesso em 30/09/2022].
- Hughes, M. (1891). *Visible Sound* [artigo]. *Revista The Century: a popular quarterly* (vol. 42), pp. 37-40. Disponível em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924079630384&view=1up&seq=50&skin=2021&q1=Margaret%20Watts-Hughes> [último acesso em 30/09/2022].
- Inglis, I. (2001). *'Nothing You Can See That Isn't Shown': The Album Covers of the Beatles*. *Journal of Popular Music* (vol. 20, nº 1), pp. 83-97. Cambridge University Press. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/853696> [último acesso em 30/09/2022].
- Iskin, R. (2014). *The Poster at a Crossroads* [capítulo]. *Introduction to The Poster: Art, Advertising, Design and Collecting, 1860s-1900s*, pp. 1-35. Disponível em [https://www.academia.edu/25491571/Introduction\\_to\\_The\\_Poster\\_Art\\_Advertising\\_Design\\_and\\_Collecting\\_1860s\\_1900s](https://www.academia.edu/25491571/Introduction_to_The_Poster_Art_Advertising_Design_and_Collecting_1860s_1900s) [último acesso em 30/09/2022].
- JAlmeida50. (2012, 5 de agosto). *Generico Radio Caos* [vídeo]. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tMq0s726XxY> [último acesso em 27/09/2022].

- JCAVALHEIROJ. (2012, 9 de abril). *Festival de Vilar de Mouros, 1971 (João Jales)* [vídeo]. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JrXB84e6uXU> [último acesso em 14/09/2022].
- JerryLeeChannel. (2020, 28 de julho). *Documentary - The Early Day's Of Rock'n'Roll* [video]. YouTube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=hLJ8\\_9aDZ3A](https://www.youtube.com/watch?v=hLJ8_9aDZ3A) [último acesso em 09/08/2022].
- Jones, S. & Sorger, M. (1999). *Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design*. Journal of Popular Music Studies (vol. 11-12, nº 1). Disponível em [https://www.academia.edu/16925877/STEVE\\_JONES\\_AND\\_MARTIN\\_SORGER\\_COVERING\\_MUSIC\\_A\\_BRIEF\\_HISTORY\\_AND\\_ANALYSIS\\_OF\\_ALBUM\\_COVER\\_DESIGN](https://www.academia.edu/16925877/STEVE_JONES_AND_MARTIN_SORGER_COVERING_MUSIC_A_BRIEF_HISTORY_AND_ANALYSIS_OF_ALBUM_COVER_DESIGN) [último acesso em 30/09/2022].
- Leite, I. (2017). *Tempos, espaços e atores do jornalismo musical em Portugal: Os casos do 'Mundo da Canção' e da 'Scratch Magazine'*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/106267> [último acesso em 30/09/2022].
- Licheski, L. (2004). *Design gráfico: conteúdos e significados refletidos em mensagens visuais*. Tese de Doutoramento. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/279885314\\_Design\\_Grafico\\_conteudos\\_e\\_significados\\_refletidos\\_em\\_mensagens\\_visuais](https://www.researchgate.net/publication/279885314_Design_Grafico_conteudos_e_significados_refletidos_em_mensagens_visuais) [último acesso em 30/09/2022].
- Lima, W. et al. (2018). *Subjetividade e Emoção na Música: A Cultura e o Afeto Relacional*. Revista Idealogando – Revista de Ciências Sociais da UFPE (vol. 2, nº 1), pp. 206-220. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/idealogando/article/view/237499> [último acesso em 30/09/2022].
- Long Player: Defining the Role of the Album in the Streaming Era*. (dezembro, 2018). British Phonographic Industry Report. Disponível em <https://www.bpi.co.uk/media/2849/bpi-era-insight-session-long-player-defining-the-role-of-the-album-in-the-streaming-era-dec-2018.pdf> [último acesso em 30/09/2022].
- Lopes, S. (2015). *O festival RTP da Canção - definição de um objeto de estudo*. Post-ip - Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança (vol. 3, 2015). Instituto de Etnomusicologia. Faculdade de Ciência Sociais e Humanas. Universidade Nova de

- Lisboa. Disponível em <https://proa.ua.pt/index.php/postip/article/view/3340> [último acesso em 02/09/2022].
- Lusa. (2009, 26 de maio). *Artista português Jorge Colombo assina capa da "New Yorker"*. Jornal Público. Disponível em <https://www.publico.pt/2009/05/26/portugal/noticia/artista-portugues-jorge-colombo-assina-capa-da-new-yorker-1382995> [último acesso em 23/09/2022].
- MacDonald, I. (1994). *Revolution in the head: the Beatles' records and the sixties*. Nova Iorque: H. Holt. Disponível em <https://archive.org/details/revolutioninhead0000macd/page/180/mode/2up> [último acesso em 30/08/2022].
- Manaças, V. (2005). *Percursos do Design em Portugal* (vol. I). Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27715> [último acesso em 30/09/2022].
- Martins, A. (2016). *As Metamorfoses do Rock na Sociedade Portuguesa (1960 vs. 2016)*. IS Working Papers (3ª série, nº 30). Universidade do Porto. Disponível em [https://www.academia.edu/34865758/As\\_Metamorfoses\\_Do\\_Rock\\_Na\\_Sociedade\\_Portuguesa\\_1960\\_Vs\\_2016](https://www.academia.edu/34865758/As_Metamorfoses_Do_Rock_Na_Sociedade_Portuguesa_1960_Vs_2016) [último acesso em 18/09/2022].
- Medel, I. (2014). *Death and resurrection of the album cover*. Azusa Pacific University. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/260424430\\_Death\\_and\\_resurrection\\_of\\_the\\_album\\_cover](https://www.researchgate.net/publication/260424430_Death_and_resurrection_of_the_album_cover) [último acesso em 30/09/2022].
- Men, C. (2019, 15 de agosto). *Woodstick, o festival português que acabou à paulada*. TSF – Rádio Notícias. Disponível em <https://www.tsf.pt/portugal/sociedade/woodstick-o-festival-que-acabou-a-paulada-11211835.html?fbclid=IwAR3wElQSpNHtG6hEFcxhtHzjc4RbeFNDqky1jBZGKG2ZxaTkZ9N2k60tUDU> [último acesso em 12/09/2022].
- Mendonça, B. (2017, 29 de julho). Eduardo Gageiro: “Só não vou com a máquina para o caixão”. Entrevista. Jornal Expresso. Disponível em <https://expresso.pt/cultura/2017-07-29-Eduardo-Gageiro-So-nao-vou--com-a-maquina-para-o-caixao> [último acesso em 22/09/2022].

- Menezes-Ferreira, J. (2013). *Estro in Watts: poesia da idade do rock*. Lisboa: Documenta, pp. 1-40. Disponível em <http://recursos.bertrand.pt/recurso?&id=9084421> [último acesso em 30/09/2022].
- Monteiro, J. (2018). *Festivais da Canção: música, media e censura durante os regimes autoritários em Brasil e Portugal*. Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: História e Parcerias. Disponível em [https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529341119\\_ARQUIVO\\_Artigo\\_FestivaisdaCancao-Musicamediaecensura\\_JoseFernando.pdf](https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529341119_ARQUIVO_Artigo_FestivaisdaCancao-Musicamediaecensura_JoseFernando.pdf) [último acesso em 30/09/2022].
- Mott, R. (2009). *Music in motion: the synthesis of album design and motion graphics for downloadable music*. Dissertação de Mestrado. Rochester Institute of Technology. Disponível em <https://core.ac.uk/display/232135673?recSetID=> [último acesso em 30/09/2022].
- Moutinho, A. (2000). *A Origem da Obra de Publicidade*. Dissertação de Mestrado. Universidade Fernando Pessoa. Disponível em <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/845?mode=full> [último acesso em 30/09/2022].
- Munari, B. (1971). *Design as Art*. Middlesex: Penguin Books.
- Museu de Lisboa – Casa dos Bicos. Disponível em <https://museudelisboa.pt/pt/nucleos/casa-dos-bicos> [último acesso em 02/09/2022].
- Museu RTP. (2020, 7 de abril). *Documentário Emissora Nacional* [vídeo]. YouTube. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=Nudwz0jT\\_is](https://www.youtube.com/watch?v=Nudwz0jT_is) [último acesso em 30/09/2022].
- Noronha, S. (2020). *Cover Art na Era do Streaming: Mutabilidade e Redefinição*. Projeto de Mestrado. Escola Superior de Artes e Design. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.26/35147> [último acesso em 30/09/2022].
- Nunes, A. (2011). *Arquivos sonoros: realidade proto-emergente em Portugal?*. Revista Estudos do Século XX (vol. 11). Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra. Coimbra: Impactum. Disponível em <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/36730> [último acesso em 30/09/2022].

- Oliveira, R. (2011). *Design e Indústria Fonográfica: Um Estudo sobre as Capas de Discos de Samba*. Trabalho final de licenciatura. Universidade Federal de Pelotas – Centro de Artes. Disponível em [http://ca.ufpel.edu.br/design/grafico/tcc/acervo/2011\\_2/RenataOliveira.pdf](http://ca.ufpel.edu.br/design/grafico/tcc/acervo/2011_2/RenataOliveira.pdf) [último acesso em 30/09/2022].
- Osborne, R. (2012). *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Surrey: Ashgate. Disponível em <http://docshare01.docshare.tips/files/30604/306041082.pdf> [último acesso em 30/09/2022].
- Peacock, K. (1985). *Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing*. Music Perception: An Interdisciplinary Journal (vol. 2, nº 4), pp. 483–505. Disponível em <https://doi.org/10.2307/40285315> [último acesso em 30/09/2022].
- Pereira, D. (2006). *A Embalagem como Voz Comercial do Produto/Marca*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/11206/2/Texto%20integral.pdf> [último acesso em 30/09/2022].
- Pinto, T. (2001). *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*. Revista de Antropologia (vol. 44, nº 1), pp. 222-286. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000100007> [último acesso em 30/09/2022].
- Pires, A. (2016, 25 de agosto). *Damas Rock*. Disponível em <http://www.sinfonias.org/mais/musica-portuguesa-anos-80/directorio/778-damas-rock> [último acesso em 19/09/2022].
- Planetary Voyage*. NASA - Jet Propulsion Laboratory. California Institute of Technology. Disponível em <https://voyager.jpl.nasa.gov/mission/science/planetary-voyage/> [último acesso em 11/07/2022].
- Podcast *Vira o disco e não toca o mesmo: Carlos Maria Trindade*. (2022, 23 de março). Fonoteca Municipal do Porto. Disponível em <https://fonoteca.cm-porto.pt/podcasts/> [último acesso em 21/09/2022].
- Portela, R. (2016). *História da gravação sonora em Portugal*. Dissertação de Mestrado. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Disponível em <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/21586/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20>

[-%20Ricardo%20Gil%20G%C3%B3is%20Correia%20Portela.pdf](#) [último acesso em 30/09/2022].

Prates, R. (2017). *O efeito punk-rock: um arquivo do papel da música na expressão do design*. Relatório de Projeto de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/33712> [último acesso em 30/09/2022].

Queirós, E. (1901). *A cidade e as serras* (1ª ed.). Porto: Livraria Chardron. Disponível em <https://purl.pt/234> [último acesso em 02/08/2022].

Quintela, P. (2013). *Processos de “patrimonialização” do design em Portugal: algumas reflexões*. Revista Cabo dos Trabalhos. IV Colóquio Internacional de Doutorandos/as do Centro de Estudos Sociais (6-7 dezembro de 2013). Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/41174> [último acesso em 30/09/2022].

Rei, M. (s.d.). *História do Festival*. Instituto Universitário de Lisboa. Disponível em <http://festivalvilardemouros.weebly.com/histoacuteria-do-festival.html> [último acesso em 13/09/2022].

Reis, A. (2022). *Rádios 'piratas' e jornalismo radiofónico na década 80: ruturas e continuidades* [capítulo III]. Livro *História do jornalismo radiofónico em Portugal: dos primeiros noticiários aos anos 90*, pp. 97-150. Universidade do Porto. Disponível em <https://hdl.handle.net/10216/142328> [último acesso em 30/09/2022].

*Reiseplattenspieler Mikiphone* [folheto informativo de peça de museu]. Museum für Gestaltung Zürich. Disponível em <https://www.eguide.ch/de/objekt/mikiphone/?pdf=2135> [último acesso em 21/06/2022].

Relatório da PIDE/DGS sobre a edição de 1971 do Festival Vilar de Mouros / Informação nº 226 – C.I. Disponível em <https://www.comumonline.com/2013/10/a-andorinha-e-a-primavera-o-primeiro-festival-de-vilar-de-mouros/> [último acesso em 13/09/2022].

Rezende, A. (2012). *No Caminho das Pedras Brancas: Alex Steinweiss e o Processo de Fundamentação de um Paradigma para o Projeto de Capas de Discos*. Tese de Doutoramento. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2012.858692> [último acesso em 30/09/2022].

- Ribeiro, N. (2005). *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo (1933-1945)*. Lisboa: Quimera Editores. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/276091897\\_A\\_Emissora\\_Nacional\\_nos\\_Primeiros\\_Anos\\_do\\_Estado\\_Novo\\_1933-1945](https://www.researchgate.net/publication/276091897_A_Emissora_Nacional_nos_Primeiros_Anos_do_Estado_Novo_1933-1945) [último acesso em 30/09/2022].
- Ribeiro, N. (2007). *A Emissora Nacional: das emissões experimentais à oficialização (1933-1936)*. Revista Comunicação & Cultura (nº 3), pp. 175-199. Disponível em <https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2007.446> [último acesso em 30/09/2022].
- Rios, P. (2016, 9 de março). *Regresso à Psicopátria: os GNR voltam a 1986* [notícia]. Jornal Público. Disponível em <https://www.publico.pt/2016/03/09/culturaipilon/noticia/regresso-a-psicopatria-os-gnr-voltam-a-1986-1725533?fbclid=IwAR08GFbXG-3ILdfuxu0ZcfB1PFGV4fpNYr3ABSV3OkgD4bz3rX--8sWpWfo> [último acesso em 21/09/2022].
- Rodrigues, J. (2006). *Tinindo, Trincando: O design gráfico no tempo do desbunde*. Revista Conexão – Comunicação e Cultura (v. 5, nº 10). Universidade de Caxias do Sul. Disponível em <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/217/208> [último acesso em 30/09/2022].
- Rook, D. (1985). *The Ritual Dimension of Consumer Behavior*. The Journal of Consumer Research (vol. 12, nº 3), pp. 251-264. Disponível em <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Ritual-Dimension-of-Consumer-Behavior-Rook/989cf554282688e8f9800a66821ae90662970aac> [último acesso em 30/09/2022].
- RTP – Sheiks com Cobertura [programa de televisão]. Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p36250> [último acesso em 16/09/2022].
- RTP Arquivos – Em Órbita. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/programas/em-orbita/> [último acesso em 09/09/2022].
- RTP Arquivos. (1984, 22 de julho). *As fontes do som: Música Rock* [programa televisivo]. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/musica-rock/> [último acesso em 30/09/2022].



