PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL E BENS CULTURAIS

RAFAEL HENRIQUE OLIVEIRA DE CARVALHO

MEMÓRIA E DESIGN: O QUE CONTAM AS CAPAS DE DISCO DE VINIL DAS DÉCADAS DE 1980-1990

CANOAS, 2024

RAFAEL HENRIQUE OLIVEIRA DE CARVALHO

MEMÓRIA E DESIGN: O QUE CONTAM AS CAPAS DE DISCO DE VINIL DAS DÉCADAS DE 1980-1990

Dissertação apresentada para o programa de Pós-graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle - Unilasalle como requisito para obtenção do título em Mestre de Memória Social e Bens Culturais. Linha de Pesquisa Memória e Gestão Cultural

Orientação: Prof. Dr. Moisés Waismann

Coorientação: Prof. Dr. Cristiano Max Pereira Pinheiro

CANOAS, 2024

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do Álbum Musical RIO do Duran Duran (1982) 103
Figura 2 - Capa do Álbum Musical Let's Dance do David Bowie (1983) 108
Figura 3 - Capa do Álbum Musical Some Great Reward do Depeche Mode (1984) 115
Figura 4 - Capa do Álbum Musical Hunting High And Low do a-ha (1985) 122
Figura 5 - Capa do Álbum Musical Dead Man's Party do Oingo Boingo (1985) 129
Figura 6 - Capa do Álbum Musical The Head On The Door do The Cure (1985) 136
Figura 7 - Capa do Álbum Musical Licensed To Ill do Beastie Boys (1986) 143
Figura 8 - Capa do Álbum Musical Notorious do Duran Duran (1986) 152
Figura 9 - Capa do Álbum Musical Never Let Me Down do David Bowie (1987) 162
Figura 10 - Capa do Álbum Musical Into The Dragon do Bomb The Bass (1988) 173

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Síntese da Classificação da Simbologia do Imaginário 92
Quadro 2 - Capas dos álbuns musicais selecionadas por ordem alfabética 96

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)

C331m Carvalho, Rafael Henrique de Oliveira.
Memória e design: o que contam as capas de disco de vinil da década de 1980 - 1990 [recurso eletrônico] / Rafael Henrique de Oliveira Carvalho – 2024.
193 f; 30 cm.
Il. color.

Dissertação (Mestrado em Memória Social e Bens Culturais) - Universidade La Salle – UniLaSalle, Canoas, 2024.
Orientação: Profº Dr. Moisés Waismann.
Co-Orientação: Profº Dr. Cristiano Max Pereira Pinheiro.

1. Memória Social. 2. Design. 3. Capa de Disco. 4. Imaginário. 5. Simbologia. I. Moisés Waismann. II. Cristiano Max Pereira Pinheiro. III.Título.

CDU 316.7

Bibliotecária Responsável: Sibila Francine Tengaten Binotto – CRB 10/1743

RAFAEL HENRIQUE OLIVEIRA DE CARVALHO

MEMÓRIA E DESIGN: O QUE CONTAM AS CAPAS DE DISCO DE VINIL DAS DÉCADAS DE 1980-1990

Dissertação aprovada para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roberto Tietzmann
Pontifícia Universidade Católica

Profª. Drª. Lúcia Regina Lucas da Rosa
Universidade La Salle, Canoas/RS

Profª. Drª. Ingridi Vargas Bortolaso
Universidade La Salle, Canoas/RS

Prof. Dr. Moisés Waismann
Orientador e Presidente da Banca - Universidade La Salle, Canoas/RS

Área de concentração: Memória Social e Bens Culturais
Curso: Mestrado em Memória Social e Bens Culturais

Canoas, 17 de outubro de 2024.

RESUMO

Este estudo está relacionado à linha de pesquisa Memória e Gestão Cultural do Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais e tem por objetivo utilizar a técnica de análise da imagem que tem uma de suas "vertentes" originada da área do *design* para construir a Memória Social a partir dos elementos constituintes da composição gráfica impressa na capa de disco de vinil das décadas de 1980 e 1990. Este estudo objetiva utilizar as subestruturas do Imaginário de Durand, portadoras de um vasto universo simbológico, que servirão de elo entre o *design* e a Memória Social. A metodologia utilizada será a qualitativa, documental e exploratória, oriundas das percepções resultantes do que se trabalhou até o presente momento, buscando evocar a Memória Social enquadrada na capa de um álbum musical. O que se pode perceber como resultado é a possibilidade de construir Memória Social através da análise da imagem com técnicas do d*esign*, utilizando os símbolos integrantes das subestruturas do Imaginário de Durand, investigando maneiras de demonstrar de que modo ocorre tal processo. Para tanto, aproxima-se dos conceitos de Memória Socia e cultura, com o intuito de contextualizar a temática através dos autores Assmann, Bauman, Bosi, Candau, Halbwachs e Santos. Na área do Design, contribuições como as de Heskett, Butler e Tischler foram essenciais para a compreensão do *design* além das questões técnicas e ferramentais às quais é cotidianamente utilizado e para a articulação do imaginário e da simbologia. Com os campos acima citados foram utilizados os autores Durand, Chevalier e Gheerbrant. Como produto técnico final, apresenta-se um *e-book* baseado no *layout "coffee table book"*, tramando textos e imagens, objetivando transmitir a mensagem de que é possível rememorar lembranças de grande parte dos objetos existentes na humanidade, desde que se pesquise sobre o assunto e que se utilize ferramentas para evidenciar o que se procura.

Palavras-chave: memória social; design; capa de disco; imaginário; simbologia.

ABSTRACT

This study is related to the research line Memory and Cultural Management of the Professional Master's Degree in Social Memory and Cultural Assets and aims to use the image analysis technique, which has one of its "branches" originated in the area of Design, to construct Social Memory from the constituent elements of the graphic composition, printed on the cover of a vinyl record from the 1980s and 1990s. This study aims to use the substructures of Durand's Imaginary, which carry a vast symbolic Universe, which will serve as a link between Design and Social Memory. The methodology used will be qualitative, documentary and exploratory, arising from the perceptions resulting from what has been worked on to date, seeking to evoke Social Memory framed on the cover of a music album. What can be perceived as a result is the possibility of constructing Social Memory, through the analysis of the image with Design techniques, using the symbols that are part of the substructures of Durand's Imaginary, investigating ways to demonstrate how this process occurs. To this end, it approaches the concepts of social memory and culture, with the aim of contextualizing the theme through the authors Assmann, Bauman, Bosi, Candau, Halbwachs and Santos. In the area of Design, contributions such as those of Heskett, Butler and Tischler were essential for understanding design beyond the technical and tool issues that are used daily. For the articulation of the Imaginary and symbology with the fields mentioned above, the authors Durand, Chevalier and Gheerbrant were used. As a final technical product, an e-book based on the “coffee table book” layout is presented, weaving texts and images, aiming to convey the message that it is possible to recall memories of most of the objects that exist in humanity, as long as one researches the subject and uses tools to highlight what one is looking for.

Keywords: social memory; design; album cover; imaginary; symbolism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10
1.1 Memorial 12
1.2 Contextualização do Problema de Pesquisa 13
1.3 O Produto Final 27
1.4 Objetivos 28
1.4.1 Objetivo geral 28
1.4.2 Objetivos Específicos 28
REFERENCIAL TEÓRICO 29
METODOLOGIA 42
3.1 Os Símbolos 43
3.2 As Categorias Regime Diurno e Regime Noturno 45
3.2.1 A Categoria Regime Diurno 45
3.2.2 A Categoria Regime Noturno 63
DISCUSSÃO 99
4.1 Análises das Simbologias Contidas nas Composições Gráficas Impressas nas Capas de álbuns Musicais de Disco de Vinil 101
4.1.1 Apresentação do Artista Musical – DURAN DURAN 101
4.1.2 Análise 1 – Capa do Álbum Musical “Rio” da Banda Duran Duran 106
4.1.3 Apresentação do Artista Musical – DAVID BOWIE 108
4.1.4 Análise 2 – Capa do álbum musical “Let’s Dance”, do Cantor David Bowie 111
4.1.5 Apresentação do Artista Musical – DEPECHE MODE 115
4.1.6 Análise 3 – Capa do álbum musical “*Some Great Reward”*, da banda Depeche Mode 118
4.1.7 Apresentação do artista musical - a-ha 122
4.1.8 Análise 4 – Capa do álbum musical *Hunting High And Low,* da banda a-ha 125
4.1.9 Apresentação do artista musical Oingo Boingo 127
CONSIDERAÇÕES FINAIS 188
REFERÊNCIAS 191

INTRODUÇÃO

Apresenta-se, neste trabalho, o projeto de pesquisa Memória e Design, o que contam as capas de disco de vinil das décadas de 1980-1990, vinculado à linha de pesquisa Memória e Gestão do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade La Salle. A motivação para o estudo se deve ao fato de que a década de 1980 foi marcada por uma série de acontecimentos e fatos que entraram para a história contemporânea e permaneceram na memória dos grupos que por elas passaram. Talvez nada tenha sido tão marcante nesse período como a explosão do gênero da música pop que criou verdadeiros ícones musicais internacionais, os chamados “reis do pop”, como, por exemplo, Michael Jackson e Madonna, ocasionando uma verdadeira explosão comercial na indústria fonográfica internacional, que, no início, devido à demanda dos discos de vinil do gênero pop (que frequentemente esgotavam nas lojas), começou a produzir e a vender acima de sua capacidade real de produção, causando ansiedade nos consumidores para garantir um exemplar. Eram criadas listas de espera e serviços de pré-venda deste produto. Esta explosão econômica alavancou uma série de outros setores ligados ao meio cultural e musical, em especial o segmento de festas e eventos onde os DJ’s operam. Trabalhei durante a década de 1980 como DJ, sonorizando eventos e festas, o que me propiciou a convivência com os mais variados tipos de atores sociais, locais e elementos que permeavam todo esse universo cultural, musical e POP.

Sempre me chamava atenção quando um dos convidados se aproximava da cabine de som pedindo uma música para ser tocada e, ao mesmo tempo, pedia para olhar a capa do disco de vinil. Com ela em mãos, tecia algum tipo de comentário elogiando ou não o cantor ou o grupo ou o artista/designer que criou a composição artística/gráfica da capa, pois este artefato o fazia recordar de alguma lembrança boa ou ruim. Estas experiências vividas provocaram em mim uma curiosidade em compreender de que maneira estas memórias eram trazidas ao presente.

Cada capa de um álbum musical carrega memórias imersas em seu conteúdo; um registro de fatos que ocorreram em determinada época, o que me aproximou do campo da memória social a fim de entender como o *design* atua em conjunto com a

mesma e se há a possibilidade de evidenciar essas memórias contidas nas capas dos álbuns musicais de disco de vinil da música pop internacional dos anos 1980.

Desta forma, esta introdução apresenta o meu memorial, onde descrevo a minha trajetória acadêmica e laboral e, na sequência, apresento a contextualização do tema de pesquisa, onde demonstro a possibilidade de um universo de possíveis conexões a partir da memória social entre diferentes áreas do conhecimento e de como se relacionam entre si de maneira interdependente, onde, mesmo que de forma abstrata, é extremamente concreta entre elas, e de que, em algum momento no processo de tais conexões, o *design* se demonstra conectado a cada uma delas. Após mostro a revisão bibliografia ou de literatura, a proposta de produto final e os objetivos (objetivo geral e objetivos específicos).

Na segunda parte, discorre-se sobre a metodologia, onde exponho o tipo de metodologia empregada para fazer este estudo, que é a pesquisa descritiva: uma forma de levantamento, que objetiva caracterizar certo fenômeno através de uma análise minuciosa de um objeto de estudo (uma empresa, situação-problema ou uma determinada região), como, por exemplo, descrever as memórias contidas nas capas de disco de vinil da década de 80. O campo empírico da pesquisa foi o meu acervo particular, que hoje contém cerca de 100 álbuns musicais de disco de vinil, de onde eu selecionei 10 capas de álbuns musicais de cantores e/ou grupos do gênero musical pop internacional para serem analisados, e que foram escolhidas de acordo com os seguintes critérios: vendagem de exemplares, tema utilizado no desenvolvimento da capa do álbum musical e tipo de técnica de *design* utilizada para criar a composição artística/gráfica da capa do álbum musical de disco de vinil. buscando uma relação relevante à pesquisa. Ainda apresento um breve histórico sobre o disco de vinil e de como o mesmo influenciou a sociedade desde sua primeira incursão na década de 50 até o final da década de 80.

Na parte três apresento o referencial teórico, onde se evidencia os autores escolhidos que falam sobre a memória social e que estiveram em evidência durante este período e que conversam com o meu problema de pesquisa, que são Maurice Halbwachs, Aleida Assmann e Joel Candau. Por fim, o cronograma e após as referências.

1.1 **Memorial**

Durante minha trajetória educacional e profissional, o interesse por assuntos relacionados à tecnologia, *design* e inovação (e como tais campos participam do cotidiano das pessoas) obtiveram minha atenção. Devido a minha curiosidade, a investigação se faz presente na busca por informações. Durante anos na área de Informática, gerenciando setores de suporte e redes de comunicação de dados, percebi, em determinado momento, que essa área não serviria mais ao meu propósito de vida.

O ano de 2015 inicia uma nova jornada. Ao término do curso do SENAC, de *design* gráfico, resolvi trocar de área profissional e iniciar uma transição da área de informática para a área de *design*, atuando de forma autônoma e desenvolvendo projetos na área, tais como: editoração eletrônica, peças gráficas, desenvolvimento de identidades visuais etc., tanto para o mercado de impressão quanto para o mercado digital (aproveitando minha expertise em informática). Conforme o aumento do volume de projetos, constatei que o meu conhecimento sobre *design* não era suficiente. Novamente recomeço a busca por profissionalização na área de *design*, a fim de desenvolver o meu potencial. Ao ingressar e cursar a graduação de Tecnólogo em *Design* Gráfico na Universidade La Salle percebi que tal curso me definia como pessoa e como profissional. Durante a graduação revisitei alguns conhecimentos e aprendi novos, descobrindo diversas vertentes de conhecimento passíveis de exploração que o campo do *design* tem a oferecer. Parte das disciplinas da graduação propiciou o desenvolvimento de projetos, provocando a descoberta de uma nova habilidade: a habilidade projetual: Projetos envolvem a aplicação de uma metodologia eficiente, pesquisa, prazos, criação, desenvolvimento, prototipagens e, por fim, o produto final. Há, ainda, um aspecto que se evidencia ao longo do curso: a interdisciplinaridade. Ela facilita a articulação entre diferentes áreas de conhecimento, tais como: sustentabilidade, cultura, memória social, gestão, estratégias, economia criativa, arte e desenho técnico e artístico, demonstrando que o meio acadêmico é o ambiente ideal para a apropriação de diversos tipos de conhecimento e desenvolvimento dos mesmos. Sendo assim, a interdisciplinaridade apresentada no *design* direciona meu olhar para dois importantes campos de estudo: a memória social e a cultura. Áreas que

complementam a investigação da pesquisa devido ao seu viés histórico, econômico e social, possibilitando a compreensão de diferentes povos, hábitos e costumes de qualquer parte do mundo, evidenciando suas particularidades com riqueza de detalhes através de registros gráficos deixados ao longo de épocas passadas.

Durante as décadas de 1980 e 1990 trabalhei como DJ, sonorizando diversas festas e eventos, o que me propiciou a convivência com os mais variados tipos de atores sociais, locais e elementos, onde a memória social e individual e a cultura faziam-se presentes. Durante os anos 80, me chamava muito à atenção quando um convidado se aproximava da cabine de som pedindo uma música para ser tocada e, ao mesmo tempo, pedia para olhar a capa do disco de vinil. Com a capa em mãos tecia algum tipo de comentário elogiando ou desmerecendo, tanto o cantor ou grupo, quanto o artista/*designer* que criou a composição artística/gráfica da capa, pois este artefato a fazia recordar de alguma lembrança boa ou ruim. Estas experiências vividas provocaram uma curiosidade em compreender de que maneira estas memórias são trazidas ao presente. Cada capa de um álbum musical carrega memórias imersas em seu conteúdo, -um registro de fatos que ocorreram em determinada época-, o que me aproximou do campo da memória social, a fim de entender como o *design* atua em conjunto com a mesma e se há a possibilidade de evidenciar estas memórias contidas nas capas dos álbuns musicais de disco de vinil da música pop internacional dos anos 1980. A escolha do gênero musical pop e de artistas internacionais foi motivada por diversas lembranças e a afinidade com o gênero, pois nas festas e eventos em que eu participava era o gênero mais pedido e desejado e que na década de 1980 foi um fenômeno de vendas em diversos países, virando até mesmo parte de sua cultura. Países, esses, que, na época, não aceitavam nenhum tipo de influência cultural provinda de outros países.

1.2 **Contextualização do Problema de Pesquisa**

Nesta parte se discorre sobre a contextualização do problema de pesquisa e o esforço de construir uma articulação consistente entre Memória Social e *design*. Tal trabalho se faz necessário em uma primeira instância, para transitarmos por outras áreas que permeiam tal orbe. Sobretudo áreas como a cultura, por exemplo, que está intrinsecamente ligada a essas duas áreas. No decorrer do texto será possível

perceber o quanto uma necessita da outra. Após demonstrar tais conexões, partiremos para uma breve passagem nos anos 1980, buscando contextualizar como o cenário da música e a cultura POP se comportavam em tal década e de como as capas de disco de vinil surgem como objeto desta pesquisa.

A contribuição, ou aproximação com a Memória Social, ocorre quando se segura em mãos um disco de vinil, pois é onde acontece o primeiro contato com a capa que o protege e se observa a composição gráfica impressa nela, iniciando um processo de percepção onde é possível captar diversas formas, cores, textos etc., que, posteriormente, provocam o cérebro, estimulando-o a criar algo similar a um registro fotográfico na mente e, após, armazenar na memória. O que é relevante neste processo é o que posteriormente acontece com o registro dessa imagem e que é uma característica que merece atenção. Segundo Halbwachs (1990, p. 28):

> Num e noutro caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e se elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábula rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber, como num espelho turvo, alguns traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado.

Halbwachs diz que, por mais que nos esforcemos para lembrar daquela determinada imagem, jamais será exatamente igual de quando a vimos pela primeira vez, pois a ela somam-se diversas memórias, já armazenadas anteriormente em nossa mente. Portanto, a esta imagem da capa irá se somar alguma experiência boa ou ruim de nossa infância, algum momento marcante de nossa vida, como a primeira nota 10 em matemática ou um brinquedo no parque de diversões que foi assustador e assim por diante (HALBWACHS, 1990).

Percebe-se, com esta afirmação, a importância do *design* no processo da produção e desenvolvimento das capas de disco de vinil, pois ele será responsável, mesmo que de forma implícita, por provocar a rememoração de diversas experiências boas ou ruins nas pessoas, já que as imagens impressas em tal suporte irão executar tal feito. As características de espaço e tempo da memória individual reforçam a importância de diferentes experiências ao longo da vida de qualquer ser humano, conforme Halbwachs, “Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do

tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo."

Desta maneira pode-se também tratar a capa de disco de vinil como um objeto biográfico, pois, conforme Ecléa Bosi:

> [...] Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com o possuidor e se encorporam á sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa mundi do viajante... Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador (Violette apud Bosi, 2003, p. 26).

Neste aspecto, a capa se torna algo com valor, com significado; um objeto que irá perdurar dentro do seio familiar de um colecionador, por exemplo. Há ainda uma questão relacionada à memória individual: ela também faz parte da memória social, do entorno onde ela está inserida e que não pode e nem deve ser ignorada, pois, através dela, importantes fatos e demais acontecimentos são compartilhados entre as pessoas que convivem com um determinado indivíduo.

A memória social apresenta um viés coletivo, comunitário, grupal e social. Ou seja: na contemporaneidade em que vivemos, torna-se cada vez mais imprescindível convivermos socialmente de maneira a dividir determinadas experiências entre os demais indivíduos que fazem parte do nosso cotidiano.

Isso vem de encontro com as imagens das composições gráficas impressas nas capas, pois podemos perceber que grande parte do seu sucesso, na época, foi devido a acontecimentos que foram compartilhados entre a sociedade em geral, com sentimentos mútuos a respeito de algo ou de alguém, que são rememorados quando nos deparamos a observar uma capa específica. Neste sentido, Halbwachs diz:

> Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. (Halbwachs, 1990, p. 34).

Sendo assim a memória individual e social apresentam-se intrínsecas as capas evidenciando a possibilidade de que as memórias de diferentes indivíduos ao observá-la, possam ser evocadas de acordo com as experiências vividas.

Já quando se aproxima pela cultura, faz-se a seguinte reflexão: O significado da palavra cultura e o seu uso perante uma sociedade civilizada sempre esteve associado a estudo, educação, refinamento, sofisticação etc., desde seu uso inicial, na época do Império Romano. Segundo Santos (2021, p. 27), “Cultura é palavra de origem latina e em seu significado original está ligada às atividades agrícolas. Vem do verbo latino *colere*, que quer dizer cultivar”. Sendo assim, a ideia inicial sobre cultura era de algo que pode ser cultivado, melhorado e revigorado em cada ser humano; algo que pudesse ser elevado ao divino, como, por exemplo, a alma.

Com o passar dos séculos, muitas civilizações passaram a existir e a se extinguir de forma dinâmica, mas a cultura, embora parecendo estática, também assumiu o comportamento dessas civilizações, tornando-se cada vez mais dinâmica e recebendo diferentes significados ao longo do tempo. A partir do século XVIII, na Alemanha, questões sobre a cultura passaram a receber um maior interesse de pensadores interessados em aprofundar e compreender seus conhecimentos sobre costumes, crenças e o desenvolvimento de determinado povo, analisando o contexto ao qual tal se apresentava.

No século XIX o cristianismo perde a sua força e a visão laica e começa a tomar forma, desvinculando a religião de toda e qualquer relação com a sociedade e a humanidade, culminando em novas teorias sociais baseadas na evolução da humanidade, muito discutida entre antropólogos e cientistas sociais da época. Já no século XX, o discurso de cultura deixa os meios acadêmicos e é incorporado ao senso comum, obtendo espaços em discussões públicas, como, por exemplo, as lutas por direitos.

Uma das personalidades mais importantes desse movimento foi o antropólogo Franz Boas, que cunhou o seguinte conceito sobre cultura: “um conjunto estável de hábitos, práticas, costumes, tecnologias etc...”. Este conceito foi duramente criticado e sofreu diversas revisões antropológicas, culminando em um novo movimento intelectual, nos Estado Unidos, liderado pelo antropólogos Marvin Harris e Julian Steward, que evidenciaram o seu desacordo com o conceito de Boas, afirmando que o foco exagerado nas especificidades de cada cultura impediam uma reflexão mais

abrangente sobre a humanidade. Ou seja: a cultura tem um significado, um sentido, uma ideia que está muito além de suas especificidades, pois ela depende de contextos, fatos e características que, em conjunto, facilitam a sua compreensão.

Na década de 60 outros antropólogos apresentam novos conceitos sobre o significado de cultura: Clifford Geertz, David Schneider e Marshall Sahlin propuseram a ideia de que a cultura não é estática, como antes se acreditava, mas dinâmica e em constante transformação, somando o passado ao presente e projetando um possível futuro. Para esses autores, cultura não é o que as pessoas fazem, mas o que elas pensam, metamorfoseando algo, visto antes como uma série de comportamentos em um tipo de sistema que organiza as experiências dos indivíduos ao longo de sua vida e os processos de transformações. Por exemplo: quando tradições, costumes e hábitos, em sua essência, já consolidados em uma determinada cultura, recebem novas características provindas de uma cultura diferente e se misturam, resultando em uma nova cultura em diferentes características, coexistem sem conflitos.

Ilustrando o que está descrito acima, utilizando Geertz: a cultura é a própria condição de existência dos seres humanos, produto das ações por um processo contínuo através do qual os indivíduos dão sentido à suas ações. Ela ocorre na mediação das relações dos indivíduos entre si e na produção de sentidos e significados (MORGADO, 2014). É, também, na década de 60 que, devido à Guerra fria (USA x URSS), o fenômeno da Mundialização/Globalização tem seu início evidenciado (No Brasil, por exemplo, aos poucos, as músicas regionais e nacionais foram deixadas de ser escutadas devido à importação de músicas estrangeiras, que eram frequentemente reproduzidas em rádios em detrimento das nossas), atingindo o seu ponto elevado na década de 80, dominando grande parte do conceito de cultura utilizado por estudiosos da antropologia e das ciências sociais.

Abrindo um parêntesis para discorrer sobre os significados de Mundialização/Globalização, compreende-se que ‘Mundialização’ é um termo utilizado preferencialmente pela escola francesa de visão marxista, enquanto que ‘Globalização’ é um termo utilizado pela escola norte-americana, com visão capitalista (MORGADO, 2014), aportando no século XXI, onde a tecnologia e a diversidade (características, essas, que começaram a ganhar maior relevância e aderência ao conceito de cultura a partir da década de 80) são conceitos integrantes

da cultura, pois fazem parte do cotidiano, como, por exemplo, a informática e as discussões sobre gênero. Sendo assim, de acordo com o que foi descrito sobre cultura até aqui, o conceito que pode ser apresentado é o do cientista social e antropólogo José Luiz dos Santos. Assim, de acordo com Santos (2009, pg. 46), “A cultura é a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas”.

Numa sociedade contemporânea como a nossa, onde há séculos estávamos vivendo em uma época obscura, em que a grande maioria da sociedade vivia na ignorância e na escuridão (as massas, o povo) e era dominada por classes clérigas, intelectuais e burguesas (a elite), houve, no século XVII, um movimento de ordem social e cultural. Inicialmente houve um processo civilizador em que a elite foi separada do resto e as massas nascem com a modernidade, o que culmina no Iluminismo.

Bauman (2012, p. 29) diz:

> “As massas” pertencem à numerosa família das categorias nascidas com a modernidade – todas elas refletindo a ambição moderna de dissolver muitas e diferentes identidades locais numa tarefa nova, supralocal e homogênea: unificar o agregado heterogêneo de pessoas mediante a instrução e o controle, o treinamento e o ensino, e, se necessários, a coerção. O corolário desse processo político – juntar a variedade de identidades regionais, jurídicas e ocupacionais do *petit peuple* para formar uma “massa” indiscriminada, ou *mobili vulgus* – começou a ser produzido seriamente no século XVII, alcançando a sua maturidade conceitual apenas no pensamento iluminista.

A passagem acima, de Bauman, onde se encontram termos tais como “As massas”, “agregado”, “heterogêneo”, “diferentes identidades”, “instrução”, “controle”, “treinamento”, “ensino” e “coerção” demonstram aspectos intrínsecos ao *design* e ao nascimento de uma das vertentes do iluminismo: a cultura popular, ou, como é largamente conhecida, pela sigla POP. A cultura popular (chamada também de baixa cultura) é resultado de um movimento da alta cultura (uma minoria composta por aristocratas e burgueses) em se manter no poder e garantir que a literatura clássica, a arte e a filosofia permanecessem limitadas somente ao círculo das elites educadas, que, devido ao processo de industrialização que tomou conta da Europa

Ocidental nos séculos XVIII e XIX, começou a ruir ao perceber que o processo da industrialização demandava dois tipos de mão-de-obra: a operária e a especializada, sendo que essa última necessitava que o indivíduo fosse devidamente educado para poder assumir determinada função, resultando no nascimento de uma nova classe social: a classe média.

Constatando a insurgência de tal classe, impulsionada pelo desenvolvimento industrial, a classe alta percebeu que poderia expandir seus produtos para um público maior. Foram criados dois novos produtos culturais: entretenimento e lazer, que primeiramente serviam somente a essa classe, mas posteriormente passaram a atender as “massas”, termo, esse, cunhado na escola de Frankfurt, pioneira em estudar os meios midiáticos e a sua influência na sociedade entre as décadas de 1930 e 1950. Com a concentração de pessoas em áreas urbanas atraídas por empregos nas fábricas, novos tipos de arte popular foram se originando nesses locais. As antigas elites, tentando não perder o pouco de poder que ainda tinham, foram criando museus de arte e companhias de sinfonia, com a intenção de manter seus valores culturais longe das massas. (Morais; Nunes, 2021)

Sob a perspectiva dessa linha de tempo chegamos ao século XX, onde, a partir de 1960, a cultura de massa, como a conhecemos atualmente, inicia o seu crescimento e ganha grandes e diversas dimensões no cotidiano da sociedade contemporânea. Alguns teóricos de “cultura de massa” do pós-guerra, tais como Theodor Adorno e Max Horkheimer, já haviam previsto certas intenções da elite contemporânea em buscar meios para dominar e controlar a população através de uma “indústria de consciência” (ou indústria do entretenimento) baseada na mídia de massa. Embora não tenham previsto determinadas fragmentações decorrentes dessa audiência, que posteriormente viriam a constituir uma série de mercados distintos e com propostas diferenciadas um do outro, ao mesmo tempo, era possível perceber que, mesmo dentro desse mercado de grande diversidade midiática, onde se produzia um conteúdo para entreter as variadas necessidades do povo, e em que, primeiramente parecia algo individualizado, acabou demonstrando um novo meio de unir as diversas comunidades da mesma sociedade de uma forma única e muito mais veloz do que grandes narrativas, que levariam séculos para produzir o mesmo efeito, que agora pode ser executado em minutos ou até mesmo em segundos, com uma alta capilaridade em toda a população, o que fez com que os

meios midiáticos cada vez mais assumissem grandes proporções, tornando-se uma ferramenta política, social e econômica eficiente em dominar as grandes massas.

Ótimos exemplos de produtos culturais e suas subdivisões que utilizam os meios midiáticos para promover tal controle são: filmes blockbuster, programas de televisão e internet, eventos esportivos e musicais e notícias (julgamentos, funerais de celebridades, catástrofes naturais, terrorismo e escândalos políticos). Todos os produtos descritos acima têm uma alta permeabilidade dentro de suas respectivas sociedades e os que mais se destacam acabam adentrando em sociedades de outros países, onde são absorvidos pelas culturas locais, tornando-se parte de tal. Ilustrando o foi descrito acima e de acordo com Sato (2007, p. 14):

> O pop americano – literalmente tudo, da música às histórias em quadrinhos, do cinema aos enlatados para a TV, da produção em massa ao consumo de massa – tornou-se presença comum em lares distantes da América. Quase nenhuma nação ocidental no Pós-Guerra ficou imune a esta influência. E no Oriente a situação não foi muito diferente.

Entretanto, há um aspecto que não pode ser esquecido e deve ser esclarecido, que é a diferença entre cultura popular e cultura pop. Segundo Morais e Nunes, “a cultura popular seria caracterizada como um elemento de acesso facilitado e voltado para a grande maioria da população, estando presente no repertório comum, ou seja, pertencente a todos (MORAIS; NUNES, 2021, p. 9)”. No entanto, a cultura pop (com a palavra população abreviada) é conceituada como algo controverso, algo ligado a fatos efêmeros e juvenis. Como exemplo da magnitude desse fenômeno, é possível imaginá-lo através do trecho de texto descrito abaixo:

> por volta da década de 1980, o “pop” se torna um estilo musical próprio com o sucesso de Madonna e Michael Jackson e extrapola os limites da produção musical, passando também a designar um modo de vestir, agir e principalmente consumir. Madonna deu início à uma nova maneira de consumir cultura e seu público não queria apenas ouvir Madonna, queria dançar e se vestir como ela. Queriam ser como a diva pop que abriu portas para representação da sexualidade feminina. Apesar de demonstrar posturas extremamente progressistas como criticar o governo republicano americano, defender a liberdade da mulher e a legalização do aborto, Madonna fala de uma posição enquanto mulher branca, que dissemina padrões de beleza focados no corpo e como empreendedora de si, valores altamente conectados com o capitalismo glorificado pelos Estados Unidos (SOARES, 2015, p. 14).

Não menos importante, o movimento chamado de "*pop art*", uma espécie de subdivisão da cultura pop, evidenciou que arte também podia ser popular (para desagrado da classe nobre) e que grandes obras poderiam se originar dos próprios elementos culturais, tais como televisão, música, cinema e quadrinhos, surgindo, assim, dois grandes artistas: Andy Warhol e Roy Lichtenstein, que receberam grande destaque na sociedade através da mídia, pois ambos compartilhavam da mesma intenção: retratar a crise que se instalava nas artes com a introdução de uma cultura popular, massiva e voltada para o consumo e ao mesmo tempo ressignificar a arte introduzindo elementos dessa cultura em suas obras, transformando a cultura pop em algo cada vez mais acessível às grandes massas de forma não só regional ou nacional, mas global.

Sendo assim, ao avançar no assunto, evidencia-se a importância do *design* ser intrínseco a praticamente todas as demais áreas abordadas durante o decorrer do texto e o quanto esta peculiaridade deve ser investigada, buscando simplificar este diálogo. Ao rememorar lembranças e evidenciar fatos históricos é possível perceber que se o mesmo fosse retirado de tal contexto, uma série de registros e informações essenciais seriam ignorados e esquecidos, pois muitos dos métodos e processos pertencentes ao *design* estariam diretamente relacionados à cultura e à memória social da sociedade desde o início dos tempos, desde as ferramentas de pedra lascada, vestimentas utilizadas, armamento bélico etc., até os dias de hoje, onde o homem está cercado de objetos e coisas funcionais e estéticas que o auxiliam a facilitar o seu dia a dia. O *design* é uma área com características interdisciplinares, o que possibilita uma percepção e uma compreensão mais profunda na estrutura física e subjetiva de paisagens, artefatos, pinturas, ilustrações etc.

Assim como a Memória Social, o *design* reforça o conceito de interdisciplinaridade, facilitando a fluidez na troca de informações entre estas duas áreas, de modo a "pavimentar" um novo caminho para estudos profissionais ou acadêmicos.

Conforme David e Linda, em seu livro "*Design* para crescer aprenda com a Coca-cola sobre escala e agilidade" descreve o pensamento de Tom Peters, que demonstra a grande importância do que é *design*: "O erro mais idiota é ver o *design* como algo que você faz no final do processo para 'arrumar' a bagunça em vez de

entender que ele é assunto desde o ‘primeiro dia’ e faz parte de tudo”. (BUTLER; TISCHLER, 2015, p.14)

O pensamento de Tom Peters parece expressar, ainda, que, de uma forma indireta, qual é o cerne do *design* que não é ser o produto, mas ser a solução que resolve o problema e que gera o produto. Mantendo esse viés é possível demonstrar como o *design* está interligado com todo o processo de resolução de um problema, desde a origem até o seu destino final, onde se encontrará o produto esperado.

Até esta parte da pesquisa é natural que o que já foi discorrido previamente sobre *design* e a sua gama de interconexões tenha sido esclarecida, possibilitando avançar para a próximo diálogo de forma a conectar estes elementos e fenômenos de uma maneira coerente. Iremos imergir em seus universos, buscando evidenciar, de um modo básico, tais conexões.

Sendo assim, se faz primordial adentrar na história do disco de vinil, a fim de conhecer sua origem e suas particularidades, assim como o seu desenvolvimento.

O disco de vinil foi uma das invenções mais importantes dos últimos 100 anos. Foi algo declarado extinto pela mídia diversas vezes, mas sobreviveu a todas estas declarações e continua ainda presente no cotidiano de algumas pessoas.

Em 8 de novembro de 1888 o alemão Emil Berliner obteve a patente do gramofone, nos Estados Unidos, pois Emil havia imigrado para tal país, embora Thomas Edison já tivesse inventado o sistema de gravações de sons em cilindros fonográficos, conhecido como fonógrafo, em 1877. (INVENÇÕES NA HISTÓRIA, 2020).

A partir de 1894 o gramofone começou a concorrer comercialmente com o fonógrafo, fazendo com que em 1929 ele fosse deixado de ser fabricado comercialmente. O gramofone, então, tornou-se a base para a indústria fonográfica, utilizando como mídia um disco de goma-laca. O disco de goma-laca era produzido com uma mistura de resina e cera que era submetida a uma prensa que gerava um disco rígido vítreo e de extrema fragilidade, sendo, portanto, um produto que não se podia exercer muita pressão sobre ele e nem ter uma queda, pois seu material era muito quebradiço. Seu formato era de 78 rotações por minuto, 10 polegadas e com duração de 2 a 3 minutos de gravação de cada lado (INVENÇÕES NA HISTÓRIA, 2020).

A partir do final da década de 1940, após acontecimentos do pós-segunda guerra mundial, em 21 de junho de 1948, o húngaro Peter Carl Goldmark foi o responsável pela invenção do long-play (LP), ou disco de vinil: uma mídia desenvolvida através da utilização de um material plástico chamado de vinil, composto por Policloreto de Vinila (PVC) e acetato, que apresenta uma cor preta. (FUNDAMENTANDO, 2018).

O primeiro exemplar foi apresentado pela Columbia Records, e rodava a $33^{1/3}$ e seu tamanho era de 25 a 30 centímetros de diâmetro, possuindo espaço para armazenar gravações musicais de 10 a 15 minutos de cada lado, perfazendo um total de 30 minutos de conteúdo de áudio. (FUNDAMENTANDO, 2018), diferente do seu antecessor, o disco de goma-laca, que era constituído por resina e cera, gerando um material rígido e vítreo extremamente frágil e quebradiço e que rodava a 78 rotações por minuto (RPM) e média de 25,4 centímetros de diâmetro, possuindo espaço para armazenar gravações musicais de 2 a 3 minutos de cada lado com conteúdo de áudio (FUNDAMENTANDO, 2018). Assim, o disco de 78 rpm deixou de ser fabricado nos Estados Unidos a partir de 1957 e, no Brasil, a partir de 1964. (FUNDAMENTANDO, 2022).

O disco de vinil foi recebido como um acontecimento inovador no universo musical e, a partir deste momento, o mercado fonográfico inicia uma grande mudança, em que todas as gravadoras resolvem utilizar este tipo de mídia como padrão dentro da indústria fonográfica, resultando na era do vinil ou, como ficou conhecida no meio fonográfico, a era de ouro do vinil (FUNDAMENTANDO, 2022).

Nesta época não era possível piratear um disco de vinil, devido ao seu complexo processo de produção e, devido a isto, os artistas puderam diminuir ou até mesmo deixar de fazer alguns shows, pois viviam das vendas dos seus discos, sendo que as gravadoras também recebiam grande porcentagem sobre estas vendas.

O vinil teve o seu auge iniciado na década de 1950 até o final da década de 1980, sendo consumido pelos lares, rádios, operadoras de televisão, cinemas e lojas especializadas, o que impulsionou o setor de eletroeletrônicos, que começou a desenvolver diversos tipos de aparelhos de reprodução de disco de vinil, e o setor de móveis, que iniciou a criação de um mobiliário projetado para receber um

toca-discos ou vitrola e que ocuparia um espaço de destaque em determinados espaços, como o móvel no centro da casa, de uma empresa etc.

Embora o que tenha contribuído para o vinil se popularizar tenha sido os shows, onde se apresentavam os artistas e as grandes orquestras na década de 1950, e nos anos 1970, em que os DJ's começaram a utilizar os discos em festas para o grande público, havia um artefato que sempre acompanhou o disco e que inicialmente era algo considerado sem importância: a capa de disco.

Sendo assim, escolhe-se como objeto de pesquisa as capas de discos de vinil pop dos anos 80, que também representam o produto que o *design* gera através de todas as conexões abordadas anteriormente.

A capa de disco tinha por função inicialmente apenas proteger o disco de vinil. Era uma embalagem quadrada feita de papel kraft, sem nenhuma ilustração ou composição artística e era perfurada no seu centro, possibilitando que o selo fonográfico, onde continham as informações do cantor, fossem visualizadas.

No entanto, em 1938, o *designer* gráfico Alex Steinweiss, percebendo que tal artefato poderia ser utilizado como suporte para a criação de composições artísticas e que poderia ajudar a alavancar as vendas de tal produto, desenvolveu o primeiro projeto de capa ilustrada para disco de goma-laca de 78 RPM, para a empresa Columbia Records, onde trabalhava. O projeto era para o Rogers & Hart Collection, lançado no mercado em 1940 e que demonstrou um impacto significante em vendas, em que uma capa ilustrada pode alcançar, tornando este projeto gráfico um marco na indústria fonográfica diante do seleto mercado consumidor deste tipo de produto, na época (EDIRIWIRA, 2014).

Até 1945, isso gerou uma série de outros projetos, envolvendo o *design* das capas subsequentes de todos os discos de artistas musicais lançados pela Columbia Records e que foram desenvolvidas por Steinweiss. Em 1948, com a consolidação do disco de vinil como nova mídia substituta do disco de goma-laca, Steinweiss novamente surpreende com o seu olhar visionário e cria um novo tipo de capa para o disco de vinil, que seria composta por um tipo de papel cartão previamente colado e dobrado ao meio com a arte já impressa na capa, tornando-se, assim, o padrão da indústria fonográfica até os dias de hoje (EDIRIWIRA, 2014).

Embora o legado visionário de Alex Steinweiss como artista e *designer* gráfico tenha deixado grandes contribuições para áreas como o *design* e as artes, também

se acredita que ele tenha contribuído com a sociedade, ajudando com o seu trabalho artístico e revolucionário a difundir a cultura musical através de mídias que continham música e arte visual para as grandes massas, algo que posteriormente a sociedade iria conhecer como Cultura POP.

Afirmar que Steinweiss é o criador da cultura pop como a conhecemos atualmente não seria de bom alvitre, mas pode-se dizer que ele foi um dos precursores de tal movimento, já que ajudou a influenciar e a movimentar o mercado capitalista e a cultura popular de sua época. A cultura POP é um conceito complexo, formado por uma diversidade de elementos e que se tentará esclarecer de modo a tornar algo compreensível.

De acordo com Moraes e Nunes, para que se conceitue a Cultura Pop, em um primeiro momento se deve historicizar o surgimento do termo. A década de 1950 nos apresenta duas prováveis origens:

> A primeira seria a definição atribuída pela crítica cultural britânica ao *rock'n'roll*, como forma de separar o estilo musical dos demais, o caracterizando como um movimento passageiro com um público majoritariamente juvenil do qual logo cairia no esquecimento. Porém, o *rock'n'roll*, não só tomou conta das rádios à época como se consolidou como novo estilo musical. (SOARES, apud MORAIS; NUNES, 2015, p. 9).

Percebe-se que o *rock'n'roll*, um movimento considerado passageiro, trouxe diversas inovações musicais que acabaram por influenciar e mudar a cultura de uma forma radical. Por exemplo, podemos citar Elvis Presley, nos Estados Unidos, e os Beatles, na Inglaterra, que são celebridades que posteriormente influenciaram culturas espalhadas pelas Américas e Europa, mudando para sempre o modo de consumir entretenimento direcionado às massas e se estabelecendo como um estilo musical a partir da década de 1950. Morais e Nunes dizem:

> Uma segunda origem, que é atribuída ao movimento do "pop art" difundido principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos. As obras dos artistas "pop art" evidenciam diretamente a influência dos quadrinhos, da televisão, da música e do cinema com destaque para *The Marilyn Diptych* (Andy Warhol, 1962), que retrata a atriz Marilyn Monroe. A intenção de artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein, era a de expor a crise que se instalava nas artes com a introdução de uma cultura popular, massiva e voltada para o consumo (SOARES, 2015, p. 19-20) e ao mesmo tempo ressignificar a arte introduzindo elementos dessa cultura em suas obras (SOARES, apud MORAIS; NUNES, 2015, p. 10).

Outro movimento que se acredita ter concretizado a Cultura Pop foi a *Pop Art*, que misturou a diversos "produtos culturais de massa", tais como música, cinema, quadrinhos e televisão e os transformou em arte, objetivando demonstrar a importância das mídias populares que participavam do cotidiano das pessoas. Durante a década de 1960 este movimento se manteve crescendo e perdurando de forma mais sutil, desde, também, a década de 1970 até início da década de 1980, onde parece que o *rock'n'roll* e a *Pop Art* parecem se fundir e criar algo novo, conforme Morais e Nunes:

> Mais tarde, por volta da década de 1980, o "pop" se torna um estilo musical próprio com o sucesso de Madonna e Michael Jackson e extrapola os limites da produção musical, passando também a designar um modo de vestir, agir e principalmente consumir. Madonna deu início à uma nova maneira de consumir cultura e seu público não queria apenas ouvir Madonna, queria dançar e se vestir como ela. Queriam ser como a diva pop que abriu portas para representação da sexualidade feminina. Extremamente progressistas como criticar o governo republicano americano, defender a liberdade da mulher e a legalização do aborto, Madonna fala de uma posição enquanto mulher branca, que dissemina padrões de beleza focados no corpo e como empreendedora de si, valores altamente conectados com o capitalismo glorificado pelos Estados Unidos (SOARES, 2015, p. 14). Ser contraditório também faz parte da Cultura Pop, como maneira de se inserir nos mais diversos públicos e negociar com grandes plateias em contextos globais. (SOARES, apud MORAIS; NUNES, 2015, p. 9).

A característica marcante da década de 1980 é ser contestador; é fazer a voz do povo ser ouvida por todos: pelos políticos, pela sociedade, pela igreja etc., e que melhor modo há de se fazer isso senão utilizar a música e a arte para engajar o povo em uma luta por direitos sociais etc.? Ícones do pop, como Michael Jackson e Madonna, sempre estiveram engajados em questões sociais, buscando ajudar as pessoas mais carentes e influenciando seus fãs a fazerem o bem. Todos esses acontecimentos provavelmente tenham sido registrados no fazer dos *designers* que desenvolveram as capas de disco de vinil de diversos artistas musicais, e isto é o que se busca na investigação: as memórias intrínsecas nestas artes feitas para ilustrar as capas dos álbuns de disco de vinil da década de 1980.

Neste sentido, anuncia-se o problema de pesquisa deste estudo que animará a construção do produto: Quais identidades/mensagens emergem das capas de disco de vinil internacional do gênero pop da década de 1980-1990, sob a perspectiva da relação entre a memória social e o *design.*

1.3 **O Produto Final**

O produto final será desenvolver uma publicação estilo *Cofee Table Book,* que, conforme BARBOSA (p.108), se caracterizam por serem livros de capa dura criados para ficarem expostos em mesas de centro ou em superfície similar de salas de espera, de visitas ou local de passagem de público, a fim de informar, distrair e inspirar conversas. Seu maior atrativo está na concepção, voltada à visibilidade. As páginas contêm profusão de fotografias, acompanhadas de legendas e, idealmente, pequena quantidade de texto.

O produto será hospedado e disponibilizado de modo online, podendo ser acessado de qualquer dispositivo eletrônico fixo ou móvel de qualquer parte do Brasil e do mundo e será disponibilizado em canais digitais de modo gratuito, onde ele poderá ser lido *online* ou poderá ser baixado e armazenado em qualquer aparelho digital que tenha essa característica.

O que se almeja do projeto é disponibilizar conhecimento e comunicar a importância das relações entre memória social e *design* e como tais relações contribuem para o desenvolvimento da sociedade. Para que isso ocorra, foi escolhido como objeto de estudo as possíveis memórias que podem ser evocadas das composições artísticas/gráficas das capas de álbum de disco de vinil das décadas de 1980-1990, utilizando uma técnica de análise gráfica, onde se analisa os elementos e suas relações dentro da composição gráfica.

A mensagem a ser passada através deste produto é de que é possível rememorar lembranças de grande parte dos objetos existentes na humanidade, desde que se pesquise sobre o assunto e que se utilizem ferramentas para evidenciar o que se procura.

A expectativa para o produto é alcançar pessoas entre 18 e 65 anos, de ambos os sexos, com poder aquisitivo semelhante às classes sociais A, B e C, com escolarização a partir do ensino médio completo, ajudando-os a perceber os objetos ao seu redor como peças carregadas de significado. Poderá ser utilizado como fonte de conhecimento por universidades, escolas e cidadãos que se interessem pelo tema. Estima-se que o investimento do produto final será de R$ 10.000,00 (dez mil reais).

1.4 **Objetivos**

1.4.1 **Objetivo geral**

Analisar quais identidades/mensagens emergem das capas de disco de vinil internacional do gênero pop da década de 1980-1990, sob a perspectiva da relação entre a memória social e o *design*.

1.4.2 **Objetivos Específicos**

- Apresentar e articular os conceitos de patrimônio, identidade e cultura na produção do *design* gráfico;
- Utilizar técnicas do *design* para analisar graficamente as imagens impressas nas capas de disco de vinil do gênero pop internacional da década 1980;
- Evidenciar os vestígios de memorias contidas nas capas de disco de vinil do gênero pop internacional.

REFERENCIAL TEÓRICO

O Primeiro autor escolhido foi Maurice Halbwachs, por ser um dos precursores na área de memória, principalmente em memória social. Halbwachs escreve em sua obra sobre o que é a memória individual e a memória social. Sendo assim, a memória individual é mais complexa que a social, pois exige um julgamento de valor para que o indivíduo possa escolher e transitar entre diferentes grupos sociais. A partir da memória individual é que tudo acontece: é o espaço onde as lembranças originadas na infância e durante a fase adulta se juntam a lembranças fictícias que proporcionalmente se tornam maiores que as reais, dificultando a cristalização (solidificação) da memória, que posteriormente se torna uma lembrança. Para que esse processo ocorra corretamente, se faz necessário que nossa mente valide os depoimentos exteriores recebidos e que se combine com as nossas lembranças ou pelo menos algum traço, pois, se isso não ocorrer, jamais será uma lembrança. Halbwachs (2006, p.37) diz que:

> Désiré Roustan, por sua vez, nos escrevia: "Se você se limitar a dizer: quando alguém acredita evocar o passado há 99% de construção e 1 % de evocação verdadeira; esse resíduo de 1 %, que resistiria a sua explicação, bastaria para recolocar em questão todo o problema de conservação da lembrança. Ora, você poderia evitar esse resíduo?

De acordo com esta citação, ao relacionarmos a memória individual com a observação da capa de um disco, pode-se dizer que o indivíduo que observa esta capa terá as suas impressões e as armazenará em sua mente em um primeiro momento e, logo após, quando encontrar o seu grupo social (família, amigos, colegas de trabalho), provavelmente compartilhará as suas impressões, que criarão novas memórias e também receberá impressões dos outros membros do seu grupo, que se tornarão lembranças fictícias e se juntarão a sua lembrança real, consolidando-se em uma única lembrança.

Podemos, agora, explorar a ideia de memória social apresentando a memória individual como parte da mesma, pois, dentro da memória social estão contidas diversas memórias individuais, ou seja, a memória social é formada da memória de diversos indivíduos que participam da mesma sociedade ou de um mesmo grupo

social. Sendo assim, as lembranças compartilhadas ganham força e são validadas quando estamos em grupo. Conforme a citação de Halbwachs:

> Certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias. Halbwachs (2006, p.25)

Relacionando à memória coletiva com o tema de pesquisa, pode-se dizer que, ao observar determinada capa de disco é possível evocar lembranças que foram compartilhadas com seus amigos e/ou familiares sobre o que as ilustrações ou imagens que ali estão impressas representavam ou talvez algum acontecimento que seja comum a algumas pessoas deste mesmo grupo social que ocorreu durante a observação desta capa que faz com que esse artefato receba uma importância muito maior do que o mesmo foi feito para proporcionar. Reafirmando o que está descrito no parágrafo acima:

> [...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. (Halbwachs, 2006, p.26)

Ao se observar a capa de um disco emergem diferentes tipos de memórias coletivas, como ideais de vida e valores nacionalistas e religiosos, pois o *designer/*artista também pode fazer parte da mesma sociedade e pode ter utilizado as suas impressões no desenvolvimento de tal objeto. Percebe-se, então, a importância que a memória social representa dentro de uma sociedade e que o *design* também, pois ajuda as pessoas a se comunicarem e a transmitirem seus anseios e sentimentos através do registro de fatos e acontecimentos em diferentes tipos de suporte utilizando as mais variadas técnicas, tais como papéis, madeiras, pedras etc.

Sendo assim, seguimos com Aleida Assmann. Assmann vivenciou a década de 1980, na Europa, o que ajuda a compreender fatos e acontecimentos de tal década de uma maneira mais prática, mas, embora isso facilite, o que mais atrai nesta autora é a forma como a mesma relaciona a memória com a arte, que tem praticamente uma conexão direta com o *design*, pois arte também é *design*,

criatividade e inovação, embora neste momento conversemos mais sobre as relações entre o objeto de pesquisa e as relações de memória que a autora descreve em sua obra Espaços de Recordação.

Uma parte da nossa cultura e hábitos atuais em nosso cotidiano são reproduções de fatos e acontecimentos ocorridos na antiguidade que, de alguma maneira, foram registrados. Uma fração destes registros se encontra em textos poéticos que descrevem o modo de vida há mais de dois mil anos, de como nos comportávamos social e culturalmente. Esses textos evidenciaram diversos aspectos de como os indivíduos se relacionavam com a igreja, a nobreza, a burguesia, o divino, o terreno, a eternidade, a fama, a morte, a língua, a poesia, a escrita, a política, a nação e o Estado.

Esses aspectos são de extrema importância para o que discutiremos a seguir, pois, deles, partem diversas conexões com o meu projeto de pesquisa, as quais serão demonstradas. A diversidade de relações possíveis se torna cada vez mais interessantes na medida em que as conectamos com a nossa realidade. Observemos estas citações: “A fama é uma forma secular de autoeternização” (ASSMANN, 2011, p.37). “A mais antiga e mais difundida forma de recordação social que une vivos e mortos é o culto aos mortos” (ASSMANN, 2011, p.37).

Percebe-se, nessas citações, que a ideia de fama é algo muito importante, desde tempos remotos, e ainda é uma das melhores formas de se tornar imortal. Relacionando essa ideia com a composição gráfica da capa de um disco é possível rememorar vestígios ali contidos sobre as possíveis intenções do artista/*designer* quando ele imaginou e desenvolveu tal composição. Pode-se questionar se o mesmo buscava a fama e percebeu que, mesmo que não a obtivesse, ele poderia pelo menos conquistar a eternidade deixando ali um registro seu, ou, ainda, poderia já ser famoso e estava deixando um registro com a intenção de se auto eternizar.

Reforçando essa reflexão, conforme Assmann “[...] três condições da fama que estão interligadas entre si: grandes feitos, sua documentação e sua rememoração na posteridade” (ASSMANN, 2011, p.43). Sendo assim, podemos entender de maneira clara que o artista*/designer* participa do processo de melhorar a fama de quem o contrata, assim como a de buscar a sua própria. Caso ele ainda não tenha alcançado a fama, pode, de forma indireta, obtê-la por contribuir com o cantor ou grupo musical e ele ainda fará o registro de forma visual utilizando

elementos gráficos, tais como cores, texturas, tipografia e ilustrações (composição gráfica), que irá aumentar a fama dos artistas musicais, resultando em um artefato que manterá registrada uma série de vestígios de memória e que será eternizado.

Existe, ainda, uma metáfora que se pode apresentar: As capas de disco podem ser comparadas a cenotáfios, pois é um espaço onde não há almas e nem restos mortais identificáveis, mas está contida uma série de registros intangíveis. Conforme Assmann (2011, p.48)

> Não existem símbolos mais impressionantes da cultura moderna do nacionalismo do que os cenotáfios e túmulos dos soldados desconhecidos. [...] E, no entanto, esses túmulos sem almas imortais nem restos mortais identificáveis dentro deles estão carregados de imagens nacionais espectrais.

Um dos aspectos intrínsecos às memórias é a identidade. É praticamente impossível falar de memória individual ou social sem relacionar a identidade. Segundo Assmann (2011, p.57-58),

> Mesmo assim, era necessário restabelecer a ligação com o passado. Foi necessário procurar novas origens e reconstruir novas genealogias que atravessassem o esquecimento. Onde já não havia nem legados nem atestações, ganharam importância as relíquias. O interesse por relíquias de antiquário servia à validação de tradições relevantes para a formação identitária, a prova crítica de fontes tinha lugar na luta por uma recordação que assegurasse a identidade.

A identidade é formadora de caráter, de identificação com o local de nascimento, com a cultura, assim como determina o papel do cidadão na sociedade. Sem isso o indivíduo se torna um ser sem propósito. Seguindo por este viés, podemos supor que a capa de disco também é um modo de identidade, pois, ao vê-la e tocá-la, cria-se a possibilidade de reconexão com o seu passado, garantindo suas lembranças, como herança hereditária, tradições, costumes etc. o que entrega a esta capa de disco certo valor, um significado, pois se torna uma relíquia; algo que passa a carregar um conteúdo histórico que contribui para a validação da identidade do indivíduo.

Essa parte sobre o imaginário e suas relações com o objeto de pesquisa, as capas de discos, é uma primeira aproximação com o tema, que se acredita ser muito importante para a pesquisa.

O imaginário é um constructo complexo, repleto de características nômades que dificultam a sua definição e, às vezes, a sua compreensão. Busca-se uma maneira de evidenciar as teorizações de alguns autores que se aventuraram por tal tema, com a intenção de facilitar, ou pelo menos demonstrar, um caminho para entendimento de tal constructo.

Consagrado no senso comum como aquilo que é fictício, oposto do real e que pertence ao mundo da imaginação, o imaginário ganhou novas acepções a partir das teorias de estudiosos de diferentes campos, como a psicanálise, a antropologia, a hermenêutica, os estudos da religião etc. O termo é um exemplo do que Umberto Eco (1986) chama de “mundos possíveis”:

> plenamente mobiliados de indivíduos, ações, eventos e todas as demais características presentes no mundo, além de seguir algumas das principais convenções culturais e sociais constantes no mundo ‘real’, ‘atual’, natural’ ou ‘sócio-histórico’, tomando lhes emprestadas referências que remetem ao mundo conhecido do leitor. (KESKE apud ANAZ, AGUIAR, LEMOS, FREIRE e COSTA, 2014, p.1).

Ao longo do século 20, o imaginário foi tema de interesse de autores como Gaston Bachelard, Sigmund Freud, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Jacques Lacan, Cornelius Castoriadis, Paul Ricoeur e Henri Corbin, dentre outros. Esses teóricos apresentaram diferentes dimensões e significações ao imaginário, ao estabelecerem-no como o conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano (Durand), como o patrimônio de um grupo (Maffesoli) ou mesmo ao darem novas denominações, como *mundus imaginalis* (Corbin), para o diferenciarem da acepção consagrada no senso comum. (ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014, p.1,2).

Segmentando algumas das diferentes dimensões e significações do imaginário, é possível demonstrar algumas peculiaridades em cada campo em que foi analisado. Adentrando no campo da psicanálise, o imaginário foi objeto de reflexão de Freud e Lacan, que expressaram suas ideias:

> Para o primeiro, a vida normal se passa no plano dos conteúdos manifestos. O nível do conteúdo latente é o conteúdo inconsciente real e oculto, que se dissimula sob o conteúdo manifesto. Portanto, o imaginário refere-se ao ego, ao eu. Já Lacan, ao delimitar o registro do imaginário (1936 a 1953), ressalta a importância do outro para a afirmação da identidade na

> constituição do eu. Ou seja, “o outro é a nossa medida”. É o lugar das identificações e das relações duais.
> Para Lacan, três são as categorias conceituais da realidade humana: 1) imaginário - teatro das ilusões do eu, papéis de um indivíduo; 2) real - um excesso que não pode ser simbolizado - o que não se consegue simbolizar; 3) símbolo – “como sendo o ideal do eu, que determinaria e sustentaria a projeção imaginária sobre o eu-ideal” (LEITE apud ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014, p.2)

Ingressando no campo da filosofia temos a perspectiva de Gaston Bachelard, que tem como característica a diversidade de seu pensamento entre ciência e poesia e que diferencia a imaginação em dois aspectos: formal e material. A materialização do imaginário ocorre quando se pensa, sonha ou vive a matéria, segundo o próprio Bachelard: “O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio, ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material” (BACHELARD apud ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014, p.3, 4).

Anaz, Aguiar, Lemos, Freire e Costa (2014) afirmam que o filósofo ainda argumenta que o elemento material é um condutor que possibilita estimular continuamente a imaginação e que a imagem material movimenta todo este mundo subjacente ao real em um perpétuo movimento que nutre, de modo orgânico, o imaginário literário (Obras literárias), composto por quatro substâncias ou elementos essências: água, ar, terra e fogo, que regulam o real e o imaginário de forma inconsciente, alimentando pensamentos e sonhos que, de acordo com o pensador, “materializar” significa garantir permanência, dar estabilidade às imagens poéticas, isto é, *fac fixum volatile*, fazer fixo o volátil. Outra característica perceptível na teoria do autor é de que ele cria relações entre os elementos materiais (naturais) e os elementos literários, transpondo elementos materiais para o imaginário literário e vice-versa, de maneira a facilitar a compreensão entre esses universos. Exemplificando a movimentação dos elementos água e fogo entre o universo real e o imaginário, de acordo com Bachelard:

> Desse modo, a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade. A água deve sugerir ao poeta uma obrigação nova: a unidade de elemento.
> A um elemento material como o fogo se possa associar um tipo de devaneio que comanda as crenças, as paixões, o ideal, a filosofia de toda uma vida. Há um sentido em falar da estética do fogo, da psicologia do fogo

> e mesmo da moral do fogo. Uma poética e uma filosofia do fogo condensam todos esses ensinamentos. Ambas constituem esse prodigioso ensinamento ambivalente que respalda as convicções do coração pelas instruções da realidade e que, vice-versa, faz compreendera vida do universo pela vida do nosso coração (BACHELARD apud ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014, p.5, 6).

Gilbert Durand, antropólogo e filósofo, que tem suas fundamentações baseadas em Bachelard, é o autor escolhido para ser utilizado neste projeto, devido às suas afinidades com o tema de pesquisa. Esse autor tem como ideia principal, em sua teoria sobre o imaginário, que existe somente o imaginário individual, ou seja, somente o indivíduo atua com o seu próprio corpo e o mundo em seu entorno, através de diferentes percepções que são processadas e armazenadas em seu próprio imaginário, sem que nenhum ser ou elemento a sua volta interfira em tal movimento.

Sendo assim, Durand defende a ideia de que

> [...] frente à angustiante consciência da morte e do devir, o homem adota atitudes imaginativas que buscam negar e superar esse destino inevitável ou transformar e inverter seus significados para algo reconfortante". Essas atitudes imaginativas resultam na percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano. Esse conjunto de elementos simbólicos formaria o "imaginário", cuja principal função seria levar o homem a um equilíbrio biopsicosocial diante da percepção da temporalidade e, consequentemente, da finitude.
> Faz um extensivo estudo da produção cultural humana, especialmente das imagens que emergem das narrativas mitológicas, das religiões e das grandes obras literárias e artísticas. Com isso, ele estabelece um trajeto antropológico do imaginário, que pode ser percorrido tanto no sentido do biológico em direção ao social, como do social em direção ao biológico. (ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014, p. 7)

Durand evidencia duas características importantes do imaginário: uma em que o imaginário serve para reconfortar o homem perante a sua finitude, e a outra é de que existe uma teia de relações intangíveis responsáveis por manter o processo de admissão de elementos que alimentam o imaginário através das percepções do corpo humano. Seguindo por este viés,

> Na perspectiva de Durand, os gestos e reflexos dominantes: postural, copulativo e digestivo - identificados em estudos anatomofisiológicos e escatológicos pela Escola de Reflexologia de Leningrado, na 1ª metade do século 20 – estão diretamente relacionados às estruturas presentes nas atitudes imaginativas do ser humano, e suas forças atuam em vários níveis de formação dos símbolos. O autor denominou as estruturas do imaginário de heroicas ou esquizomorfas - relacionadas ao gesto postural - dramáticas

> ou sintéticas - relacionadas ao gesto copulativo - e místicas ou antifrásicas - relacionadas ao reflexo digestivo.
> O gesto ou reflexo postural associado ao posicionamento ereto do ser humano, remete aos movimentos de ascensão e de verticalização, que resultam em símbolos de potência e de heroísmo, de subida em direção à luz e ao sol, de elevação e pureza e de confronto e separação. Esse reflexo inspira a produção de símbolos ascensionais (cetro, flecha, asa, anjo), espetaculares (luz, sol, ouro, fogo, céu) e diairéticos (herói, espada). (ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014, p. 7).

Conforme Durand descreve, o corpo dialoga com a mente através de gestos e reflexos posturais, copulativos e digestivos que alimentam as estruturas do imaginário em um fluxo constante e bidirecional, trocando e gerando informações dentro deste canal de comunicação “privado”. Esse trânsito de informações irá, posteriormente, construir símbolos. O autor denomina três estruturas para compor o imaginário: heroicas ou esquizomorfas - relacionadas ao gesto postural -, dramáticas ou sintéticas - relacionadas ao gesto copulativo - e místicas ou antifrásicas - relacionadas ao reflexo digestivo. (ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014, p. 7).