- RTP Arquivos. (2011-2012). *Estranha Forma de Vida - Uma História da Música Popular Portuguesa* [programa televisivo]. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/programas/estranha-forma-de-vida/page/1/#filters> [último acesso em 06/09/2022].
- RTP Museu Virtual - *Bing Pigmyphone (1920)* [informação sobre peça de museu]. Disponível em <https://museu.rtp.pt/pt/colecao-tv-radio/objectos-radio/976/bing-pigmyphone> [último acesso em 18/07/2022].
- Sampson, H. (1874). *A History of Advertising from the Earliest Times*. Londres: Ballantyne and Company. Disponível em <https://www.gutenberg.org/ebooks/54149>
- Santos, A. (2016). *Retro-Revolution: A relação entre o público jovem e os produtos retro*. Dissertação de Mestrado. Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10400.5/12862> [último acesso em 30/09/2022].
- Santos, R. (2012). “*A rádio não tem emissão educativa. É essencialmente distração*”. *Da tradição à modernidade radiofónica (1961-1969)*. Colóquio O meio rádio e os 75 anos da Rádio Renascença. Universidade Católica Portuguesa. Disponível em <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/10344> [último acesso em 30/09/2022].
- Santos, R. (2015, 1 de abril). *50 anos do programa Em Órbita*. Disponível em <https://industrias-culturais.blogs.sapo.pt/50-anos-do-programa-em-orbita-7784463> [último acesso em 09/09/2022].
- Santos, R. (2019). *História da Rádio em Portugal: Sempre no Ar Sempre Consigo*. Disponível em <https://radio.hypotheses.org/1478> [último acesso em 06/09/2022].
- Santos, R. (2019, 13 de março). *António Mafra*. Disponível em <https://radio.hypotheses.org/701> [último acesso em 27/09/2022].
- Scarpaci, J. (2016). *Material Culture and the meaning of objects*. *Journal of Material Culture* (vol. 48, nº 1), Special Issue: Consumer Goods, pp. 1-9. International Society for Landscape, Place & Material Culture. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/44507769> [último acesso em 30/09/2022].

- Seker, C. (2017). *New Classics: The Analysis of Classical Music Album Covers' Digital Age Characteristics*. European Scientific Journal. Dokuz Eylul University. Disponível em <https://core.ac.uk/display/236407579?recSetID=> [último acesso em 30/09/2022].
- SILVA, A. (s.d.). *Cine-Teatro Monumental*. Teatro em Portugal – Espaços. Instituto Camões. Disponível em [http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-espacos/cine-teatro-monumental.html?fbclid=IwAR3IHdt3I\\_UGl-RfQpmCcz-JFOuxGcIeb0W9N7GCq6LWB55Z9vVWbh5EXT0#.Yv\\_OP3bMLIX](http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-espacos/cine-teatro-monumental.html?fbclid=IwAR3IHdt3I_UGl-RfQpmCcz-JFOuxGcIeb0W9N7GCq6LWB55Z9vVWbh5EXT0#.Yv_OP3bMLIX) [último acesso em 19/08/2022].
- Silva, S., Galhardo, A. & Torres, R. (2011). *O ritual da comunicação e o ritual do consumo: novas tribos, novos rituais*. Revista Comunicação e Sociedade (vol. 19), pp. 301-315. Disponível em <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/3449/3/O%20ritual%20da%20comunica%C3%A7%C3%A3o%20e%20o%20ritual%20do%20consumo.pdf> [último acesso em 30/09/2022].
- Simões, D. (2011). *Zip-Zip: um programa mítico ou «uma pedrada no charco», da «primavera marcelista»?* (1ª ed.). Lisboa: Apenas Livros. Disponível em [https://www.academia.edu/1613629/Zip\\_Zip\\_um\\_programa\\_m%C3%ADtico\\_ou\\_uma\\_pedrada\\_no\\_charco\\_da\\_primavera\\_marcelista](https://www.academia.edu/1613629/Zip_Zip_um_programa_m%C3%ADtico_ou_uma_pedrada_no_charco_da_primavera_marcelista) [último acesso em 09/09/2022].
- Soromenho, A. & Carvalho, L. (2006, 16 de dezembro). Entrevista ao fotógrafo Eduardo Gageiro. Revista Única. Disponível em <https://suigeneros.wordpress.com/2006/12/17/entrevista-ao-fotografista-eduardo-gageiro/> [último acesso em 22/09/2022].
- Soundsheet Product Line is Retired*. (agosto, 2000). Evatone Update [notícia]. Internet Archive - Way Back Machine. Disponível em <https://web.archive.org/web/20041025125300/http://evatone.com/news/index.asp?Action=Read&NewsID=26> [último acesso em 11/07/2022].
- The Cylinder Archive - *Norman Bruderhofer's Cylinder Guide: Lambert Cylinders*. Disponível em [https://www.cylinder.de/guide\\_lambert-cylinders.html](https://www.cylinder.de/guide_lambert-cylinders.html) [último acesso em 09/08/2022].

- The New Yorker. Contributors - Jorge Colombo. Sítio oficial em-linha. Disponível em <https://www.newyorker.com/contributors/jorge-colombo> [último acesso em 23/09/2022].
- The Phonautograms of Édouard-Léon Scott de Martinville*. First Sounds. Disponível em <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php> [último acesso em 06/06/2022].
- Thoben, J. (2010). *Technical Sound-Image Transformations* [artigo]. See this sound: audiovisuology compendium – an interdisciplinary survey of audiovisual culture, pp. 425-437. Colónia: Buchhandlung Walther König. Disponível em [https://www.academia.edu/2136126/Technical\\_Sound\\_Image\\_Transformations](https://www.academia.edu/2136126/Technical_Sound_Image_Transformations) [último acesso em 30/09/2022].
- Thoma, A. (2015). *Discussing the Relationship between Sound and Image: The Scope of Audio/Visual Strategies in a Contemporary Art Context*. The International Journal of New Media, Technology and the Arts (vol. 10, nº 3), pp. 17-28. Disponível em <https://eprints.whiterose.ac.uk/89186/> [último acesso em 30/09/2022].
- Thomas, S. (setembro, 2013). *Artists' Recordworks in the Early Twenty-First Century*. Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America (vol. 32, nº 2), pp. 253-273. Chicago: The University of Chicago Press. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/10.1086/673516> [último acesso em 30/09/2022].
- Trabalhadores do Comércio. Sítio em-linha oficial. Disponível em <https://trabalhadoresdocomercio.org/joe-medicis/> [último acesso em 23/09/2022].
- UCSB Cylinder Audio Archive - *Edison Blue Amberol Cylinders (1912-1929)*. Disponível em <https://cylinders.library.ucsb.edu/history-blueamberol.php> [último acesso em 06/08/2022].
- Um padre e o phonographo Edison*. (10 de julho de 1894). O Defensor do Povo – Bi-Semanário Republicano, anno II – nº 206, p. 3. Disponível em [https://digitalis-dsp.uc.pt/republica/UCSIB-GHC-152-1/UCSIB-GHC-152-1-1894-t3/UCSIB-GHC-152-1-1894-t3\\_item1/P11.html](https://digitalis-dsp.uc.pt/republica/UCSIB-GHC-152-1/UCSIB-GHC-152-1-1894-t3/UCSIB-GHC-152-1-1894-t3_item1/P11.html) [último acesso em 07/06/2022].
- Valadão, J. (2017). *O estilo gráfico das capas de discos de rock psicadélico português nas décadas de 1960 e 1970. Revisitação de um espólio musical a partir de um contexto ilustrativo*. Projeto de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/109656/2/236402.pdf> [último acesso em 30/09/2022].

Vilar de Mouros - foi a juventude de saco às costas quem salvou o festival. (14 de agosto de 1971). Entrevista de Emílio Filipe a António Barge. Revista Rádio & Televisão, pp. 5-7. Disponível em <https://industrias-culturais.hypotheses.org/26291> [último acesso em 12/09/2022].

Voelz, J. (2017). *Looking Hip on the Square: Jazz, Cover Art, and the Rise of Creativity*. European Journal of American Studies (Special Issue: Sound and Vision: Intermediality and American Music). Disponível em [https://www.academia.edu/42810180/Looking\\_Hip\\_on\\_the\\_Square\\_Jazz\\_Cover\\_Art\\_and\\_the\\_Rise\\_of\\_Creativity](https://www.academia.edu/42810180/Looking_Hip_on_the_Square_Jazz_Cover_Art_and_the_Rise_of_Creativity) [último acesso em 30/09/2022].

VV. AA. (2019). *Graphic Design and Print Production Fundamentals*. Graphic Communications Open Textbook Collective. Disponível em <https://ia801209.us.archive.org/1/items/GraphicDesignAndPrintProductionFundamentals/Graphic-Design-and-Print-Production-Fundamentals.pdf> [último acesso em 30/09/2022].

VV.AA. (2014). *Indústrias da Música e Arquivos Sonoros em Portugal no Século XX: práticas, contextos, patrimónios*. Coord. por Manuel Silva e Maria Pestana. Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança. Disponível em <http://www.inetmd.pt/index.php/en/publicacoes/789-industrias-da-musica-e-arquivos-sonoros-em-portugal-no-seculo-xx-praticas-contextos-patrimonios> [último acesso em 30/09/2022].

Wang, T. (2020). *Graphic Art Design Based on Computer Graphics Software*. Journal of Physics: Conference Series. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/342271670\\_Graphic\\_Art\\_Design\\_Based\\_on\\_Computer\\_Graphics\\_Software](https://www.researchgate.net/publication/342271670_Graphic_Art_Design_Based_on_Computer_Graphics_Software) [último acesso em 30/09/2022].

WHYY. (2022, 8 de abril). *Philadelphia Orchestra Missa solemnis 2.0* [vídeo]. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yk5EJd7S2uA> [último acesso em 30/09/2022].

- Wiedemann, J. & Spampinato, F. (2017). *Art Record Covers*, pp. 112-122. Colónia: Taschen. Disponível em [https://www.academia.edu/39748187/Art\\_Record\\_Covers\\_extract\\_of\\_the\\_books\\_introduction\\_Blueprint\\_N\\_351\\_Spring\\_2017\\_Eng](https://www.academia.edu/39748187/Art_Record_Covers_extract_of_the_books_introduction_Blueprint_N_351_Spring_2017_Eng) [último acesso em 30/09/2022].
- Woodward, S. & Greasley, A. (2017). *Personal collections as material assemblages: A comparison of wardrobes and music collections*. *Journal of Consumer Culture* (vol. 17, nº 3), pp. 659-676. Disponível em <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1469540515611202> [último acesso em 30/09/2022].
- Woodward, S. (2018). *Meaningful objects and consumption* [capítulo]. *Oxford Handbook of Consumption*. Oxford University Press. Disponível em [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/144141715/Woodward\\_Meaningful\\_Objects\\_Pre\\_publishers\\_version\\_.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/144141715/Woodward_Meaningful_Objects_Pre_publishers_version_.pdf) [último acesso em 30/09/2022].
- Xutos & Pontapés - Biografia. Sítio oficial em-linha. Disponível em <https://xutos.pt/biografia/> [último acesso em 23/09/2022].
- Young, T. (1807). *A course of lectures on natural philosophy and the mechanical arts*. London: Printed for J. Johnson. Disponível em <https://archive.org/details/lecturescourseof02younrich/page/194/mode/2up> [último acesso em 30/09/2022].

## Fontes

- António Variações. (1982). *Anjo da Guarda* [disco]. LP. 3VCLP10040. Valentim de Carvalho. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439769&img=9214> [último acesso em 19/09/2022].
- Coletânea *Tributo a António Mafra* [disco]. LP. SB 1222. Orfeu. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=684613&img=13049> [último acesso em 02/09/2022].

GNR. (1982). *Independança* [disco]. LP. 3VCLP10013. Valentim de Carvalho. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=439421&img=9460> [último acesso em 20/09/2022].

Quarteto 1111. (1967). *A Lenda de El-Rei D. Sebastião* [disco]. EP. SLEM 2289. Columbia. Disponível em <https://www.groovierecords.com/products/a-lenda-de-el-rei-d-sebastiao> [último acesso em 09/09/2022].

Rui Veloso e a banda sonora. (1980). *Ar de Rock* [disco e folheto]. LP. 11C 072 40523. Valentim de Carvalho. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=440406&img=11911> [último acesso em 18/09/2022].

Sheiks. (1979). *Pintados de Fresco* [disco]. LP. 5002. Nova Companhia de Música - Boom. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=437906&img=11927> [último acesso em 16/09/2022].

Tantra. (1978). *Holocausto* [disco]. LP. Valentim de Carvalho. 8E 07240478. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=437902&img=10124> [último acesso em 16/09/2022].

Taysom, J. (2021, 26 de julho). *The Cover Uncovered: The Beatles' pot album, 'Rubber Soul'*. Far Out Magazine. Disponível em <https://faroutmagazine.co.uk/cover-uncovered-the-beatles-pot-album-rubber-soul/> [último acesso em 29/09/2022].

Trabalhadores do Comércio. (1981). *Trip(a)s à moda do Pôrto* [disco e folheto]. LP. Polydor. 2480 615. Disponível em <http://arquivodigital.cm-porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=438360&img=11913> [último acesso em 23/09/2022].

Xutos & Pontapés. (1987). *7º Single* [disco]. Single. PolyGram. 887 240-7. Disponível em <http://arquivodigital.cm->

[porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=443067&img=11754](http://porto.pt/ArquivoDigital/winlibimg.aspx?skey=&doc=443067&img=11754) [último acesso em 23/09/2022].

E. Apêndices

**Apêndice 1 – 1ª proposta de organização da narrativa expositiva**

SECÇÃO	PONTOS A ABORDAR	CONTEÚDO VISUAL, ÁUDIO, ETC.	OBSERVAÇÕES
Secção 0			
Parte introdutória	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Título</li> <li>• Texto introdutório ao tema</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Imagem de detalhe onde seja bem perceptível a agulha e os sulcos do disco</li> <li>• Vídeo de curta duração onde seja observável o processo de colocar um disco a tocar</li> </ul>	
Secção 1			
As Machinas Fallantes: fonógrafo e gramofone	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Surgimento e desenvolvimento destes aparelhos</li> <li>• Intercalar com a respetiva evolução dos formatos de armazenamento de áudio</li> <li>• Abordar o caso do mercado e da indústria</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Imagens dos respetivos aparelhos, possivelmente integrados em ambiente doméstico</li> <li>• Imagens publicitárias relativas à venda destes produtos</li> <li>• Gravações de som nos seus inícios (se possível)</li> </ul>	



	fonográfica em Portugal	de encontrar/obter autorização)	
O alcance comunicativo da rádio	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Explicar a importância deste meio de comunicação, que assinala uma progressiva democratização do acesso à música e a outros tipos de informação</li> <li>● O contexto português e o contributo da rádio para a divulgação cultural e difusão musical, sobretudo com a propagação das rádio FM</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Imagens que evidenciam a modernização dos aparelhos de rádio (década de 40 - década de 80/90)</li> <li>● Fotografias com o rádio como elemento central</li> </ul>	
Secção 2			
O design e o poder de persuasão	<ul style="list-style-type: none"> <li>● O período inicial deste campo artístico e a função destas obras enquanto veículos de mensagens atuantes no espetro da arte comercial</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Elementos publicitários diversos (talvez panfletos de concertos, publicidade a eventos culturais ou a produtos relacionados com música e som...?)</li> </ul>	