Durand ainda classifica o conjunto de símbolos que são integrantes das estruturas em três tipos de regimes: o primeiro é o Regime Diurno (RD) das imagens: é composto pelas estruturas heroicas (ou esquizomorfas), que, a partir de uma atitude conflitual e antitética, buscam vencer a morte e o devir. São ligados ao gesto dominante postural e remetem à figura paternal, caracterizando-se por ações de separar e pelas atitudes bélicas de heróis violentos. O pesquisador afirma que “todo o sentido do RD do imaginário é pensamento ‘contra’ as trevas”. No Regime Noturno (RN) das imagens, as estruturas se ligam ao reflexo dominante digestivo. No RN há a inversão e a eufemização das imagens ligadas aos temores da morte e da percepção do tempo, que inexoravelmente passa e nos aproxima da finitude. O autor nomeou suas estruturas de místicas ou antifrásicas. No processo de eufemização, que caracteriza esse regime, os símbolos da queda e do abismo se transmutam em cavidade e descida: o túmulo vira berço e nova morada na vida além-morte. Identifica, ainda, inúmeras manifestações culturais de valorização do processo de digestão e alimentação e do movimento de descida em ritos sacrificiais e na adoção de vasos e recipientes, como o Santo Graal, que se tornam símbolos de uma mãe primordial, alimentadora e protetora. A transformação da queda em uma suave descida em direção a uma intimidade acolhedora e miniaturizações,

como a que reduz o abismo à cavidade da taça, são exemplares desse processo de eufemização.

No Regime Crepuscular (RC) das imagens, há, entre as atitudes psíquicas associadas às imagens noturnas, aquelas que fazem a síntese (ou a dramatização, ao reunir o trágico e o heroico) do temor e da angústia frente ao tempo e à morte (estruturas místicas), com a esperança e a crença na vitória sobre o tempo (estruturas heroicas). Elas fazem parte de estruturas que ele nomeia como dramáticas ou sintéticas e que se ligam ao reflexo dominante copulativo. Narrativas de morte e renascimento, caos e regeneração, androginia e ligação dos contrários são exemplares desse movimento cíclico, polêmico e de eterno retorno, que caracterizam algumas das imagens noturnas, diferentemente do esquema de confundir e misturar, que aparece na atitude mais radical do RN. Neste caso, há um esquema de reunir e ligar em que as partes não se confundem e nem se misturam, mas se juntam, mantendo suas identidades. Observa-se que, em oposição à ação de separar e de distinguir que caracteriza o RD, no RN prevalece a ação do misturar e do confundir, e, no RC, as ações atuam em conjunto, mantendo a sua respectiva identidade. (ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014, p. 7, 8).

Impreterivelmente o mito deve ser apresentado e discutido, já que carrega em seu âmago questões de significado e simbolismo, que são elementos inseparáveis do imaginário. O aprofundamento em tal tema ajuda na compreensão geral de grande parte do imaginário, pois Durand afirma que

> Até o início desse século, sob a pressão do positivismo, o mito fora depreciado, seja como uma explicação provisória e incompleta (A. Comte, M. Müller) que, com vantagens, viria a ser substituída pela ciência, seja inversamente como o desgaste popular de um relato histórico positivo (noção de "evhemerismo"). Por muito tempo o mito foi minimizado (A. Lalande, 1926) como um "relato fantasioso, de origem popular e irrefletida".
> Graças, entretanto, e de modo concorrente, às reflexões políticas de G. Sorel (1908), à sociologia tipológica de Max Weber (1905), à estética de Nietzsche (1880), à "Filosofia das formas simbólicas" de E. Cassirer (1925), e sobretudo ao desenvolvimento da psicanálise de Freud (1897), de O. Rank (1904) e, enfim, à psicologia profunda de Jung (1916), a noção de mito passa a ser epistemologicamente revalorizada.
> A partir daí a noção se consolidou epistemologicamente pelos trabalhos de antropólogos (filólogos, historiadores das religiões, etólogos, psicólogos, etc.) como G. Dumézil, M. Eliade, J. Cazeneuve, CL Lévi-Strauss, G. Durand, Geza Róheim, C. G. Jung, J. Hillman, Ch. Baudouin, P. Diel, R. Mucchielli, R. Caillois, J. Danos, H. Desroches, H. Corbin. Graças à maior ou menor convergência de todos esses trabalhos pode-se, atualmente (1975), dar uma definição operatória do mito, tornando-se a situá-lo no âmago de toda prospecção antropológica moderna. O mito se configura

> como um relato (discurso mítico) que dispõe em cena personagens, situações, cenários geralmente não naturais (divinos, utópicos, “surréels”, etc.), segmentáveis em sequências ou reduzidas unidades semânticas (mitemas) onde, de modo necessário, está investida uma crença – contrariamente à fábula ou ao conto - (chamada "pregnância simbólica" por Cassirer). (DURAND, 1985, p.244, 245).

A mitanálise é um método de análise científica dos mitos, visando a extração do sentido psicológico ou sociológico, embora no início do processo dessa análisehaja uma espécie de “fusão” entre estes sentidos, devido ao sentido psicológico se associar ao sociológico no momento em que os personagens mitológicos são passíveis de uma análise sócio histórica, onde questões culturais, sociais, políticas e econômicas serão inevitavelmente abordadas dentro do mesmo contexto. Esse método de análise entrega algumas informações relevantes, como: De que um mito é constituído? O quanto um mito se desgasta ou se transforma ou se esgota e qual é a cronologia das transformações e correlações na cultura e as mudanças sociais ocorridas. É importante evidenciar que as entidades mitológicas são poderes, forças, e não somente formas. São seres que povoam o imaginário e que são responsáveis por orientar (ou desorientar) momentos históricos e os tipos de grupos e de relações sociais de determinada época, alterando, de alguma maneira, o curso da humanidade. (DURAND, 1985, p. 246).

A mitocrítica, conforme Durand (1985, p. 252), “é um método de crítica literária (ou artística), em sentido estrito ou, em sentido ampliado, de crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter "mítico" inerente à significação de todo e qualquer relato.”

O autor afirma que “[...] a síntese construtiva das diversas críticas novas e antigas, que até então se defrontavam de modo estéril.” (DURAND, 1985, p. 252).

Durand ainda afirma que é possível resumir diferentes intenções críticas em um triedro do saber

> Podemos resumir as diferentes intenções "críticas" numa espécie de "triedro" do saber que, inicialmente, seria constituído pelas “antigas" críticas que, do positivismo de Taine ao marxismo de Lukàcs fazem a explicação discorrer sobre "a raça", o meio e o momento"; seriam seguidas pelas críticas psicológica e psicanalítica (Ch. Baudoun, A. Allendy, Ch. Mauron, etc.), também pela psicanálise existencial (S. Doubrowsky), que reduzem a explicação à biografia mais ou menos aparente do autor; enfim, último rebento das "nouvelles critiques", a explicação se situaria no próprio texto, no jogo mais ou menos formal do escrito e de suas estruturas (R. Jakobson, A. J. Greimas, etc.).

Esse triedro do saber preserva e acumula, em cada uma de suas faces, interpretações antagonistas da crítica, que serão centradas nas formas simbólicas e coordenadas em um relato simbólico ou “mito” que irá compor a leitura e evidenciar os seus níveis de profundidade. (DURAND, 1985).

Em cada contexto histórico existem conexões diferenciadas entre os fatos ocorridos, que acabam por reger em determinadas épocas, assim como o comportamento sociocultural das pessoas que participam de tal processo, mantendo o mito em sua forma tradicional, com algumas novas características, e eliminado as que já não servem para aquele contexto ou transformando o mito em algo tradicionalmente novo, inserindo algumas características novas sem retirar as antigas, mantendo, assim, o mito “vivo”. Sendo assim:

> Estruturas, histórias ou ambiente sócio-histórico, assim como aparelho psíquico, são indissociáveis e fundam o conjunto compreensivo ou significativo da obra de arte, especialmente do relato literário e, em sentido ampliado, daquilo que Gurvitch designou por "obras de civilização" (das formas socioculturais às atitudes coletivas, passando-se pelas instituições e pelos ideários). Cada sequência lida constitui um "mitema" [1] e seu cenário mítico ... - e tais mitemas, em número limitado (L. Strauss), articulam-se segundo certos grandes mitos que apresentam, numa certa época e numa cultura determinadas, certa constância (L. Céllier, J. Seznec, CI. Dubois, N. Frye, M. Foucault, J. Brun, P. Albouy, P. Brunel, Ch. Robin, J. Perrín, S. Vierne, J. P. Sironneau, M. Maffesoli) ou, ao menos, no decurso de uma geração cultural (H. Peyre, G. Miehaud, G. Matoré). A "mitocrítica" aborda imediatamente o próprio ser da "obra" no confronto entre o universo mítico, que forma o "gosto" ou a compreensão do leitor, e o universo mítico que emerge da leitura de tal obra determinada. E em tal confluência entre aquilo que é lido e aquele que lê que se situa o centro de gravitação desse método que pretende respeitar as contribuições dos diferentes enfoques que delimitarão o "triedro" do saber crítico. (DURAND, 1985, p.252).

Em suma, de acordo com Durand, a mitocrítica e a mitanálise são centradas:

> [...] na produção do universo das imagens simbólicas, e do mito que é a forma dinâmico-cultural dessas configurações organizatórias da socialidade, suscita um novo e acrescido interesse antropológico pelas mitologias, tanto negligenciadas pela perecida era dos positivismos. (DURAND, 1985, p. 256).

Com isso, as mitologias ganharam um novo impulsionamento, evitando cair no esquecimento, fortalecendo os mitos e evidenciando o seu valor para sociedade. Algumas das questões evidenciadas no texto acima sobre o imaginário, tais como

[1] A menor unidade de discurso miticamente significativa.

significado, simbologia e mitologia, conectam-se ao universo da memória social e do *design,* o que cria um elo entre estes campos do conhecimento.

O *design* é conhecido popularmente como algo bonito que alguém fez. É uma palavra que está incorporada ao nosso cotidiano, mas ninguém sabe realmente como defini-la da forma correta ou, pelo menos, de uma forma que não seja banal e corriqueira. Afinal o que é *design*? Existe *design* bom ou ruim? Para que serve o *design*? *Design* é arte? *Design* é cultura? Poderíamos continuar com infindáveis perguntas, mas o objetivo deste trabalho não é fazer perguntas, mas buscar respondê-las. Seguimos, então.

Procurando explicar qual é a essência real do termo *design,* que, embora em sua tradução literal no português seja projeto, acaba por ser um significado de sentido muito vago. Este termo representa algo muito mais abrangente e diverso do que demonstra em um primeiro momento, pois ele abriga, em seu âmago, diferentes áreas do conhecimento humano, tais como: sociais, culturais, tecnológicas, artísticas, assim como diversas características importantes: significado, forma, função, bem estar, equilíbrio, harmonia, inovação e sustentabilidade. Enfim, seria necessário muito mais do que uma frase, parágrafo ou página para descrever a diversidade de características que este termo contém em si mesmo.

A mídia, em geral, contribui para que o termo *design* tenha sua relevância "rebaixada" a algo decorativo, superficial e vazio de significado. Um dos motivos os quais dá suporte a essa incoerência no uso do termo é o fato do *design* não ser passível de registro como uma profissão. Reforçando esta afirmação, conforme Heskett (2008, p.12) "...a prática requer uma licença ou qualificação, com padrões estabelecidos e protegidos por instituições autorreguladoras.". Nesse sentido, tal colocação evidencia claramente uma das principais razões pelas quais o termo *design* é empregado de forma "mundana" no cotidiano de nossa sociedade contemporânea, pois a ele falta apoio de instituições sociais e privadas que o ajudem a ganhar a conotação e a significação adequadas ao que o termo realmente representa. Muitos autores apresentam a sua definição sobre *design*, mas, para este artigo, a que melhor se integra é a definição que Heskett (2008, p. 13) apresenta sobre *design* "...*o design*, em sua essência, pode ser definido como a capacidade humana de dar forma ao ambiente em que vivemos de maneira nunca antes vista na natureza, para atender às nossas necessidades e dar sentido à vida."

Heskett deixa bem claro, na citação acima, que o *design* é algo profundo, dotado de uma imensidão que talvez não se possa mensurar, embora intrínseco à natureza do ser humano, mas que, ao mesmo tempo, permanece constante, dando sentido à vida e nos auxiliando a resolver nossos problemas do cotidiano. Analisando-se desta forma, podemos dizer, também, que o *design* é interdisciplinar, pois pode atuar em diversas áreas, como, por exemplo, uma ferramenta muito utilizada na área da medicina, o bisturi, pode ser desenvolvido através de um projeto, em que o médico-cirurgião, que utiliza a ferramenta, necessita de um tipo de bisturi muito específico, que faria um corte transversal, necessário em um determinado tipo de cirurgia, e para a execução desse projeto seria impreterível desenvolvê-lo em conjunto com um *designer*, que iria dialogar intensivamente com o médico-cirurgião, de forma a definir corretamente as características que este objeto deverá ter, tais como: ergonomia, forma, cor, material etc., e, depois de tudo isso decidido, seguiria mais uma série de processos até o produto final, que finalmente poderia ser utilizado. Através do exemplo acima é possível identificar novamente o quão extenso é o *design* e o quanto de sutilezas são evidenciadas em seus entremeios.

METODOLOGIA

Para dar conta do objetivo proposto, que foi o de analisar quais identidades/mensagens emergiam das capas dos álbuns musicais de disco de vinil internacional do gênero pop da década de 1980-1990, sob a perspectiva da relação entre a memória social e o *design*, delimitou-se o campo empírico as capas de álbuns musicais de disco de vinil internacional do gênero musical pop da década de 80 e escolhidas dez capas de disco de vinil da década de 80, escolhidas de acordo com os seguintes critérios: vendagem de exemplares, tema utilizado no desenvolvimento da capa do álbum musical e tipo de técnica de *design* utilizada para criar a composição artística/gráfica da capa do álbum musical de disco de vinil.

Para realizar este estudo, empregou-se a metodologia de pesquisa descritiva, que é uma forma de levantamento que objetivou caracterizar certo fenômeno através de uma análise minuciosa de um objeto de estudo, que é a capa do álbum musical, como, por exemplo, descrever as memórias contidas nas capas de disco de vinil da década de 80. A pesquisa descritiva realiza uma coleta de dados qualitativos. É baseada em um assunto previamente estudado em algum outro momento, no qual se busca um aprofundamento, observando e registrando novos fenômenos e fatos. O campo empírico da pesquisa foi o meu acervo particular, que, hoje, contém cerca de 100 álbuns musicais de disco de vinil, de onde foram selecionados dez álbuns de cantores e/ou grupos do gênero musical pop internacional que foram analisados.

Para analisar as capas de disco de vinil, foram utilizados os seguintes procedimentos: As capas foram organizadas e digitalizadas por ordem temporal e alfabética, buscando preservar todo e qualquer detalhe original da imagem impressa na capa do disco e a melhor fidelidade visual possível. Logo após foi efetuada uma análise imagética a partir da interpretação gráfica e simbólica dos elementos constituintes da imagem, onde, em um primeiro momento, a composição artística/gráfica foi desmembrada para a análise dos elementos que foram selecionados de acordo com as suas características gráficas, de posicionamento e simbólicas, buscando uma leitura sobre o que a imagem procura comunicar. A composição gráfica foi lida da seguinte maneira: primeiro ocorreu uma leitura visual do todo, depois a imagem foi lida de acordo com as características gráficas aplicadas, como tipografia, cor, traçado, formas geométricas e orgânicas, iluminação

e posicionamento. Na etapa seguinte, os elementos da composição gráfica foram analisados de acordo com a simbologia contida em cada uma das subestruturas que fazem parte das estruturas integrantes das categorias do regime diurno e do regime noturno do imaginário (Durand, 2012), buscando associações possíveis com o campo da memória social.

3.1 Os Símbolos

Seguindo adiante nesse estudo, se faz necessário apresentar alguns conceitos e ideias sobre os símbolos, que são elementos importantes na composição das estruturas antropológicas do imaginário apresentadas por Durand, pavimentando uma via que visa facilitar, posteriormente, a compreensão de tais estruturas.

Dessa maneira, é necessário iniciar, através do entendimento da ciência que estuda a origem, a interpretação e a arte de criar símbolos: a simbologia. Diversas sociedades humanas, senão todas, possuem em seu cerne uma multiplicidade de símbolos que expressam mitos, crenças, fatos, situações ou ideias, sendo uma das formas de representação da realidade. O símbolo é um elemento fundamental, uma expressão gráfica ou visual que permite identificar algo, fazendo possível a configuração no processo de comunicação da linguagem entre os seres humanos desde o início dos tempos, sendo disseminado pelo cotidiano e pelas variadas vertentes do nosso saber. O termo símbolo tem sua origem no grego (sýmbolon) e serve para designar um tipo de signo em que o significante (realidade concreta) representa algo abstrato (religiões, espiritualidade, nações, quantidades de tempo, sentimento, ação etc.) por força de convenção, semelhança ou contiguidade semântica (como no caso da cruz que representa o cristianismo, porque ela é uma parte do todo que é imagem do Cristo morto). Numerosas áreas do conhecimento científico, como a psicanálise, a filosofia, a antropologia, a hermenêutica, a medicina, a linguística, as ciências e as artes, buscam, de maneira obstinada, decifrar a linguagem dos símbolos e, embora existam alguns que já são reconhecidos internacionalmente, outros ainda permanecem somente compreendidos dentro de um determinado grupo ou contexto (religioso, cultural, político, econômico etc.).

Os símbolos, de acordo com Chevalier, revelam os segredos do inconsciente e estão no centro: constituem o cerne dessa vida imaginativa que todos os seres humanos têm, de maneira individual ou compartilhada. Uma vida que não pode ser desassociada da vida real, pois ambas estão conectadas através de fios invisíveis tecidos ao longo de nossa existência. (Chevalier, Gheerbrant, 2012). Chevalier diz

> Ao longo do dia e da noite, em nossa linguagem, nossos gestos ou nossos sonhos, quer percebamos isso ou não, cada um de nós utiliza os símbolos. Eles dão forma aos desejos, incitam empreendimentos, modelam comportamentos, provocam êxitos ou derrotas (Chevalier, Gheerbrant, 2023, p.11).

Percebe--se que a importância dos símbolos em nossas vidas, devido a sua capacidade de intervir em nosso cotidiano, em nossas decisões e em nossas atitudes, tem uma dimensão ampla e complexa, o que torna cada vez mais distante tentar definir um único significado a um símbolo, devido à diversidade de significados existentes em diversas culturas e grupos sociais. Sendo assim, Chevalier exprime:

> [...] um símbolo escapa a toda e qualquer definição. É próprio de sua natureza romper os limites estabelecidos e reunir os extremos numa só visão. Assemelha-se *à flecha que voa e que não voa*, imóvel e fugitiva, evidente e inatingível. As palavras serão indispensáveis para sugerir o sentido ou os sentidos de um símbolo; mas lembremo-nos sempre de que elas são incapazes de expressar-lhe todo o valor (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2023, p.12).

A complexidade de tentar padronizar em um único sentido todo e qualquer tipo de símbolo ou símbolos é evidentemente difícil (talvez não impossível), mas há uma série de complicações que tornam esta tarefa árdua e sem fim, pois os símbolos remontam o início da existência da humanidade, ou seja, há milênios, e muitos deles já tiveram várias alterações no seu significado durante todo este período, tornando o seu estudo cada vez mais longe do fim.

Sendo assim, este importante elemento de comunicação talvez não deva receber nenhum tipo de padronização (embora já o tenha), mas ser mantido e tratado como algo passível de diversas interpretações, de acordo com o contexto apresentado em determinado momento. Portanto, no imaginário da humanidade descrito por Durand, em que durante o processo de sonhar nos apresenta uma série de imagens repletas de símbolos em que posteriormente se busca decifrar cada

uma em sua essência, ao encontro de um significado que possa ser aplicado na vida real, se faz necessário compreender as duas principais estruturas que compõem o imaginário: o regime diurno e o regime noturno. São estruturas que auxiliam na compreensão da complexidade do que é o imaginário e todas as suas nuances. Apresentam uma série de subcategorias que ajudam a flexibilizar o entendimento dos significados dos símbolos que se apresentam nas imagens construídas nos sonhos.

3.2 **As Categorias Regime Diurno e Regime Noturno**

Segundo Durand, toda a nossa criação imagética, ou seja, todos os mitos e os artefatos que o ser humano cria, são maneiras de negar ou adiar a morte e de reconhecer que somos mortais. Frente à morte podemos ter duas posturas: uma de aceitação-acolhimento-entendimento (transformação ou inversão de significados para algo reconfortante), que é denominada Regime Noturno (RN), e outra Bélica-luta-oposição-conflito (negar ou superar o destino inevitável), denominada Regime Diurno (RD). Na perspectiva de Durand, os gestos e reflexos dominantes postural, copulativo e digestivo fazem parte desses regimes do imaginário e atuam de maneira vigorosa em vários níveis de formação de símbolos. O autor denominou as estruturas do imaginário de heroicas ou esquizomorfas[2] - relacionadas ao gesto postural -, dramáticas ou sintéticas - relacionadas ao gesto copulativo - e místicas ou antifrásicas - relacionadas ao reflexo digestivo. (ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014. P. 7).

3.2.1 A Categoria Regime Diurno

O gesto ou reflexo postural, associado ao posicionamento ereto do ser humano, remete aos movimentos de ascensão e de verticalização, que resultam em símbolos de potência e de heroísmo, de subida em direção à luz e ao sol, de elevação e pureza e de confronto e separação. Esse reflexo inspira a produção de símbolos ascensionais (cetro, flecha, asa, anjo), espetaculares (luz, sol, ouro, fogo, céu) e diairéticos (herói, espada). Durand classificou esse conjunto de símbolos

[2] Forma de predisposição a esquizofrenia.

como *Regime Diurno* (RD) das imagens, composto por estruturas heroicas (ou esquizomorfas), que, a partir de uma atitude conflitual e antitética, buscam vencer a morte e o devir. São ligados ao gesto dominante postural e remetem à figura paternal. (ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014. P. 7).

O RD se caracteriza por ações de separar e pelas atitudes bélicas de heróis violentos. O pesquisador afirma que “todo o sentido do RD do imaginário é pensamento “contra” as trevas; é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade ou da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal” (DURAND, 2002. p. 188).

3.2.1.1 Substruturas do Regime Diurno

3.2.1.1.1 Subestrutura Teriomórfica

Dentro do Regime Diurno, no que se refere à estrutura “faces do tempo”, se tem a subestrutura chamada de teriomórfica[3], que representa o simbolismo animal que agrega valorizações tanto negativas, através de animais como os répteis, ratos, pássaros noturnos, assim como positivas, através das pombas, do cordeiro e, em geral, dos animais domésticos. De acordo com Durand, as imagens de animais são as mais frequentes e comuns. Pode-se dizer que nada é mais familiar desde a infância que as representações de animais. Existe toda uma mitologia fabulosa dos costumes animais: a salamandra está ligada ao fogo, a raposa à astucia, a serpente à picada, o pelicano abre o coração a cigarra nos enternece, enquanto o gracioso ratinho nos repugna. O animal se apresenta como o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença, tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva. (DURAND, 2012)

Nem todas as características dos animais remetem à animalidade. Algumas qualidades sugerem uma diversidade de relações entre objetos, ações e elementos que integram o mundo a nossa volta. Por exemplo, o enterramento e a mudança de pele que a serpente partilha com o grão e a ascensão e o voo que o pássaro partilha com a flecha. Há, também, uma explicação psicanalítica, conforme Jung, de que o símbolo animal é a figura da libido sexual e que indistintamente o pássaro, o peixe e

[3] Forma ou manifestação de expressar pensamentos e sentimentos de caráter animal.

a serpente eram, para os antigos, símbolos fálicos. Acrescenta-se a esta enumeração o conteúdo quase completo do Bestiário: touro, bode, carneiro, javali, burro e cavalo. (DURAND, 2012).

Conforme Durand, as conexões entre a simbologia animal são evidenciadas no cotidiano humano de uma criança pequena em comparação a de um animal selvagem, por exemplo, onde a inquietação, inerente a ambos, provocada pelo movimento rápido e indisciplinado, é mais sensível ao movimento do que à presença formal ou material e quando as respostas cinestésicas são acompanhadas com as de animais, tem-se a indicação de uma invasão da psique pelos apetites mais grosseiros; acidente normal na criança pequena, mas que no adulto é sinônimo de inadaptação e regressão às pulsões mais arcaicas. O aparecimento da animalidade na consciência, portanto, é sintoma de uma depressão da pessoa até os limites da ansiedade. (DURAND, 2012).

Durand diz que Bachelard apresenta o arquétipo do caos evidenciando a racionalização da repugnância primitiva diante da agitação através do inferno e de sua iconografia. A projeção assimiladora da angústia diante da mudança motiva as primeiras experiências dolorosas da infância relacionadas ao tempo, à fuga e à troca, assim como de uma mudança brusca por outra mudança brusca: o nascimento, as movimentações bruscas da parteira e depois da mãe e, por último, o desmame.

O cavalo (símbolo do tempo, liga-se aos grandes relógios naturais [sol e lua] e que primitivamente é um símbolo da fuga do tempo), por exemplo, tem diversas associações com seus respectivos significados, tais como: é considerado deus solar e lunar; é ligado com o fenômeno meteorológico do trovão; o cavalo aquático é associado ao inferno, devido ao seu caráter terrificante e infernal do abismo aquático, o cavalo negro está associado às trevas, ao inferno, ao mal e à morte; o cavalo branco se torna um ser sagrado e que serve para percurso solar e fluvial, tornando-se a montaria do herói; o mito do centauro que faz parte do folclore e da crença popular de vários povos e o galope, que se assemelha ao rugido do leão. Outro animal que é utilizado de diversas maneiras simbólicas é o touro, que está ligado à fúria atmosférica (Bullroarer[4] australiano); pode ser o senhor do vento e do

[4] O Bullroarer (mugidor de touro) é um instrumento ou dispositivo pseudomusical que produz um som uivante ou rodopiante quando é girado no ar. O mugidor de touro é geralmente um pedaço de madeira de 10 a 35 cm de comprimento, de forma plana, preso numa extremidade a uma corda

furacão, o Deus dos cornos; a fuga dos astros e dos dias e o ribombar do trovão e do furacão. (DURAND, 2012).

A crença universal nas potências maléficas está ligada à valorização negativa do simbolismo animal, pois a grande maioria dos demônios se originam de espíritos desencarnados de animais temidos pelo homem ou de criaturas híbridas, como o bode, o avestruz, o urso, o chacal e o lobo. A animalidade que simboliza a agitação e mudança, a fuga e o que não pode ser apanhado, é também o que devora e o que rói, transformando-se em agressividade e crueldade: a boca se apresenta trincada, com dentes afiados e pontiagudos, pronta para morder e triturar, o traumatismo da dentição, a goela animal, o grito, o rugido, a mastigação, o grunhido, a agitação. Os lobos são presentes e marcantes na tradição nórdica, Fenrir (devorador do sol) e Managamr (devorador da lua) são conhecidos como devoradores do cosmos; o lobo mau representa o medo, a ameaça, a punição, e o cão, o símbolo da morte. Tem-se, ainda, o leão, o tigre e o jaguar, que desempenham o mesmo papel em civilizações tropicais. E na iconografia bestial europeia a boca está ligada a significações pejorativas e negativas, tais como: a boca do inferno com mil dentes (devoradora de pecadores), o canibalismo, Saturno devorando os filhos no quadro pintado por Goya (pintor espanhol). Um fenômeno importante nestas crenças universais da animalidade em relação à boca é o eclipse mordedor e devorador do astro solar e lunar. (DURAND, 2012)

3.2.1.1.2 Subestrutura Nictomórfica

A subestrutura nictomórfica[5] apresenta o sentido negativo que a noite infere sobre o imaginário de cada um, como, por exemplo, o isomorfismo negativo dos

ou fio. Este instrumento, que produz ondas sonoras no ar, não é fechado (em comparação com as ondas sonoras produzidas numa flauta ou num tubo), é classificado como um aerofone livre. A sua altura é determinada pela velocidade com que é girado.

Conhecido também como rhombos, este aparelho era utilizado nas antigas religiões de mistério gregas. Tem sido observado em rituais de significado místico ou religioso na Austrália, África, América do Norte e do Sul e áreas da Oceânia, onde - com os seus uivos animalescos ou voz sibilante - pode simbolizar a presença de antepassados totémicos. Também é utilizado para provocar ou afastar doenças, avisar as mulheres e as crianças das cerimônias sagradas dos homens, controlar o tempo e promover a fertilidade dos animais de caça e das colheitas. As culturas de origem europeia adotaram o mugidor de touros como um brinquedo ou uma coisa nova.

[5] Forma ou manifestação de expressar pensamentos e sentimentos de caráter noturno.

símbolos animais, das trevas e do barulho apresentado pelo poeta alemão Tieck. Da mesma maneira, há, também, em determinada parte do teste de Rorschach (técnica pictórica de avaliação psicológica), utilizado por psicodiagnosticadores, o chamado "choque negro", que é provocado pela apresentação do cartão IV e que gera no indivíduo uma "perturbação súbita dos processos racionais", onde, devido ao negror do cartão, o sujeito se sente abatido e triste, devido a uma impressão disfórica[6] geral produzida por tal cartão. A angústia, psicologicamente baseada no medo infantil do negro, traz consigo a culpabilidade, o pecado, a revolta e o julgamento. Pode-se adicionar a este estado depressivo as paisagens noturnas, imagens mais escuras, uma personagem vestida de negro; um ponto negro. No folclore, a aproximação da hora crepuscular, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas, pois as trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo: a noite. A noite recolhe, na sua substância maléfica, todas as valorizações negativas precedentes, já que as trevas são sempre caos e ranger de dentes. (DURAND, 2012).

O ouvido se torna o sentido da noite, pois ele pode ouvir mais profundamente do que os olhos podem ver. A negrura é sempre valorizada negativamente, já que o diabo e o ogro são quase sempre negros ou contêm algum negror (barba e pelos negros). Observa-se que o antissemitismo de Hitler fazia com que ele confundisse o seu ódio e desprezo pelo povo judeu com os chamados povos negroides: os negros, os ciganos, os mouros e os sarracenos. Nota-se que tal “negrura” do mal é admitida pelas populações de pele negra. O anticlericalismo popular inspira, na França, o ódio do corvo e no obscurantismo, a cegueira (se confronta com a clarividência), o cego, a mutilação ocular, o zarolho, o vesgo. O deus mexicano Tezcatlipoca, que é o espelho que espelha o destino do mundo com o negror da sua lava escura e fumegante, que tem o poder de consumir toda e qualquer coisa na superfície terrestre e que tal simbolismo do espelho introduz uma nova variação nictomórfica: a água, além de bebida, foi o primeiro espelho dormente e sombrio e o homem que não pode dispensar a água e não deixa de sofrer com ela: as inundações, o lodaçal, o pântano, originando a água mortuária (embebida pelos terrores da noite), que é a

[6] Que apresenta uma sensação de mal-estar, de desconforto, de ansiedade e/ou de depressão constante.

duplicação substancial das trevas, é a “substância simbólica da morte”, pois a água que escorre é o amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio, pois os cursos de água não voltam à nascente, e sendo assim, se faz pertinente destacar o pintor espanhol Salvador Dalí, que, em seu quadro A Persistência de Memória, retrata a liquefação temporal ao representar relógios “moles” e que escorrem como água. (DURAND, 2012).

A água noturna que tem uma afinidade isomórfica com o cavalo ou o touro é constitutiva do arquétipo universal teriomórfico e aquático: o dragão, que é conhecido universalmente como o monstro da morte, antidiluviano, animal do trovão, furor da água, semeador de morte, criação do medo e que apresenta uma curiosidade a ser observada: é um nome genérico comum a muitos povos, Dracs, Drachte e Drake germânico, Wurm ou Warm (lembra o fervilhar do “verme” e do parasita (vermine). Há, ainda, aproximações simbólicas com outros monstros vampirescos e/ou devoradores e com exigências alimentares horrorosas, como “comedor de virgens”, e que ainda se popularizou em todos os bestiários medievais sob a forma de coquatrix, cocadrilles e cocodrilles. Existem, ainda, outras associações com monstros aquáticos do Antigo Testamento, como: Raab, Leviatà e Beemot, pois o dragão é um ser alado e aquático, ou seja, pode voar, caminhar e submergir. Em outras palavras: pode viver entre o céu, a terra e o mar. Este monstro existe, psicologicamente falando, sustentado pelos esquemas e arquétipos do animal, da noite e da água combinados. Nó onde convergem e se cruzam a animalidade vermicular e fervilhante, a voracidade feroz, o barulho das águas e do trovão, tal como o aspecto viscoso, escamoso e tenebroso da água espessa. Outro monstro relevante nesta subestrutura é Équidna, em sua forma metade serpente, metade pássaro, palmípede e mulher, mãe de todos os horrorosos monstros: Quimera, Esfinge, Górgona, Cila, Cérbero, Leão de Neméia, protótipo da grande prostituta apocalíptica, associando monstros com questões sexuais. (DURAND, 2012).

Existe um aspecto secundário originário das águas noturnas: as lágrimas. Elas trazem consigo a intimidade e o desespero. É um sinal fisiológico associado a rios e lagos infernais (e da morte), e que, por consequência, introduzem o tema do afogamento, que é acompanhado por um sentimento de incompletude, manifestado por imagens de mutilação, onde, no imaginário de uma menina, a boneca é partida

e/ou esquartejada e jogada na água do pesadelo/noturna (complexo de Ofélia, Orfeu, Osíris). Esta água noturna/negra faz surgir a imagem da cabeleira (pode ser associada à crina do cavalo), que flutua criando ondulações e produzindo um movimento de água corrente e de feminização larvar, fazendo com que a torne feminina e nefasta de modo a despontar a imagem do sangue menstrual (ligado a sentimentos negativos). A onda da cabeleira pode ser comparada a uma onda sinusoidal, utilizada na matemática e na física, que serve para demonstrar o funcionamento da frequência, do período e do tempo. Portanto, ambas estão ligadas ao tempo, onde o passado é irrevogável e tal temporalidade é um arrancador de cabelos e mortalidade (careca, velho). Somente no Ocidente a cabeleira é apanágio do sexo feminino, o que dificulta acordar um único padrão universal, buscando diminuir conotações negativas ligadas à feminilização, já que em outras partes do mundo a cabeleira pode ser masculina também. O espelho é um elemento presente nos toilettes de deusas e de mortais. Faz-se pertinente relatar aqui, de maneira suscinta, o mito de Acteão, pois tal mito cristaliza todos os esquemas e símbolos dispersos da feminilidade noturna e terrível. De acordo com Durand:

> Acteão surpreende a toilette da deusa, que, com os cabelos soltos, se banha e se mira nas águas profundas de uma gruta. Assustada pelos clamores das Ninfas, Ártermis, a deusa lunar, metamorfoseia Acteão em animal, em veado, e a senhora dos cães lança a matilha para a carniça. Acteão é despedaçado, lacerado, e os seus restos dispersos sem sepultura fazem nascer lastimosas sombras que andam pelas sarças (DURAND, 2012, p. 101).

Esse mito reúne e resume todos os elementos simbólicos da constelação feminina apresentada: teriomorfia, na sua forma fugaz e devorante, água profunda e escura, cabeleira, toilette feminino, gritos, dramatização negativa, tudo envolto numa atmosfera de terror e catástrofe. (DURAND, 2012).

A água e a lua mantêm um isomorfismo constante, pois as águas estão submetidas ao fluxo lunar, são germinadoras, ligando-se ao grande símbolo agrário que é a lua. Grande parte das mitologias confunde as águas e a lua na mesma divindade, mas existe um enlace entre a lua e a feminilidade, que resulta, através da feminilidade, no encontro com simbolismo aquático, ou seja, é a lua, através do elo com a feminilidade, que encontra a água. Ela é o astro que cresce, decresce, desaparece e que é submetido à temporalidade e à morte e graças à lua e às

lunações é que se mede o tempo. Existe, também, a lua negra, que é considerada o primeiro morto com um poderio maléfico: durante três noites a lua se apaga e desaparece do céu, e os folclores imaginam que é, então, engolida pelo monstro e, por essa razão, isomórfica, numerosas divindades lunares são ctônicas e funerárias (Perséfone, Hermes e Dioniso). É considerada o país dos mortos pelos povos polinésios tokalav, iranianos, gregos e a população de Côtes-du-Nord imagina que a face invisível da lua contém uma boca enorme que serve para aspirar todo o sangue derramado sobre a terra: Lua antropófaga. Há, ainda, derivações e significados como lua vermelha, lua ruiva, lugar da morte, signo do tempo e ser lunático (possessão demoníaca). Durante o ciclo menstrual, a menstruação é chamada de diferentes formas: momento da lua, doença lunar ou está com as regras. Percebe-se que esse isomorfismo da lua e dos períodos menstruais se manifesta em variadas lendas que fazem da lua ou de um animal lunar (o lobo, por exemplo) o primeiro marido de todas as mulheres. Entre os esquimós, as jovens virgens nunca olham para a lua com medo de ficarem grávidas e, na Bretanha, as moças fazem o mesmo, com medo de ficar "aluadas". Em outras lendas, o sexo da lua se inverte, transformando-a em numa bela jovem sedutora que se torna a temível virgem caçadora que lacera seus apaixonados cujos favores conferem um sono eterno, fora da influência do tempo. Assim sendo, a selvageria da sanguinária caçadora, assassina das filhas de Leto e de Acteão, faz emergir o arquétipo da mulher fatal. A misoginia[7] associada à imagem de mãe terrível, ogra, feiticeira, velha feia e zarolha, fada corcunda e que é enlaçada pelo tempo e a morte lunar das menstruações e os perigos da sexualidade. (DURAND, 2012).

A feminilidade está relegada ao nível da animalidade, devido à mitologia que feminiza monstros teriomórficos, tais como a esfinge e as sereias. Há, também, a aranha, com as suas presas vampirescas, que tece a sua teia com o seu fio mortal para aprisionar e devorar suas presas. Representa o símbolo da mãe de mau feitio que conseguiu prender a criança nas malhas da sua rede, que tem um ventre frio, patas peludas e a sugestão repugnante do órgão feminino devido a sua forma. Ao se conjugar com o verme resulta na hidra, muitas vezes isomórfico do elemento feminino por excelência: o mar - polvo, a hidra gigante (tentáculos, enlaçador). O produto do tecer, da fiação, é o fio, que é o primeiro elemento de ligação artificial, um

[7] Sentimento de repulsa e/ou aversão as mulheres.

símbolo do destino humano. É a imagem direta das ligações temporais, da condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte. Fios negros (recusa a ascensão, a elevação) que ligam o sujeito por detrás, puxando-o para baixo, denotam um sentido negativo da ligação e das divindades de ligação. Por exemplo: Urtra, o demônio que acorrenta os homens e os elementos: os laços, as cordas e os nós caracterizam as divindades da morte. Este esquema da ligação é universal e se encontra nos iranianos (Ariman, nefasto enlaçador), australianos, chineses (demônio Aranda ou o demônio Pauhi) e germanos (enforcamento, as deusas funerárias chamam os mortos com uma corda). (DURAND, 2012).

Novamente, é oportuno trazer mais alguns aspectos da menstruação e do período menstrual no seu sentido pejorativo que ainda não foram mostrados, no sentido de evidenciar de que forma diferentes povos tratam a mesma questão, tais como a impureza e a infecundidade momentânea das mulheres. Em alguns povos, as relações sexuais e permanecer próximo de uma mulher regrada são proibidos no período de regras, assim como as mulheres são isoladas em cabanas e não podem tocar no alimento que consomem. Os camponeses europeus não permitem que uma mulher "indisposta" toque na manteiga, no leite, no vinho ou na carne, com medo que esses alimentos se tornem impróprios para consumo. O termo polinésio "tabu" ou *tapu* é aparentado a tapa, que significa "mênstruos". A deusa Kali é representada vestida de vermelho, lavando os lábios de um crânio cheio de sangue, em pé, numa barca que navega num mar sangrento, sendo uma divindade sanguinária cujos templos se assemelham hoje a matadouros. (DURAND, 2012).

3.2.1.1.3 Subestrutura Catamórfica

A queda é o aspecto central da subestrutura catamórfica[8], onde questões sexuais e digestivas estarão presentes, às vezes de maneira mais sutil e às vezes de maneira mais evidente nos aspectos que serão apresentados. Inicia-se apresentando o movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido. As manipulações e as mudanças brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a primeira experiência de medo. Haveria não só uma imaginação da queda, mas também uma

[8] Forma ou manifestação de expressar pensamentos e sentimentos de caráter descendente.

experiência temporal, existencial e real. Em algumas populações o nascimento é associado à queda e na imaginação da criança é reforçado o trauma (o parto deve ser ritualmente queda do recém-nascido no chão). A gravidade experimentada pela criança durante a sofrível aprendizagem de andar reforça o sentido pejorativo da queda, que é composta por quedas reais, choques e ferimentos e pela vertigem que é uma imagem inibidora de toda a ascensão, um bloqueamento psíquico e moral. (DURAND, 2012).

Numerosos mitos e lendas evidenciam o aspecto catastrófico da queda, da vertigem, da gravidade ou do esmagamento. Símbolos dos pecados de fornicação, inveja, cólera, idolatria e assassínio. A segunda árvore do jardim do Éden de que o consumo do fruto determinará a queda não é a do conhecimento, como pretendem lições recentes, mas a da morte. O aspecto da feminização e da impureza do seu sangue menstrual é associado à queda moral e, por isso, é novamente reapresentado nesta estrutura (caixa de Pandora). O emblema cosmológico da serpente, associado à lua e aos mênstruos, foi banalizado, recebendo conotações sexuais e o limitando há um incidente carnal, tornando a feminização da queda e a sua eufemização[9] necessárias (medo do coito e da vagina) para retomar o seu sentido real (DURAND, 2012).

A mastigação da carne animal está sempre ligada ao pecado (animal devorador) e a queda é simbolizada pela carne que se come e a carne sexual, unificadas pelo grande tabu do sangue, tornando o temporal e o carnal sinônimos, o que faz aumentar o imaginário simbólico associado à queda, tais como a peste, a repugnância, o abismo, o esgoto, a imundice, o ventre, a cavidade, as imagens digestivas e carnais, o intestino, as tripas e as entranhas tortuosas e o labirinto infernal. O olfato reforça o caráter nefasto das imagens abismo-intestino, sufocante, fétido, pestilencial. Belzebu: “o príncipe da imundície” (Hebreu). O verme no seu duplo aspecto, digestivo e sexual. Há, na perspectiva Freudiana, duas fases no estágio da fixação oral: a primeira corresponde à sucção e ao engolimento labial e a segunda à idade dentária em que se trinca. O traumatismo do crescimento dentário que não se pode vencer e é doloroso e mais brutal que o desmame reforça a negatividade do trincar (Boca dentada do monstro, animal), (DURAND, 2012).

[9] Técnica linguística de utilizar uma palavra, expressão ou ideia, que suaviza o sentido da outra, geralmente reduzindo a sua carga negativa, rude ou vulgar.

3.2.1.1.4 Subestrutura Ascensional

Nessa subestrutura integrante da estrutura O Cetro e o Gládio, todas as ideias principais estão relacionadas à subida e a proximidade em direção ao céu buscando a luz, a iluminação, a divinização, a redenção dos pecados etc., gerando uma diversidade de aspectos simbólicos, como a ascensão, a elevação, o divino, o espírito humano, a luz, a altura, a verticalização, o esforço de levantar o busto, a visão, a luz dourada e flamejante, a verticalidade do cetro, a agressividade eficiente do gládio, a virilidade do destino, a imortalidade ascensional, a escada, o céu, o ser celeste, o herói, o sol, o luminoso, o dourado, os anjos e as asas são a marca do ideal de perfeição em todos os seres, pois os ideais do homem de conquistar os céus criando maneiras de realizar tal subida através da aeronáutica, balonismo, asa delta, paraquedismo, exprimem a realização de um antigo desejo de potência e pureza, ar ou éter (substância celeste por excelência), podendo ser criada uma associação com o hinduísmo, onde a multiplicação dos braços e olhos é sinal de potência e, na tradição judaico-cristã, mostra-nos que a multiplicação das asas é símbolo de pureza, a pureza celeste, que é a característica moral do levantar voo, o voar, os pássaros (desanimalizados), o corvo (é um pássaro solar), a águia, o galo, o abutre, a pomba, o cisne, o pelicano, a fênix, a montanha sagrada, a elevação sagrada, o bétilo, os templos, as pirâmides, os túmulos, os altares elevados (outeiro, montículo, obelisco que portam um fogo aceso ou um farol), a pedra levantada, a flecha do campanário e o fogo purificador. O Cântico dos Cânticos é uma técnica de elevação: os símbolos da montanha e da água, remetem, respectivamente, a dois princípios sexuais constitutivos do universo: o Yang e o Yin; o nome do gigante divino e solar do folclore francês, Gargan ou Gargântua, o raio de luz é a flecha invertida que na descida sabe manter velocidade e retidão, o impulso, a altura, o tiro ao alvo que é um meio simbólico de transcendência, aparece o centauro do signo zodiacal Sagitário, demonstra a passagem do ser animal para o ser humano, que tem a sua flecha apontada para cima, em direção ao céu. o arco-íris é o signo de aliança para os judeus e serve de ponte para a transcendência.

É o esquema do movimento que organiza os símbolos e os signos através do dinamismo das imagens; é o “sentido” figurado que importa. O gigantismo ou

gigantização (processo religioso) se origina do “alto”, do “altíssimo”; é uma categoria inacessível ao homem e pertence por direito aos seres sobre-humanos (Jesus, políticos e etc...). O Deus celeste (Sr. do Alto, Chefe Divino, Deus Pai, Deus Grande Macho) é assimilado a um soberano histórico ou lendário que atua em uma dimensão de dominação soberana, de elevação monárquica, do macho procriador que desempenha sempre um papel familiar como o protetor do grupo familiar, o arquétipo do monarca paternal e dominador, e, dessa assimilação, do céu ao monarca, derivariam todas as filiações heroicas dos “filhos” do céu” e “do sol”, onde o gládio guerreiro é também gládio de justiça.

Todo o poderio soberano é triplo: sacerdotal e mágico, jurídico e militar. Os místicos assimilam a cabeça à esfera celeste, onde os olhos são as luminárias, e, na tradição budista, a coluna vertebral é o eixo do mundo. Para o primitivo, a cabeça é centro e o princípio da vida, de onde se origina a força física e a psíquica e, também, o receptáculo do espírito. Remontando a eras mais primitivas, o culto dos crânios, que é considerada a primeira manifestação religiosa do psiquismo humano, evidencia que o ser “civilizado” pode regressar facilmente ao seu lado primitivo, retornando a práticas rudes, como a do escalpo e da caça às cabeças, troféus de cabeças (franceses e ingleses século XVIII e os alemães no século XX), taça craniana (maxilar inferior), caixa occipital, arcadas supraciliares, existindo, ainda, substitutos anatômicos da caixa craniana, como a cabeça levantada, o pênis ereto, a mão da justiça, a castração e os chifres fálicos de bovídeos e cervídeos (potência, virilidade, arma). O guerreiro extrai partes de seu inimigo ou de determinado animal, pois acredita que dessa maneira irá se apropriar da inteligência, força e potência desse ser, obtendo um troféu que ele irá carregar consigo como forma de conexão com o ser abatido em combate e posteriormente confeccionará amuletos, pingentes, totens etc. a partir das partes removidas, do seu escalpo, do seu falo, da sua mão ou da sua cabeça. As práticas de caça ou guerreiras sofrem um processo de abstração violenta pelo roubo, rapto, arrancamento ou mutilação da potência e dos seus símbolos subtraídos à feminilidade terrível. (DURAND, 2012)

3.2.1.1.5 Subestrutura Espetaculares

Nessa subestrutura integrante da estrutura O Cetro e o Gládio, O esquema da ascensão é o oposto ao da queda, no que se refere aos seus desenvolvimentos

simbólicos, assim como os símbolos tenebrosos se opõem aos da luz e especialmente ao do símbolo solar. A ascensão à luz, que tem como uma de suas características ser incolor ou pouco colorida, representa a elevação do espírito em direção a ela, em um processo que se originam horizontes luminosos constituídos de azul-celeste e dourados, onde brilha uma luz implacável que cega, devido ao seu brilho luminoso, solar, puro, branco, real e vertical -atributos e qualidades de um divindade uraniana. A cor azul (celeste ou pálido) provoca menos choques emocionais quando utilizada no teste de Rorschach, sinalizando que cores frias geram um perceptível afastamento da excitação (estado de repouso). O dourado e o ouro são representativos da espiritualização com pronunciado caráter solar, assim como as moças com cabelos de ouro, os cavaleiros resplandecentes, de vestes e barbas brancas, acrescentando ao dourado um sinônimo de brancura, tais como: cabelos brancos como neve ou lã, olhos flamejantes e os pés brilhantes do filho do homem com a sua face resplandecente como o sol, a gota de luz, o sol ascendente ou nascente e flores de ouro. Algumas aves também participam dessa simbologia solar, como a fênix, o gavião, o cisne, a pomba e o galo, pois são considerados os vigilantes da alma. (DURAND, 2012)

Há, ainda, o brilho da pérola (joalheiro) e do Oriente (iluminação: rosa ou amarelo da aurora). O simbolismo do sol se liga à coroa dourada, à de raios e à solar, à auréola (Halo) de luz intensa e ao olhar (símbolo do julgamento moral) e o olho do pai, do rei, de Deus (vigilância), evidenciando que tanto o olho como o olhar estão ligados à transcendência e a mitologia confirma igualmente o isomorfismo do olho, da visão e da transcendência divina, pois o Deus Varuna tem mil olhos, Odin é zarolho (trocou o órgão carnal da visão e recebeu a clarividência), Javé é aquele a quem nada pode esconder, olho de Zeus, de Rá e Alá, assim como o olho solar também é juiz e justiceiro. Existe, ainda, o isomorfismo entre palavra e luz, que é mais primitivo e universal do que se imagina, sendo que iluminar pode também significar o bom uso da palavra: “a iluminação que vem através da palavra”. Ao se recitar um mantra, o trio ar-palavra-visão forma um conjunto poderoso, onde as palavras proferidas ganham força, assim como as fórmulas mágicas e sagradas, mostrando que o som falado ou cantado denota uma reciprocidade entre a palavra e signo visual. No entanto, se más palavras forem enunciadas, os feiticeiros, por exemplo, poderão provocar a morte, enquanto as boas palavras, se pronunciadas,

podem curar doenças, e ainda existem numerosos casos interessantes em que a palavra é pura e simplesmente assimilada à potência sexual e o verbo ao sêmen. (DURAND, 2012)

3.2.1.1.6 Subestrutura Diairéticos

Nessa subestrutura integrante da estrutura O Cetro e o Gládio, as armas contundentes e cortantes, como o gládio de ouro, tornam-se uma faca, que é a clara redução do gládio, e, além disso, alguns aspectos do RD – O Cetro e o Gládio – Ascensionais e Espetaculares são retomados, como a auréola luminosa, o cetro da justiça, a lança, a flecha, o herói (que combate e mata dragões, ursos, monstros etc.), o militarismo, a transcendência, a virilidade, a retidão moral e a pureza. A sexualidade masculina é reforçada neste esquema, já que é o símbolo do sentimento de potência e não é sentida pelas crianças humanas como doença ou vergonhosa ausência. É nesse sentido que se encontram, numa espécie de tecnologia sexual, as armas cortantes ou pontiagudas e os instrumentos aratórios (cabo enxada). O ritual australiano que marca bem o isomorfismo do falo, da flecha e da relha do arado, onde os participantes, armados com flechas que agitam de modo a simular um falo, dançam em volta de uma fossa que simboliza o órgão feminino (vagina-fecundidade) e, no fim do ritual, plantam paus na terra, simbolizando o órgão masculino (pênis-arma). (DURAND, 2012)

As armas simbolizam a força de sublimação e espiritualização, duplicação da espada, ou seja, o gládio que tem duas lâminas, onde uma corta e a outra pensa, evidenciando uma movimentação civilizatória do guerreiro que usa a sua inteligência antes de usar a espada, originando uma série de protótipos de heróis cristãos do bom combatente, que são um arcanjo e um príncipe mítico matadores de dragões: São Miguel e São Jorge. Há, também, Thor, o Deus germânico que mata dragões e monstros. O tema do herói “aguerrido” se encontra em contos populares sob a forma eufemizada do "príncipe encantado" que afasta e frustra os malefícios, liberta, descobre e acorda. O prestígio do Deus combatente contaminou a hagiografia[10] católica, o que inspirou todas as instituições de cavalaria, todas as “sociedades de

[10] Ciência que se relaciona com coisa sagradas. Obra ou coleção de obras sobre santos; biografia de santos.

homens" ou guerreiros (berserker germânicos, luceres latinos) ou, enfim, as ordens cristãs de cavalaria. Todos se modelaram pela ação mitológica do herói guerreiro primordial, onde as armas são uma sublimação e uma segregação: "homens ursos" ou "homens lobos" (cultura nórdica), "homens panteras" (cultura da África Central). Todos os membros dessas sociedades são, antes de tudo, guerreiros: possuem amplos direitos sexuais e praticam severos maus tratos iniciáticos, que constituem, talvez, um equivalente litúrgico dos feitos do herói primordial. No Ocidente, os berserker se humanizam e se transformam em vikings, as grandes ordens medievais de cavalaria, e em particular a famosa ordem dos templários, com o seu ascetismo[11] simultaneamente militar e homossexual, onde a prática de um ritual belicoso e de maus tratos era efetuada, deixou sequelas das primitivas "sociedades de homens", ainda presente atualmente, em que em alguns grupos masculinos fechados, mantém as práticas deste e de outros diferentes rituais. No folclore contemporâneo, o romance policial entre o detetive e o criminoso (Sherlock Holmes) e o romance de capa, espada ou cavalaria (Dom Quixote) tiveram o propósito de contar as ações heroicas de cavalheiros e cavaleiros que defendiam a honra, a família, os bons costumes ou mesmo a nação, lembrando os antigos guerreiros. (DURAND, 2012)

Outro aspecto importante dessa estrutura do RD – O Cetro e o Gládio – Diairéticos, são de que as armas contundentes seriam anteriores às cortantes, pois na idade do ferro acreditava-se que os minérios eram celestes (divinos) e que, quando ornados de uma determinada maneira, transformavam-se em um segmento do seu possuidor (a espada era a extensão do guerreiro). Tecnologicamente falando, as duas espécies de armas se agrupam na categoria dos instrumentos percucientes, quer se trate da percussão da faca, do gládio, do machado ou da maça (de couro e de madeira). Os primeiros instrumentos de percussão são que servem para talhar as primeiras lâminas em sílex[12]. As armas, quer sejam cortantes, percucientes ou punctiformes, são classificadas pelo tecnólogo sob a mesma rubrica da percussão. O gládio se torna a arma dos povos conquistadores e permanece a arma dos chefes, a espada dos povos setentrionais[13] se destina a golpear não com a ponta,

[11] Renúncia aos prazeres carnais e materiais em razão da busca pela perfeição espiritual e moral.

[12] Rocha muito dura composta de calcedônia e opala, de cor ruiva, parda ou negra. (O sílex partido, com arestas cortantes, foi utilizado pelos pré-históricos como arma ou instrumento.)

[13] Boreal; que está localizado ou abarca tudo o que se refere ao Norte: Europa setentrional

mas com a lâmina, tornando a espada o arquétipo para o qual parece se orientar a significação profunda de todas as armas. (DURAND, 2012)

Com o símbolo do gládio surge o símbolo do atador (fúnebre e nefasto), que é ambivalente, pois o ser que ata também pode manobrar o gládio para desatar qualquer tipo de nó ou amarra. Aqui há uma curiosidade: a etimologia da palavra *yoga* deriva da palavra *Yug*, que significa atar em conjunto, ou seja, ao praticar a loga existe a possibilidade de desatar o espírito do corpo humano e material e ascender à iluminação, podendo conviver em ambos os mundos, real e espiritual. (DURAND, 2012)

Diversos outros símbolos também se apresentam nessa estrutura, como o herói montado em algum animal que significa o símbolo dos instintos dominados, a casa, que é um abrigo que defende e protege e que pode ser assimilada como uma muralha, uma fortificação, couraças, cercas, uma planta arquitetônica circular (Jardim do Éden), uma planta arquitetônica quadrada (Jerusalém) percebida como um refúgio defensivo e até mesmo um ventre. Os ritos de purificação, tal como de corte, de separação, de depilação, de corte dos cabelos, de mutilações dentárias (vontade de se distinguir dos animais), rito da circuncisão (onde o demônio é enviado de volta à terra o paciente deve ficar seis dias retirado e pular três vezes sobre um braseiro para ficar completamente purificado), água lustral, que contém e irradia pureza e frescor, água celeste, água viva (celtas e romanos), água da juventude, água que faz viver para além do pecado da carne e a condição moral, fogo, fogo purificador do sol, fogo de elevação, fogo espiritual, fogo sexual, fogo Pascal (mantem-se durante o ano todo), cremação, incineração, percussão e fricção, isqueiro, relâmpago, raio flamejante, espiritualização (luz), sublimação (calor), simbolismo intelectual, isomórfico do pássaro (escolhido pela coloração das penas, bico ou crista), ressureição, alquimia, ligado à palavra (palavra de Deus que purifica). O ar e seus atributos elementares: translucidez, luz, receptividade ao calor e ao frio, está estreitamente associado à palavra de origem indiana *Vâyu* (de va, que significa mover-se, respirar) e é o Deus primordial pelo qual se inaugura toda a mitologia, pois o sopro da vida é o mediador sutil: é pelo ar como por um fio que este mundo e o outro e todos os seres estão ligados. O Deus Chu representa o sopro viral, que permite aos homens viver e aos mortos renascer e o evidenciando à importância da loga e as suas práticas respiratórias que têm o sentido principal de

purificação, onde a respiração retida recolhe todos os detritos e age como uma purga. (DURAND, 2012)

3.2.1.1.7 Subestrutura RD e Estruturas Esquizomorfas

Nessa subestrutura integrante da estrutura O Cetro e o Gládio, a estrutura esquizomorfa é constituída de “um racionalismo extremo e no limite do mórbido”, em que o símbolo do gládio acaba presente em todos os seus aspectos de maneira subjetiva. É composta por quatro estruturas. A primeira estrutura esquizomorfa apresentada por Durand que foi observada em pacientes esquizofrênicos, surge da seguinte maneira:

> (...) “compraz-se no abstrato, no imóvel, no sólido e no rígido: o movente e o intuitivo escapam-lhe; pensa mais do que sente e apreende de maneira imediata; é frio, tal como o mundo do abstrato; discerne e separa, e por isso os objetos, com os seus contornos nítidos, ocupam na sua visão do mundo, um lugar privilegiado.” Assim chega à precisão da forma... É claramente a “síndrome do gládio” (DURAND, 2012, p. 185).

Esse recuo patológico da realidade para um mundo imaginário e privado cria imagens distorcidas que são vividas pelos enfermos de maneira realística, conforme Durand descreve:

> Esse recuo torna-se então “perda do contato com a realidade”, “déficit pragmático”, “perda da função do real”, “autismo”. Bleuler define o autismo como a separação da realidade, dado que o pensamento e as suas intimações passam a ter apenas uma significação subjetiva. Por exemplo, um doente situa os pontos cardeais segundo as suas preferências pessoais: o Norte localiza-se diante dela. Do mesmo modo um doente que urina confunde esse ato com a chuva e imagina toda uma fantasia na qual "rega o mundo". Esse recuo, essa distância posta entre o doente o mundo, cria bem a atitude de representação que chamamos de “visão monárquica”, e o psiquiatra, por sua vez, pode falar a propósito da atitude do seu doente de “torre marfim”, uma vez que este se afasta completamente do mundo para olhar de cima, como aristocrata, os outros a debater-se. (DURAND, 2012, p. 185).

A segunda estrutura esquizomorfa apresenta questões onde o doente enxerga uma realidade fragmentada, dividida em partes:

> A segunda estrutura, que encontramos precisamente ligada a essa faculdade de abstrair que é a marca do homem que reflete à margem do mundo, é a famosa *Spaltung* como nota Minkowski, não é *Zerspaltung*, ou

> seja, desagregação, mas sim o prolongamento representativo e lógico da atitude geral autista. O Rorschach evidencia com clareza a *Spaltung*. É assim que a tábua lll, onde é natural ver balconistas, homens pacatos, etc., é interpretada de maneira fragmentária: o sujeito vê apenas a cabeça, o pescoço, os braços. Aparecem continuamente nas descrições esquizomorfas termos como: cortado, partido, separado, dividido em dois, fragmentado, com falhas, despedaçado, roído, dissolvido, que evidenciam à obsessão, o "complexo do gládio". A visão esquizomorfa do universo conduz não só à fantasia do animal máquina, como também na fantasia do cosmos mecanizado. Há uma fúria de análise que se apropria da representação do esquizofrênico: as faces são "cortadas como cartão", cada parte do rosto é percebida como estando separada, independente das outras. O doente repete incansavelmente "tudo está separado, solto, elétrico, mineral". Por fim, *a Spaltung*, materializa-se ela própria aos olhos da imaginação e torna-se o "muro de bronze", "o muro de gelo" que separa o doente de tudo e de todos as suas representações umas das outras (DURAND, 2012, p. 187).

A terceira estrutura esquizomorfa é calcada no "geometrismo mórbido", onde o indivíduo apresenta uma obsessão pela simetria dos elementos ao seu redor. O valor dado ao espaço e à localização geométrica explica, por sua vez, a frequente gigantização dos objetos na visão esquizomórfica. Desde os dezesseis anos o doente se entrega obcecadamente a jogos de construção e é perseguido por uma mania de simetria na roupa e na maneira de caminhar na calçada. Outra consequência dessa doença é o apagamento da noção de tempo e das expressões linguísticas (emprego indiscriminado dos tempo verbais, utilização de linguagem telegráfica [lacônica], utilização de todos os verbos no infinitivo. Referências ao mundo dos sólidos, ao imutável, racional e repetição de termos como eixo e ideia). (DURAND, 2012)

A quarta e última estrutura esquizomorfa demonstra o pensamento por antítese, ou seja, o doente pensa e age de modo oposto à realidade, permanecendo em constante conflito com o mundo e o contexto ao seu redor (eu-mundo), fabricando a sua própria realidade. A antítese é um dualismo exacerbado, no qual o indivíduo rege à vida segundo as suas ideias e conduz tudo até o seu extremo, o pensamento se opõe ao sentimento e todas as representações e todos os atos são encarados do ponto de vista da antítese racional do sim ou do não, do bem ou do mal, do útil e do prejudicial. Não há regularidade e nem simetria em sua vida (simetria invertida). Ele prefere perturbar a sua vida a perturbar o plano[14], gosta de geometrizar as coisas (um corpo belo deveria ser esférico) e gosta das coisas sempre no mesmo local (imobilizadas) e que nunca mudam (imutáveis).

[14] Sem diferença de níveis; raso, liso, área ou superfície plana.

3.2.2 A Categoria Regime Noturno

As trevas descritas por Durand, das quais o RD é a antítese, caracterizam o *Regime Noturno* (RN), cujas estruturas se ligam ao reflexo dominante digestivo. No RN há a inversão e a eufemização das imagens ligadas aos temores da morte e da percepção do tempo, que inexoravelmente passa e nos aproxima da finitude. O autor nomeou suas estruturas de místicas ou antifrásicas, relacionadas ao reflexo digestivo. No processo de eufemização, que caracteriza esse regime, os símbolos da queda e do abismo se transmutam em cavidade e descida, o túmulo vira berço e nova morada na vida além-morte. Identifica, ainda, inúmeras manifestações culturais de valorização do processo de digestão e alimentação e do movimento de descida em ritos sacrificiais e na adoção de vasos e recipientes, como o Santo Graal, que se tornam símbolos de uma mãe primordial, alimentadora e protetora. A transformação da queda em uma suave descida em direção a uma intimidade acolhedora e miniaturizações, como a que reduz o abismo à cavidade da taça, são exemplares desse processo de eufemização. Em oposição à *ação de separar e de distinguir* o que caracteriza o RD, no RN prevalece a *ação de misturar e de confundir*, com verbos como prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar e abraçar. Todo esse processo transforma as temidas trevas em uma benéfica noite, onde, por meio da eufemização e da inversão, o significado negativo é refutado, fazendo com que a imaginação mergulhe na intimidade e na quietude. (ANAZ; AGUIAR; LEMOS; FREIRE; COSTA, 2014).