	<ul style="list-style-type: none"> <li>● As imagens associadas ao produto e a sua narrativa da sociedade de consumo atual e dos valores contemporâneos</li> <li>● Breve abordagem ao design em Portugal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Fotografias das Exposições de Design Português (1971 e 1973)</li> </ul>	
Indústria musical e a incorporação da imagem	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Alex Steinweiss e a sedimentação da imagem em capas de discos</li> <li>● O campo fértil de experimentações possibilitadas por este novo meio</li> <li>● Breve abordagem ao videoclipe e respetivos antecedentes</li> <li>● O rock enquanto sistema cultural referenciador e congregador de novas práticas e sensibilidades (estimulando também diferentes construções imagéticas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Capas de discos projetadas numa fase inicial, praticamente despidas de conteúdo visual</li> <li>● Fotografia de Steinweiss</li> <li>● Capas projetadas por Steinweiss, se possível da década de 40, durante a qual trabalhou para a Columbia Records, para que se possa fazer a ponte com o contexto português (a Valentim de Carvalho chegou a ser o agente exclusivo da Columbia em território nacional)</li> <li>● Imagens de concertos / posters e (ou) capas</li> </ul>	Quais os videoclipes a incluir?

		que transmitam todo o ambiente de psicodelismo e de experimentação que surge nas décadas de 60/70, incluindo também exemplos portugueses	
Secção 3			<ul style="list-style-type: none"> <li>• A análise do conteúdo visual das capas ocorre de modo intercalado ao longo de toda a secção</li> </ul>
A sintonização com as tendências internacionais: o Yé-yé	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abordar o surgimento e a receção das tendências modernas no contexto do Estado Novo e das Comissões de Censura</li> <li>• A exploração de novos percursos musicais e o apelo do rock, sobretudo pelas camadas mais jovens</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Digitalizações de documentos que evidenciem censuras/proibições no campo musical</li> <li>• Capas (final de 1960 - início de 1970). N.ºs 38, 46, 47, 48, 49</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os números listados são os que constam na pasta das capas recolhidas :  <a href="https://drive.google.com/drive/folders/1">https://drive.google.com/drive/folders/1</a></li> </ul>

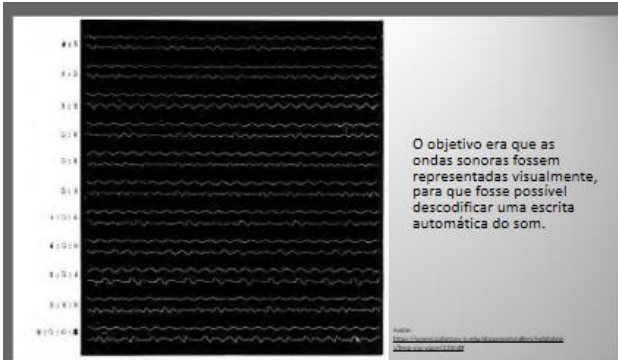
	<ul style="list-style-type: none"> <li>● O surgimento do yé-yé (uma espécie de rock prematuro alinhado com uma grande euforia juvenil) através de bandas como os Sheiks, Os Ekos e o Conjunto Académico João Paulo, onde é notável a inspiração em tendências que chegavam do exterior</li> </ul>		<a href="#">Lqhv8mS1Rg_OjLdpGPJzbesBmOkT0ChU?usp=sharing</a>
A abertura cultural e social após a Revolução de 1974	<ul style="list-style-type: none"> <li>● A intensificação dos hábitos de lazer e de consumo, sobretudo no Porto e em Lisboa</li> <li>● A procura por novas formas de expressar a liberdade, algo que se materializou no âmbito artístico e, em particular, no cenário musical português</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Fotografias (décadas de 70 e 80) das zonas mais dinâmicas de Porto e Lisboa, possivelmente em contexto noturno</li> <li>● Capas (1974/75 - 1979). N.ºs 1, 22, 23, 24, 37, 41, 42, 44</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● O número 37 é um álbum mais tardio dos Sheiks. Faria sentido nesta parte da secção?</li> </ul>
A eclosão do rock português	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ressaltar a dinâmica efervescente no meio cultural e artístico que estimulou a corrente criativa de produções musicais</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Fotografias de eventos musicais deste período (Clube Rock Rendez-Vous, Festival Vilar de Mouros - edição de 1971, etc.)</li> <li>● Excertos pertinentes de revistas/jornais da</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● A FMP gravou um podcast relacionado com o <i>boom</i> do rock</li> </ul>

		<p>época (Música e Som; O Mundo da Canção; Musicalissimo, etc.)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Capas (1980 - 1992). Todos os restantes números, total de 36</li> </ul>	<p>português . Com a devida autorização, talvez fosse possível inserir um pequeno excerto do podcast nesta exposição ?</p> <p>(<a href="https://fontoteca.cm">https://fontoteca.cm</a> - <a href="https://fontoteca.cm/porto.pt/podcasts/">porto.pt/podcasts/</a> - podcast de 20-01-2021)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Talvez fizesse sentido incluir apenas um exemplo de cada banda/cantor?</li> </ul>
Notas conclusivas			

## Apêndice 2 – Proposta de organização da narrativa expositiva (com imagens)<sup>439</sup>

<p>Som e Imagem: o poder do estímulo visual nas capas de discos</p>	<p>O projeto colaborativo com a Fonoteca Municipal do Porto</p> <p>Inaugurada a 26 de setembro de 2020, a Fonoteca Municipal do Porto é um fundo arquivístico que acolhe uma parte significativa do património sonoro da cidade do Porto. A instituição assumiu, desde o início, um compromisso pedagógico, visando a divulgação e valorização do seu acervo, constituído por mais de trinta mil discos de vinil. Neste sentido, esta exposição pretende dar a conhecer alguns dos objetos presentes na coleção da Fonoteca, abordando a sua importância enquanto artefactos de memória e de informação, mas também enquanto objetos que desempenham ainda um papel essencial na indústria musical e na sociedade contemporânea.</p> 
<p>1</p>	<p>2</p>
<p>As Máquinas Falantes</p> <p>No século XIX, a Revolução Industrial fomentou o progresso e permitiu alcançar uma série de avanços tecnológicos, redescobrir materiais e técnicas através da ética da modernidade. Desenvolveram-se, neste contexto, novas máquinas e aparelhos que refletem o espírito inovador que permeou esta época, incluindo instrumentos associados à exploração, manipulação e reprodução do som.</p> 	 <p>Em 1856, Édouard-Léon Scott de Martinville inventou o Fonocautógrafo e levou a cabo as primeiras experiências com a gravação de som. Este aparelho, contudo, não tinha ainda capacidade de reproduzir o som, deixando apenas o registo escrito da gravação.</p>
<p>3</p>	<p>4</p>

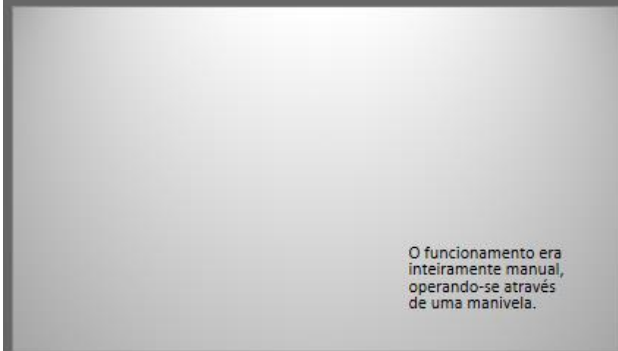
<sup>439</sup> A proposta aqui apresentada data de 25 de fevereiro de 2022.



5



6



7



8



9



10



11



12



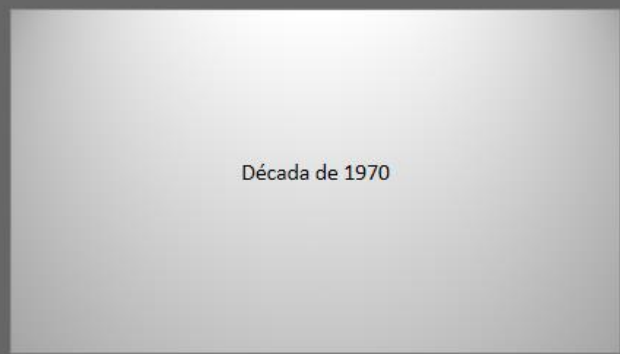






29

Todos os elementos terão sido cuidadosamente planeados nesta capa de *That's All*, lançado em 1967. Os Sheiks foram importantes representantes da vaga *le-íe*, gerando-se até uma espécie de sheikomania devido à admiração eufórica dos fãs.



Década de 1970

30



31

Nos primeiros anos da década de setenta, as Comissões de Censura eram ainda uma realidade em Portugal. Os processos de censura constituíam um entrave para o pleno desenvolvimento da indústria musical.



32

Após a Revolução de 25 de abril de 1974, iniciou-se uma avulsa vontade de procurar novos espaços de liberdade, sobretudo por parte dos jovens. No campo musical, domina toda uma atmosfera de criação e experimentação. O Festival de Vila de Mouro, realizado três anos antes, em 1971, foi um dos principais indicadores das novas práticas sociais e culturais que se instalavam paulatinamente na sociedade portuguesa, servindo como um prenúncio do fenómeno transformativo que estava por vir.



33

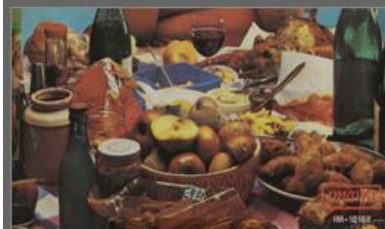
Na década de setenta, o rock sinfónico ganhava relevância internacional. Em Portugal, os Tantra tornaram-se um nome do pros deste subgénero de rock. O seu som era salpicado de efeitos sonoros e influências orientais, e os concertos caracterizavam-se por uma grande envolvimento cenográfica, onde amiúde se utilizavam máscaras e adereços, uma inovação no contexto português.



34

Os Petrus Castrus produzem este single em 1977. Com uma mesa abundante em alimentos e bebidas, a mulher representada parece comer solitamente, e atrás dela a sua roupa íntima é exposta. Tanto a imagem como a música dotam o álbum de um carácter satírico, muito característico deste grupo.

[Sobre o Single]: "Humor is another characteristic element in these covers; what some lack in high design aesthetics they make up for in a charming naivety" (NORONHA, 2020: 20)



35

- Natureza-morta
- Processos de resignificação aplicados na cultura visual contemporânea



36

Lançado em 1978, este single dos Beatniks contava com a voz de Lena d'Água, uma das primeiras mulheres a integrar um grupo associado ao rock em Portugal.



Num registo um pouco distinto, os Ananga-Ranga surgem na década de setenta com uma proposta focada no jazz-rock. Em coerência com a música produzida, a capa deste álbum apresenta uma imagem abstrata, que convoca ideias de movimento, expansão e dinamismo, tal como a tipografia do nome do grupo, destacado num vibrante amarelo.

37



Alguns grupos retomavam a atividade anos mais tarde, como é o caso dos Sheik's, que produzem um novo álbum em 1979.

38



Correspondendo ao nome do álbum, a imagem mostra os membros do grupo com a indumentária típica de pintores. O escadote e os baldes de tinta são adornos que completam o cenário. A função da pintura é executada por um indivíduo mais afilhado, voltado de costas, que parece envolver um elemento alusivo às forças armadas.

39



É nesta década que se começa a consolidar o jornalismo musical em Portugal, com revistas como Mundo da Canção, Música & Som e Musicalíssimo. Estas publicações tiveram um caráter efêmero e acompanhavam os principais eixos de afirmação da indústria musical.

Notas:  
Mundo da Canção: [www.mundo-da-cancao.com](http://www.mundo-da-cancao.com)  
Música & Som: [www.musica-e-som.com](http://www.musica-e-som.com)  
Musicalíssimo: [www.musicalissimo.com](http://www.musicalissimo.com)  
Mundo da Canção: [www.mundo-da-cancao.com](http://www.mundo-da-cancao.com)

40

## Década de 1980

Dois acontecimentos significativos transformam a indústria musical e exigem novas adaptações: o lançamento do CD (1982) e a popularização do videoclipe. Expandem-se possibilidades visuais.

41



Em dezembro de 1980 inaugurou, em Lisboa, o clube Rock Rendez-Vous, que serviu como pista de lançamento da carreira de vários grupos portugueses. O concerto de abertura foi de Rui Veloso, na altura ainda uma figura desconhecida.

Fonte:  
[www.rock-rendez-vous.com](http://www.rock-rendez-vous.com)  
[www.rock-rendez-vous.com](http://www.rock-rendez-vous.com)  
[www.rock-rendez-vous.com](http://www.rock-rendez-vous.com)

42



43



Lançado em 1980, o álbum Ar de Rock tornou-se uma ignição para o desenvolvimento deste género musical em Portugal. A célebre canção Chico Fininho invadiu as rádios portuguesas, que contribuíram significativamente na exploração e difusão dos novos territórios musicais que emergiam na época. Uma fotografia a preto e branco preenche a capa. Em primeiro plano, Rui Veloso encontra-se sentado com uma criança, num carro que apresenta já vários sinais de desgaste.

44



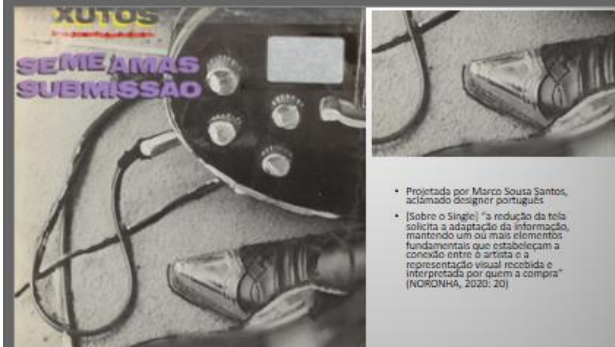


53



54

- Associação a Lichtenstein
- Referir importância no âmbito da arte comercial; ilustrações simples e diretas, apelativas ao olhar do consumidor



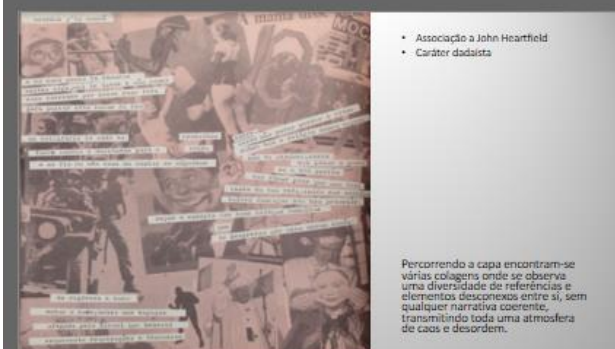
55

- Projetada por Marco Sousa Santos, aclamado designer português
- [Sobre o Single] "a redução da tela solicita a adaptação da informação, mantendo um ou mais elementos fundamentais que estabelecem a conexão entre o artista e a representação visual recebida e interpretada por quem a compra" (NORONHA, 2020: 20)



56

Diluído as fronteiras entre rock e punk, os Ratos & Sida incorporam neste álbum um forte sentimento anticonformista, com músicas que criticam uma sociedade doente, que obedece a padrões sociais e comportamentais prejudiciais.



57

- Associação a John Heartfield
- Carácter dadista

Percorrendo a capa encontram-se várias colagens onde se observa uma diversidade de referências e elementos desproporcionais entre si, sem qualquer narrativa coerente, transmitindo toda uma atmosfera de caos e desordem.



58

Tendo-se destacado em 1981, no Passado dos Alegres, célebre programa televisivo, António Variações rapidamente alcançou reconhecimento, tornando-se numa figura incontornável no panorama musical português.