Sendo assim, com esta breve recapitulação (conteúdo sobre RD e RN já exposto no capítulo do imaginário), as estruturas do RD e do RN serão descritas.

3.2.2.1 Subestruturas do Regime Noturno

3.2.2.1.1 Subestrutura dos Símbolos da Inversão

Nessa subestrutura integrante da estrutura A Descida e a Taça trata do processo da descida e suas nuances, a intimidade, a digestão, a deglutição, a lentidão, o calor, penetração etc. É o contrário da ascensão

> (...) Trata-se de desaprender o medo. É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão. Exigirá couraças, escafandros, ou então o acompanhamento por um mentor, todo um arsenal de máquinas e maquinações mais complexas que a asa, o tão simples ato do levantar voo (DURAND, 2012, p. 200, 201).

A descida necessita que a pessoa que deseje enfrentá-la tenha um mentor e todo um aparato bélico para se proteger de possíveis ameaças, pois o que parece ser um trajeto fácil pode se tornar complexo e tortuoso, devido a diversas possibilidades de ocorrer algo inesperado. Ela está atada ao íntimo, ao interior do ser, ao profundo, ao feminino:

> (...) Qualquer valorização da descida está ligada a interioridade, a intimidade digestiva, ao gesto da deglutição. Se a ascensão é apelo a exterioridade, a um para além do carnal. O eixo da descida é um eixo íntimo, frágil e macio (DURAND, 2012, p. 201).

Toda a descida ou queda é lenta (lentidão visceral) e vem acompanhada de uma qualidade térmica, um calor suave, morno e lento. Há um elemento pastoso e água espessa adormecida, profundidade, intimidade acariciante, ventre (símbolo hedônico da descida feliz) digestivo e sexual, bucal, anal, vaginal, o tubo digestivo que é um eixo descendente da libido antes da sua fixação sexual. Percebe-se uma imagética digestiva e sexual presente no imaginário dessa estrutura do RN, onde, para abrandar sua significações pejorativas, se faz necessário eufemizar os seus aspectos.

Algumas eufemizações evidenciadas por Durand: o ato sexual, simbolizado pelo beijo na boca, a queda amortecida, pois é suave e morna, o complexo de Jonas, que é a do engolimento, a qual conserva o herói que foi engolido e tem, ainda, algumas derivações também eufemizadas, como São Cristóvão, que é invocado contra a má morte, a morte súbita, que priva a vítima do viático dos sacramentos contra o gigante cinocéfalo (que tem a cabeça de cão), a ilustração de Breughel e Bosch, do provérbio flamengo: "Os peixes grandes comem os pequenos” e as eufemizações da noite, que pode ser divina (América), tranquila, santa (Escandinava) e o céu noturno (Egípcios).

O redobramento e a inversão, oriundos da literatura, são aspectos atuantes que servem ao propósito de inverter todo e qualquer valor do RD, funcionando da seguinte maneira:

> É no duplo sentido ativo-passivo do verbo que é preciso procurar marcas do mecanismo semântico que ordena quer a dupla negação, quer a inversão do valor. Deste sincretismo do ativo do passivo pode-se induzir mais uma vez que o sentido do verbo importa mais para a representação que a atribuição da ação a este ou àquele sujeito. A diferenciação gramatical dos dois modos ativo e passivo constitui uma espécie de integração gramatical da denegação: sofrer uma ação é, certamente, diferente ele fazê-la, mas é ainda, de algum modo, participar nela (DURAND, 2012, p. 208).

Como mencionado na passagem acima, o autor demonstra que a imagética associada ao imaginário através da inversão pelo redobramento, serão privilegiadas pelo nosso inconsciente:

> Bachelard, mostra em Poe inversões constantes a propósito das metáforas aquáticas: a água duplica, desdobra, redobra o mundo e os seres. O reflexo é naturalmente fator de redobramento, o fundo do lago torna-se o céu, os peixes são os pássaros. Há nesta perspectiva uma revalorização do espelho e do duplo. Também em Keyserling, Bachelard, mostra imagens do “labirinto redobrado”: a terra devorada caminha no interior do verme “ao mesmo tempo que o verme caminha na terra” (DURAND, 2012, p. 208).

Sendo assim, o redobramento produz um aspecto chamado de encaixamento, do qual o autor descreve como algo capaz de inverter o bom senso e a lógica:

> Esse redobramento, que toda descida sugere, parece de fato estar na origem de todas as fantasias de encaixamento. P.M. Schuhl consagra um estudo perspicaz a este “tema do encaixamento”, no qual a dialética do conteúdo e do continente nos parece ser a dialética de base. Percebemos aqui, ao vivo, o processo de inversão que passa por uma “relativização” dos termos e que chega mesmo a inverter o bom senso e a lógica ao fazer “entrar o grande no pequeno”. Schuhl, coleciona os modelos artificiais e instrumentais deste encaixamento: ovos de Páscoa e mesas encaixadas (*gigone*), jogos de espelhos como os que são descritos em *Le Cabinet de Cristal* de W. Blake. Mas, sobretudo, Schuhl mostra-nos, a partir do exemplo de Pascal de Malpighi, que a descoberta do microscópio, bem longe de destruir esta mitologia do encaixamento microcósmico até o infinito, vai reativá-lo freneticamente e servirá de catalisador a esse desencadeamento das fantasias de “miniaturização” (DURAND, 2012, p. 210).

A ideia de “miniaturização”, provinda do funcionamento do microscópio, provocada pelo “redobramento por encaixes sucessivos”, vai de encontro aos processos de "gulliverização", onde os valores solares simbolizados pela virilidade e

pelo gigantismo serão esquecidos, “denotando um ponto de vista psicanaliticamente feminino exprimindo o medo do membro viril e da efração do coito”. “Na iconografia, este redobramento “gulliverizante” parece-nos ser um dos traços característicos das artes gráficas e plásticas da Ásia da América”. (DURAND, 2012, p. 211).

A partir desse processo de “gulliverização”, que parte sempre de uma fantasia do engolimento, começa a surgir no folclore uma série de lendas, personagens, animais, pessoas e situações miniaturizadas, como o romance As Viagens de Gulliver, que, após um naufrágio, acaba em uma ilha chamada de Lilliput, onde a população local são todos miniaturizados. O pequeno polegar onde o personagem central salva seus irmãos de um gigante (fortemente sexualizada, inversora da potência viril, infantilizando órgãos masculinos), anões, gnomos e duendes têm um capuz ou chapéu, o que, em uma visão freudiana, denota um esquema de penetração e miniaturização da glande do pênis, pigmeus, criança miniaturizada, pequenos animais e insetos (barata, piolho, mosca, papagaio, rato), objetos minúsculos (anel, alfinete).

O caráter ictiomórfico[15] também se apresenta, pois o peixe é a confirmação natural do esquema do engolidor/engolido, onde surge a Deusa da lua, com rabo de peixe, o Deus cavalgando em um peixe, a fecundidade, o nascimento e renascimento e a sereia (mulheres-cabeleira-peixe). No México há um notável isomorfismo em torno do símbolo do peixe. O peixe representa o Oeste e o país dos mortos. Chalmichuacan: o lugar dos peixes de pedra preciosa, país da fecundidade das mulheres, das Deusas, mães e divindades do milho. (DURAND, 2012).

Para alguns povos, o reino dos mortos é uma morada infernal e, para outros, é a simples inversão do mundo terrestre. O mundo dos mortos é, de alguma maneira, a contrapartida do mundo dos vivos. O que é suprimido na terra reaparece no mundo dos mortos. Os valores das coisas que lá estão são invertidos: o que estava velho, estragado, podre e morto na terra se torna novo, sólido, rico e vivo. Os homens buscando uma retribuição temporal dos erros e méritos. A noite é outro elemento que compõe esse imaginário, pois é onde o tempo da luz é medido. Ela é inefável e misteriosa, onde névoas se formam, não conhece nem o tempo e nem o espaço, o luto e o túmulo são valorizados positivamente, mortos, cadáveres, recordações perdidas, estrelas cintilantes, as cores do prisma e das pedras se

[15] Que tem a forma de peixe.

desenvolvem, a cor verde é terapêutica, calma, repouso, profundidade materna, joias, pérolas, pores-do-sóis esplêndidos, arco-íris negros ou coloridos, pradarias verde-escuro, florestas vermelho-ardente e montanhas com filões de ouro". (DURAND, 2012).

Ainda mantendo-se na noite, o autor demonstra a sua percepção em relação à importância da simbologia das cores:

> As fantasias da descida noturna implicam naturalmente a imagística colorida das tintas (tentures). A coloração, como Bachelard nota a propósito da alquimia, é uma qualidade íntima, substancial. A "Pedra" é dotada de um infinita capacidade de coloração e toda a alquimia se duplica por um paleta simbólica que passa do negro ao branco, do branco ao citrino, do citrino ao vermelho-triunfante. A pedra filosofal, símbolo da intimidade das substâncias, possui todas as cores compreenda-se: todas as capacidades. A operação alquímica é mais que uma simples transmutação objetiva, é subjetivamente o maravilhar-se que se manifesta em todo o seu aparato. O mercúrio é revestido de uma "bela túnica vermelha"; as cores são "fundos de uma substância", que se tem em conta mesmo da manipulação química mais utilitária: para originar o vermelho da explosão a própria pólvora de canhão deve se submeter a paleta alquímica. Foi por ter saído do branco salitre, do enxofre amarelo e do negro carbono que o vermelho fogo se tornou possível. Bachelard mostra a famosa oposição entre Goethe e Newton no campo da óptica deriva precisamente do diferente jogo dos regimes, da imagem nos dois pensadores. Goethe, tal como, Schopenhauer, fiel à tradição química, considera a cor como um tinta escrita na substância, constitutiva do "centro da matéria". O sonho diante da paleta ou diante do tinteiro é um sonho de substância, e Bachelard menciona as fantasias nas quais substâncias comuns: vinho, pão, leite, se transformam diretamente em cores (DURAND, 2012, p. 221, 222).

A água, que durante o dia é utilizada para se lavar, inverte-se sobre as constelações noturnas e se torna um veículo para a tinta (verde, violeta) e para uma água espessa e colorida, que significa o sangue. Representa: deusas, mães, feminilidade, fecundidade e as tecnologias da tecelagem, como: lãs, vestidos, mantos, tecidos e tapetes. Para os românticos, as cores e os sons são recíprocos. "A música opera o milagre de tocar em nós o núcleo mais secreto, o ponto de enraizamento de todas as recordações e de fazer dele por um instante o centro do mundo feérico[16], comparável a sementes enfeitiçadas, os sons ganham raízes em nós com uma rapidez mágica (melodia). (DURAND, 2012).

3.2.2.1.2 Subestrutura Símbolos da Intimidade

[16] Que faz parte de um mundo de fantasia; mágico.

Nessa subestrutura integrante da estrutura A Descida e a Taça, o simbolismo da intimidade é o “isomorfismo do retorno, da morte e da morada” (DURAND, 2012, p. 236). É o regresso à própria origem: ao ventre materno, “a valorização da própria morte e do sepulcro” (DURAND, 2012, p. 236). Os rituais de enterramento, repouso e incineração também estão presentes. A terra se torna o sepulcro-berço, torna-se um berço ctoniano: um lugar mágico, onde será o último repouso do morto. Muitos povos enterram os seus mortos na posição fetal, para que renasçam e voltem à infância (morte relacionada ao recomeço). Os egípcios, que acreditavam na vida pós-morte, têm vários objetos simbólicos que são utilizados em seus mortos, tais como: mortalhas, faixas, máscaras mortuárias, vasos para as vísceras, sarcófagos, jazigos e cemitérios. “A múmia tal como a crisálida estão no berço e no túmulo ao mesmo tempo” (DURAND, 2012, p. 236). Dessa maneira, a intimidade das câmaras secretas gera, no imaginário, uma diversidade de imagens, tais como insetos, possíveis mundos em que mortos terão uma nova vida etc., aumentando o conteúdo folclórico dos povos locais e de outros povos espalhados ao redor do mundo. Uma dessas lendas que fazem parte do folclore mundial é representada pela Bela Adormecida, que repousa em um sono profundo em uma espécie de câmara mortuária, assemelhando-se a uma câmara secreta egípcia e evidenciando o processo de eufemização do sepulcro, transformando-o em uma morada nupcial, onde a bem amada repousa em um local que possibilita o encontro do grande amor. O jazigo ou sepulcro se torna, também, um local de refúgio, que propicia o exílio, o asilo, o retiro, o claustro, um lugar em que cada indivíduo busca conforto para a sua alma. (DURAND, 2012).

O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung demonstrou que existe um trajeto contínuo do colo à taça, onde surgem algumas relações simbólicas, como a concavidade ou cavidade associada ao órgão feminino de onde derivam outros símbolos, como: gruta, caverna-casa, fenda, cripta, catacumba, relicário tumular, tabernáculo, abóboda, abrigo, sótão, habitat e continente. Há particularidades sobre os símbolos associados à concavidade que são pertinentes a este diálogo e que devem ser expostos. A caverna é obscura e úmida (isomorfismo de órgãos femininos) e igrejas e templos dos cultos misteriosos da antiguidade pagã foram construídos próximos ou sobre uma caverna. A casa ou morada é feminizada, pois é comparada ao ventre materno ou à cavidade. “Esta feminização da casa, como a da pátria, é traduzida

pelo gênero gramatical feminino das línguas indo-européias” (DURAND, 2012, p. 242). “O semantismo feminóide da morada e ao antropomorfismo que daí resulta: quartos, cabanas, palácios, templos e capelas são feminizados”. (DURAND, 2012, p. 242, 243). As próprias partes da casa são associadas a símbolos:

> O simbolismo da casa é um duplicado microcósmico do corpo material e do corpo mental (sabedoria Dogon), os quartos da casa equivalem a órgãos, nota Baudouin e espontaneamente a criança reconhece nas janelas os olhos da casa e pressente as entranhas na adega e nos corredores. Rilke tem a impressão de avançar pelas escadas "como nas veias" e já notamos, as valorizações negativas do inferno intestinal e anatômico. O labirinto é frequentemente tema de pesadelo, mas a casa é labirinto tranquilizador, amado apesar do que pode no seu mistério subsistir de ligeiro temor (DURAND, 2012, p. 242, 243).

A noção de centro surge como característica masculina, mas logo absorve características femininas. O centro é um umbigo da terra e dos místicos do mundo. Devido ideias uterinas, o que sacraliza um lugar é o seu fechamento em si mesmo: ilhas, florestas e bosques. O mandala tântrico, jogo de figuras fechadas circulares e quadradas no interior, das quais dominam imagens de divindades, parece constituir um resumo do lugar sagrado, à beira da semiologia.

> O termo mandala significa círculo. As traduções tibetanas exprimem a sua intenção profunda ao chamar-lhe “centro”. Esta figura está ligada a toda uma simbólica floral labiríntica e ao simbolismo da casa. Serve de “receptáculo” aos deuses, é “palácio” dos deuses. É assimilado ao Paraíso no centro do qual “se encontra” o Deus supremo, e no qual o tempo é abolido por uma inversão ritual: transforma a terra mortal e corruptível em “terra de diamante” incorruptível, atualizando-se assim a noção de “paraíso terrestre” (DURAND, 2012, p. 247).

A mandala é um símbolo que está muito arraigado na cultura mundial, fazendo-se presente no cotidiano popular, onde está instituído com diversos significados e representações, como labirinto iniciático, círculo mandálico, centro, fechamento místico (olhos fechados de Buda), figuras circulares, centro misterioso da intimidade: o nosso “em si”, figuras quadradas ou retangulares (defesa da integridade interior, cidade, fortaleza), espaço circular, jardim, fruto, ovo, círculo ou esfera (fantasia geométrica que apresenta o centro perfeito: cada ponto da circunferência o olhar está virado para dentro), espaço curvo (fechado e regular: signo de doçura, de paz, de segurança), repetição (o espaço sagrado possui o poder de ser multiplicado indefinidamente, o que configura o poder eterno de recomeço do

homem), a barca (morada sobre a água), a nau ou a arca (transporta a alma dos mortos, conserva a vida das criaturas ameaçadas pelo cataclismo, é o simbolismo da viagem mortuária, a morte (arquétipo do primeiro navegador), o velho capitão, o holandês voador, o navio fantasma (habitat, antes de ser considerado meio de transporte), a tecnologia (a noção de continentes fixos e móveis se funde em três atividades: transporte, transbordamento e coleção), o automóvel (embelezado e mantido), o caminhão (feminilizado como morada tem nomes de mulheres). (DURAND, 2012).

São Cristóvão (símbolo da intimidade da viagem) tem como antepassado mítico o Gargântua, que possui como uma das suas características populares o seu saco (meio de transporte), que representa continente (receptáculo), e os cristãos criam um isomorfismo relacionado ao saco do Papai Noel na personagem de São Nicolau, pois São Cristóvão também transporta o saco pelas regiões célticas. A casca de noz, o ovo (de Páscoa, de argila, de terra, alquímico, mítico, o escaravelho sagrado ou besouro do esterco é um inseto que fabrica bolas de suas fezes, que servem de ninho para pequenas larvas) se convertem simbolicamente em concha helicoidal, que serve de esconderijo ou refúgio. (DURAND, 2012).

Todas as religiões utilizam em seus ritos e cerimônias utensílios culinários como vasos, taças e caldeirões. Estes recipientes guardam em si tudo o que é sacro. Portanto, são associados ao Santo Graal, considerado o sepulcro do salvador. O autor escreve que o cálice tem uma característica essencialmente feminina, já que o símbolo da taça é o símbolo da mãe primordial, alimentadora e protetora. Outra questão relevante é a valorização digestiva do vaso, onde qualquer recipiente é confundido com o estômago, que, na antiguidade, chamava-se o "rei das vísceras", e a alquimia adota a forma estomacal para construir os seus alambiques. O filósofo faz uma pequena crítica ao salientar o quanto todo o sistema digestivo é relevante no processo da digestão, pois o senso comum insiste que o único órgão responsável pela digestão, atualmente, ainda é o estômago. Vastas possibilidades de associações continuam emergindo em relação ao vaso estomacal ou uterino: ventre digestivo ou sexual, alimento, leite, líquido nutritivo, elixir de vida e de juventude, o alimento primordial, leite materno, oceano de leite, mãe, seio materno, seios hipertrofiados, vaca sagrada, abundância alimentar, *ficus* religiosa e *ruminalis* (árvores). A loba mítica (lenda romana), que alimentou os gêmeos, estava

abaixo de uma *ficus ruminalis*. O figo é relacionado ao leite, ao ser arrancado do pé, à tamareira, à vinha, ao trigo, ao milho, plantas nutritivas, vegetação. O mel também é considerado como alimento primordial, assim como o leite. A combinação entre leite e mel é doçura e delícias da intimidade. O mel extraído do oco da árvore, do seio da abelha ou da flor é o coração das coisas. O leite e o mel, por serem alimentos sagrados, tornam-se, também, bebidas sagradas, mas o homem logo distorce o significado do beber em conjunto com outras pessoas com a finalidade de alcançar Deus, reafirmando, ao passar das eras, o mito da beberagem, pois utilizam a ideia de alcançar o divino para poder se embriagar e cometer atos que no dia a dia se tornariam impensáveis. Depois da descoberta da técnica da fermentação (álcool), onde despontaram diversas bebidas provindas de plantas como o vinho, do trigo como a cerveja, o uísque etc. Todas essas bebidas foram consideradas como a "água da vida" e "bebida da juventude", ajudando na falácia de serem sagradas. (DURAND, 2012).

A ainda as referências à alquimia, em que temos as simbologias oriundas dos fenômenos químicos e físico e de processos artificiais como: metais e pedras preciosas, o ouro, a prata, o cobre, o aço, o cofre, o tesouro, o diamante e o sal, Durand ainda afirma o metal, que é alimento para a química. Para a psicologia analítica ele será alimento e excremento.

> Se para a química o metal é alimento, reciprocamente o alimento e o excremento serão tesouros para a psicologia analítica: o ouro torna-se para ela símbolo de avidez do ganho, de avidez possessiva, porque é, no fundo, equivalente técnico do excremento natural (DURAND, 2012, p. 262).

O excremento desempenha um papel importante, simbolizando os vestígios da passagem do Deus gigante, que podem ser associado a colinas, rios, pântanos, lagos e "para a criança, a defecação é o próprio modelo da produção e o excremento é valorizado enquanto primeiro produto criado pelo homem". (DURAND, 2012, p. 264).

O autor traz, ainda, a importante fusão mítica entre os povos sabinos e romanos, na qual os sabinos agregam novos valores, como a valorização da mulher e do ouro e dos cultos agrários, dos quais irá nascer uma nova civilização, baseada em ser guerreira, jurídica, agrícola e doméstica:

> Depois da reconciliação lendária entre os dois povos inimigos, os sabinos fundarão em Roma os cultos agrários, e entre estes o culto de Quirino sobre o qual Dumézil se debruçou particularmente. Os sabinos da lenda trazem assim para a cidade guerreira valores novos, em particular a valorização da mulher e do ouro. Desta fusão mítica resultará o equilíbrio dessa famosa civilização romana, ao mesmo tempo guerreira e jurídica, mas igualmente agrícola e doméstica. Roma tornar-se-á assim para o Ocidente o arquétipo político por excelência (o mal é assimilado a mulher e ao ouro). O chifre e os gládios, iconografia simbólica romana, persiste até os dias de hoje em moedas e medalhas na Europa (DURAND, 2012, p. 262).

3.2.2.1.3 Subestrutura Símbolos da Estrutura Mística do Imaginário

Essa subestrutura integrante da estrutura A Descida e a Taça é reunida em quatro estruturas: A primeira estrutura a ser apresentada é a que os psicólogos chamam de “redobramento e perseverança”, onde o teste de Rorschach é aplicado em pacientes com epilepsia, onde a simetria da semelhança, que é preservação da negação na dupla negação, surge:

> Na epilepsia propriamente dita, um dos três sintomas evidenciados pelo Rorschach é mais uma vez o “processo de preservação” que Guirdham estudou sob o nome de perceptional perseveration. Este fenômeno consiste em que o sujeito, em quem a inteligência está intacta, escolhe, nos cartões do teste, partes que têm a mesma forma, mas que ele interpreta diferentemente: por exemplo, um sujeito perceberá de maneira estereotipada todas as penínsulas com a mesma forma, enquanto outro apenas será sensível a todas as saliências arredondadas. Há neste fenômeno perseveração perceptiva e infidelidade expressiva (DURAND, 2012, p. 270).

Também se encontra nos epiléticos certos casos de perseverança simultaneamente na percepção e na interpretação. É o que Bovet chamou de “viscosidade do tema”:

> Esta viscosidade do tema traduz-se não por uma exata repetição estereotipada de uma interpretação dada, mas por variações temáticas que evidenciam o isomorfismo das interpretações. Por exemplo, uma primeira interpretação de um detalhe do cartão será “cabeça de cão” e seguir-se-ão outras interpretações em outros cartões que se aterão mais ou menos à mesma categoria do conteúdo semântico: “cabeça de cavalo”, “cabeça de serpente”, etc. Se, em seguida, o sujeito decide abordar outro tema, floral, geográfico, etc., esse tema reconhecer-se-á e manter-se-á durante algum tempo. (DURAND, 2012, p. 270).

A segunda estrutura, que é corolário da primeira, é a viscosidade, a adesividade do estilo de representação noturna (DURAND, 2012, p. 271). O autor fala sobre tal característica:

> (...) esta característica que chamou em primeiro lugar a atenção dos psicólogos quando designaram certos tipos psicológicos com nomes tirados das raízes que significam viscosidade, suco glutinoso, cola. Essa viscosidade manifesta-se em múltiplos domínios: social, afetivo, perceptivo, representativo (DURAND, 2012, p. 271).

A importância da "viscosidade do tema" é considerável, pois ela faz com que um pensamento de distinção deixe de ser consumado sobrepondo outro pensamento, que criará variações confusas de um único tema. Nos epiléticos, tudo se liga, se confunde e se aglutina convergindo para o cósmico, o religioso. Por exemplo, Van Gogh, diagnosticado como epilético, não isolava e nem separava os elementos que faziam parte de sua composição artística desenvolvida em seus quadros, ou seja, os elementos eram agrupados se assemelhando a um cosmo. Havia, ainda, Dalí, com sua pintura concreta, e Mondrian, com suas abstrações geométricas, todos em um reino viscoso de pinturas a óleo. Na linguagem mística, tudo se eufemiza: a queda se torna descida, a manducação engolimento, as trevas se adoçam em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços (DURAND, 2012, p. 272, 273).

A terceira estrutura mística parece residir no realismo sensorial das representações ou, ainda, na vivacidade das imagens. É essa característica que, muitas vezes, mergulhou os caracterologistas e os tipologistas em consideráveis dificuldades (DURAND, 2012, p. 273). O aspecto sensorial que opera dentro do concreto, do real, surge nessa estrutura de modo relevante, pois os seres e as coisas são mais sentidos do que pensados. O movimento dos objetos é dinâmico, eles parecem animados, vivos em sua essência primitiva e pouco importa se a sua forma é precisa ou não. É "mais produção do que reprodução" (DURAND, 2012, p. 275). É possível perceber, nos quadros produzidos por Van Gogh, certo movimento dos elementos que ali estão pintados, mesmo eles compondo a pintura de forma estática. A cor é outra característica que se destaca nas criações do pintor: é sempre vívida, passível até mesmo de ser sentida, o que entrega ao espectador uma profundidade mística. (DURAND, 2012).

A quarta e última estrutura mística dessa organização é que trata da miniaturização ou gulliverização da representação do Regime Noturno. Neste nível místico não é a forma que importa, mas a matéria, a substância, pois o continente (recipiente) sem conteúdo não tem valor. Durand afirma que, na estrutura mística, há uma reviravolta completa dos valores e das imagens: o que é inferior toma o lugar do superior, os primeiros se tornam os últimos, o poderio do polegar vem escarnecer a força do gigante e do ogro. (DURAND, 2012, p. 276, 277). Ocorre uma redução microcósmica, onde paisagens são limitadas a alguns elementos, ou seja, o misticismo conserva a ideia de que, para compreender e sentir a natureza em sua plenitude, é necessário reduzi-la para melhor senti-la (DURAND, 2012).

3.2.2.1.4 Subestrutura Símbolos Cíclicos

Nessa subestrutura integrante da estrutura Do Denário ao Pau, há um sistema de organização que apresenta uma constelação de símbolos relacionados ao domínio do próprio tempo e "esses símbolos agrupam-se em duas categorias, segundo se privilegia o poder de repetição infinita de ritmos temporais e o domínio cíclico do devir" (DURAND, 2012, p. 282). Para representar esta estrutura, o autor escolheu duas figuras: o Denário e o Pau, ambas integrantes do tarô, e esclarece qual o motivo da escolha:

> Para simbolizar estes dois matizes do imaginário que procura dominar o tempo, duas figuras do jogo de tarô que resumem reciprocamente o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal: o denário e o pau. O denário que nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo, aritmologia denária, duodenária, ternária ou quaternária do ciclo. O pau que é uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé, promessa dramática do cetro. De um lado teremos os arquétipos e os símbolos do retorno, polarizados pelo esquema rítmico do ciclo, do outro arranjaremos os arquétipos e símbolos messiânicos, os mitos históricos em que se manifesta a confiança no resultado final das peripécias dramáticas do tempo, polarizados pelo esquema progressista, que, como veremos, não passa de um ciclo truncado, ou melhor, uma fase cíclica última que encaixa todos os outros ciclos como "figuras" e esboços do último processo (DURAND, 2012, p. 282).

As duas categorias desses símbolos da medida e do domínio do tempo, que se enlaçam a ele para derrotá-lo, serão os mitos que são narrativas cuja principal realidade é subjetiva, e os mitos sintéticos, que tentam vencer o tempo, o que é

impossível, pois o tempo é dinâmico e está sempre “em movimento”. Por integrarem os esquemas cíclicos e progressistas, que têm como característica principal serem dramáticos, eles irão apresentar uma fase trágica e outra triunfante (Durand, 2012). “Os cânones mitológicos de todas as civilizações repousam na possibilidade de repetir o tempo, o mito do eterno retorno onde o homem não faz mais do que repetir o ato da criação” (Durand, 2012, p. 283).

Através do ano, o tempo se torna uma figura espacial circular, algo como um domínio geométrico do tempo, pois como exemplo se pode citar o calendário, que é um estrutura periódica circular (o ser é circular), pois ele tem início, término e recomeço, “uma regeneração periódica do tempo” (DURAND, 2012, p. 284). Assim como o relógio, o ano também é uma projeção espacial do tempo. A intenção de recomeço se manifesta nas cerimônias orgiásticas (festas libertinas e carnavalescas), que simbolizam o caos primitivo e que são universalmente respeitadas pelas culturas que têm o calendário em vigor (DURAND, 2012). “Os últimos dias do ano podem, portanto, ser identificados como o caos de antes da criação, tanto pelos excessos sexuais como pela a invasão das palavras que anulam o tempo”. (DURAND, 2012, p. 284).

Há, também, uma outra maneira de medir e compreender o tempo, utilizando os quatro pontos cardeais, que são oriundos das quatro divindades cardeais que regem os quatro sóis. A lua foi considerada a primeira medida do tempo e o arquétipo da mensuração, assim como os romancistas a consideraram o primeiro morto e o primeiro morto que ressuscita, criando uma relação de retorno. As suas quatro fases lunares fundamentam o ritual tântrico. Ela é a mãe plural que pode ser assimilada como uma divindade plural relacionada à abundância. A importância dos números se faz presente nesta estrutura, pois existiram dois sistemas numéricos originados do mediterrâneo que formaram o sistema sexagesimal: o sistema decimal, que é indo-europeu, e o sistema duodecimal, que era mais primitivo. Os números três e quatro, respectivamente, foram associados à *triskele* e a *suástica*. Há, ainda, a questão das tríades, que tinham um caráter terrificante em que as deusas eram domadoras ou donas de animais, o caduceu, a deusa dragão-fêmea, o dragão-macho, a cabeça de boi, no folclore celta há a tétrade que representa os períodos do dia: a Orcus, o ogro, é a noite, Apolo-Belen é o sol claro, Gargântua filho (face ocidental do pai) e o pai Gargântua (face oriental), que é o sol poente. Na

religião Católica há as três Santas Marias (uma delas é negra), Cristo e os dois ladrões que foram crucificados com ele e a *cruz de Théot,* que representa o nascer dos três sóis (DURAND, 2012).

O quesito da ambivalência das divindades que são meio animais, meio humanas, sereias, bicolores, Deuses da lua e da vegetação, andróginos, hermafroditas, bissexuais. Os rituais de circuncisão e excisão têm a ideia oposta ao androginato, pois denotam a distinção entre os sexos, ou seja, o que é feminino e o que é masculino. Os cultos agrários estão associados a deuses lunares onde assumem papéis de Divindades: da terra, da vegetação, dos ciclos menstruais, da fecundação, do nascimento, da maternidade, dos mortos.

> "(...) para os hindus e as tribos africanas a esterilidade feminina contamina o campo e esteriliza a semente. E as imagens do crescimento e do engravidamento, misturam-se inexplicavelmente no simbolismo vegetal e calendário lunar" (DURAND, 2012, p. 297).

"Toda a farmacopéia e a medicina primitiva são herbóreas, e sob as intenções terapêuticas escondem-se sempre mais simples intenções regeneradoras" (DURAND, 2012, p. 297). Flores, sementes, ervas, árvores, plantas, frutos e vegetais: todos esses elementos possuem o poder de ressurreição, através de uma metamorfose do morto que se transforma em algum tipo de vegetal. Por exemplo: de Osíris nasce o trigo. Alguns animais, como o coiote e o corvo, fazem parte dessa simbologia, pois se alimentam de carne morta que é intermediária entre os herbívoros (DURAND, 2012).

O mito dramático e cíclico do filho representa a repetição dos pais no tempo, uma espécie de redobramento parental, onde há um pai real e um pai mítico: um de origem humilde e o outro divino e nobre e que evidencia a possibilidade da ressureição. Em diversas culturas, todos os homens e/ou mulheres irão participar, em algum momento, da iniciação, que é um ritual que se assemelha aos rituais de fogo, onde os "senhores do fogo" (DURAND, 2012, p. 307), geralmente são pessoas que já passaram pelo ritual de iniciação e que não tem um olho, um pé, uma orelha, uma mão etc. e que demonstram um poder que, através do fogo e/ou do forno, lhes possibilita "curar, cicatrizar, reconstruir" (DURAND, 2012, p. 307). O ritual iniciático abarca em si sucessivas revelações feitas por etapas e de maneira lenta, que demanda quase sempre uma prova mutiladora ou sacrificial que simboliza, em

segundo grau, uma paixão divina. É um ritual violento, no qual há todo tipo de mutilações, como castração, extração ocular, mãos decepadas, peles extirpadas etc. Há várias lendas mitológicas que descrevem esses rituais, em que o escolhido é mutilado ou sacrificado, como a colheita do milho dos astecas (DURAND, 2012).

> Dentre os mais conhecidos estão os relativos ao culto do milho entre os astecas. A cerimônia sacrificial aparece neste último caso como uma síntese muito completa entre a mitologia lunar, o ritual agrário e a iniciação. As jovens destinadas ao sacrifício eram repartidas em três classes, correspondentes às três fases do crescimento do milho. Quando a colheita está madura, a jovem que representa o milho em erva é decapitada, no fim da colheita a virgem que representa Toci, a "deusa do milho apanhado", que é morta e esfolada. O padre cobre-se com a pele dela enquanto outro oficiante se reveste com uma máscara feita com um fragmento de pele e é tratado como uma mulher que deu à luz. O "sentido deste rito", diz Elíade, "é que Toci, uma vez morta, renascia no seu filho, o milho seco" (DURAND, 2012, p. 308).

Durand apresenta, ainda, diversos outros tipos de rituais sacrificiais espalhados por diferentes partes do mundo:

> Nas populações americanas o corpo da vítima era despedaçado e cada pedaço enterrado nos campos para fins de fertilização. A mesma prática encontra-se na África e entre os khond, sendo a morte efetuada, entre estes últimos, por trituração dos ossos, mutilações sucessivas e cozedura em fogo lento. (DURAND, 2012, p. 308). Os primeiros romanos oferecem sacrifícios a Saturno, o deus do tempo nefasto, os ovos da bacia mediterrânica, cretenses, arcadianos, sardos, lígures e sabinos, praticavam o sacrifício humano por estrangulamento ou afogamento, ou ainda, como os antigos germanos, por engolimento na areia movediça ou inumação de uma vítima viva (DURAND, 2012, p. 308).

O escritor também demonstra rituais sacrificiais que foram eufemizados em toda a Europa:

> Na Alemanha, é um gigante de cartão, o Rei de Maio, que é queimado; na Boêmia, uma personagem real representa o Rei de Maio que é queimado; na Boêmia, uma personagem representa o Rei de Maio e é decapitado de uma cabeça postiça que traz sobre os ombros. Em toda a Europa tais práticas são correntes no Carnaval: a efígie do Carnaval é queimada, afogada ou enforcada e decapitada. Esta morte do Carnaval, da Quaresma e do Inverno constitui mesmo uma dupla negação sacrificial: trata-se, na maior parte dos casos, da "morte da morte", do poder fertilizador da morte, da potência de vida da morte (DURAND, 2012, p. 309).

As eufemizações do sacrifício seguem através dos tempos, definindo-o também como uma troca; algo próximo a um comércio e derivando para outras

áreas da sociedade, como a área bancária, por exemplo, que utiliza a sua terminologia para descrever o sacrifício como o "pagamento de uma velha conta em dívida para com a divindade no sacrifício de expiação, fatura a quitar em troca de um favor já recebido no sacrifício de ação de graças, enfim, pagamento feito previamente no sacrifício pedido ou propiciatório" (DURAND, 2012, p. 310).

As práticas da iniciação e do sacrifício se ligam, assim, naturalmente, às práticas orgiásticas, que simbolizam o retorno ao caos, sem normas sociais, perda de personalidades e personagens. As festas populares, como o carnaval ocidental ou o tradicional *réveillon* e datas comemorativas, natal ou ano novo assumem facilmente um caráter orgiástico, de modo que, mesmo sendo um momento negativo, em que as normas são abolidas, há, também, a alegre promessa vindoura da ordem ressuscitada (DURAND, 2012, p. 311).

A animalidade ou a "metamorfose" da lua e de deuses em animais se manifesta em alguns deuses míticos, como: Ártemis, que se torna um urso ou veado, Hécate, o cão tricéfalo, Ísis, a vaca Hator, Osíris, o boi, Ápis e Cibele, a leoa. Do bestiário referente à lua temos o dragão (resume o bestiário lunar de forma positiva), que é um ser alado, potente, aquático e noturno, e a serpente cornuda ou a "coquatrix", a serpente com penas, caracol, urso, aranha, cigarra, lagostim de rio e cordeiro. Na animalidade, a imaginação do devir cíclico vai procurar um triplo simbolismo: o do renascimento periódico, o da imortalidade ou da inesgotável fecundidade, garantia do renascimento e, enfim, por vezes, o da doçura resignada ao sacrifício (DURAND, 2012, p. 312, 313).

O Caracol, terrestre ou marinho, é um símbolo lunar que apresenta um polissimbolismo, como afirma o autor:

> O Caracol é um símbolo lunar privilegiado: não só é concha, ou seja, apresenta o aspecto aquático da feminilidade e, talvez, possui o aspecto feminino da sexualidade, como também concha espiralada, quase esférica. Além disso este animal mostra e esconde alternadamente os seus "cornos", de tal modo que se torna capaz, por esse polissimbolismo de integrar uma verdadeira teofania[17] lunar (DURAND, 2012, p. 313, 314).

Desta *concha espiralada* deriva a forma espiral, que é importante na iconografia das culturas, pois ela é utilizada em pinturas faciais, em decoração, em louças, em bronzes arcaicos, assim como é um signo de equilíbrio e desequilíbrio,

[17] Aparição de divina.

signo de ordem, do ser no meio da mudança, a *espiral logarítmica* que cresce de uma maneira terminal, sem modificar a forma, apesar do crescimento assimétrico, e também é assimilada como o *número de ouro,* devido ao uso da sua forma na matemática; é um glifo[18] universal da temporalidade (DURAND, 2012, p. 314).

Permanecendo no universo lunar *"polissimbólico"*, há o urso, que, na Sibéria e no Alasca, é assimilado à lua, porque desaparece no inverno e reaparece na primavera e, nos celtas, cumpre o papel iniciático de animal devorador. Os insetos, os crustáceos, os batráquios e os répteis participam com suas metamorfoses. A cigarra e a sua crisálida, na China, simbolizam as fases da lua: as cigarras de jade eram colocadas na boca dos mortos, a crisálida, por si só, representa o símbolo de intimidade, repouso, metamorfose e ressurreição. O escaravelho reproduz a si próprio, o lagostim do rio e o caranguejo simbolizam a reversibilidade, o retorno possível. Os lagartos e as rãs significam a metamorfose dos vertebrados. A serpente é um triplo símbolo: de transformação temporal e fecundidade e perenidade ancestral e em várias culturas ela é relacionada ao dragão. Ela pode: se enlaçar, deslizar, dar um nó em si mesma, circular em diferentes elementos, regenerar-se e mudar de pele. Combinando todos estes aspectos, emerge o "Ouroboros", que é uma serpente que simboliza o ciclo temporal, o princípio hermafrodita de fecundidade e que é representada de forma circular e mordendo a sua própria cauda indefinidamente e que talvez seja o protótipo da roda zodiacal primitiva. A serpente é o fluxo e o refluxo vida. Ela possui os segredos da morte e do tempo: senhora do futuro e detentora do passado, é um animal mágico, ctônico, funerário, do mistério subterrâneo e que recepta o espírito dos mortos. Quem a come recebe o poder da clarividência. O herói que a vence recebe a imortalidade. É o complemento vivo do labirinto, o enigma que o destino deve resolver (DURAND, 2012).

Outros aspectos a serem apresentados são elementos simbólicos da tecedura e da fiação, que a tecnologia providencia ao simbolismo do ciclo. São eles: As deusas, as fiandeiras, o tecelão, o fuso ou a roca, roda de fiar, tecido, trama e fio (feito de fibras vegetais). Toda essa simbologia está arraigada no movimento circular contínuo gerado no fuso pelo ritmo do pedal da roda, que é operada pelo tecelão ou fiandeira. As Moiras, que são divindades lunares, por exemplo, fiam o destino. Deriva da máquina de fiar outra simbologia relacionada a uma das suas partes: a

[18] Desenho, símbolo ou pictograma gravado em relevo.

roda, que significa o devir[19] cíclico, que permite o domínio do tempo, ou seja, a predição do futuro, pois a roda é o arquétipo do ciclo e que está sempre em movimento. “Etimologicamente, zodíaco significa “roda da vida” (DURAND, 2012, p. 324), que primeiramente era lunar e depois se tornou solar, assim como a suástica, que reproduz o mesmo movimento da roda e costumava representar a lua e as suas fases. “Os hindus fazem uma diferença entre a cruz gamada[20] à direita, que é solar, e a cruz gamada à esquerda, princípio feminino, o emblema de Kali, a companheira lunar do deus” (DURAND, 2012, p. 325). A universalidade da suástica a faz estar presente em continentes como o da África e a Ásia Menor, em países como México (Maias), Índia, China, Japão e nos Celtas da Europa Central (DURAND, 2012). Permanecendo, ainda, nos significados e conexões da roda com outros elementos ou objetos, a carroça ou o carro puxado por cavalos, que, por assimilação, origina somente o carro, recebe um sentido divino, conforme o Durand descreve:

> Torna-se um “veículo” de uma alma à prova, transporta esta alma durante uma encarnação. Os condutores de carro são os mensageiros, os embaixadores simbólicos do mundo do além, “uma volta de carro simboliza quer a duração de uma existência humana, quer a duração de uma existência planetária, quer a duração de um universo”. Esses carros flamejantes atiram igualmente para o simbolismo do fogo (...) é a (...) matéria irradiada pelo espírito (DURAND, 2012, p. 309).

De acordo com o filósofo, o antropólogo Levi Strauss aproxima as enigmáticas pinturas corporais dos índios Moya e Caduveo (KadiWeu) à simetria das figuras dos jogos de cartas. Essas pinturas apresentam uma assimetria axial compensada por uma simetria pontual, que é uma espécie de equilíbrio estético entre os diferentes elementos repartidos em relação a uma reta; um dualismo assimétrico e harmonizado que resgata o significado da espiral, provocando um equilíbrio dinâmico e evocando o nosso jogo de cartas: cada figura da carta se submete a dois requisitos: “servir para o diálogo e desempenhar um papel enquanto objeto de uma coleção”. (DURAND, 2012, p. 326).

3.2.2.1.5 Subestrutura Símbolos do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso

[19] Processo de mudanças efetivas pelas quais todo ser passa. Movimento permanente que atua como regra, sendo capaz de criar, transformar e modificar tudo o que existe; essa própria mudança.

[20] Com as extremidades proporcionais e prolongadas em ângulo reto como a letra gama maiúscula; suástico: cruz gamada.

Nessa subestrutura integrante da estrutura Do Denário ao Pau, o simbolismo vegetal assume o papel de conectar os demais elementos que se originam a partir dele, como a árvore (arquétipo ascencional), de onde provém a madeira, e o simbolismo da bebida da eternidade, que origina de seus frutos e o simbolismo da árvore morta, que, em seu lugar, nasce uma flor, simbolizando o renascimento, o retorno, o ressuscitar. A cruz cristã feita de madeira (provinda de uma árvore) simboliza onde Jesus foi crucificado, tornando-se um símbolo sagrado. Para algumas culturas,

> A cruz é símbolo da totalidade do mundo, da "ligadura" central dos anos: "Quando os antigos escribas procuravam representar o mundo, agrupavam em forma de cruz grega ou de cruz de Malta os quatro espaços à volta do centro (DURAND, 2012, p. 329).

O indianista e orientalista francês, Eugéne Burnouf, de acordo com Durand, fez uma descoberta sobre a suástica e a cruz:

> Já encontramos acidentalmente o hieróglifo da cruz sob a forma da suástica ligado ao devir lunar e astral, equivalente esquartelado da roda. Mas foi Burnouf quem parece ter descoberto a componente e a determinação tecnológica da suástica e da cruz em geral. O sábio orientalista aproxima primeiro *kristos*, ungido, do Agni indiano e do Athra persa. E é preciso notar a este respeito que a etimologia de *kristos*, ungido, está próxima da de Krishna, que quer dizer "essência, perfume, óleo", derivando um e outro de *krio*, "unto, esfrego...". Burnouf liga esta prática da unção com óleos essenciais à técnica de que se servem os hindus e numerosos primitivos para produzir o fogo. O isqueiro da Índia védica, *aranî* era, segundo Burnouf, de grandes dimensões. A peça em forma de cruz era fixada ao solo por quatro cavilhas[21], a peça superior era movida por urna correia puxada por dois homens. "Quando o fogo aparece no ponto de fricção, dizem *swasti* - está bem! (*su asti*) - e a figura do *aranî* recebe o nome de *swastika*. Os textos védicos[22] fazem alusão às duas mães - *aranî* - que fazem nascer este "filho do carpinteiro", o fogo que se comunica às ervas untadas com óleos essenciais e manteiga, donde o nome do fogo *agnî*, o "ungido" (DURAND, 2012, p. 330).

A tese de Burnouf tem o mérito de ligar, de maneira empírica, ao nível da filologia e da tecnologia, a madeira da árvore e a cruz e o fogo num contexto cujo esquema geral é a fricção rítmica (DURAND, 2012, p. 326).

[21] Espécie de pino, de madeira ou metal, que serve para tapar orifícios ou prender chapas ou peças de madeira.

[22] Língua védica, o sânscrito em que estão escritos os vedas.

A ligação primitiva que a árvore tem com o fogo é repleta de simbolismos ancestrais e que ainda se mantêm vivos no seio de diversas culturas, como, por exemplo: o poder fertilizante da lua é frequentemente confundido com o fogo “escondido” na madeira, de onde pode ser extraído por fricção. A árvore é imaginada como o “pai do fogo”. O filósofo continua apresentando uma série de simbolismos presentes em algumas sociedades:

> Mas a constelação árvore-fogo permanece tenaz no folclore e na consciência poética. Elíade, depois de ter descrito a prática que consiste em queimar ritualmente “a árvore de maio”, escreve: “A consumição da madeira pelo fogo é provavelmente um rito da regeneração da vegetação e da renovação do ano, porque na Índia e na Antiguidade clássica queimava-se uma árvore no princípio do ano”. Muito antes de ter sido quimicamente provado que as cinzas de madeira continham potassa[23], atribuiu-se espontaneamente um poder fertilizante à prática dos archotes[24] (failles[25]) das “fogueiras de S. João". Estes rituais sazonais do fogo são eufemizações de ritos sacrificais, Pira onde morre a Quaresma, lenha do Natal, queima da Epifania e do ramo Badnjak nos países danubianos - ramo untado com incenso e azeite - calendeau,[26] “lenha de Cristo” e ritual do aranî implicam uma reminiscência sacrifical, sendo o fogo o elemento sacrifical por excelência, aquele que confere ao sacrificado a destruição total, albadas totais regenerações. Estes costumes vêm inscrever-se na grande constelação dramática da morte seguida ela ressurreição. Quer seja em Sais, quando das festas de Ísis-Neith, na Irlanda ou nas igrejas cristãs, a cerimônia do “fogo novo” e da extinção do fogo antigo desempenha o papel de um rito de passagem, de um rito que permite a emergência da fase ascendente do ciclo (DURAND, 2012, p. 330).

O Arquétipo do fogo e a sua conexão com o simbolismo da fecundidade da madeira se evidencia no laço entre o aranî e os isqueiros em forma de cruz, através do esquema da fricção. Os Isqueiros rotativos onde há o uso do arco, da broca ou da manivela funcionam através de um movimento circular contínuo que se assemelha ao movimento da fricção rítmica do moinho primitivo das casas romanas, que armazenava cereais e azeite.

A associação dos elementos com a sexualidade também é abordada pelo filósofo, que apresenta a relação do fogo gerado através do movimento de fricção da

---

[23] A palavra potassa é usada em geral para indicar o carbonato de potássio (K2CO3), que pode substituir a soda na fabricação de vidro. A potassa foi originalmente obtida pela lixívia de cinzas de madeira queimada fervidas em solução em grandes caldeirões abertos. A potassa a partir da lixívia é usada na preparação de sabão cru. O carbonato de potássio é preparado comercialmente a partir do minério silvita, um composto quase puro de cloro e potássio.

[24] Pedaço de madeira com a extremidade inflamável que, quando incendiada, ilumina, sinaliza; tocha, facho.

[25] Faille: vocábulo medieval.

[26] Roda de madeira envolvida em palha que é deitada sob o fogo nos rituais de solstício de Verão.

madeira (araní e a cruz), no qual o movimento de vaivém se assemelha ao ato sexual. Na Austrália há o jogo simbólico do coito, onde o solo é cavado com um pau pontiagudo, simulando a penetração que ocorre no ato sexual, assim como no ritual dos ferreiros e dos alquimistas, em que o fogo da madeira se assemelha à troca de calor entre os corpos durante a relação sexual. “As cerimônias metalúrgicas africanas apresentam elementos do simbolismo nupcial e o inventor mítico da metalurgia chinesa, Yu, o Grande, procede, pelo fogo Yang e pela água Yin, que constituem a operação da têmpera, em um verdadeiro casamento dos elementos” (Durand, 2012, p. 333).

O Antropólogo demonstra, também, como o fogo é ligado à nupcialidade alquímica:

> (...) nos simples isqueiros de fogo primitivos, como nos elementos sexuados das “núpcias químicas” mais evoluídas, há sexualização bem marcada das duas peças de madeira que servem para provocar a fricção ignífera. Sexualização que tem a ver com a forma “macho” ou “fêmea” das peças em presença, e de que a moderna linguagem do eletricista guardou vestígios (Durand, 2012, p. 333).

O filósofo ainda aborda o amor e o fogo de maneira rítmica, denotando a sexualidade intrínseca e como este esquema da fricção origina “o complexo de Novalis”:

> O amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo”. O analista tenta então uma “ritmanálise” da fricção: desde que se começa a esfregar, experimenta-se um calor doce e objetivo, “ao mesmo tempo que a quente impressão de um exercício agradável”. Este esquema da fricção é posto em relevo por Bachelard em Bernadin de Saint-Pierre, no abade Nollet, em Von Schubert e sobretudo em Novalis, e finalmente chama “complexo de Novalis” a esta pulsão “para o fogo provocada pela fricção e pela necessidade de um calor partilhado (DURAND, 2012, p. 334).

Esta relação entre o fogo e o gesto sexual ritmado (fricção) possibilita uma conexão com a música, em que o autor explícita objetivamente:

> Como o diz pudicamente Bachelard, foi talvez neste “terno trabalho” - de fazer fogo “que o homem aprendeu a cantar”. A etnologia confirma essa intuição: para o primitivo são as técnicas rítmicas do fogo, do polimento, do derrube, do barqueiro ou do ferreiro que se acompanham de danças e cantos. Em numerosas línguas semitas, em sânscrito, em escandinavo e em turcotatar, a dignidade de “senhor do fogo” é explicitamente unida à de “senhor das canções”. Odin e os seus padres são “ferreiros de canções”. No Ocidente, haveria uma sobrevivência de uma tal ligação nos ciganos, ao

> mesmo tempo ferreiros e músicos. Esta afinidade da música, especialmente rítmica, da dança e da poesia escondida, e das artes do fogo, que se encontra em níveis culturais muito diversos, é ainda mais explícita na constelação música-sexualidade (DURAND, 2012, p. 334, 335).

Permanecendo nesse contexto rítmico-sexual, surgem associações com instrumentos musicais, como, por exemplo, o tambor. Esse instrumento musical está ligado à fecundidade, à criação e ao peixe Tétrodon, no qual a sua pele é utilizada na confecção do tambor. Particularidades sobre o tambor surgem, o que o torna um símbolo em algumas culturas, pois, além de gerar música, o seu método artesanal de construção está repleto de simbolismos, como o tambor *Kunyu* e suas baquetas, como relata o antropólogo:

> (...) o tambor *Kunyu*, feito de um fruto de baobá, ovo do primeiro mundo cuja existência é figurada pela coroa de espinhos do arbusto *Mono* que fixa a pele do tambor. Este arbusto, cujo nome significa "agrupar, reunir"', é metatético[27] do Nommo, o gênio da água concretizado pelo Iamantim, vigário do demiurgo. É com uma pasta negra extraída do fruto deste arbusto que é revestido o interior do tambor para simbolizar o caos e as trevas primordiais. A gama dos tambores dogon, de que o *Kunyu* é o protótipo, resume as fases principais criação. É assim que as baquetas do tambor koro batem ora o bordo que está diante do tocador, e que simboliza a terra, as suas culturas, as coisas "de baixo", ora o outro bordo, que simboliza o milho a crescer e todas as "coisas do alto" (DURAND, 2012, p. 335).

Permanecendo nos simbolismos relacionados ao tambor, há, também, outros, como o B*oy gann, o* Boy *dounnoulé e o* Barpa:

> O tambor *Boy gann*, em forma de ampulheta, representa o corpo de Nommo meio-humano, meio-peixe, enquanto as duas peles do tambor *Boy dounnoulé* simbolizam o céu e a terra, e o tambor *Barpa* (de bara, acrescentar) é ornado com figuras de mulheres grávidas que "acrescentam" homens ao país. O tambor é síntese criadora, união dos contrários. Mas, sendo símbolo de Nommo, é também ictiomórfico[28]. O tambor, tal como a harpa, assemelha-se ao peixe *Tétrodon*, como mostra Griaule. Mesmo quando a pele do tambor não é expressamente uma pele de *Tétrodon*, mas uma pele de rato como entre os dogon, o peixe conserva miticamente a sua categoria musical e cósmica: ele é o tamborileiro demiúrgico[29] ou então a harpa-alaúde[30]. Tocar *Kunyu* ou qualquer outro tambor é substituir-se ao criador ictiomórfico Nommo, e de algum modo orquestrar a nova criação (DURAND, 2012, p. 335).

---

[27] Que se refere a metátese, que é a troca de posição de fonema no corpo de um vocábulo: o latim semper, p. ex., deu origem ao português sempre.

[28] Que tem forma de peixe.

[29] Nome do deus criador, na filosofia platônica. [Por extensão] qualquer ser que represente uma divindade. [Figurado] todo criador de algo extraordinário ou grandioso.

[30] Instrumento musical em forma de meia pera, com cravelhas situadas no braço em ângulo reto, usado na Europa nos séculos XVI e XVII.

Mostra-se evidente a integração do caráter sexual na estrutura da música, pois "os nossos tratados de composição classificam ainda de "feminino" e "masculino", como no domínio da altura do som, sendo o agudo atribuído às vozes de mulheres e o grave às vozes de homens, e como nos diferentes timbres da orquestra (Durand, 2012, p. 336)".

Ao mesmo tempo ela também interage na continuidade e no domínio do tempo:

> Ela é da forma mais completa "cruzamento" ordenado de timbres, vozes, ritmos, tonalidades, sobre a trama contínua do tempo. A música constitui, também ela, um dominar do tempo, como viu um dos mais perspicazes musicólogos, que escreveu: Admitindo que a música organiza efetivamente o tempo, qual é então o caráter específico é desta operação?... o compositor produz no tempo uma coisa que na sua unidade, enquanto portadora de um sentido, é intemporal... (DURAND, 2012, p. 336).

A música e o ritmo engendram a dança, que em diversas culturas também faz parte dos rituais e cerimônias dos povos ou das tribos e, dessas coreografias rítmicas, novos símbolos são constituídos, fazendo parte de uma constelação universal. Um símbolo relevante associado à dança é o Deus Shiva, conhecido como o "dançarino supremo" ou "senhor da dança" (Shiva-Natarája). De acordo com a lenda, ele "(...) brande com uma mão o pequeno tambor que ritma a manifestação do universo, com a outra a chama do sacrifício. Dança cercado por uma auréola de chamas (prabhâ-mandala)" (Durand, 2012, p. 336). O erotismo e a hierogamia[31] também se apresentam na dança e nas coreografias cerimoniais, sendo relacionados à roda do tempo:

> (...) "a roda do tempo é uma coreografia", acrescentando que toda a coreografia rítmica urna erótica[32]. Erótica não só no sentido de é que numerosas danças são diretamente uma preparação ou um substituto do ato de amor, como também porque a dança ritual desempenha sempre um papel preponderante nas cerimônias solenes e cíclicas que têm por finalidade assegurar a fecundidade e sobretudo a perenidade do grupo social no tempo. Danças do *Sigui* dos dogon, *Shalako* dos zuni ou *Pilu*. dos neocaledônios[33] têm por dupla missão instaurar pela repetição cíclica da festa e pelo ritmo da dança a frutuosa continuidade da sociedade (DURAND, 2012, p. 336).

[31] União sexual ou matrimonial entre seres divinos ou entre um ser humano e um ser divino.

[32] Que se refere ao amor: as poesias eróticas de Catulo. Que se refere ao amor sexual; lúbrico, lascivo.

[33] Que pertence ou se refere a Nova Caledônia, Melanésia.

Os simbolismos relacionados ao o fogo e a roda passam por uma metamorfose: saem do ritmo cíclico do eterno recomeço para se tornarem um símbolo de verticalização, de progresso, ou seja, a árvore. “O tempo já não é vencido pela simples segurança do retorno e da repetição, mas sim porque sai da combinação dos contrários um “produto” definitivo, “um progresso” (Durand, 2012, p. 338)”.

A árvore apresenta vários símbolos, como flores, folhas e frutos: Esse último é de onde são extraídas “divinas” bebidas fermentadas, tal como o vinho e sendo associadas, também, ao milho e a ao trigo.

> (...) como coluna ou como chama, a árvore tem tendência a sublimar-se, a verticalizar a sua mensagem simbólica. Os mais arcaicos lugares sagrados, centros totêmicos australianos, templos primitivos semitas e gregos, hindus ou pré-hindus de Mohenjo-Daro, são constituídos por uma árvore ou um poste de madeira associado a um bétilo[34] (Durand, 2012, p. 340)

Onde a árvore representa o devir[35] e a pedra a estabilidade. Durand comenta sobre a ligação entre a árvore, a flor e a coluna de pedra e quais civilizações costumavam utilizar tal configuração em seus locais sagrados:

> Przyluski estudou muito minuciosamente esta ligação frequente entre a árvore, a flor e a coluna de pedra tanto no século IX antes da nossa era na arte sírio-fenícia, como na Babilônia, no Egito, na Grécia, no Irã ou na índia. Encontra-se mais ou menos por todo o lado nos monumentos destas culturas antigas a coluna associada quer à tamareira ou ao lótus sagrado, quer aos dois ao mesmo tempo. O pilar de Sanath coleciona na sua verticalidade as figuras animais, e os diversos capitéis lotiformes[36] das colunas hipostilas[37] sintetizam as diversas fases do abrir da flor: botão, corola aberta, pétalas fanadas (DURAND, 2012, p. 340-341).

Yaggdrasil, a árvore que representa a totalidade cósmica na tradição nórdica suas “(...) raízes vão até o fundo da terra, a ramagem cobre a fonte da juventude, a parte inferior do tronco é regada pelas Normas, e na qual se abriga toda a criação, a

[34] Pedra sagrada, considerada, no antigo Oriente Próximo, como a morada de um deus e, às vezes, o próprio deus.

[35] Processo de mudanças efetivas pelas quais todo ser passa. movimento permanente que atua como regra, sendo capaz de criar, transformar e modificar tudo o que existe; essa própria mudança. Passar a ser; fazer existir; tornar-se ou transformar-se.

[36] O que tem a forma de um lótus, uma flor aquática comum em algumas culturas orientais. O termo também pode ser usado para descrever algo que se assemelha a uma flor de lótus em termos de beleza ou delicadeza.

[37] Diz-se de uma sala cujo teto é sustentado por colunas.

víbora embaixo e a águia no cimo. É rivalidade entre a serpente e a ave que vem dramatizar e verticalizar esta grande imagem cósmica" (Durand, 2012, p. 341-342)".

Devido a sua verticalidade, essa árvore cósmica se humaniza de modo que suas partes vegetais são associadas às partes do corpo humano:

> (...) a árvore é verdadeiramente totalidade psicofisiológica da individualidade humana: o tronco é a inteligência, as cavidades interiores os nervos sensitivos, os ramos as impressões, os frutos e as flores as boas e más ações. Esta humanização da árvore poderia ser igualmente estudada na iconografia: porque se a árvore se torna coluna, a coluna por seu turno torna-se estátua e toda a figura humana esculpida na pedra ou na madeira é uma metamorfose "ao contrário". (...) o papel metamorfoseante do vegetal é, em muitos casos, o de prolongar ou sugerir o prolongamento da vida humana. O verticalismo facilita muito esse "circuito" entre o nível vegetal e o nível humano, porque o seu vetor vem reforçar ainda as imagens da ressurreição e do triunfo (DURAND, 2012, p.341).

Faz-se importante evidenciar que, na cultura hindu, os upanixades, que são partes das escrituras *Shruti hindus*, que discutem religião, têm uma relação inversa à árvore cósmica dos nórdicos, ela "mergulha as suas raízes no céu e estende os seus ramos sobre a terra (Durand, 2012, p. 344)". A verticalização histórica da árvore está enlaçada com o devir cíclico e consequentemente ao progresso da humanidade. Sendo, ela, genealógica historicamente, aporta, em si, todo um conteúdo ancestral, que é rememorado em todo o reinício de um novo ciclo, representando um dos mais importantes símbolos ascendentes, pois permite aos seres humanos saber parte da história de seus antepassados e a se conectarem com o divino (Durand, 2012).

3.2.2.1.6 Subestrutura Símbolos das Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilo da História

Essa subestrutura integrante da estrutura Do Denário ao Pau é composta por quatro estruturas sintéticas, que são definidas como síndromes ciclóides ou maníaco-depressivas e que se inserem no campo da psicologia. A primeira estrutura sintética é a estrutura de harmonização dos contrários. Tem fases contrastadas, demonstrando uma "energia móvel na qual adaptação e assimilação estão em harmonioso concerto (Durand, 2012, p. 346)". O "syntone[38]", um indivíduo que tem a

[38] Diz-se de um tipo de temperamento equilibrado e da pessoa de fácil ajustamento.

intuição da medida e dos limites, como uma sintonia, de onde surge “uma das primeiras manifestações da imaginação sintética, e que dá o tom estrutura harmônica, é a imaginação musical, uma vez que a música é essa metaerótica cuja função essencial é ao mesmo tempo conciliar os contrários e dominar a fuga existencial do tempo (Durand, 2012, p. 347)”.

O termo “harmonia” não deve ser tratado no seu sentido estrito, que aqui significa simplesmente organização conveniente das diferenças e dos contrários, mas como uma harmonia rítmica, que é “(...) simultaneamente o acordo medido dos tempos fortes e fracos, das longas e breves, e ao mesmo tempo, de modo mais amplo, a organização geral dos contrastes de um sistema sonoro em que toda a música ocidental está explicitamente colocada sob o esquema da harmonia (Durand, 2012, p. 347)”.

Essa harmonia rítmica desenvolve a estrutura musical do imaginário, embora “numerosos psicólogos, na esteira de Freud, negam o caráter de imagem ao processo musical. Mas para nós a música não é mais que o ponto de chegada racionalizado de uma imagem carregada de afetividade e do gosto sexual” (DURAND, 2012, p. 348). O princípio da harmonização pode ser aplicado em diferentes áreas do conhecimento como astrologia, astrobiologia, teorias médicas e microcósmicas de modo a organizar qualquer tipo de sistema utilizando analogia, correspondências perceptivas ou simbólicas (Durand, 2012).