59

- No cartazinho do Junjo da Guarda, o elemento que quer ser o corpo anónimo, aliado ao paragem para o qual se colocou o anónimo.
- "O corpo e a paragem são os elementos que se encontram no seu momento de partida. É o que sempre há de ser o corpo e a paragem, mas a paragem é o que sempre há de ser o corpo e a paragem." (MOTA, 2006: 11)
- "Porque que a vida é a vida e que sempre é a vida, ali é o corpo e a paragem, ali é o corpo e a paragem, ali é o corpo e a paragem, ali é o corpo e a paragem." (MOTA, 2006: 12)

Em concordância com o nome do álbum, na contracapa observa-se a representação de um anjo, de estatura imponente, que parece proteger as crianças que acompanha enquanto estas brincam, sorridentes e animadas. A paisagem e as cores enfatizam a candura de toda a imagem.



60

- Grande equilíbrio cromático
- Reflexão sobre questões de identidade



Amiúde se incorporam, nas capas, breves mensagens, redigidas em tom informal, e dedicadas ao grupo ou cantor, normalmente em jeito de apreciação do trabalho produzido. Estas mensagens atestam o espírito de comunidade e a interinfluência que poderia existir no meio artístico.

61



Com uma estética marcante e uma abordagem teatral, os Heróis do Mar tornaram-se dos grupos mais politicos em Portugal devido a uma expressão, visual e musical, fortemente ancorada em referências nacionalistas.

62



63



Várias das capas analisadas apresentam, para além dos habituais sinais de uso, apontamentos registados manualmente, demonstrando assim a vida, história e memória associada a estes objetos.

64

## O design e a sua aplicação em capas de discos

Assumindo-se como área de charneira entre a arte e a esfera produtiva e de consumo, o design desempenha um papel fundamental no mundo contemporâneo e rege-se por conceitos em contínua mutação. Profundamente ligado à realidade industrial e da produção em massa, o design contribui para a celebração do produto através da aplicação da imagem, seja através de anúncios, cartazes, embalagens, entre outros.

Nas capas de discos deparamo-nos, atualmente, com uma panóplia visual repleta de referências e inspirações. São embalagens que podem conter uma grande densidade informativa, podendo assumir uma presença praticamente autónoma, mas também, por outro lado, formular evidentes diálogos entre visual e sonoro.

65



66

Inicialmente, o conteúdo visual em capas de discos mostrava-se tímido. A informação era impressa por tipografia, e apenas se incluíam os elementos que permitiam a fácil identificação do produto.



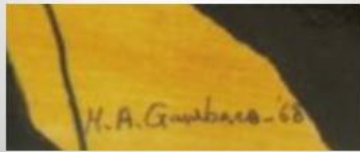
O nome da discográfica era, normalmente, o que mais captava a atenção.

67



68

Certas editoras discográficas, como a Deutsche Grammophon, incorporam uma carga visual marcante e diversa nas suas capas, contudo mantêm o seu logótipo e rótulo identificativo sempre em destaque.



Gradualmente, a dimensão autoral do designer ganha relevância. Por vezes, a sua assinatura era incluída na capa.

69



Em finais do século XIX, quando começaram a ser comercializados, estes produtos eram tipicamente expostos como livros, apenas com a lombada visível.

70



Em 1948, Alexander Steinweiss é contratado como Diretor de Arte da Columbia Records. É amplamente considerado o introdutor de uma carga visual mais substancial em capas de discos, tendo também proposto novas embalagens, mais espaçosas e produzidas num material de maior resistência.

71



Também outros designers, como Jim Flora e David Stone Martin, contribuíram para a implementação da ilustração e da imagem gráfica em capas de discos, e procuravam criar narrativas sinestésicas entre imagem e som.

72



Em Portugal, a valorização do design surge sob um forte impulso do Estado Novo, em consonância com as políticas de modernização do país.

73



Era frequente encontrar anúncios das novidades tecnológicas mais recentes.

74



Na década de sessenta, o advento da música rock e o seu consumo massificado estimularam respostas diversificadas no campo do design, permitindo ampliar o campo de experimentações. A tipografia psicodélica é um dos principais exemplos.

75



As inovações também surpreendiam nas capas de discos. Nesta capa de Andy Warhol, é incorporado um zíper móvel.

76



Uma imagem projetada para uma capa de disco pode adquirir um estatuto autónomo e até icónico, deixando de se submeter ao produto.

77

## Apêndice 3 – Protótipo final da narrativa expositiva<sup>440</sup>

**O projeto colaborativo com a Fonoteca Municipal do Porto**

Inaugurada a 26 de setembro de 2020, a Fonoteca Municipal do Porto é um fundo arquivístico que acolhe uma parte significativa do património sonoro da cidade do Porto. Constituído por cerca de trinta e cinco mil discos de vinil, este arquivo atua como uma cápsula de memória que permite destratar da realidade musical de diversas épocas. Esta exposição convida a percorrer os discos de sessenta, setenta e oitenta através de uma seleção de capas de rock português, explorando assim o desenvolvimento da modernidade musical neste país.

### A voz sem corpo: as máquinas falantes

No século XIX, a Revolução Industrial fomentou o progresso e permitiu uma série de avanços tecnológicos, redescobrimdo materiais e técnicas através do ótica da modernidade. Desenvolveram-se, neste contexto, novas máquinas e aparelhos que refletiram o espírito inovador desta época, incluindo instrumentos associados à exploração, manipulação e reprodução do som, inicialmente denominados de máquinas falantes.

Em 1977, a NASA lançou duas naves – Voyager 1 e Voyager 2 – para o espaço. Em cada uma delas, foi colocado um disco de vinil dourado, que contém uma amostra dos sons presentes na Terra. Estes discos foram o meio escolhido para apresentar o nosso planeta a qualquer inteligência extraterrestre que os encontrasse.

Nos discos foi também incluída uma mensagem escrita manualmente, onde se lê: To the makers of music – all worlds, all times.

Os discos são um dos meios mais conhecidos para a reprodução de som e têm ampla utilização ainda hoje. As suas características atuais são o resultado de um longo processo de aperfeiçoamento. Neste processo entram também os instrumentos associados aos discos, cujos antecedentes contribuíram para os primeiros passos de uma gigante indústria fonográfica.

Em 1856, Édouard-Léon Scott de Martinville construiu o fonógrafo e levou à cabo as primeiras experiências com a gravação de som. Este aparelho, contudo, não tinha ainda a capacidade de reproduzir o som, deixando apenas o seu registo escrito. A intenção de Martinville era que as ondas sonoras deixassem a sua impressão visual.

Em 2008, foi divulgada publicamente uma reconstrução da primeira gravação de uma voz humana reconhecível, obtida através das impressões visuais do fonógrafo. Nesta gravação, de 9 de abril de 1860, ouve-se a canção francesa *Au Clair de la Lune*.

Em 1877, Thomas Edison patenteou o fonógrafo, o instrumento pioneiro na reprodução do som. Rapidamente este instrumento começa a funcionar através de cilindros fonográficos, considerados o primeiro meio de armazenamento de áudio.

<sup>440</sup> O protótipo final data de 20 de junho de 2022.





9



Com a evolução dos fonogramas, o disco rapidamente se tornou o meio predileto para a reprodução de som. Numa fase inicial, eram fabricados em goma-laca e duravam aproximadamente dois minutos.

10



A Chiadofone foi uma das primeiras companhias no mercado fonográfico português. Dele conhecem-se os primeiros casos de pirataria neste mercado, pois venderia discos com gravações de outras companhias, apenas colocando o seu selo por cima.

11



Em Portugal, os gramofones começaram a ser comercializados no início do século XX. Pela novidade e deleite que causavam, eram uma boa sugestão de presente.

12



13



Neste anúncio para um modelo mais avançado, representam-se diferentes cenários nos quais se pode usufruir tranquilamente do aparelho, sendo a portabilidade uma das suas principais valências.

14



Atualmente, o disco coexiste com várias outras formas de ouvir música, algumas bastante mais convenientes. Ainda assim, continua a ser um dos formatos analógicos mais estimados. O processo, quase ritualístico, de selecionar e colocar um disco a tocar potencia uma ligação mais próxima com o objeto, e incentiva também uma apreciação por outras áreas artísticas, como o design.

15



### Disco e daquilo: o design discográfico no rock

O design desempenha um papel fundamental no mundo contemporâneo e surge-se por conceitos mutáveis. Ligado à realidade industrial, à produção em massa e à esfera de consumo, o design contribui para a celebração do produto através da aplicação da imagem, seja através de anúncios, cartazes, embalagens, entre outros.

Nas capas de discos deparámo-nos, atualmente, com uma grande pluralidade visual. São embalagens que podem assumir uma presença quase autónoma, por vezes separando-se do produto, mas também, por outro lado, formular evidentes diálogos entre imagem e som.

16

This is a RECORD COVER. This writing is the DESIGN upon the record cover. The DESIGN is to help SELL the record. We hope to draw your attention to it and encourage you to pick it up.

17

This is a RECORD COVER. This writing is the DESIGN upon the record cover. The DESIGN is to help SELL the record. We hope to draw your attention to it and encourage you to pick it up. This is the same XTC's Go 2 album. Then we want you to pick it up. The idea being that the more of you that buy this record the more money Virgin Records, the manager Joe Field and the executives will make. To the aforementioned this is known as PLAGIARISM. A good cover DESIGN is one that attracts more buyers and gives more pleasure. This writing is trying to pull you in much like an eye-catching picture. It is designed to get you to READ IT. This is called being the VICTIM and you are the VICTIM. But if you have a free mind you should STOP READING and become all we are attempting to do is to get you to read on. You this is a NOBLE MIND because if you don't stop you'll be doing what we tell you, and if you read you won't be doing what we're wanting all along. And the more you read on the more you're falling for this simple device of telling you exactly how a good commercial design works. They're trying and this is the worst TRICK of all since it's describing the TRICK which trying to TRICK you, and if you've read this far then you're TRICKED because you wouldn't have known this unless you'd read this far. At least we're telling you directly instead of sneaking you with a beautiful or haunting visual that may never tell you. We're letting you know that you ought to buy this record because in essence it's a PRODUCT and PRODUCTS are to be consumed and you are a consumer and this is a good PRODUCT. We could have written the label's name in special lettering so that it stood out and you'd see it before you'd read any of this writing and possibly have bought it anyway. But we are really suggesting to you that you are FOOLISH to buy or not buy an album merely as a consequence of the design on the cover. This is a con because if you agree then you'll probably like this writing - which is the cover design - and hence the album inside. So we've just warned you against that. The con is a con. A good cover design could be considered as one that gets you to buy the record, but that never actually happens to YOU because YOU know it's just a design for the cover. And this is the RECORD COVER.

A capa do álbum Go 2, dos XTC, foi concebida em 1978 pelo grupo britânico Hipgnosis, um dos grupos mais notáveis na produção de capas de discos de música rock. Aqui, descobrem-se forma crua e sem rodeios os principais objetivos de uma capa elaborada: conquistar o consumidor e vender o produto.

18



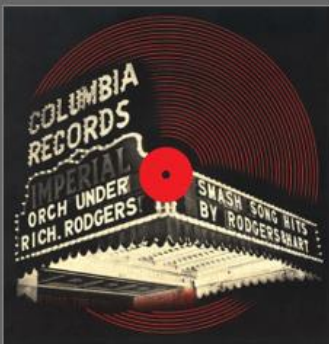
Inicialmente, o conteúdo visual em capas de discos mostrava-se tímido. A informação era impressa por tipografia, e apenas se incluíam os elementos que permitiam a fácil identificação do produto.

19



Em finais do século XIX, quando começaram a ser comercializados, estes produtos eram tipicamente expostos como livros, apenas com a lombada visível.

20



Em 1940, Alexander Steinweiss, Diretor de Arte da Columbia Records, concebe esta capa. Este designer é considerado o "pai" das capas de discos atuais. Ele introduziu uma linguagem visual inovadora, tendo influenciado várias gerações de designers. Propôs também novas embalagens, mais espaçosas e produzidas num material mais resistente.

21



Certas editoras discográficas, como a Deutsche Grammophon, começam a modificar a apresentação das capas, contudo sem perder o destaque do logótipo e do título identificativo.

22



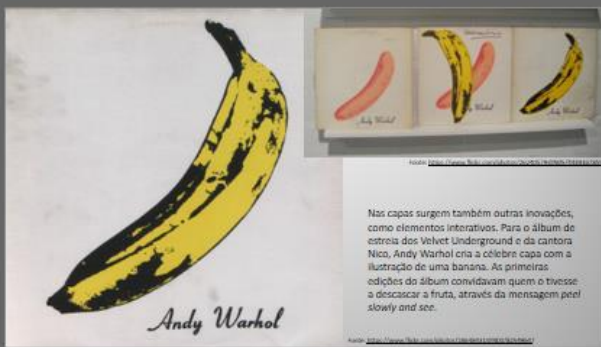
Na década de sessenta, o advento da música rock e o seu consumo massificado incentivaram respostas diversificadas e arrojadas no campo do design. A tipografia psicadélica é um dos principais exemplos.

23



A tipografia psicadélica que Charles Front usou para a capa de Rubber Soul, lançado em 1965, abriu caminho para que se tornasse uma característica associada à era flower power. A imagem, também alongada e distorcida, foi o resultado de um feliz erro do fotógrafo, Robert Freeman, e que agradou aos membros do grupo.

24



Nas capas surgem também outras inovações, como elementos interativos. Para o álbum de estreia dos Velvet Underground e da cantora Nico, Andy Warhol cria a célebre capa com a ilustração de uma banana. As primeiras edições do álbum convidavam quem o tivesse a descascar a fruta, através da mensagem *peel slowly and see*.

25



Uma capa nem sempre estabelece uma relação direta com a música. Pode, portanto, deixar de se submeter ao produto. Embora o designer Storm Thorgerson não considerasse este um dos seus melhores trabalhos, a imagem tornou-se icónica e ainda viaja pelos mais diversos contextos, sendo até aplicada em produtos que em nada se relacionam com o original.

26



Em Portugal, o design discográfico e a sua dimensão autoral ganham maior identidade na década de oitenta. Já existiam, contudo, capas com uma execução cuidada e de grande interesse visual, podendo destacar as da companhia Orfeu. A fotografia deste EP é de Fernando Aroso, que durante a sua vida terá produzido mais de duas mil capas.

27



Na década de oitenta, a par da eclosão do rock português, as capas tornam-se mais arrojadas. Os GNR foram um dos grupos com capas mais inovadoras. Esta foi concebida por Fatima Rolo Duarte, e a fotografia escolhida, de Beatriz Ferreira, capta uma tradição da Ribeira do Porto, na qual os jovens saltam para o rio Douro, alegres e despreocupados, nos dias quentes do ano.

28



29



Atestando o espírito colaborativo entre áreas artísticas, Carlos Carmelo, pintor português, criou esta capa repleta de cores vibrantes e elementos fantásticos para o álbum *Valsa dos Detectives*, também dos GNR.

30



Estes álbuns têm vários aspetos que os unem: ambos foram lançados em 1981, tinham dois músicos em comum, e o designer das respetivas ilustrações foi José Júlio Barros, um dos artistas mais prolíficos no design discográfico em Portugal.

31



A fotografia também sempre foi um recurso valioso na conceção de capas de discos. A autêntica imagem no álbum *Mãe*, dos Heróis do Mar, foi captada em 1965 pelo fotógrafo português Eduardo Gageiro, junto à Igreja da Graça, em Lisboa.

32



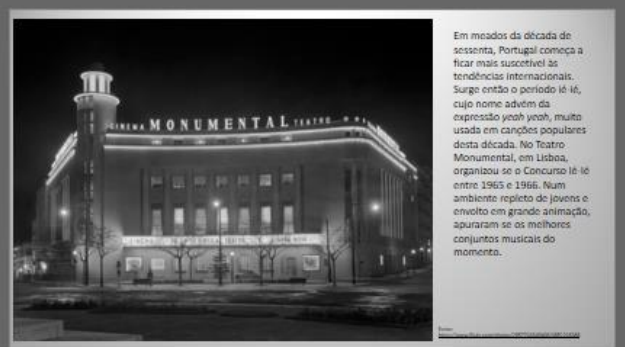
33



34



35



36



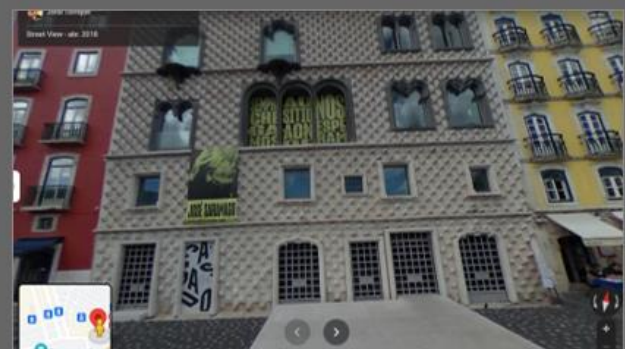
37



38



39



40



Todos os elementos terão sido cuidadosamente planejados nesta capa de *That's All*, lançado em 1967. Os Sheiks foram importantes representantes da vaga *yé-yé*, gerando-se até uma espécie de sheikismo devido à admiração eufórica dos fãs.

41



Também em 1967, o Quarteto 1111 torna-se o primeiro grupo português a ter uma música transmitida no *Em Órbita*, um programa de rádio que privilegiava a modernidade musical. Este passo anunciava novos caminhos que estavam a ser traçados no panorama musical em Portugal.

42



Este grupo enfrentou vários problemas com a censura em Portugal devido às canções com fortes críticas políticas e sociais. O título deste EP refere-se a *bidonville*, que eram bairros precários onde habitavam muitos emigrantes portugueses em França, e nos quais se vivia sob duras condições.

43



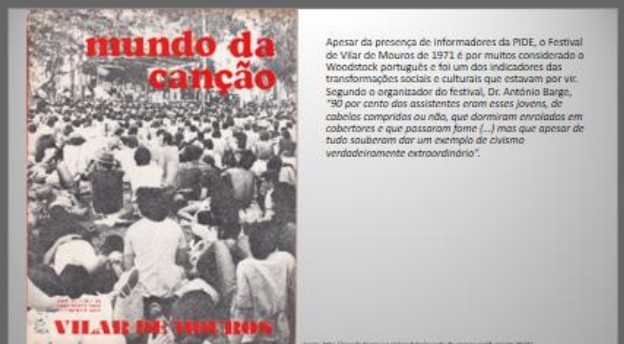
Década de 1970

44



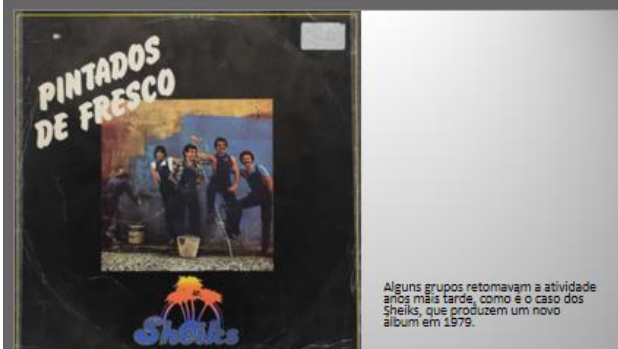
Nos primeiros anos da década de setenta, as Comissões de Censura eram ainda uma realidade em Portugal. Os processos de censura constituíam um entrave para o pleno desenvolvimento da indústria musical.

45



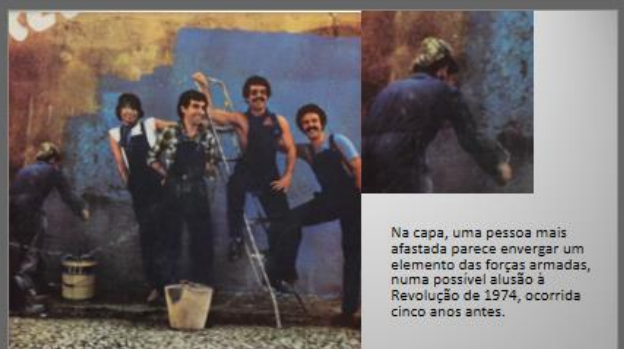
Apesar da presença de informadores da PIDE, o Festival de Vilar de Mouros de 1971 é por muitos considerado o Woodstock português e foi um dos indicadores das transformações sociais e culturais que estavam por vir. Segundo o organizador do festival, Dr. António Barga, "30 por cento dos assistentes eram esses jovens, de cabelos compridos ou não, que dormiram enrolados em cobertores e que passaram fome (...) mas que apesar de tudo souberam dar um exemplo de civismo verdadeiramente extraordinário".

46



Alguns grupos retomavam a atividade anos mais tarde, como é o caso dos Sheiks, que produzem um novo álbum em 1979.

47



Na capa, uma pessoa mais afastada parece envolver um elemento das forças armadas, numa possível alusão à Revolução de 1974, ocorrida cinco anos antes.

48



Com um percurso já desde a década de sessenta, os Beatnicks lançam este single em 1978. Nesta década, durante um breve período, contam com a voz de Lena d'Água, uma das primeiras mulheres a integrar um grupo associado ao rock em Portugal.

49



Fulcrais no desenvolvimento do rock progressivo em Portugal, os Tantra organizavam concertos com uma grande envolvente cenográfica, onde amiúde se utilizavam roupas extravagantes, máscaras e adereços, uma novidade no contexto português.

50



Nesta capa destaca-se uma possível inspiração nos Coneheads, personagens ficcionais extraterrestres que apareceram pela primeira vez num sketch cómico do programa Saturday Night Live, em 1977.

51

## Década de 1980

52



Em dezembro de 1980 inaugurou, em Lisboa, o Rock Rendez Vous, o primeiro clube de rock português, que catapultou a carreira de vários grupos. O concerto de abertura foi de Rui Veloso, na altura ainda uma figura desconhecida. Segundo o radiologista Ricardo Saló, "o ambiente era caloroso e — não obstante a convíte a transgressão que está sempre implícito ou, pelo menos, associado a este tipo de lugares — inspirava conforto."

53



O Rock Rendez Vous foi ativo durante uma década e encerrou em julho de 1990. O local, outrora icónico, perdeu a sua relevância e a autografia da cidade encarregou-se de o fazer desaparecer. A sua memória sobrevive através de fotografias, vídeos e relatos de quem o experienciou.

54



Lançado em 1980, o álbum *Ar de Rock* estimulou fortemente o desenvolvimento do rock em Portugal. A célebre canção Chico Fininho invadiu as rádios, que muito contribuíram para a difusão da modernidade musical em Portugal.

55

As "chico fininho" não todos têm a noção dos termos que as pessoas usam ou não entender, em todo o caso aí vão os mais conhecidos:

speed - genica subterrânea  
 merlo - um dos muitos termos de gítilos para designar o busto e a erva;  
 fone amarelo - gordinho/que tudo o material de consumo ilegal;  
 cantarina - uma de trânsito e de sociabilidade para parte da faixa da mar situada na margem direita da foz do rio douro; ponto típico de sociabilidade de costumes e caldes variadas com costumes e caldes urbanas.  
 julito - termo de gítilos para designar a polícia judiciária.  
 chato - injeção das veias; sportspessoamento do termo inglês shoot.  
 trip - viagem, onda; termo utilizado normalmente para designar a viagem paracállica da lsd mas também estension à heroína, à morfina, etc.  
 scido - ácido lisérgico; lsd 25; droga alucinógena.  
 estrilado - substância nociva empregada na falsificação de ácido.  
 filipino - desportista; gordinho; de francês filippé.

Apesar de ter sido um êxito, esta canção foi também alvo de censuras devido à letra provocatória. No folheto que acompanha o álbum é incluído um glossário que esclarece os termos menos familiares.

56



### Apêndice 4 – Fotografia do fonógrafo do ISEP



### Apêndice 5 – Catálogo de Património Móvel do ISEP

REPARTIÇÃO DO PATRIMÓNIO Cancilhe do Porto


**CADASTRO DOS BENS DO DOMÍNIO PRIVADO**  
Material de ensino


Número de inventário	Descrição por espécies	Quantidade	Estabelecimento a que está afecto	Valor	Observações
	Transporte			59.43900	
8,438	✓ Tubo de biseal de 4	1	770	60000	Bom
8,439/1	✓ Tubo de vidro com biseal	1	771	60000	"
8,439/2	✓ Tubo de vidro com biseal	1	772	60000	"
8,439/3	✓ Tubo de vidro com biseal	1	873	10000	Mau
8,440	✓ Tubo de palheta	1	874	60000	Regular
8,441/1	✓ Tubo de madeira com biseal	1	875	4000	Bom
8,441/2	✓ Tubo de madeira com biseal	1	876	2000	"
8,442	✓ Timbre de Savart com dois tubos ressonadores de cartão, um aberto e outro fechado	1	877	60000	Regular
8,443	✓ Campanha assente em cortiça e chapa de vidro	1	893	60000	Bom
8,444	✓ Serria dupla de Helmholtz (Código 20000)	1	894	1.60000	Avariado
8,445	✓ Tubo aberto para chamas manométricas	1	700	60000	Bom
8,446	✓ Capela manométrica com suporte	1	701	60000	Avariado
8,447	✓ Fonógrafo de H. Koenig	1	702	2.80000	"
8,448	✓ Fonógrafo de Edison	1	703	50000	Regular
8,449	✓ Caixa com cilindro para o fonógrafo	1	704	6000	Mau
8,450	✓ Vito cilindros de Helmholtz para a composição dos sons (Código 20000)	1	705	3.20000	Regular
8,451	✓ Diapasão electrico Do 1-64-V.S-R	1	706	60000	Bom
8,452	✓ Diapasão electrico Do 2-256-V.S-R	1	707	60000	"
8,453	✓ Diapasão electrico Do 3-128-V.S-R	1	708	60000	"
8,454	✓ Diapasão electrico Do 4-64-V.S-R	1	709	60000	"
8,455	✓ Vitrocópio Duhamel feito nas oficinas do Instituto	1	710	60000	Regular
8,456	✓ Membrana elástica	1	711	6000	Mau
8,457	✓ Aparelho de Mach para a verificação das leis da refração da luz	1	712	36000	Bom
	A Transportar			41.685000	








**Apêndice 6 – Storyboard 1 (exposição *A voz sem corpo: as máquinas falantes*)**


ID	Miniatura	Título da Imagem PT	Tipo de Conteúdo	Data da Criação	Criador	Descrição PT	Data	Localização Física	Direitos
1		Cartão comercial com fonógrafo	Cartão	c. 1870-1900		Estas litografias, normalmente do tamanho de um bilhete postal, foram muito usadas no século XIX como elemento publicitário. Eram amiúde distribuídas em grandes exposições, ou colocadas em lojas e balcões. Podiam promover todo o tipo de produtos: roupas, calçado, cosméticos,	23 de janeiro de 2013	Boston Public Library	Utilização livre (CC BY 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode</a>


						utensílios domésticos, novas tecnologias, entre muitos outros, e refletiam os interesses e gostos dos consumidores naquela época.		
2		Disco de ouro da Voyager	Fotografia	1977		Este disco foi concebido para que, através de cento e quinze imagens codificadas e uma diversidade de sons de diferentes culturas e épocas, uma forma de vida extraterrestre pudesse conhecer o engenho humano e a beleza natural da Terra. A seleção incluiu		Utilização livre (CC BY-NC-ND 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode</a>

						compositores como Bach, Mozart e Beethoven, e também sons da natureza, dos animais e do quotidiano do ser humano.		
3		Fonoautógrafo	Fotografia		João Marçal (fotografia)	Este instrumento foi pensado para ser utilizado por indivíduos conhecedores das dinâmicas do som, já com um certo grau de especialização. Não terão sido produzidos em grande quantidade. Este fonoautógrafo é o único exemplar conhecido de uma coleção pública em	Instituto Superior de Engenharia do Porto	Instituto Superior de Engenharia do Porto


						Portugal, o que faz dele uma das peças raras patentes no Instituto Superior de Engenharia do Porto.		
4		Livro Vieilles Chansons pour les Petits Enfants: Avec Accompagnements	Ilustração	c. 1910	Widor, Charles Marie (texto); Louis-Maurice Boutet de Monvel (ilustração)	<i>Au Clair de la Lune</i> é uma canção infantil muito popular em França. Tem várias versões, sendo a original atribuída a Jean-Baptiste Lully, compositor do século XVII.	Library of Congress	Domínio público


5		Fonógrafo	Vídeo	1878	João Marçal (vídeo)	<p>Este foi um dos primeiros fonógrafos produzidos. Em 1878, Thomas Edison encomendou fonógrafos para serem exibidos na Exposição Universal de Paris desse mesmo ano. Nestas exposições dava-se a conhecer ao público, entre outras coisas, novos inventos da ciência, que amiúde causavam grande admiração. Existem cerca de vinte fonógrafos encomendados para esta exposição. Este é um</p>	Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto	Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto
---	---	-----------	-------	------	---------------------	--	---	---

						deles, tendo sido adquirido mais tarde pelo Gabinete de Física da Academia Politécnica, por uma quantia avultada.		
6		Disco de goma-laca	Fotografia			Os discos de goma-laca precederam os discos de vinil. Ainda são produzidos atualmente, embora não para uso comercial. São mais grossos e pesados do que os de vinil, e também têm uma menor duração de reprodução. Este disco pertence à companhia Chiadofone, uma das primeiras	Museu da Universidade de Aveiro	Museu da Universidade de Aveiro



						companhias no mercado fonográfico português. O disco conta com um solo de guitarra e uma rapsódia de fados, um repertório muito comum em discos portugueses da época, que refletia os gostos da população.		
7		Publicidade para gramofone da Companhia Francesa do Gramofone	Cartaz	Ilustração Portuguesa, Ano 2, n.º 61, 2 de Janeiro de 1905  Link: <a href="http://hemerotecaadigital.cm-lisboa.pt/OBRA">http://hemerotecaadigital.cm-lisboa.pt/OBRA</a>		Em 1905, o gramofone era ainda um instrumento que apenas podia ser adquirido por pessoas com posses financeiras. Seguindo uma prática publicitária comum e aplicada ainda hoje, neste cartaz reúnem-se testemunhos		Hemeroteca Municipal de Lisboa  Utilizaçã o livre (CC BY-NC-SA 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-</a>








				<a href="#">S/IlustracaoPort/1905/N61/N61_item1/P18.html</a>		de várias pessoas que deram a sua opinião sobre o novo produto, elogiando-o.		<a href="#">sa/2.0/legalcode</a>	
8		Publicidade para gramofone portátil “His Master’s Voice”	Cartaz	1933-1983	Fred Kradolfer	À medida que a indústria fonográfica se desenvolvia, novos modelos de gramofones também surgiam, fáceis de manusear e com um funcionamento cada vez mais prático. Este cartaz, que anuncia um desses modelos, foi concebido por Fred Kradolfer, um protagonista da história do design em Portugal, e	1 3 d e ju lh o d e 2 0 0 6	Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian	Utilização livre (CC BY-NC-ND 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode</a>

						pioneiro desta área profissional no país.		
9		Disco de vinil	Fotografia			Nos últimos anos, tem-se verificado um forte revivalismo do disco de vinil. Numa era de desmaterialização da música, o disco é valorizado pela sua fisicalidade, por apelar a sentimentos nostálgicos, e por permitir uma experiência mais alargada e sensorial comparativamente aos formatos digitais.		Domínio público


<b>Título Exposição 85 caracteres</b>	<b>Descrição da Exposição 180 caracteres</b>
A voz sem corpo: as máquinas falantes	A gravação de som é uma novidade que gera grande espanto no século XIX. As máquinas falantes permitiram escutar vozes do presente, do passado, e de qualquer canto do mundo.