A segunda estrutura reside no caráter diáletico ou contrastante da mentalidade sintética. A música harmônica apresenta o seu contraste dramático, valorizando igual ou reciprocamente as oposições do tempo (Durand, 2012). “A síntese não é uma unificação como a mística, não visa a confusão dos termos, mas a coerência, salvaguardando as distinções” (Durand, 2012, p.349). Durand (2012) afirma que toda a música, em certo sentido, remete à Beethoven, ou seja, é contrastada e carrega em si um conteúdo dramático inseparável de sua composição, como a sonata que o pesquisador utiliza, que é uma composição musical instrumental feita de movimento dinâmicos:

> A monotonia que ameaça a má música e a arte do músico e consiste tanto na variação como na repetição afirmada do tema ou do refrão. Os temas nunca permanecem estáticos, desenvolvem-se afrontando-se. A forma sonata não passa de um drama condensado, e se o contraste se esbate nesta forma pela coerência rítmica e frequentemente tonal dos temas, o

> drama reaparece na justaposição dos movimentos vivos e lentos da própria sonata, herdeira nesse aspecto da suíte clássica. Porque se a música ou a sonata são primordialmente casamento harmonioso, não deixam por isso de ser diálogo, cobrem a duração de um reciclo dialético, ele um processo dramático. Por isso, a música nunca se liberta do drama: drama religioso da missa ou da cantata, drama profano da ópera (DURAND, 2012, p.349).

Beethoveen, Mozart e Wagner, todos grandes compositores musicais, evidenciam no cerne das composições de suas músicas, um grande teor dramático, que transcende a humanidade e vai de encontro ao cosmos, como descreve Durand:

> (...) a dramática musical ultrapassa o microcosmo dos sentimentos humanos e integra no contraste elas sonoridades o drama cósmico inteiro: *a Sinfonia pastoral* dispõe o contraste da calma e da felicidade agreste e das ameaças da trovoada, e todo poema sinfônico é a música de balé moderna, da *Sinfonia fantástica* ao *Festim da aranha*, seguirá esse esboço dramático (DURAND, 2012, p.350).

Esse teor dramático, do qual a música é composta, também é transportado para o teatro e para o cinema, onde podemos citar algumas das grandes obras do poeta e dramaturgo inglês, William Shakespeare, tais como: Romeu e Julieta, O Mercador de Veneza, Henrique V, Hamlet, Otelo, Macbeth, Rei Lear, dentre outras. Qualquer drama sempre tem ao menos duas personagens: uma representa o desejo de vida e eternidade e a outra o destino que impede a busca e a concretização de tal desejo.

Sendo assim, observa-se uma terceira estrutura de cunho histórico emergindo do caos dramático de onde uma série de fenômenos humanos ocorrem, possibilitando a existência de uma coerência no contraste que se deparará com a "estrutura histórica do imaginário", onde historiadores do progresso como Hegel ou Marx e do declínio como Spengler contribuem com as suas percepções sobre cada fase temporal que constitui um ciclo (Durand, 2012)

> (...) as filosofias da história se situam no prolongamento de toda fantasia ciclóide e rítmica. Historiadores do progresso como Hegel ou Marx, historiadores do declínio como Spengler procedem todos da mesma maneira, que consiste simultaneamente em repetir fases temporais que constituem um ciclo, e por outro lado em contrastar dialeticamente as fases do ciclo assim constituído. Para Hegel como para Marx a história apresenta fases de teses e de antíteses bem delimitadas, para Spengler - indo buscar inconscientemente o seu vocabulário classificador à astrobiologia - a história oferece à meditação "estações" de vida e morte, primaveras e invernos bem caracterizados. Para todos, esses contrastes têm o poder de se repetir, de se cristalizar em verdadeiras constantes históricas (DURAND, 2012, p.351).

Todos os elementos relacionados aos fatos históricos, mesmo que divergentes, não devem ser negligenciados, embora isso não ocorra na prática, pois o imaginário exige mais do que um presente na narração. A compreensão precisa que os contraditórios também sejam pensados, “ao mesmo tempo e sob a mesma relação, numa síntese” (Durand, 2012, p. 352).

> Essa estrutura sintética da história ou da lenda aparece na famosa narrativa da fundação de Roma e da criação das instituições romanas a partir da guerra sabina: Roma é, com efeito, fundada como síntese de dois povos inimigos, e chega à existência histórica pela reconciliação dos dois reis adversários, Rômulo e Tito (Durand, 2012, p. 352).

Algumas sínteses históricas se evidenciam de diferentes maneiras, sendo originadas através das pressões culturais e que se inserem no cosmos universal das estruturas sintéticas, chamadas de “estilos de história”, que, de acordo com Durand Dumézil, demonstrou magistralmente:

> Dumézil mostrou de modo convincente o que diferenciava o estilo romano da história do estilo hindu: os romanos são empiristas, políticos, nacionalistas, para quem a síntese tomará sempre um certo aspecto pragmático, enquanto os hindus são meditativos, dogmáticos, terão tendência para transformar a história em fábula. A história oscila entre um estilo do eterno e imutável retorno do tipo hindu e um estilo de dinamização messiânica do tipo da epopéia romana (DURAND, 2012, p.352-353).

A quarta e última estrutura se manifesta pela *hipotipose*[39] *futura*: o futuro é presentificado, é dominado pela imaginação. O “(...) historiador Michelet definiu este estilo de história” (Durand, 2012, p. 353), “(...) ao declarar, a propósito da Revolução Francesa: “Nesse dia tudo era possível... o futuro foi presente ... quer dizer, houve mais tempo, um relâmpago de eternidade” (Durand, 2012, p. 353)”. Percebe-se que surge uma promessa na fantasia histórica, algo possível em um futuro incerto, mas que se apresenta no presente. Essa promessa também se apresenta em diversas civilizações, como na romana e celta (história épica), na judia (messiânica) e na maia (progressismo heróico). Os alquimistas também estão ligados a toda essa promessa progressista, conforme descreve Durand:

[39] Estilística. Ação de descrever uma cena ou circunstância, utilizando cores intensas, de maneira a fazer com que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de que as percebe pessoalmente.

> A alquimia está para a estrutura progressista como a astrobiologia está para a estrutura de harmonização dos contrários. Como escreve Eliade, com lucidez: “No desejo de se substituírem ao tempo, os alquimistas anteciparam o essencial da ideologia do opus mundo moderno”, porque o *opus alchymicum* parece ser acima de tudo um processo de aceleração do tempo e de domínio completo dessa aceleração. “A alquimia legou muito mais ao mundo moderno que uma química rudimentar: transmitiu-lhe a fé na transmutação da Natureza e a ambição de dominar o tempo (DURAND, 2012, p.354).

Dentre os mecanismos imaginários essenciais, “(...) há um estreito parentesco progressista entre a exaltação épica, a ambição messiânica e o sonho demiúrgico dos alquimistas (Durand, 2012, p. 354)”, que acaba por se relacionar com todos os outros povos que foram expostos nessa estrutura.

3.2.2.1.7 Subestrutura Símbolos dos Mitos e do Semantismo

Nessa subestrutura integrante da estrutura Do Denário ao Pau, o autor explora a definição de mito e do semantismo e de como ambos geram a sua simbologia e como esses símbolos dialogam com outros símbolos do regime noturno. Percebe-se que, no RN do imaginário, suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas se conectam sob a forma de narrativa e se o teor dela for dramático ou histórico, o simbolismo irá tender a se organizar em torno da mesma. Em termos gerais, é essa narrativa ou discurso, obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas que chamamos “mito”. Tal termo engloba a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa, a mágica, a lenda, o conto popular ou a narrativa romanesca. O mito tem um universo próprio, constituído não apenas de relações diacrônicas e sincrônicas, mas de significados amplos, dos quais não se pode dar uma única definição, pois é carregado de uma semântica imediata (Durand, 2012). “O que importa no mito não é exclusivamente o encadeamento da narrativa, mas também o sentido simbólico dos termos (Durand, 2012, p. 356)”. Ele, em seu modo de discurso, não é passível de tradução ou decodificação, pois um arquétipo não se traduz, se busca compreendê-lo em sua própria forma e, sendo assim nenhuma linguagem pode traí-lo. O mito transporta em sua constituição “pacotes de significações” que serão comunicadas através do “(...) discurso mítico, cuja linguagem é formada de associações de palavras, constituído por “blocos” ou, se

preferir, por exames de imagens, carregados de uma significação mais afetiva que intelectual (Durand, 2012, p. 357)".

O mito é uma presença semântica, composto por símbolos que contêm compreensivamente o seu próprio sentido. Soustelle exprime a "(...)*espessura semântica* do mito(...) (Durand, 2012, p. 357)"., utilizando "(...) a metáfora do eco ou do palácio dos espelhos no qual cada palavra remete em todos os sentidos para significações cumulativas (Durand, 2012, p. 357)". Durand contesta as afirmações de Lévi-Strauss, afirmando que o mito não pode ser reduzido a uma simples sintaxe formal ou a uma rudimentar explicação naturalista ou psicológica, assim como não pode ser interpretado matematica ou logicamente, pois o modo como o mito é pensado não é o mesmo do pensamento científico. O homem sempre pensou de forma ordenada, mas a sua mente armazena uma quantidade expressiva de memórias que nem sempre serão rememoradas da mesma maneira em que foram experienciadas, sendo que cada indivíduo compreenderá o mito de modo diferenciado. Portanto, qualquer esforço para transpô-lo causará somente um empobrecimento, já que ele não é passível de tradução. Durand afirma que não é "(...) um direito de igualdade entre o imaginário e a razão (Durand, 2012, p. 358)" que ele busca, mas sim, evidenciar o direito de integração e/ou "(...) antecedência do imaginário e dos seus modos arquetípicos, simbólicos e míticos, sobre o sentido próprio e as suas sintaxes (Durand, 2012, p. 358)".

Na mitologia há dois fatores de análise: o sincrônico e o diacrônico. Na análise sincrônica[40], que estuda a língua em um momento específico, encontram-se duas dimensões: uma que ocorre "(...) no interior do mito, com a ajuda da repetição das sequências e dos grupos de relações evidenciadas, e a comparativa com outros semelhantes (Durand, 2012, p. 360)". Pode-se acrescentar, ainda, que "(...) a análise dos isotopismos simbólicos e arquetípicos que é a única que pode dar a chave semântica do mito (Durand, 2012, p. 360)" e a própria ordenação e o sentido do "mitema[41]", que pode ser composto por repetição, redobramento, triplicação ou quadruplicação das sequências. A repetição tem o objetivo de evidenciar a estrutura sincrônica do mito, onde se observa a mesma estrutura da música: ele é uma repetição rítmica, com ligeiras variantes, de uma criação. "Mais do que contar, como

[40] Relacionado com sincronia ou próprio daquilo que acontece ao mesmo tempo que outra coisa, podendo, ou não, ter relação entre si.

[41] Menor unidade de sentido essencial na caracterização de uma narrativa mítica.

faz a história, o papel do mito parece ser o de repetir, como faz a música (Durand, 2012, p. 361)". A aptidão sincrônica de repetição do mito e suas conexões com os elementos internos e externos e suas possíveis associações a algo são descritas pelo autor:

> (...) essas repetições das sequências míticas têm um conteúdo semântico, quer dizer, que no seio do sincronismo a qualidade dos símbolos importa *tanto* como a relação repetida entre os protagonistas do drama. É que o sincronismo do mito não é apenas um simples refrão: ele é música, mas à qual se acrescenta um sentido verbal, é no fundo encantação, assunção do vulgar sentido verbal pelo ritmo musical e, por ele, capacidade mágica de "mudar" o mundo (Durand, 2012, p. 361).

Na análise diacrônica[42], que estuda a língua através do tempo, percebe-se a integração sincrônica em sua estrutura, como as repetições das sequências, que é uma característica presente nos mitos. O autor utiliza como base para a sua demonstração o conto haitiano "Mãe da água", trazido por S. Comhaire-Sylvain, que posteriormente receberá diferentes versões ao redor do mundo

> (...) O conto haitiano *Mãe da água*, cujo diacronismo se resume assim: duas pessoas jovens, moças ou rapazes, das quais uma ou comete uma falta venial ou tem um defeito qualquer que a faz fugir ou pôr-se fora da comunidade primitiva. Daqui resulta uma viagem muitas vezes precedida por uma prova mágica. O viajante encontra então uma velha que o submete com sucesso a várias provas: humildade, obediência, trabalhos repugnantes, etc. Urna recompensa é por fim oferecida sob a forma de riquezas saídas da manipulação de objetos mágicos ou do simples pronunciar de certas palavras. O conto continua pela repetição sincrônica, mas inversa dos mesmos acontecimentos pelo segundo protagonista inicial, que se sai muito mal das provas e, em lugar de uma recompensa, recebe uma punição (DURAND, 2012, p. 362).

O conteúdo simbólico mágico desse conto mítico haitiano e de suas várias versões ao redor do mundo é composto por elementos e objetos constituídos de significados. Embora o conto acima descrito esteja resumido (a intenção aqui não é a de apresentá-lo em seu todo), é pertinente que a simbologia contida nele seja evidenciada, a fim de se manter o propósito do contexto deste estudo. Os símbolos mágicos que surgem nos contos são: ovos mágicos que podem se transformar em espelhos ou príncipes, cabaça, frutos, latrina, objetos vegetais e animais, extrair minérios e/ou pedras preciosas e transformá-las em pó, símbolos teriomórficos,

[42] Que estuda ou entende uma situação, ou reunião de fatos, de acordo com a sua evolução no tempo.

como mulher com um olho (narina, braço, orelha) simwi a canibal, a velha negra generosa curvada e enrugada pela idade, o velho coberto de chagas ou micoses ou tumores ou qualquer outra enfermidade (associa-se aos contos europeus, como A Gata Borralheira e a fera de A Bela e a Fera), mulheres bonitas, árvores mágicas, cocôs, nozes, cestos, abóbora, camarão, arroz, peixe, galinha, estômago, vísceras, dentes. (Durand, 2012)

Conforme Durand, há mais duas formas de mito expressas por S. Comhaire-Sylvain, uma que diz que todas as recompensas e punições são emitidas pela boca, portanto, os répteis, sapos e serpentes significam punição, ou seja, são associados a *"excrementos",* e as recompensas são gado, ouro, pedras preciosas, moedas, roupas e vestidos de luxo (o vestido da gata borralheira), que são associados a *"vômitos"* de riqueza. A outra é a que o tema é sobre o salvador sempre acompanhado por seu fiel parceiro, o cavalo e a sua jornada para derrotar o mal. Durante esta aventura irá encontrar diversos monstros maléficos devoradores ou engolidores e outros símbolos, tais como: ogros, barqueiros, galos, lobisomens, vampiros, feiticeiros ou feiticeiras, mortos-vivos, sereias, cães, lenhadores do diabo, câmaras secretas cheias de ossada e cadáveres. O esquema do retorno e o da fuga engendram símbolos de um conjunto místico relacionados a transporte, utilizando elementos e objetos como veículos: bambu oco, barril de açúcar, carro mágico, cesto, ventre de um animal caridoso e canoa mágica. O esquema progressista surge através da árvore que cresce desmesuradamente e salva os fugitivos de monstros, objetos e lugares maléficos, é uma árvore que, de simples damasqueiro, se transforma em gigantesco baobá (Durand, 2012). Abaixo, apresenta-se um quadro resumido do sistema de estrutura e subestruturas das categorias do Regime Diurno e Noturno:

Quadro 1 – Síntese da Classificação da Simbologia do Imaginário

Categorias Simbólicas	Estruturas Simbólicas	Subestruturas Simbólicas	Significados Representados Através dos Símbolos
Regime Diurno (RD)	Faces do Tempo	Símbolos Teriomórfico	Estes símbolos remetem ao lado primitivo e animal, onde a inquietação, o movimento e o ato de devorar se evidenciam.
		Símbolos Nictomórfico	Estes símbolos remetem à noite e à escuridão, apresentando uma perturbação súbita dos processos racionais. Apresentam a ideia de medo

Categorias Simbólicas	Estruturas Simbólicas	Subestruturas Simbólicas	Significados Representados Através dos Símbolos
			do negro, angústia, depressão, água, onda, cabeleira, feminilidade, fluxo menstrual, ruiva, lágrimas, morte, afogamento, mutilações, lua negra, vermelha, dragão, aranha, fio, laço, tecer, tabu, Deus sangrento Kali Kala, Ctonos (terra mãe dos titãs, morada dos mortos e dos vivos), a terra sob seu aspecto interno e obscuro, seres fabulosos ou reais de origem subterrânea ligados a forças da germinação e da morte, ameaça (interior ou exterior), lutas travadas entre a vida e a morte, caráter oculto, imprevisto, súbito, violento.
		Símbolos Catamórficos	Estes símbolos remetem à queda e têm apelo sexual e digestivo. Representam o caminho descendente, nascimento e nascimento dos dentes (experiências traumáticas), valorizações negativas: sexual e digestiva, mulher (pecado original), menstruação, intestino, anus e mastigação.
	O Cetro e o Gládio	Símbolos Ascencionais	Estes símbolos representam a ascensão, verticalização, elevação, voar, asas, ar, éter, constante ortogonal, Deus, sol (dourado, luminoso), celeste, céu, gigantismo, crânios, virilidade e potência.
		Símbolos Espetaculares	Estes símbolos representam a ascensão à luz, sol, luminoso, ouro, dourado, brancura, oriente, coroa, halo, olho, olhar, vigilância e palavra.
		Símbolos Diairéticos	Estes símbolos representam a transcendência, espiritualização, RD da fantasia, sexualidade reforçada, potência, virilidade, militarismo, bélico, guerreiro, espada, herói, armas percucientes, cristãos, nórdicos, romance policial e retidão moral.
		RD e Estruturas Esquizomorfas	4 Estruturas Esquizomorfas
Regime Noturno (RN)	A Descida e a Taça	Inversão	Estes símbolos representam a descida, digestão, íntimo, frágil, macio, lento, interioridade (calor), exterioridade (além do carnal), queda, descida lenta, bucal, anal, vaginal, ventre (cavidade), sexual, íntimo, engolimento, calor, denegação, redobramento, encaixamento, gulliverização, inversão, peixe, mulher-peixe, mundo dos mortos, cadáver, noite é infinita, estrelas, névoa, cores, imagística colorida, alquimia e pedra filosofal.

Categorias Simbólicas	Estruturas Simbólicas	Subestruturas Simbólicas	Significados Representados Através dos Símbolos
		Os Símbolos da Intimidade	Estes símbolos representam o simbolismo da intimidade, o isomorfismo do retorno, incineração, enterramento, posição fetal, berço-sepulcro, Egito, múmias, imortalidade, órgão feminino, taça, caverna, gruta, catacumba, cripta, semantismo feminóide da morada, cabanas, palácios, quartos representando órgãos, corpo material e mental, umbigo, útero, intestino como labirinto, mandala (círculo, centro, divindades, morada dos deuses), figuras circulares (nosso centro), figuras quadras ou retangulares (defesa da integridade interior, defesa), círculo ou esfera, centro perfeito, espaço curvo, fechado e regular (signo de doçura, paz), repetição (espaço sagrado multiplicado indefinidamente), recomeço, ubiquidade do centro, arca, barca, viagem mortuária, morte = navegador, transporte, automóvel (morada sobre rodas), concha, ovo, esconderijo, graal, ouro, tesouro, química, excrementos, valorização do ouro e da mulher, Sabinos e Roma (guerreira, jurídica, agrícola e doméstica), Ocidente mulher e ouro são elementos do mal, chifres e gládios.
		Estruturas Místicas do Imaginário	Estes símbolos representam o místico, redobramento, estruturas místicas, perseverança, simetria da semelhança, preservação da negação na dupla negação, viscosidade, adesividade, isolar, separar, pintura concreta, abstrações geométricas, realismo sensorial das representações, cor, semântica da cor, obra alquímica e formas mais orgânicas.
	Do Denário ao Pau	Os Símbolos Cíclicos	Estes símbolos representam o movimento cíclico do destino, figuras de tarô, esquemas progressistas, mitos, mitos sintéticos, dramatização, mito do eterno, imortal, ressuscitar, o ser é circular, domínio geométrico do tempo, relógio, calendário, ano novo, lua (1ª medida de tempo, fertilizadora, fecundidade), divindade plural, sistemas de numeração, figura bissexuada, ritos de circuncisão e excisão, ciclos menstruais, maternidade, ervas, árvores, vegetais (regeneração), coiote, corvo (alimentam-se de carnes mortas), escalpo, rito de iniciação, filho (repetição dos pais no tempo), mutilações (simbólicas ou reais, sexuais), despedaçamento, sacrifício (da carne, na terminologia bancária: pagamento de dívida, fatura a quitar, tempo sob

Categorias Simbólicas	Estruturas Simbólicas	Subestruturas Simbólicas	Significados Representados Através dos Símbolos
			penhora, pelo sacrifício o homem adquire "direitos" sobre o destino, modificará a ordem do universo segundo a vontade humana), carnaval, narrativa mítica (morte anunciadora da morte desejada de um tirano), O papel daquele que sacrifica (mago-profeta) cartomante, cigano, práticas de iniciação e sacrifício ligam-se naturalmente as práticas orgiásticas, dragão (alado), serpente, concha espiralada, metamorfose, Ourobouros (serpente que morde a própria cauda, feminilidade, possui os segredos da morte e do tempo: senhora do futuro e detentora do passado, recebe o poder da clarividência), tecer (tecido do universo, fio(fibras vegetais) instrumentos e os produtos da tecedura e da fiação, o carro é o "veículo" de uma alma à prova.
		Do Esquema Rítimico ao Mito do Progresso	Estes símbolos representam a árvore, madeira, cruz, fogo, sexualidade, tecnologia, óleo, isqueiro (Arani-Swastika), fricção das peças (sexualização), fogueira de São João, cerimônias de recomeço e fogo (novo e a extinção do antigo), moinho, movimento circular e contínuo, amor, música, ritmo, dança, tambor, canto, verticalização, bétilo Odin, Yaggdrasil ressurreição, transcendência.
		Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilo da História	4 estruturas sintéticas, 1ª Estrutura sintética: Estrutura de harmonização dos Contrários. Fases contrastadas - Energia móvel na qual adaptação e assimilação estão em harmonia - Sintonia, syntone 2ª Estrutura de caráter diáletico ou contrastante da mentalidade sintética: Se a música é, antes de mais, harmonia, não deixa por isso de ser contraste dramático valorização igual e recíproca das antíteses no tempo 3ª estrutura sintética da imaginação se assinalava pela utilização do presente na narração, 4ª estrutura se manifesta pela bipotipose futura: o futuro é presentificado, é dominado pela imaginação

Categorias Simbólicas	Estruturas Simbólicas	Subestruturas Simbólicas	Significados Representados Através dos Símbolos
		Mitos e Semantismo	Mito (relações do semantismo arquetípico e simbólico e da narrativa mística) - No RN, e especialmente nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas, ligam-se umas às outras sob a forma de narrativa. É essa narrativa - obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas - não se decodifica e nem se traduz Análise da mitologia. Sincrônico e Diacrônico, Chave semântica do mito, repetição. O mito tem a mesma estrutura da música - É uma repetição rítmica, com ligeiras variantes, de uma criação. A gata borralheira, Mãe da água Formas isotópicas dos contos: Forma 1: Faz residir a sanção em objetos de partir. Forma 2: objetos que saem pela boca Forma 3: parece ser um enfraquecimento semântico, faz residir a recompensa em alguma graça ou poder mágico - objetos mágicos: ovos, nozes, cabaça, cesto e abóbora

Fonte: DURAND, Gilbert. As Estruturas Antropológicas do Imaginário.

DISCUSSÃO

Nesta parte do trabalho foi utilizado o meu acervo particular de álbuns musicais de disco de vinil para selecionar as dez capas de álbuns para compor o conjunto de análise, onde cada capa foi analisada individualmente de acordo com os critérios: (1) deveriam pertencer à década de 80 e 90, (2) o gênero musical internacional deveria ser pop rock e dance/eletrônica e (3) que apresentasse elementos simbólicos na sua composição artística/gráfica. Na sequência, para apresentar os artistas buscou-se nas minhas lembranças e quando estas se mostraram frágeis recorri aos sites oficiais dos mesmos, já para analisar as capas dos álbuns musicais se utilizou do conhecimento adquirido com o estudo relacionado à análise gráfica e simbologia das subestruturas integrantes das estruturas das categorias do Regime Diurno e do Regime Noturno (Durand, 2012), possibilitando dialogar sobre o comportamento jovem dos anos 80-90 ao ler tais capas dos álbuns musicais.

No quadro 02 mostram-se as capas de disco selecionadas por ordem cronológica. É a partir deste quadro que serão realizadas as análises.

Quadro 2 - Capas dos álbuns musicais selecionadas por ordem alfabética

Grupo ou Cantor	Álbum	Ano	Imagem	Capa do Disco
Duran Duran	RIO	1982	1	
David Bowie	Let's Dance	1983	2	

Grupo ou Cantor	Álbum	Ano	Imagem	Capa do Disco
Depeche Mode	Some Great Reward	1984	3	
A-ha	Hunting High and Low	1985	4	
Oingo Boingo	Dead Man´s Party	1985	5	
The Cure	The Head on The Door	1985	6	
Beastie Boys	Licensed to Ill	1986	7	

Grupo ou Cantor	Álbum	Ano	Imagem	Capa do Disco
Duran Duran	Notorius	1986	8	
David Bowie	Never Let Me Down	1987	9	
Bomb The Bass	Into The Dragon	1988	10	

Fonte: Acervo Pessoal (2023).

4.1 Análises das Simbologias Contidas nas Composições Gráficas Impressas nas Capas de álbuns Musicais de Disco de Vinil

A subestrutura Esquizomorfa da categoria do regime diurno e da estrutura o Cetro e o Gládio (EQM) e a Estruturas Místicas do Imaginário (EMI), da Categoria Regime Noturno e da estrutura a Descida e a Taça não serão utilizadas para as análises, devido a uma característica muito específica, na qual são percebidas somente em pessoas com doenças mentais, o que, aqui, neste estudo, não se aplica, já que se parte do pressuposto de que o designer responsável pelo desenvolvimento da arte da capa do disco não sofre nenhum tipo de doença mental.

4.1.1 Apresentação do Artista Musical – DURAN DURAN

Na imagem um se apresenta a capa do álbum RIO (1982), da banda Britânica de Rock pop\New wave\New romantic, Duran Duran, formado em 1978, na cidade de Birminghan, na Inglaterra, inicialmente pelos músicos Nick Rhodes (teclados), John Taylor (baixo) e Stephen Duffy, vocalista do conjunto, que saiu em 1979. Neste mesmo ano, o baterista Roger Taylor passou a integrar a banda. Após inúmeras mudanças, o guitarrista Andy Taylor e o novo vocalista, Simon Le Bon, se juntaram ao grupo e mantêm a formação atual e que, em 2023, completou 45 anos. Foram uma das mais importantes bandas das décadas de 1980 e 1990, vendendo mais de cem milhões de discos, conquistando dois prêmios Grammy, quatorze singles no top dez britânico e vinte e um na Billboard Hot 100. O Duran Duran alcançou sucesso unindo música, arte, sensualidade, elegância e moda, o que lhes valeu o apelido pela imprensa de "*os bonitinhos do rock"*.

Sempre buscando inovar e trazer experiências memoráveis para o seu público, a banda foi umas das pioneiras a ter videoclipes desenvolvidos por diretores profissionais e filmados com câmeras de 35mm e, em 1984, foram os primeiros a elevar o entretenimento musical, trazendo grandes telas de vídeo que apresentavam diversos vídeos e imagens durante os seus shows de estádio. Rhodes e Taylor (fundadores da banda) começaram a ensaiar e a tocar no Rum Runner, um clube noturno da cidade. O primeiro vocalista da banda foi Stephen Duffy, e logo Simon Colley se juntou aos três. Colley era o baixista, já que Taylor, até então, tocava guitarra no grupo e, nessa época, se apresentavam ao vivo, com a ajuda de uma bateria eletrônica que pertencia a Rhodes. O nome da banda foi escolhido tentando fugir da obviedade, pois, segundo Taylor, nada que começasse com "The" seria uma boa opção, já que havia um grande número de grupos que se utilizavam do artigo definido em seus nomes. Assim, após algumas conversas entre os integrantes da banda, buscaram referências no filme francês de ficção científica Barbarella, em que havia um icônico vilão, chamado de Dr. Durand Durand, interpretado por Milo O'Shea, surgindo, assim, o que seria o nome de uma das bandas que mais teve protagonismos nas décadas seguintes.

Stephen Duffy deixou os vocais da banda no início de 1979 e, dentre os que passaram pelo grupo antes de Simon Le Bon, um vocalista teve grande importância:

Andy Wickett, que contribuiu para as letras iniciais de “Girls On Film” e “Rio”. Passado um tempo, Simon Colley deixou a banda e Taylor assumiu a posição de baixista e, neste mesmo período, Roger Taylor conhece John, Rhodes e Wickett numa festa, e se torna o primeiro baterista do Duran Duran. Logo após, Wickett deixa a banda, que, para dar continuidade, contrata o guitarrista Alan Curtis e o vocalista Jeff Thomas, que ficaram apenas por um breve período.

O grupo resolveu colocar um anúncio no jornal Melody Maker a procura de um guitarrista, vaga que logo foi ocupada pelo experiente Andy Taylor, que ingressou no grupo trazendo sua bagagem e energia das estradas. Ele ainda não sabia, mas faltava um vocalista para completar a banda, então Simon Le Bon (da banda punk Dog Days) foi indicado por sua namorada, que era garçonete do Rum Runner, para cantar no grupo, que, durante o seu teste, surpreendeu a todos com seu estilo excêntrico, sua performance, sua voz incrivelmente melódica e letras encantadoras e que posteriormente se tornaria o vocalista principal da banda e definindo, assim, a formação original: Andy Taylor (guitarra), John Taylor (baixo), Nick Rhodes (teclados), Roger Taylor (bateria), e Simon Le Bon (vocal). Os irmãos Paul e Michael Berrow, donos do Rum Runner, tornaram-se empresários do grupo, colocando-os para fazer serviços de vigia e limpeza enquanto não estivessem ensaiando. Em 1980 eles gravaram duas fitas demo e se apresentaram em clubes no entorno de Birmingham e Londres. No fim de 1980, durante a turnê como banda de abertura de Hazel O'Connor, o Duran Duran atraiu a atenção da crítica, resultando em uma guerra de lances entre as gravadoras EMI e Phonogram Records. “Um certo patriotismo” (por ser a gravadora dos Beatles) levou a banda a assinar com a EMI, em dezembro, o que faria alguns anos mais tarde Nick Rhode dizer, em uma entrevista, em 1998, que eles se sentiram “tremendamente roubados” pelo contrato com a gravadora.

O Duran Duran foi uma das primeiras bandas a trabalhar com seus próprios remixes. Antes de haver sintetizadores digitais, eles criavam várias camadas e arranjos de seus singles, muitas vezes bem diferentes das versões originais de estúdio. Essas Night Versions eram disponibilizadas apenas em vinil como *B-sides* de singles, até o lançamento da coletânea Night Versions: The Essential Duran Duran, em 1998. Desde o início de sua carreira, todos os membros do Duran Duran deixaram fluir um ótimo senso estético nos projetos da banda. Ao longo do tempo,

trabalharam junto a vários estilistas e designers de moda famosos, como Giorgio Armani, por exemplo, para compor uma imagem nítida e elegante. Além disso, o grupo ainda apostou nas artes visuais, com a ajuda de *designers* gráficos, como Malcolm Garret, que criaram as capas dos álbuns musicais e outros materiais interessantes. As revistas do Reino Unido, como a *People Teen,* rotularam os meninos do Duran Duran de "os bonitinhos do rock", talvez pela fotogenia e pela atitude de palco e que posteriormente foi seguido pela imprensa americana. Nessa época, raros eram os meses em que o grupo não tinha pelo menos uma foto em revistas *teen*, como a *Smash Hits* ou a *Tiger Beat*. Em 1988, durante uma entrevista, John Taylor declarou que não era desse modo que ele queria que a banda fosse vista, mas que o público *teen* fez do grupo uma febre que se espalhou pelo mundo.