ID	Miniatura	Título da Imagem PT 80 caracteres	Descrição/ Legenda da Imagem PT 280 caracteres	Tipo de Conteúdo [ecrã completo, meio ecrã ou conteúdo duplo]	Ação (Zoom-in; zoom-out; Street view)
1				Ecrã completo	
3		A escrita do som	Em 1856, Édouard-Léon Scott de Martinville construiu o fonógrafo e levou a cabo as primeiras experiências com a gravação de som. Este aparelho, contudo, não tinha ainda a capacidade de reproduzir o som, deixando apenas o registo escrito das vibrações sonoras.	Ecrã completo	

4			<p>Em 2008, foi divulgada publicamente uma reconstituição da primeira gravação de uma voz humana reconhecível, obtida através das impressões visuais do fonógrafo. Nesta gravação, de 9 de abril de 1860, ouve-se a canção francesa <i>Au Clair de la Lune</i>.</p>	Ecrã completo	
5		O pioneiro	<p>Em 1877, Thomas Edison patenteou o fonógrafo, o instrumento pioneiro na reprodução do som. Rapidamente este instrumento começa a funcionar através de cilindros fonográficos, considerados o primeiro meio de armazenamento de áudio.</p>	Ecrã completo	
Street view teatro			<p>Em Portugal, a apresentação do fonógrafo ocorreu a 21 de outubro de 1879, no Teatro da Trindade, em Lisboa. As demonstrações destes aparelhos poderiam ser anunciadas como sessões de alta magia e serem associadas a espetáculos de Taumaturgia.</p>	Ecrã completo	Street view
Vídeo British Pathé 1			<p>De forma sucinta, este vídeo de 1936 explica o funcionamento do fonógrafo e do gramofone. O seu título, <i>Immortal Voices</i>, alude ao facto destes instrumentos serem capazes de reproduzir vozes do presente e do passado, preservando importantes registos da nossa existência.</p>	Ecrã completo	

6		A goma-laca	Com a evolução dos fonogramas, o disco rapidamente se tornou o meio predileto para a reprodução de som. Numa fase inicial, eram fabricados em goma-laca e a sua capacidade de reprodução rondava os dois minutos.	Ecrã completo	
6			A Chiadofone foi uma das primeiras companhias no mercado fonográfico português. Dela conhecem-se os primeiros casos de pirataria neste mercado, pois venderia discos com gravações de outras companhias, apenas colocando o seu selo por cima.		Zoom-in
Vídeo British Pathé 2			Produzir um disco era um processo complexo e demorado. Mas havia uma clara diferença em relação aos cilindros: este processo possibilitava a criação de múltiplas cópias a partir de uma matriz, um aspeto muito vantajoso para a indústria.		
Street view fábrica Rádio Triunfo			Em 1947, a Rádio Triunfo inaugurou, em Matosinhos, a primeira fábrica de discos em Portugal. Isto deixou o país menos dependente da importação. Embora se desconheça o local exato, sabe-se que funcionou nesta rua durante 39 anos, tendo sido eventualmente demolida.	Ecrã completo	






8			<p>Antecipando futuras inovações, aqui a portabilidade já é apresentada como uma das principais valências. A música podia ser desfrutada na praia, num baile...</p>		Zoom-in
8			<p>...no sofá, na estação ferroviária, ou no meio da natureza.</p>		Zoom-in
2		<p><b>Discos no espaço</b></p>	<p>Os discos são um dos meios mais conhecidos para a reprodução de som. Na década de quarenta passaram a ser produzidos, maioritariamente, em vinil. As suas características resultam de um longo processo de aperfeiçoamento, que se adaptou às transformações da indústria fonográfica.</p>	<p><b>Ecrã completo</b></p>	



2			Em 1977, a NASA lançou duas naves para o espaço. Em cada uma delas, foi colocado um disco de cobre banhado a ouro, com sons e imagens presentes na Terra. Os discos foram o meio escolhido para apresentar o nosso planeta a qualquer inteligência extraterrestre que os encontrasse.		Zoom-in
9		A longevidade do disco	Atualmente, o disco coexiste com várias outras formas de ouvir música. Ainda assim, continua a ser valorizado. As suas características permitem um estímulo multissensorial: tátil, olfativo, auditivo e visual, tornando-o num dos formatos analógicos mais estimados.	Ecrã completo	
<b>Texto de Secção 500 caracteres</b>					




Créditos (inclui bibliografia) **1000 caracteres**









**Apêndice 7 – Storyboard 2 (exposição *Disco e daquilo: o design discográfico no rock*)**




ID	Miniatura	Título da Imagem PT	Tipo de Conteúdo	Data da Criação	Criador	Descrição PT	Data	Localização Física	Direitos
1		Capa do álbum Go 2, XTC	Capa de disco	1978	Hipgnosis [design]	O grupo Hipgnosis - constituído por Storm Thorgerson, Aubrey Powell e Peter Christopherson - criou capas icónicas para vários grupos associados ao rock. Destacavam-se por criar imagens inquisidoras e ambíguas, que estimulavam a curiosidade. Esta capa, no entanto, brinda-nos com uma mensagem muito direta: o mero observador deve tornar-se o consumidor.	12 de setembro de 2009 (fotografia de Nick Webb)		Utilização livre (CC BY 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode</a>
2		Capa do disco The Sacred Hour - Part 1 & 2, Albert W. Ketelbey's Concert Orchestra	Capa de disco	c. 1930		A Columbia Records foi fundada em 1887 e tornou-se uma das gigantes da indústria fonográfica. Embora as suas capas fossem simples e austeras na década de trinta, foi esta companhia que deu o primeiro passo para redefinir, na década seguinte, a importância do design discográfico.		Museums Victoria	Utilização livre (CC BY 4.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode</a>
3		Lombadas de capas de discos	Fotografia		Peat Bakke	Nas primeiras décadas do século XX, era comum as lojas mostrarem apenas as lombadas das capas de discos, que	24 de outubro de 2009		Utilização livre (CC BY 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode</a>



						ficavam arrumados em prateleiras. Isto também dificultava a identificação dos discos e diminuía o interesse do consumidor. Gradualmente, foram testados novos modos de exibir estes produtos nas lojas, procurando destacar a componente visual para melhor prender a atenção do observador.			
4		Capa do álbum Smash Song Hits By Rodgers & Hart	Capa de disco	1940	Alex Steinweiss [design]	Este foi o primeiro projeto gráfico de Steinweiss para uma capa de disco. A fotografia a preto e branco mostra o letreiro luminoso do Imperial Theatre, em Nova Iorque. A fotografia não foi manipulada: o título do álbum foi efetivamente escrito no letreiro, para que se pudesse tirar a fotografia e conceber uma capa apelativa.	24 de novembro de 2007	Robert Berman Gallery	Utilização livre (CC BY-NC-ND 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode</a>
5		Capa do LP Beethoven: Sinfonie Nr. 4 B-Dur OP. 60. Orquestra Filarmónica de Berlim	Capa de disco	1955		A Deutsche Grammophon é a gravadora mais antiga ainda em funcionamento, fundada em 1898 por Emil Berliner, inventor do gramofone. O seu repertório é focado na música clássica. Embora o conteúdo visual das capas seja muito diverso, estão sempre presentes as três cores que facilmente identificam esta gravadora: amarelo, preto e branco.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto

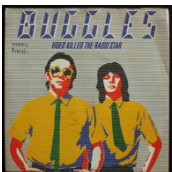
6		Capa do LP Beethoven: Sinfonie Nr. 2 D-Dur OP. 36. Orquestra da Rádio Bávara, Orquestra de Berlim	Capa de disco	1959		A Deutsche Grammophon é a gravadora mais antiga ainda em funcionamento, fundada em 1898 por Emil Berliner, inventor do gramofone. O seu repertório é focado na música clássica. Embora o conteúdo visual das capas seja muito diverso, estão sempre presentes as três cores que facilmente identificam esta gravadora: amarelo, preto e branco.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
7		Cartaz para concerto dos Chambers Brothers no clube The Matrix	Cartaz	1967	Victor Moscoso	A tipografia psicadélica tem antecedentes nos cartazes associados à Art Nouveau, que tinham uma lógica visual fluída, com um gosto pelos elementos curvos. Quem concebeu este cartaz foi Victor Moscoso, um dos grandes nomes dos cartazes psicadélicos na década de sessenta. Normalmente, estes anunciavam concertos de rock. Com cores saturadas e palavras pouco perceptíveis, procurava-se transmitir o ambiente caótico e inebriante que se experienciava nestes eventos.	2 de março de 2017	Berkeley Art Museum	Utilização livre (CC BY-NC 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/legalcode</a>
8		Capa do álbum Rubber Soul, The Beatles	Capa de disco	1965	Robert Freeman [fotografia ] / Charles Front [tipografia]	Considerado um dos álbuns mais significativos do grupo, ele destaca-se tanto pelo som, como pela imagem. Os Beatles contribuíram para a introdução de componentes visuais		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto

						inovadores em capas de discos, tais como a tipografia psicadélica e a arte com colagens.			
8.5		Capa do álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band	Capa de disco	1967	Peter Blake e Jann Haworth [design]; Michael Cooper [fotografia]	Em 1966, Paul McCartney sugeriu aos restantes Beatles criarem alter-egos para o novo trabalho discográfico. Assim surgiu a Banda do Sargento Pimenta, que lhes permitiu maior liberdade para experimentar e inovar. A capa envolveu um longo processo de pesquisa. Nela encontram-se várias personagens célebres em tamanho real, feitas em cartão e escolhidas pelos próprios Beatles. Brian Epstein, o empresário do grupo, teve que contactar todas elas para obter autorização para o uso da respetiva imagem.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
9		Capa do álbum Velvet Underground & Nico	Capa de disco	1967	Andy Warhol [design]	Com a conceção da capa deste álbum, Andy Warhol introduziu o fator interativo nas capas de discos. O elemento móvel convida o observador não só a apreciar a obra, mas também a explorar o que se mantém oculto.	5 de janeiro de 2006 (fotografia de Ian Burt)		Utilização livre (CC BY 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode</a>
10		Variações da edição original da capa do	Fotografia	1967	Andy Warhol [design]	Com a conceção da capa deste álbum, Andy Warhol introduziu o fator interativo nas capas de discos. O elemento móvel	13 de março de 2010	Eight Track Museum	Utilização livre (CC BY-NC-SA 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/legalcode</a>

		álbum Velvet Underground & Nico				convida o observador não só a apreciar a obra, mas também a explorar o que se mantém oculto.			
11		Capa do álbum The Dark Side of the Moon, Pink Floyd	Capa de disco	1973	Hipgnosis [design] / George Hardie [ilustração]	O designer Storm Thorgheson concebeu várias capas para os Pink Floyd. Esta foi a que alcançou maior reconhecimento. A ilustração, feita por George Hardie, foi também uma forma de homenagear os envoltentes jogos de luzes que ocorriam nos concertos do grupo.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
12		Capa do EP O Carrapito da D. Aurora, Conjunto António Mafra	Capa de disco		Fernando Aroso [fotografia]	Fernando Aroso foi diretor de arte da companhia Orfeu até 1974. Produziu mais de duas mil capas e tratava delas de forma integral. Tinha uma particular afinidade com os membros do Conjunto António Mafra. Muitas vezes, o grupo escolhia os adereços e as roupas a serem utilizadas nas fotografias.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
13		Capa do álbum Psicopátria, GNR	Capa de disco	1986	Fátima Rolo Duarte [design] / Beatriz Ferreira [fotografia]	Certamente, esta capa ousada terá contribuído para a popularidade deste álbum, marcante na discografia dos GNR. A capa precedeu o nome da obra: Psicopátria. Segundo o vocalista, Rui Reininho, um álbum "é como as crianças: eu		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto

						gosto de as baptizar depois de as ver".			
14		Capa do álbum Valsa dos Detectives, GNR	Capa de disco	1989	Carlos Carreiro [design]	Os GNR têm várias capas cuidadosamente concebidas. O autor desta foi Carlos Carreiro, célebre pintor português. A imagem destaca-se pelas cores vibrantes, num espaço convidativo ao sonho e repleto de "motivos e personagens que pedem para entrar, como numa peça de teatro".		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
15		Capa do álbum Trip(a)s à moda do Porto, Trabalhadores do Comércio	Capa de disco	1981	José Júlio Barros [design]	Nesta capa é possível observar elementos paisagísticos que, atualmente, já não existem. Por vezes, as capas também podem ser importantes registos visuais daquilo que nos rodeia.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
16		Capa do álbum Danza, Arte & Ofício	Capa de disco	1981	José Júlio Barros [design]	José Júlio Barros foi um prolífico designer discográfico, que criava ilustrações coloridas, fantasiosas e imaginativas. Para além dos Arte & Ofício, criou também capas para os Trabalhadores do Comércio, Damas Rock, Heróis do Mar, Táxi, Banda do Casaco, entre muitos outros.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto




17		Capa do álbum Mãe, Heróis do Mar	Capa de disco	1983	Eduardo Gageiro [fotografia]	Embora sem grande sucesso comercial, este álbum causa impacto com a sua capa. A fotografia de Eduardo Gageiro capta duas mulheres, cuja vestimenta indica que pertencerão, provavelmente, a uma comunidade piscatória. A imagem enquadra-se com o conteúdo musical do álbum, que trata temas como o mar, a solidão e a saudade.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
18		Loja de discos em Manhattan	Fotografia	1987	Franz Jachim	Na década de oitenta, há uma profusão de lojas que vendem não apenas discos, mas também outros fonogramas, como cassetes e CDs. A partir da década de quarenta, tornou-se comum expor os discos de forma a que a capa fosse facilmente acessível e visível. Através da aplicação de imagens vívidas e cativantes, a capa atua como instrumento persuasivo, capaz de comunicar e transmitir mensagens. As capas são, assim, uma vertente marcante da cultura visual contemporânea e da nossa memória coletiva.			Utilização livre (CC BY-NC-ND 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode</a>



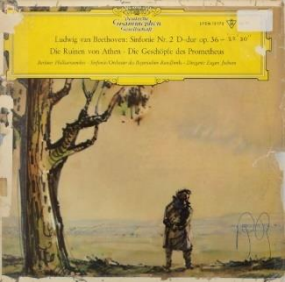
19		Capa do single <i>Video Killed the Radio Star</i> , The Buggles	Capa de disco	1979	Este duo teve curta duração, mas ambos os membros, Geoff Downes and Trevor Horn, tiveram carreiras bem sucedidas na música. A sua canção mais conhecida, Video Killed the Radio Star, foi feita em 1979. A capa deste single, tal como do primeiro álbum do duo, The Age of Plastic (1980), revela claras influências da Pop Arte, um movimento artístico fortemente interligado com a cultura popular.	31 de julho de 2008		Utilização livre (CC BY-NC-SA 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/legalcode</a>
----	---	---	---------------	------	---	---------------------	--	--

<b>Título Exposição</b> <b>85 caracteres</b>	<b>Descrição da Exposição</b> <b>180 caracteres</b>
Disco e daquilo: o design discográfico no rock	Há mais de um século que o design permite a celebração do produto através da imagem. As capas de discos são bons exemplos do espírito criativo que trespassa este ramo da arte.


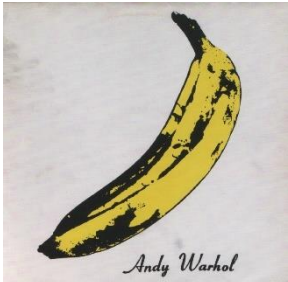


ID	Miniatura	Título da Imagem PT <b>80 caracteres</b>	Descrição/ Legenda da Imagem PT <b>280 caracteres</b>	Tipo de Conteúdo [ecrã completo, meio ecrã ou conteúdo duplo]	Ação (Zoom-in; zoom-out; Street view)
----	-----------	---	--	--	--



1		Vender, vender	A capa do álbum <i>Go 2</i> , dos XTC, foi concebida em 1978 pelo grupo britânico Hipgnosis, um dos grupos mais notáveis na produção de capas de discos de música rock. Aqui, descrevem sem rodeios os principais objetivos de uma capa elaborada: conquistar o consumidor e vender o produto.	Ecrã completo	
2		A capa sem imagem	Inicialmente, as capas eram simples. Através da impressão tipográfica colocavam-se apenas os elementos básicos de identificação. Era comum destacar a editora e incluir publicidade. Devido à qualidade do papel, a embalagem facilmente se deteriorava e poderia pôr em risco o disco.	Ecrã completo	
3			Em finais do século XIX, quando começaram a ser comercializados, estes produtos eram tipicamente expostos como livros, apenas com a lombada visível.	Ecrã completo	




4		<p>A evolução das capas</p>	<p>Em 1940, Alexander Steinweiss, Diretor de Arte da Columbia Records, concebe a sua primeira capa. Este designer, considerado o “pai” das capas de discos, introduziu uma abordagem visual inovadora e propôs também novas embalagens, mais espaçosas e resistentes.</p>	<p>Ecrã completo</p>	
5			<p>Certas editoras discográficas, como a Deutsche Grammophon, começam a modificar a apresentação das capas, contudo sem perder o destaque do logótipo e do rótulo identificativo.</p>	<p>Conteúdo duplo</p>	
6			<p>Certas editoras discográficas, como a Deutsche Grammophon, começam a modificar a apresentação das capas, contudo sem perder o destaque do logótipo e do rótulo identificativo.</p>	<p>Conteúdo duplo</p>	


7		A tipografia	Na década de sessenta, o advento da música rock e o seu consumo massificado incentivaram respostas diversificadas e arrojadas no campo do design. A tipografia psicadélica é um dos principais exemplos.	Ecrã completo	
8			A tipografia psicadélica que Charles Front usou para a capa de <i>Rubber Soul</i> abriu caminho para que se tornasse uma característica associada à era <i>flower power</i> . A imagem, alongada e distorcida, ocorreu devido a um feliz erro do fotógrafo, Robert Freeman, que agradou ao grupo.	Ecrã completo	
8.5			Esta capa é essencial na história do design discográfico. Repleta de detalhes, foi a primeira a incluir uma capa interior ilustrada, as letras das canções impressas, e também um cartão com elementos para recortar, como um bigode e a imagem dos quatro Beatles.	Ecrã completo	

<p>Vídeo The Beatles</p>			<p>Os Beatles foram pioneiros na conceção de vídeos de música. A <i>Day in the Life</i> foi largamente influenciado pelas experiências do grupo com LSD e explora a dicotomia entre uma realidade angustiante e um estado de consciência alterado.</p>	<p>Ecrã completo</p>	
<p>9</p>		<p>O fator interativo</p>	<p>Nas capas surgem outras inovações, como elementos interativos. Para o álbum de estreia dos Velvet Underground e da cantora Nico, Andy Warhol cria esta célebre capa. As primeiras edições convidavam a descascar a fruta através da mensagem <i>peel slowly and see</i>.</p>	<p>Conteúdo duplo</p>	
<p>10</p>			<p>Nas capas surgem outras inovações, como elementos interativos. Para o álbum de estreia dos Velvet Underground e da cantora Nico, Andy Warhol cria esta célebre capa. As primeiras edições convidavam a descascar a fruta através da mensagem <i>peel slowly and see</i>.</p>	<p>Conteúdo duplo</p>	
<p>11</p>		<p>A iconicidade das capas</p>	<p>A imagem numa capa pode deixar de se submeter ao produto. Embora o designer Storm Thorgerson não considerasse este um dos seus trabalhos mais ambiciosos, a imagem tornou-se icónica e continua a aparecer em diversos contextos e produtos que em nada se relacionam com o original.</p>	<p>Ecrã completo</p>	

Vídeo Pink Floyd			A ilustração de <i>The Dark Side of the Moon</i> foi pensada como uma homenagem aos exuberantes espetáculos de luzes que marcavam presença em vários concertos e vídeos do grupo.	Ecrã completo	
12		Design discográfico em Portugal	Em Portugal, o design discográfico ganha maior identidade na década de oitenta. Já existiam, contudo, capas de grande interesse visual, como as da companhia Orfeu. A fotografia deste EP é de Fernando Aroso, que durante a sua vida produziu mais de duas mil capas.	Ecrã completo	
13			A par da eclosão do rock português, as capas tornam-se mais arrojadas. Esta foi concebida por Fátima Rolo Duarte, e a fotografia, de Beatriz Ferreira, capta uma tradição da Ribeira do Porto, na qual os jovens saltam para o rio, alegres e despreocupados, nos dias quentes do ano.	Ecrã completo	
Street view ponte				Ecrã completo	Street view

14			<p>Os GNR brindaram-nos com algumas das capas mais inovadoras deste período. Atestando o espírito colaborativo entre áreas artísticas, Carlos Carreiro, pintor português, criou esta imagem repleta de cores vibrantes e elementos fantasiosos para o álbum <i>Valsa dos Detectives</i>, de 1989.</p>	Ecrã completo	
15			<p>Estes álbuns têm vários aspetos que os unem: ambos foram lançados em 1981, tinham dois músicos em comum, e o designer das respetivas ilustrações foi José Júlio Barros, um dos artistas mais prolíficos no design discográfico em Portugal.</p>	Conteúdo duplo	
16			<p>Estes álbuns têm vários aspetos que os unem: ambos foram lançados em 1981, tinham dois músicos em comum, e o designer das respetivas ilustrações foi José Júlio Barros, um dos artistas mais prolíficos no design discográfico em Portugal.</p>	Conteúdo duplo	


17			<p>A fotografia também sempre foi um recurso valioso na conceção de capas de discos. A austera imagem no álbum Mãe, dos Heróis do Mar, foi captada em 1965 pelo fotógrafo português Eduardo Gageiro, junto à Igreja da Graça, em Lisboa.</p>	Ecrã completo	
Street view igreja				Ecrã completo	
18		Um mar de imagens	<p>O design gráfico permitiu que as capas se tornassem o rosto apelativo destes produtos. Passaram a ser orgulhosamente exibidas em lojas de discos, e funcionavam como um convite para conhecer melhor estes objetos, por fora e por dentro.</p>	Ecrã completo	
19			<p>Uma capa nunca age isoladamente. Ela articula-se com múltiplas formas de divulgação do produto. Atualmente, a indústria da música é povoada por imagens que acompanharam as transformações da sociedade e deixaram uma marca indelével na nossa cultura visual.</p>	Ecrã completo	



<p>Vídeo The Buggles</p>			<p>As novas tecnologias possibilitaram mais experiências na sincronia entre som e imagem. Com o advento da MTV, os videoclipes revelaram o seu potencial promocional. Este foi o primeiro videoclipe a ser emitido no canal, no dia 1 de agosto de 1981.</p>	<p>Ecrã completo</p>	
<p>Texto de Secção <b>500 caracteres</b></p>					
<p> </p>					
<p> </p>					


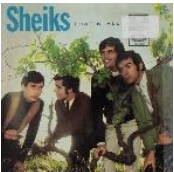
Créditos (inclui bibliografia) **1000 caracteres**





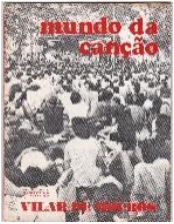
**Apêndice 8 – Storyboard 3 (exposição *Era uma vez o rock português: as capas de discos*)**



ID	Miniatura	Título da Imagem PT	Tipo de Conteúdo	Data da Criação	Criador	Descrição PT	Data	Localização Física	Direitos
1		Fachada do Cine-Teatro Monumental, Lisboa	Fotografia	c. 1951	Estúdio Horácio Novais	Este edifício surge em 1946 numa das praças lisboetas mais emblemáticas. Na década de sessenta, Victor Gomes e os Gatos Negros são contratados para assegurarem espetáculos musicais. Com este grupo já se fazem sentir os primeiros ecos do rock n' roll em Portugal. Durante décadas, o Monumental serviu como importante espaço cultural, para divulgação de teatro, cinema e música. Eventualmente foi decretada a sua demolição, tendo aberto as portas ao público, pela última vez, a 27 de	1 de junho de 2006	Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian	Utilização livre (CC BY-NC-ND 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode</a>




						novembro de 1983.			
2		Capa do EP Os Ekos, Os Ekos	Capa de disco	1965		Os Ekos gozaram de grande popularidade no período ié-ié. Participaram no Concurso Lé-lé do Monumental, onde alcançaram o 5º lugar na final. O seu fundador e principal compositor, o baterista Mário Guia, tornou-se, em 1980, o dono do clube Rock Rendez Vous, um dos clubes mais emblemáticos de rock em Portugal.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
3		Fotografia na capa da coletânea de The Beach Boys	Fotografia	1964		A mimetização de êxitos, tanto musical como esteticamente, era comum neste período. A indumentária era um dos aspetos que melhor definia a identidade pública do grupo, daí muitos optarem por		Fonoteca Municipal do Porto (álbum), Capitol Records Archives (fotografia)	Fonoteca Municipal do Porto



						aquilo que já era popular.			
4		Capa do EP L'Amour Est Bleu, Conjunto Académico João Paulo	Capa de disco	1967		Na década de sessenta, muitos grupos musicais formavam-se no meio académico, e era frequente receberem o nome de "conjunto académico". Este conjunto teve origem na Madeira, e em 1964 deslocam-se ao Continente. Lá gravam EPs e até um LP, algo incomum na época para grupos de rock em Portugal.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
5		Capa do EP That's All, Sheiks	Capa de disco	1967		Amiúde apelidados de "Beatles Portugueses", os Sheiks foram acarinhados tanto pelo público português, como de outros países. Foram um dos raros grupos de rock português que se		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto

						internacionalizou nos anos sessenta, com a música "Missing you" a ser incluída no top francês.			
6		Capa do EP Domingo em Bidonville, Quarteto 1111	Capa de disco	1967		Este grupo contava com José Cid, que se tornou uma das vozes mais conhecidas da música portuguesa. Embora o grupo preferisse compor e cantar em português, por vezes optava pelas canções em inglês, para que fosse mais fácil contornar a censura do regime.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
7		Bidonville de Nanterre, França	Fotografia			Os <i>bidonvilles</i> eram bairros em França com condições precárias e frequentemente sobrepopoados, onde viviam sobretudo emigrantes,	16 de janeiro de 2013 (fotografia de Gongashan)	Exposition Préfecture des Hauts de Seine	Utilização livre (CC BY-NC-ND 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode</a>


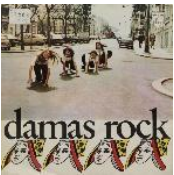

						muitos deles portugueses.			
8		Revista Mundo da Canção (nº 21, agosto de 1971) com capa do festival de Vilar de Mouros realizado em 1971	Capa de revista	1971		Este festival nasceu em 1965, mas foi com a edição de 1971 que se impôs no panorama português. Nesta edição foram incluídos alguns dos principais nomes da música rock portuguesa, como o Quarteto 1111, Pop Five Music Incorporated e Chinchilas. Nomes internacionais também marcaram presença, como Manfred Mann e Elton John. O festival pretendia ser uma atração turística e trazer música e animação para a juventude nas pacatas terras caminhenses.			Direitos de imagem cedidos por Avelino Tavares (Revista Mundo da Canção)


9		Capa do álbum Pintados de Fresco, Sheiks	Capa de disco	1979	Luís Beato [design]; Pedro Cunha [fotografia]	Após uma pausa, os Sheiks voltam a lançar um álbum em 1979, com um nome apropriado ao seu regresso. Na contracapa aparece uma mensagem amistosa do apresentador Carlos Cruz. Estas mensagens de apoio são frequentes em capas de discos, e atestam o espírito de comunidade que poderia existir no meio artístico.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
10		Capa do single Beatnicks, Beatnicks	Capa de disco	1978		O grupo forma-se nos anos sessenta, mas é na década seguinte que mais se destaca musicalmente, com um rock mais progressivo, do qual este single é um bom exemplo.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto



11		Capa do álbum Humanoid Flesh, Tantra	Capa de disco	1980	Eduardo Gageiro e Ana Esquivel [fotografia]	Os Tantra foram dos grupos portugueses mais inovadores na década de setenta. Neste álbum, o vocalista, Manuel Cardoso, encarna um dos seus alter-egos, apelidado de Frodo.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
12		Fachada do clube Rock Rendez Vous, Lisboa	Fotografia	1985	Luís Ramos	A fotografia de Luís Ramos capta a fachada do primeiro clube de rock em Portugal, inspirado no Marquee, mítico clube em Londres. Embora discreto por fora, no seu interior registaram-se alguns dos momentos mais marcantes da fase inicial do rock português.		Arquivo Expresso/GESCO	Direitos de imagem cedidos por Luís Ramos e Arquivo Expresso/GESCO
13		Capa do álbum Ar de Rock, Rui Veloso	Capa de disco	1980	Luís Vasconcelos [fotografia]	Nascido no Porto, Rui Veloso foi uma figura central no desenvolvimento do rock em Portugal. Neste primeiro álbum já		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto


						conta com a contribuição essencial de Carlos Tê, letrista que o acompanhou durante vários anos.			
14		Folheto do álbum Ar de Rock, Rui Veloso	Folheto de álbum	1980		Os folhetos eram frequentemente incluídos nos álbuns como forma de facultar informação extra sobre o produto e os seus criadores. Podiam conter glossários, letras de canções, fotografias do grupo, desenhos, entre outros.	Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto	
15		Folheto do álbum Nabza, Trabalhadores do Comércio	Folheto de álbum	1982		Os folhetos eram frequentemente incluídos nos álbuns como forma de facultar informação extra sobre o produto e os seus criadores. Podiam conter glossários, letras de canções, fotografias do grupo, desenhos, entre outros.	Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto	




16		Capa do single Chiclete, Táxi	Capa de disco	1981	Chico Graça [fotografia]	Os Táxi formaram-se em 1979 e foram um grande sucesso. A música Chiclete é, ainda hoje, uma pérola do rock português. Em 1982, o seu segundo álbum, Cairo, apresenta uma embalagem muito original para a época: uma capa em formato de "lata" redonda, do tamanho do disco.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
17		Capa do single Damas Rock, Damas Rock	Capa de disco	1981		No seu breve percurso musical, as Damas Rock lançaram dois singles. Este é o seu primeiro, com letras provocatórias e uma interessante fotografia na capa, tirada nas Avenidas Novas, em Lisboa.		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto
17.5		Capa do álbum Anjo da Guarda, António Variações	Capa de disco	1983	António Variações; José Manuel Cruz e Silva; Rui Gonçalves;	António Variações é uma figura incontornável da música portuguesa, que conquistou o		Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto

					Francisco Vasconcelos; David Ferreira [fotografia e design]	público com a sua cativante personalidade, visuais irreverentes e astutas canções. A sua estreia televisiva ocorreu no dia 3 de maio de 1981, no programa <i>Passeio dos Alegres</i> , apresentado por Júlio Isidro. Apesar da sua curta carreira, Variações produziu obras que se tornaram importantes marcos na história da música nacional.			
18		Capa do single 7º Single, Xutos e Pontapés	Capa de disco	1987	Jorge Colombo [design]	Este icónico grupo formou-se no final da década de setenta. Inicialmente pensaram no nome Beijinhos & Parabéns, mas Xutos & Pontapés rapidamente pareceu mais apropriado. Com este 7º Single venderam cerca	Fonoteca Municipal do Porto	Fonoteca Municipal do Porto	

						de 50 mil cópias. A capa foi concebida por Jorge Colombo, conhecido designer português que ilustrou já várias capas para a célebre revista <i>The New Yorker</i> .			
19		Mosaico com capas de discos de grupos formados na década de oitenta	Mosaico		Vários	Num período em que se sentia a liberdade em Portugal, nascem múltiplos focos musicais e brotam novos grupos, editoras e lojas de música, que contribuem para modernizar a indústria fonográfica e avivar o cenário cultural do país.			
60		Fachada do Teatro Éden	Fotografia	c. 1963	Estúdio Mário Novais	Na década de sessenta, a juventude tinha pouco com que se entreter em Portugal: ocasionais bailaricos e alguns		Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian	Utilização livre (CC BY-NC-ND 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/legalcode</a>




						<p>eventos em cinemas e teatros. Os filmes eram uma das formas de conhecer a nova música que se produzia no estrangeiro. Nesta fotografia, grandes cartazes ocupam a fachada do Teatro Éden, um dos teatros mais emblemáticos de Lisboa. Os cartazes anunciam o filme "Amor em Acapulco", sendo um dos atores principais Elvis Presley, que causava grande furor entre os jovens nesta época.</p>			
70		Mural em Lisboa	Fotografia		Jeanne Menjoulet	<p>Na década de setenta, ocorre um dos momentos históricos mais importantes de Portugal: a Revolução dos Cravos, no dia 25 de abril de 1974.</p>	31 de maio de 2014		<p>Utilização livre (CC BY 2.0). Licença: <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode">https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode</a></p>

						<p>Neste dia, o regime salazarista foi derrubado. A música teve um forte impacto no arranque da Revolução e várias canções ficaram associadas à mesma. Nas diversas cidades do país, é comum verem-se homenagens a este capítulo da história nacional, por vezes em murais que se destacam na paisagem e recordam os transeuntes da importância de zelar pela democracia.</p>			
80		<p>Capa do álbum Mais Um Membro P'ra Europa, Trabalhadores do Comércio</p>	<p>Capa de disco</p>	<p>1986</p>	<p>Rui Nunes (design)</p>	<p>Esta capa pertence ao álbum Mais Um Membro P'ra Europa, dos Trabalhadores do Comércio, lançado em 1986. A ilustração, de Rui Nunes, faz uma</p>		<p>Fonoteca Municipal do Porto</p>	<p>Fonoteca Municipal do Porto</p>

						<p>clara referência à entrada de Portugal na CEE, um acontecimento que gerou opiniões divisivas. Algumas edições deste álbum têm uma ilustração que incorpora, na bolsa de dinheiro representada, um elemento fático verde, vermelho e amarelo, num comentário visual satírico e humorístico, características muito associadas a este grupo.</p>			
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--





<b>Título Exposição 85 caracteres</b>	<b>Descrição da Exposição 180 caracteres</b>
Era uma vez o rock português: as capas de discos	Irreverência. Audácia. Inconformismo. Em Portugal, o rock surge num período em que borbulhava a liberdade, e isso percebe-se quando percorremos as capas do rock português.

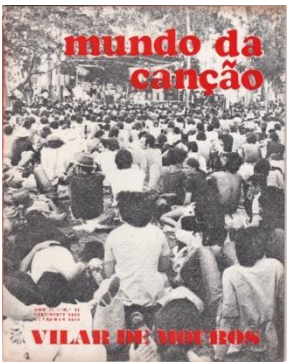


<b>ID</b>	<b>Miniatura</b>	<b>Título da Imagem PT 80 caracteres</b>	<b>Descrição/ Legenda da Imagem PT 280 caracteres</b>	<b>Tipo de Conteúdo [ecrã completo, meio]</b>	<b>Ação (Zoom-in; zoom-out;)</b>
-----------	------------------	--	---	---	----------------------------------


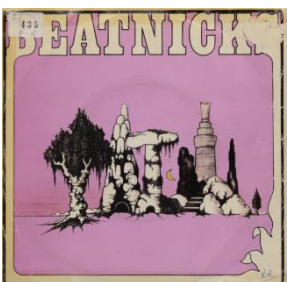
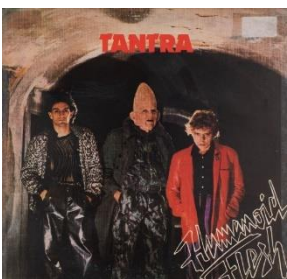
				ecrã ou conteúdo duplo]	Street view)
16				Ecrã completo	
1		O período ié-ié	Na década de sessenta, surge em Portugal o período ié-ié, cujo nome advém da expressão <i>yeah yeah</i> , muito usada em canções populares desta década. No Teatro Monumental organizou-se o Concurso Ié-Ié entre 1965 e 1966, onde se apuravam os melhores conjuntos musicais do momento.	Ecrã completo	
2			Os Ekos foram dos conjuntos mais populares do período ié-ié. As fotografias de grupo em capas de discos eram, e continuam a ser, uma das soluções visuais mais comuns.	Ecrã completo	





2			<p>O rock produzido em Portugal nesta década procurava a imitação das tendências anglo-americanas, que chegavam sobretudo a partir da rádio ou de discos obtidos no estrangeiro. É frequente detetarem-se semelhanças com célebres grupos musicais, cuja estética se tinha popularizado.</p>	Conteúdo duplo	Zoom-in
3			<p>O rock produzido em Portugal nesta década procurava a imitação das tendências anglo-americanas, que chegavam através da rádio, filmes ou discos obtidos no estrangeiro. É frequente detetarem-se semelhanças com célebres grupos musicais, cuja estética se tinha popularizado.</p>	Conteúdo duplo	
4			<p>Arquiteturas e paisagens ocupam um lugar de destaque em capas de discos. Neste EP, o grupo posa junto à Casa dos Bicos, um importante exemplar da arquitetura civil quinhentista em Lisboa. Na imagem, é possível observá-la antes do processo de restauro.</p>	Ecrã completo	
Street view casa dos bicos				Ecrã completo	Street view

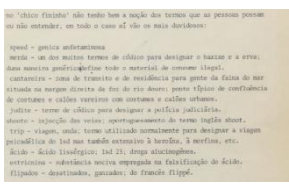



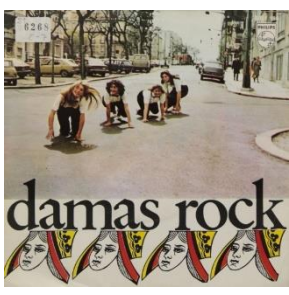


5			<p>Todos os elementos terão sido cuidadosamente planeados nesta capa de <i>That's All</i>, lançado em 1967. Os Sheiks foram importantes representantes da vaga ié-ié, gerando-se até uma espécie de <i>sheiksmania</i> devido à admiração eufórica dos fãs.</p>	Ecrã completo	
6		Canções interventivas	<p>Também em 1967, o Quarteto 1111 torna-se o primeiro grupo português a ter uma música transmitida no <i>Em Órbita</i>, um programa de rádio que privilegiava a modernidade musical. Este passo anunciava novos caminhos que estavam a ser traçados no panorama musical em Portugal.</p>	Ecrã completo	
6			<p>Este grupo enfrentou vários problemas com a censura devido às canções com fortes críticas políticas e sociais. O título deste EP refere <i>bidonville</i>, que eram bairros precários onde habitavam muitos emigrantes portugueses em França, e nos quais se vivia sob duras condições.</p>	Conteúdo duplo	
7			<p>Este grupo enfrentou vários problemas com a censura devido às canções com fortes críticas políticas e sociais. O título deste EP refere <i>bidonville</i>, que eram bairros precários onde habitavam muitos emigrantes portugueses em França, e nos quais se vivia sob duras condições.</p>	Conteúdo duplo	




8		Os festivais	<p>Apesar da presença de informadores da PIDE, o Festival de Vilar de Mouros de 1971 contou com grande animação e é por muitos considerado o Woodstock português. Foi um dos indicadores das transformações sociais e culturais que estavam por vir.</p>	Ecrã completo	
Vídeo E Depois do Adeus		Canções da Revolução	<p>Na Revolução de 1974, a rádio e a música tiveram um papel preponderante. <i>E Depois do Adeus</i> foi uma canção que ficou associada a este momento histórico. A letra, no entanto, não continha qualquer alusão direta à Revolução.</p> <p>Era, somente, uma canção de amor.</p>	Ecrã completo	
9		O <i>comeback</i>	<p>Alguns grupos retomavam a atividade anos mais tarde, como é o caso dos Sheiks, que produzem um novo álbum em 1979.</p>	Ecrã completo	

9			<p>Na capa, uma pessoa mais afastada parece envergar um elemento das forças armadas, numa possível alusão à Revolução de 1974, ocorrida cinco anos antes.</p>		Zoom-in
10		Voz feminina	<p>Com um percurso já desde a década de sessenta, os Beatnicks lançam este single em 1978. Nesta década, durante um breve período, contam com a voz de Lena d'Água, uma das primeiras mulheres a integrar um grupo associado ao rock em Portugal.</p>	Ecrã completo	
11		A teatralidade no rock	<p>Fulcrais no desenvolvimento do rock progressivo em Portugal, os Tantra organizavam concertos com uma grande envolvência cenográfica, onde amiúde se utilizavam roupas extravagantes, máscaras e adereços, uma novidade no contexto português.</p>	Ecrã completo	

11			Nesta capa destaca-se uma possível inspiração nos <i>Coneheads</i> , personagens ficcionais extraterrestres que apareceram pela primeira vez num sketch cómico do programa <i>Saturday Night Live</i> , em 1977.		Zoom-in
12		O primeiro clube de rock	Em dezembro de 1980 inaugurou, em Lisboa, o <i>Rock Rendez Vous</i> , o primeiro clube de rock português, que catapultou a carreira de vários grupos. O concerto de abertura foi de Rui Veloso, na altura ainda uma figura desconhecida.	Ecrã completo	
Street view RRV			O <i>Rock Rendez Vous</i> foi ativo durante uma década e encerrou em julho de 1990. O local, outrora icónico, perdeu a sua relevância e a autofagia da cidade encarregou-se de o fazer desaparecer. A sua memória sobrevive através de fotografias, vídeos e relatos de quem o experienciou.	Ecrã completo	Street view
13		O álbum de estreia	Lançado em 1980, o álbum <i>Ar de Rock</i> estimulou fortemente o desenvolvimento do rock em Portugal. A célebre canção Chico Fininho invadiu as rádios, que muito contribuíram para a difusão da modernidade musical em Portugal.	Ecrã completo	

14		Glossários	Apesar de ter sido um êxito, esta canção foi também alvo de censuras devido à letra provocatória. No folheto que acompanha o álbum é incluído um glossário que esclarece os termos menos familiares.	Ecrã completo	
Vídeo Trabalhadores do Comércio		Uma coisa nortenha	Oriundos do Porto, os Trabalhadores do Comércio lançam a sua canção mais conhecida em 1982. Este grupo escrevia e cantava no sotaque do Norte de Portugal, sempre com uma generosa pitada de humor.	Ecrã completo	
15			Este glossário acompanha o álbum <i>Nabruza</i> , dos Trabalhadores do Comércio. São esclarecidos alguns dos dialetos próprios da região nortenha, e do Porto em particular. Estes trabalhos discográficos incitavam uma valorização regional, neste caso de uma herança linguística.		Zoom-in
Vídeo Táxi		Prova, mastiga e deita fora	Em 1981, os Taxi lançam a sua música mais icónica. No mesmo ano, ela também fez parte do primeiro disco de ouro do rock português. Num ritmo alegre, a canção critica o consumo desenfreado e a facilidade em descartar produtos da sociedade contemporânea.	Ecrã completo	
17		Rock no feminino	É na década de oitenta que se faz notar a presença feminina no rock português. As Damas Rock foram o primeiro grupo feminino deste género musical a gravar um disco em Portugal. Este foi o seu primeiro single, lançado em 1981.	Ecrã completo	

17.5		Contribuições variadas	Para além de produzirem canções, alguns músicos participavam também no processo de conceção da capa. António Variações envolvia-se no arranjo visual das suas obras. Na fotografia para o seu primeiro álbum, o manequim é o mesmo que aparece no videoclipe de O corpo é que paga.	Ecrã completo	
18		Canções memoráveis	Por vezes, as músicas inspiram-se em obras do passado. É com o 7º Single que os Xutos & Pontapés lançam <i>Minha Casinha</i> , canção incontornável do rock português, sendo que a versão original foi interpretada pela primeira vez pela atriz Milú, no filme <i>O Costa do Castelo</i> , em 1943.	Ecrã completo	
19		O boom	Na década de oitenta, em pleno boom do rock português, os grupos surgiram como cogumelos. Muitos tiveram vidas efémeras, outros perduraram e são ativos ainda hoje, mas todos deixaram a sua pegada no caminho que transformou e revolucionou este género musical em Portugal.	Ecrã completo	
Texto de Secção 500 caracteres					

60		<p><b>Década de sessenta</b></p>	<p>A cultura e o entretenimento eram fortemente controlados em Portugal. Apesar de ainda não haver uma raiz de <i>rock and roll</i> no país, a juventude decide aventurar-se neste campo, inspirada pela música estrangeira, e traz uma lufada de ar fresco ao panorama musical nacional.</p>	Meio ecrã	
70		<p><b>Década de setenta</b></p>	<p>Os esforços para escapar à censura são mais notáveis. Escrevem-se canções de intervenção, realizam-se concertos clandestinos e festivais onde se saboreia a liberdade. Na música rock, desenvolvem-se projetos de grande originalidade, nos quais já se sente bem o cunho português.</p>	Meio ecrã	
80		<p><b>Década de oitenta</b></p>	<p>Quando se apagam os resquícios do regime autoritário, os portugueses apercebem-se que ainda há muito por fazer. A dinâmica cultural diversifica-se, os hábitos de lazer e a vida noturna intensificam-se, e o rock eclode, tornando-se um fenómeno marcante da música popular do país.</p>	Meio ecrã	