O primeiro single da banda foi "*Planet Earth*", lançado em fevereiro de 1981, e alcançou a décima segunda posição do Top 20 britânico e, neste mesmo ano, a EMI também lançou o primeiro LP da banda, intitulado Duran Duran, e que, para promover o álbum, liberaram o segundo single: "*Careless Memories*", que não teve tanta força, parando na trigésima sétima posição. O sucesso e o reconhecimento só vieram com o terceiro single, "*Girls on film*", que chegou à quinta posição da *UK Singles Chart*, causando polêmica com seu vídeo que continha cenas estetizadas de fetiches sexuais, como lutas de almofadas e mulheres fazendo *topless*. A ideia inicial era de que o vídeo fosse mostrado sem censuras em casas noturnas, ou mesmo em canais na TV por assinatura, mas o clipe foi banido pela BBC e radicalmente editado para a MTV. Sucesso de vendas, o álbum musical Duran Duran chegou ao terceiro lugar na parada britânica e permaneceu nela por cento e dezoito semanas e, em Portugal, a banda atingiu a primeira colocação, embarcando para sua primeira turnê nos EUA, Alemanha e Reino Unido. Em 1982, com o lançamento de *Rio* (seu segundo álbum), o grupo obteve uma maior projeção internacional, colocando quatro singles nas paradas do Top 20 britânico: "*My Own Way*", "*Hungry like the Wolf*", "*Save a Prayer*" e "*Rio*" e logo entraram em uma nova turnê, que passou por EUA, Japão e Austrália.

A Princesa Diana declarou que sua banda favorita era o Duran Duran, e a imprensa os apelidou de *Fab Five*, fazendo alusão ao *Fab Four* (um dos apelidos concebidos aos Beatles). Numa primeira tentativa, o álbum *Rio* não foi bem sucedido nos EUA. A EMI, no Reino Unido, havia promovido a banda como *New romantic*,

gênero musical pouco difundido nos EUA, então a *Capitol Records* (filial americana da EMI) acabou lançando *Carnival*, um EP de *dance* remixes do álbum *Rio*, tornando-se popular entre os DJs e ajudando a ampliar o alcance da banda para diversos tipos de público. Em junho de 1982 o grupo se apresentou pela primeira vez na televisão americana, tocando energicamente "*Hungry like the Wolf*" e "*Rio*", no *Dancin On Air* (programa televisivo dedicado a apresentar cantores e bandas de *dance music* da década de 80). Em novembro, *Rio* foi relançado no EUA, sendo vendido como um álbum musical de pop dançante e a ser divulgado através da MTV, que colocou "*Hungry like the Wolf*" e vários outros vídeos da banda em sua programação, colocando *Rio* no Top 20 americano. A balada "*Save a prayer*" ganhou destaque, tornando-se um hino da banda. No Brasil, ela fez parte da novela Sol de Verão, sendo colocada em primeiro lugar nas paradas nacionais. Por fim, o álbum chegou à sexta colocação nos EUA e por lá permaneceu durante 129 semanas (quase dois anos e meio). A revista *Rolling Stone* elogiou o grupo, dizendo que era "a primeira banda de rock a ter um talento natural para TV e vídeo". Em 2003, *Rio* foi considerado pela revista NME como um dos 100 maiores álbuns de todos os tempos. O videoclipe da música foi dirigido pelo renomado diretor Russel Mulcahy, com imagens da banda em ternos, cantando e brincando em um iate, na água cristalina do mar de Antígua e Barbuda, no Caribe. A modelo do clipe é a inglesa Reema Ruspoli. A banda ainda se encontra ativa, tanto que lançou, em 2023, o álbum *Dance Macabre*.

4.1.2 Análise 1 – Capa do Álbum Musical “Rio” da Banda Duran Duran

Figura -1 - Capa do álbum musical “Rio”, do Duran Duran (1982)

Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura um, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT), serão utilizadas cada uma de suas 3 subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM).

Na subestrutura TM, observa-se que nenhum elemento gráfico integrante da capa pertence à subestrutura. Na subestrutura (NM), observa-se elementos gráficos

que integram a capa e pertencem a tal estrutura, como a cabeleira da mulher e as ondulações geradas por tal, representado o movimento de água corrente, de um rio que, aqui, significa o rio da morte, a água negra, onde o tempo é irrevogável, ou seja, não há volta. A mulher pode ser associada à Deusa Kali, que é a deusa da morte, e toda a feminilidade que o poder do sexo feminino pode ter. Em relação à subestrutura CM, nota-se a boca proporcionalmente maior que os demais elementos do rosto da mulher. Seus lábios se destacam, sendo desenhados de maneira suave, com curvas acentuadas e com um batom vermelho vibrante, como se fosse um convite a se libertar do cotidiano da vida que nos mantém acorrentados. Os dentes também estão destacados, parecendo presas, o que pode simbolizar algo primitivo, animal ou simplesmente uma defesa contra possíveis agressões e/ou agressores.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras três subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR).

Na subestrutura (AC), a verticalização está presente tanto no busto da mulher quanto nos demais elementos gráficos que são percebidos se deslocando no sentido da esquerda para direita e de baixo para cima em direção ascendente (céu). A cabeça, o ombro direito com o sentido da esquerda para direita, como se estivesse subindo, estão elevados, e os olhos estão posicionados verticalmente, como se estivessem olhando diretamente para o espectador, o que pode representar um convite ou uma intimidação. Não foram encontrados nenhum símbolo relacionado às subestruturas SE, DR e EM durante a análise.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI) foram feitas as seguintes observações durante a análise: iniciando pela subestrutura INV, onde a simbologia sobre o feminino é o foco principal e que na composição gráfica da capa está bem delineada, apresentando o busto de uma mulher ou uma deusa ou uma sereia, onde a expressão do seu rosto é envolvente e convidativa e o seu olhar é penetrante, assemelhando-se a uma predadora, e a sua boca tem uma cor viva e provocante. Percebe-se o uso da cor violeta, que é um dos tons da cor roxa, que é a mistura do vermelho com o azul e é evidenciada em um tom mais escuro, podendo ser associada à noite e que é usada em grande parte da capa do disco e representa o elemento mais utilizado em toda a composição gráfica. Embora

esta cor comunique certa temperança, por equilibrar as suas características, ela também pode ser percebida como uma cor das sombras, associada à morte como uma passagem para o mundo espiritual ou como algo que transmite um ar de grandeza, um misticismo, um mistério, expondo a sensualidade intrínseca da mulher. Nenhum elemento simbólico relacionado à subestrutura SDI é apresentado na capa do disco.

Na categoria Regime Noturno (RN) na estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítimico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que os elementos simbólicos que integram cada uma dessas subestruturas não estão evidenciados na composição gráfica desta capa de disco.

4.1.3 Apresentação do Artista Musical – DAVID BOWIE

Na imagem dois, apresenta-se a capa do disco *Let's Dance* (1983), do cantor britânico David Bowie, que foi influente no gêneros *Rock pop/New wave/ Art rock/Glam rock/Rock art/*Pop experimental. Nasceu em Brixton, Londres, em oito de janeiro de 1947, e seu nome verdadeiro é David Robert Jones. Desde criança já revelava os seus dons artísticos, cantando nos corais das escolas das quais frequentou e nas suas apresentações artísticas nos eventos escolares, onde tinha uma reputação de ser considerado como talentoso para cantar e principalmente para gritar. Em 1956, aos nove anos de idade, devido às suas habilidades, foi convidado a participar de um programa escolar que utilizava um método educativo de escutar sons e dançar, e sua dança e a sua postura surpreenderam os professores, arrebatando uma série de elogios. Neste mesmo ano, seu pai lhe trouxe alguns discos de vinil vindos do continente americano, tais como: Frankie Lymon and the Teenagers, The Platters, Fats Domino, Elvis Presley e Little Richard, sendo que estes dois últimos eram os seus ídolos. Apresentava-se para os seus colegas escoteiros como se fosse Elvis ou Chuck Berry, e sua presença no palco era descrita como "algo de outro mundo".

Além de estudar e praticar ativamente a suas habilidades musicais, Bowie também estudou arte e desenho, incluindo *layout* e *typesetting*. Em 1962, brigou na

sua escola com George Underwood, por conta de uma garota, onde recebeu um soco no olho esquerdo que lhe causou um grave ferimento. Foi afastado da escola e sofreu diversas operações, pois os médicos temiam que ele perdesse parcialmente a visão. O dano não pôde ser totalmente reparado, deixando-o com a percepção deficiente e com a pupila esquerda permanentemente dilatada, o que, anos depois, se tornaria a marca pessoal do artista, que, embora tenha os dois olhos azuis, aparenta ter um olho de cada cor, fenômeno conhecido como heterocromia, mas, no seu caso em particular, como ele não nasceu com esta deficiência, pois ela foi causada pela violência da lesão, ela é chamada de anisocoria. Um detalhe importante é que, depois de todos esses acontecimentos, Underwood e Bowie continuaram amigos, sendo que Underwood passou a cuidar da parte artística dos primeiros álbuns de Bowie.

O Cantor iniciou sua carreira musical nos anos 1960, quando formou a sua primeira banda, os Kon-Rads, e logo depois vieram em sequência os grupos The King Bees, The Mannish Boys, The Lower Third, Buzz e Riot Squad. Depois de tais "desventuras" no cenário musical, de suas diversas entradas e saídas de bandas, em 1967 o músico decidiu começar uma carreira solo, mudando o seu nome artístico inicial, que era Davy Jones, para David Bowie, pois ele não queria ser confundido com o músico de outra famosa banda da época, o The Monkees. O sobrenome Bowie deriva de uma conhecida faca utilizada por um famoso comerciante e aventureiro norte-americano chamado Jim Bowie, que sobreviveu a uma briga onde estava em desvantagem e que alguns anos mais tarde irá morrer na épica Batalha do Alamo, em 1836, no México. Em 1969, um ano histórico para a humanidade, pois é o momento em que o homem pisa na lua, o cantor lança o seu primeiro single de sucesso, com a música que se tornaria um marco em sua carreira, "*Space Oddity*", que foi utilizada comercialmente para servir de música tema de tal evento, o que o ajudou a alavancar a sua carreira comercialmente.

Em 1980 Lançou o seu segundo hit, "*Ashes to Ashes*", que ficou em primeiro lugar nas paradas e, em 1981, em parceria com o a banda Queen, lançou o hit "*Under Pressure*", que alcançou novamente as paradas, ficando em Primeiro lugar nas paradas britânicas e nas dez mais tocadas em diversos países do mundo, tornando-se um fenômeno mundial. Em 1983 ele lança o álbum *Let's Dance* que emplaca hits como "*Modern Love", "China Girl"* e "*Let's Dance*", tornando, este, o

álbum de maior sucesso comercial de sua carreira. Embora a crítica não tenha gostado de tal trabalho, todas estas três faixas se mantiveram na primeira e na segunda posição das músicas mais escutadas naquela época, tanto na Inglaterra quanto nos estados Unidos e em diversos outros países, consagrando esse artista musical como um dos maiores nomes da música pop internacional e recebendo o apelido de “Camaleão do Rock”, pela sua facilidade em transitar em diversas áreas artísticas e diferentes estilos e gêneros musicais devido ao seu talento nato, pois foi cantor, ator, compositor, produtor e inovador na área artística.

4.1.4 Análise 2 – Capa do álbum musical “Let’s Dance”, do Cantor David Bowie

Figura -2 Capa do Álbum Musical “Let's Dance” do David Bowie (1983)

Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura dois, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT), serão utilizadas cada uma de suas três subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM).

Na subestrutura TM, observa-se uma inquietação, provocada pela sensação de um movimento rápido, indisciplinado e agressivo, significando certo movimento

rebelde, característico nos jovens da época. Esses movimentos estão representados por eixos diagonais com sentidos direcionais ascendentes e descendentes, que são percebidos nos elementos simbólicos como a sombra do cantor e retângulos que integram o plano de fundo da imagem, a inclinação para o sentido esquerdo dos ombros, da cabeça e do olhar agressivo e dos punhos fechados, indicando que está pronto para enfrentar qualquer adversidade, ou seja, pronto para caçar como um animal, evidenciando o seu instinto primitivo na busca pela sua presa.

Na tipografia utilizada no nome do cantor há uma inclinação para o sentido direito, já o seu sobrenome e o título do álbum apresentam eixos diagonais ascendentes e descendentes, tanto para a esquerda quanto para a direita. Os eixos diagonais ascendentes e descendentes para o sentido esquerdo significam o feminino, o inferno e todas as coisas maléficas. Os eixos diagonais ascendentes e descendentes para o sentido direito indicam o sol, o céu e o divino. Na subestrutura NM surge algumas aproximações com a cabeleira, pois o cabelo do cantor que aparece na imagem é ondulado, embora não seja negro, representando as ondulações na água negra, que é agitada por este movimento e que carrega consigo as sombras, as trevas e o medo do negro.

No plano de fundo da imagem percebe-se a paisagem noturna urbana e o artista vestido com peças negras. Nota-se, ainda, uma luz quente, vermelha, direcionada ao cantor, que pode indicar que ele está preparado para enfrentar as trevas ou absorvê-las definitivamente em seu ser. Se faz pertinente saber que, há séculos, as trevas foram o primeiro símbolo do tempo, onde animais e monstros maléficos podiam se apoderar dos corpos e das almas dos seres humanos. Na Subestrutura CM, da categoria RD da estrutura FT, não foram encontrados nenhum dos elementos que compõem a CM.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras três subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR). Na subestrutura AC, constata-se que por haver diversos eixos diagonais intrínsecos na tipografia do nome do cantor, assim como no título do álbum, que também apresenta uma seta, embora curva, com eixo diagonal ascendente direcionado à direita, os antebraços e as mãos, embora com luvas, e uma linha vermelha projetada sobre a barriga do cantor, que continua o seu trajeto no plano de fundo da imagem e transmitem a ideia do divino e/ou do herói,

pois suas diagonais são ascendentes. A luz projetada tanto no músico como no plano de fundo remete à luz dourada e flamejante, por ter tons dourados e tons claros de vermelho, ou seja, a luz celestial. As silhuetas retangulares no canto direito da capa, presentes no plano de fundo, remetem a altares elevados retangulares com escadas, utilizados por diversas civilizações para evocar o divino, pois acreditavam que quanto mais alto, mais próximo dos deuses eles chegariam.

Na subestrutura SE, os elementos simbólicos encontrados foram o azul celeste na tipografia do nome Bowie e o azul pálido no reflexo que cobre a cabeça, o pescoço e o braço do cantor, cores que representam o céu celeste durante o dia e o céu pálido ao entardecer, que inicia sua passagem para a noite. Mais cores são evidenciadas na composição, como o vermelho e o dourado e a sobreposição entre os dois, o que simboliza o sol nascendo e se pondo, significando a vida, o divino e a transcendência. O olhar do músico simboliza um julgamento moral sobre algumas pessoas ou sobre algum assunto qualquer, pois o olho é vigilante: está sempre cuidando de algo, não deixa nada de bom ou de ruim fugir ao seu alcance.

Na subestrutura DR, a leitura da imagem demonstra que cinco das seis flechas que constituem a tipografia do título do álbum estão direcionadas para o chão, simbolizando uma luta celeste contra o inferno, as trevas que estão abaixo da terra, já que as pontas das setas eram feitas de um minério celeste, ou também podem indicar fecundação, penetração, ou pode ser uma punição divina, como um raio de luz ou uma chuva fertilizante. Ela pode simbolizar a ruptura da ambivalência do ser ela possibilita a identificação do ser, pois, ao se libertar e se diferenciar, encontra-se a sua personalidade definitiva. A postura semiereta do artista, a cabeça levemente inclinada para frente e o olhar direcionado horizontalmente indica um homem com virilidade, potência e vigor, tanto em força quanto sexualmente, talvez um herói ou um ser divino que combate o mal. Na sua forma eufemizada podemos comparar esse herói ao “príncipe encantado” que afasta os malefícios, liberta e acorda a sua bela adormecida.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI), foram feitas as seguintes observações durante a análise, iniciando pela subestrutura INV: Na subestrutura INV, uma diversidade de eixos diagonais descendentes podem ser notados na imagem do músico, nas tipografias utilizadas tanto no sobrenome

quanto no título do álbum e no plano de fundo. Sendo assim, percebe-se que há mais elementos descendentes na imagem do que elementos ascendentes, o que pode simbolizar a descida, queda, o aparelho digestivo, o íntimo, o sexual, o calor interior, assim como para baixo nos remete ao inferno, que também representa o mundo dos mortos, a escuridão, a noite. Afinal, os esquemas de descida são noturnos. É possível dizer que a posição do cantor, assim como os demais símbolos integrantes da composição, estão indicando uma possível luta contra o mal, pois as cores vermelha, dourada e laranja, presentes no reflexo, na parte da frente do corpo e da cabeça do cantor, são associadas ao fogo e, portanto, ao inferno que queima eternamente.

Na subestrutura SDI, analisando a capa no plano de fundo, há sombras do cantor e de figuras retangulares que significam a defesa da integridade interior. Há, também, na tipografia do título do álbum, dois conjuntos de círculos agrupados que são diferenciados pelas cores vermelho e branca e ambos se repetem, evocando a construção de uma mandala, que é formada por repetidos círculos, uns sobre os outros, e que significa a morada dos deuses. Essa repetição circular presente na composição, embora os círculos não estejam sobrepostos uns aos outros, significa o espaço sagrado sendo multiplicado indefinidamente. Constata-se outra particularidade na construção do título do álbum: As letras, embora estejam posicionadas em sentidos diferentes, encontram-se no centro dos círculos, significando, também, o divino, pois Deus é o centro de tudo. A cor dourada entre as figuras retangulares na parte central a direita do plano de fundo pode representar o ouro, que também é um metal divino e celestial. Há possibilidade de que o cantor esteja tentando demonstrar um conflito interior, tentando descobrir qual é a sua morada verdadeira: o céu ou o inferno, já que no conteúdo imagístico apresentado existem muitos eixos diagonais ascendentes e descendentes que, embora não sejam visíveis, estão presentes em quase todos os elementos da composição gráfica da capa analisada.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que os elementos simbólicos

que integram cada uma dessas subestruturas não estão evidenciados na composição gráfica desta capa de disco.

Na subestrutura SCC, nota-se que o título do álbum é composto por diversos círculos com letras dentro e que as setas auxiliam na leitura e seguem direcionando esses círculos para baixo sobre uma diagonal descendente imaginária, o que pode significar que cada círculo se movimenta de modo diferente um do outro, mas que todos eles convergem para o mesmo fim. Há, também, uma conotação sexual demonstrada através da imagem do músico, que está sem camisa e com um olhar provocante.

Na subestrutura ERMP, denota-se que o tom das cores vermelhas e douradas sobre a imagem frontal do cantor evocam o fogo, que pode representar uma transição espiritual em que ele deixar de ser apenas humano e se torna, também, um ser divino ou uma demonstração de paixão, ritmo, música e dança, que o cantor tem a intenção de apresentar nas músicas que compõem o álbum.

Na subestrutura ESIEH, o caráter sexual se apresenta na composição da capa do álbum, devido novamente ao fogo, representado pela imagem do músico com cores vermelhas e douradas e pela sua verticalização, lembrando a árvore, ou seja, a madeira que será friccionada, gerando calor que será compartilhado, através da música, da dança e do ritmo.

Por último, a subestrutura MST, que, na análise, não apresentou nenhum elemento simbólico passível de conexão com os elementos exibidos na composição gráfica da capa do álbum analisado.

4.1.5 Apresentação do Artista Musical – DEPECHE MODE

Na imagem três, apresenta-se a capa do disco *Some Great Reward* (1984), do grupo inglês de música eletrônica Depeche Mode, que foi influente nos gêneros *Synth-pop/Industrial/Rock* eletrônico/*Dance rock/New wave/Dark wave*/ *Dance* alternativo/*Rock* alternativo. A banda foi formada em 1980, com os seguintes integrantes: David Gahan (vocalista), Martin L. Gore (tecladista, guitarrista, vocalista e compositor, a partir de 1981), Andrew Fletcher (tecladista e baixista) e Vince Clarke (tecladista e compositor, até 1981). Vince Clarke deixou a banda após o lançamento do álbum de estreia, em 1981, tendo formado os duos *Yazoo* e *Erasure*. Em 1982, Alan Wilder entra em seu lugar, até o ano de 1995, quando também

resolve sair da banda, o que gera uma nova configuração para o grupo, que passa a ser um trio até os dias de hoje.

A origem do Depeche Mode inclui diversas bandas e músicos. Em 1977 ocorreu o primeiro movimento, quando Vince Clarke e Andrew Fletcher, colegas de classe e fãs de The Cure, formaram o No Romance in China, com Vince nos vocais e guitarra e Andrew no baixo. Em 1978, Vince era guitarrista no The Plan, com o amigo de escola Robert Marlow nos vocais. Entre 1978 e 1979, Martin L. Gore era parte de uma dupla acústica chamada Norman and the Worms, com o seu amigo de escola Philip Burdett (atualmente, um cantor de música *folk*) nos vocais e Martin no violão. Em 1979, com Robert Marlow nos vocais e teclados, Martin L. Gore na guitarra, Vince Clarke e Paul Redmond nos teclados, o grupo formou a banda The French Look. Em março de 1980, Vince, Martin e Andrew montaram a banda chamada Composition of Sound, onde começaram a utilizar sintetizadores, na qual Vince era o vocalista. Em junho do mesmo ano, o The French Look e Composition of Sound chegaram a tocar juntos em uma escola chamada St. Nicholas School Youth Club, em Essex. David Gahan foi convidado a participar do grupo a partir de 1980, depois que Vince o ouviu cantando em uma *Jam Session,* fazendo uma versão da canção "*Heroes*", de David Bowie. Com o ingresso de Gahan, cria-se o grupo chamado de Depeche Mode, que inicia a sua trajetória musical.

O nome da banda foi tirado da capa de uma revista francesa de moda. *Depeche* vem do francês *dépêche*, que significa "despachar" (do francês antigo despesche/despeche), mas também pode significar "reportagem", "noticiário"; já *Mode* significa "moda". De acordo com Gore, o significado seria algo como "moda apressada" ou "despache de moda". No entanto, faz mais sentido em francês que a expressão contida na revista significasse algo entre "notícias de moda", "atualizações da moda" ou "última moda", dependendo do contexto. A primeira apresentação da banda ocorreu em um festival escolar, em maio de 1980. A primeira gravação da banda foi a música "*Photographic*", inserida na segunda faixa do lado A, para um álbum chamado *Some Bizzare Album*, da gravadora independente Some Bizzare Records, que continha canções de várias bandas em início da carreira. Posteriormente tal música seria regravada no primeiro álbum da banda, *Speak & Spell*, albúm que também continha um dos maiores sucessos de toda a carreira do grupo: *I Just Get Enough*.

O grupo, no início de sua carreira, conquistou um grande sucesso no Reino Unido, Europa e Austrália, mas quando eles foram apresentados aos Estados Unidos, em março de 1984, com o lançamento da música "*People Are People*", considerada um hino antipreconceito, o seu sucesso alcançou outro nível, pois, agora, a América também os conhecia. Aproveitando o sucesso, a gravadora americana Sire Records (famosa por seu apoio ao movimento *punk* e as bandas pós-*punk*) lançou uma coletânea com o mesmo título. Um mês depois, o álbum *Some Great Reward* foi lançado com ótimas críticas e um material mais obscuro do que os trabalhos anteriores. A Melody Maker, que era um revista britânica semanal, classificou o álbum como um chamado para "prestar atenção no que está acontecendo por aqui, bem embaixo dos nossos narizes". Em contraste com os temas essencialmente políticos e ambientais abordados no álbum anterior, as letras de *Some Great Reward* tratam de temas mais pessoais, como sexo e política ("*Master and Servant*"), relações adúlteras ("*Lie to Me*") e a arbitrariedade da justiça divina ("*Blasphemous Rumours*"), além da primeira balada com Martin Gore nos vocais ("*Somebody*"). Essas canções se tornariam características em todos os álbuns seguintes. *The World We Live in and Live in Hamburg* foi o primeiro material em vídeo lançado pelo grupo, gravado na Alemanha, durante o *Some Great Reward Tour*, em 1984. Nessa época, o grupo sucedido no circuito *underground* jovem norte-americano, sendo frequentemente associado à cultura gótica surgida no início da década de 1980. Era comum as músicas da banda tocarem em rádios universitárias e de *rock* moderno com viés mais alternativo. Essa recepção entre os americanos era completamente diferente da europeia, onde a banda figurava nas principais revistas adolescentes e era considerada ícone pop, mesmo com composições cada vez mais sérias e melancólicas.

4.1.6 Análise 3 – Capa do álbum musical "*Some Great Reward"*, da banda Depeche Mode

Figura -3 - Capa do álbum musical "*Some Great Reward",* do Depeche Mode (1984)

Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura três, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT), serão utilizadas cada uma de suas três subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM).

Na subestrutura TM não foram encontrados elementos que se relacionassem com a simbologia contida em tal construção. Já na subestrutura NM é possível encontrar algumas relações entre os elementos da imagem e alguns dos símbolos. A noite é associada ao negro e que ocupa aproximadamente mais de um terço da imagem e carrega em si uma série de sentimentos valorizados negativamente à angústia, à depressão, ao medo, à culpa, ao pecado, àa revolta e ao julgamento. Todos esses sentimentos dialogam diretamente com as letras e as sonoridades das músicas que integram o álbum. Os elementos que reforçam a ideia de sentimentos negativos se encontram em toda a composição, pois a paisagem noturna com o negror do céu e diversos pontos negros localizados em diferentes posições, além de um dos personagens (o homem ou noivo) vestido de preto, a cor cinza recebe uma iluminação que cria um tom azulado (o azul é uma cor fria) e torna a imagem mais sombria. A tipografia utilizada no nome da banda também é preta e o título do álbum está em um tom de azul sobreposto sobre outro tom de azul, impossibilitando-o de ser lido de modo claro e objetivo, o que talvez tenha sido propositalmente, pois o objetivo do grupo era demonstrar o seu estilo mais obscuro.

Outra interessante associação com a noite é o ouvido, pois ele pode ouvir mais profundamente do que os olhos podem ver. Sendo assim, a noite pode ser relacionada à música que penetra em nosso corpo através do ouvido, o que talvez possa ter sido a intenção da banda comunicar ao espectador . Na subestrutura CM não foram encontrados elementos para a análise.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras três subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR). Na subestrutura AC é possível observar que há uma simbologia ascensional: ao lado esquerdo da imagem, onde existe um torre com uma base de barras de aço construída no sentido vertical ascendente e com uma plataforma quadrada que, embora as escadas ou até mesmo um elevador não estejam exibidas na imagem, pode-se subentender que existam. Esta torre pode significar uma espécie de altar, para que posteriormente os noivos (pois estão vestidos como tal) que estão no canto inferior direito possam, talvez, fazer a sua cerimônia de casamento mais próximos de Deus. Há duas escadas do lado esquerdo da composição, que estão fixadas na estrutura do pavilhão, que sugerem uma subida, uma elevação. No contorno do teto da estrutura observam-se seis

diagonais, duas retas verticais e uma horizontal de tamanhos diferentes que se agrupam convergindo ao centro dele e criando uma forma triangular e ascendente semelhante a uma pirâmide, que também era construída para que se pudesse ficar mais próximo do divino. Há, ainda, uma barra circular de aço, fixada no centro da estrutura do pavilhão, que passa pelo centro do cume da “pirâmide” e se estende possivelmente até o céu. O casal posicionado ao canto inferior direito da composição está iluminado, possivelmente para demonstrar que eles receberão a iluminação divina ou que os mesmos já sejam seres celestes, sobre-humanos, ou seja, um processo religioso de gigantização, onde, mesmo rodeados de elementos que superam os seus tamanhos, eles serão sempre maiores.

Nesta subestrutura parece que a banda tenta se divinizar, ao mesmo tempo e que há conflitos ou dúvidas representados pelos contrastes de iluminação claro e escuro, que exibem diversos tons de cinza presentes em grande parte da composição. As próximas subestruturas, Símbolos Espetaculares e Diairéticos de O Cetro e o Gládio, não apresentam nenhum elemento simbólico integrando a capa do álbum analisado.

Na categoria Regime Noturno (RN) na estrutura A Descida e a Taça (DT) composta pelas subestruturas Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI), foram feitas as seguintes observações durante a análise iniciando pela subestrutura INV: Na subestrutura INV, a simbologia da descida e todas as suas possíveis relações se tornam relevantes. A mulher (noiva) representa o feminino, a intimidade, o calor. Enquanto o homem representa a parte ascendente, a mulher representa a parte descendente, de acordo com a simbologia histórica, ou seja, talvez tenha havido a intenção de comunicar que a mulher é tão divina quanto o homem, pois percebe-se que a iluminação está focada mais nela do que no homem, embora ele também receba parte da iluminação. Pode-se pensar que houve um dos primeiros desejos de igualar a mulher ao homem como ser humano ou ser divino. O elemento noite também é evidenciado na imagem: podemos observar, na parte de cima da composição, o céu negro e escuro, sem a presença de estrelas ou névoas, evidenciando um ar de mistério, onde algo pode acontecer de forma positiva ou negativa.

A noite também é a morada dos mortos. É o momento em que recordações perdidas podem ressurgir e o tempo parece parar e é o instante em que se pode

relaxar. Nota-se que os elementos dialogam entre si, mas, ao mesmo tempo, o conflito entre a subida e a descida também são evidenciados. Os elementos simbólicos da subestrutura SDI não figuram na imagem.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que os elementos simbólicos que integram cada uma dessas subestruturas não estão evidenciados na composição gráfica desta capa de disco.

Na subestrutura SCC não foram encontrados elementos simbólicos associados. Na subestrutura ERMP é possível observar alguns simbolismos intrínsecos, como a verticalização dos elementos sempre em direção ascendente, o que pode ser relacionado ao símbolo principal desta subestrutura: a árvore que historicamente está ligada à elevação.

Analisando a torre que está à esquerda da imagem, percebe-se que, embora a sua estrutura seja de metal e não de madeira, ela pode representar uma árvore que tem as suas raízes fixadas na terra, o seu tronco composto por um agrupamento de diversas barras de metal de diferentes tamanhos e, por último, a copa, constituída pela sua plataforma de tal maneira que expressa um caráter divino que novamente se apresenta nessa subestrutura. Esta árvore de “metal” pode ajudar a reforçar parte do caráter nupcial da composição, pois é possível associá-la às cerimônias dos ferreiros e dos alquimistas em que o fogo que forja as barras é o mesmo que esquenta a madeira e que, por analogia é, também, a troca de calor entre dois corpos. Tais corpos podem ser associados ao casal no canto inferior direito da imagem, que podem estar evidenciando uma cerimônia nupcial e que posteriormente, na chamada noite de núpcias, irão compartilhar de maneira íntima o calor emitido entre ambos, denotando um caráter sexual intrínseco. Há, ainda, uma ambientação progressista exibida na imagem, que consiste no casal estar fazendo a sua cerimônia de casamento diferente do convencional, pois não estão em uma igreja e não há padre, padrinhos ou convidados e o local escolhido é um pavilhão industrial, que tem o seu caráter cunhado no progressismo.

Na subestrutura ESIEH, na sua segunda estrutura constituinte, é encontrada uma possível relação com o contraste presente na iluminação desta composição,

entre o claro e o escuro, o que impõe um grau de elevação dramática, que pode ser associada às composições musicais desenvolvidas para o álbum. Na subestrutura MST não foram encontrados elementos simbólicos associados.

4.1.7 Apresentação do artista musical - a-ha

Na imagem quatro, apresenta-se a capa do disco *Hunting High and Low* (1985), do grupo Norueguês de música a-ha (frequentemente grafado erroneamente como A-ha), categorizado nos gêneros musicais de *New wave/synth-pop/pop rock/rock* alternativo/*soft rock*. A banda foi formada em 1982, na Noruega, com os seguintes integrantes: Morten Harket (vocalista), Magne Furuholmen (tecladista), Paul Waaktaar (guitarrista). O nome “a-ha” foi escolhido por Magne, em um caderno de notas de Paul. Estava escrito: “aha!” (uma expressão muito utilizada que significa surpresa, espanto, descoberta etc.). Eles resolveram utilizar esta expressão para nomear a banda, inserindo um hífen entre o primeiro “a” e o “h” e retirando o ponto de exclamação, originando, assim, o nome da banda a-ha. A justificativa para adotar esse nome foi a de que os rapazes queriam um nome curto, de fácil memorização e que lembrasse o som do idioma norueguês.

O grupo alcançou enorme sucesso mundial nos anos 80, tornando-se imediatamente umas das bandas mais famosas daquela década. Amigos de infância, Paul e Magne tocavam juntos em uma banda chamada de Bridges, onde, anos mais tarde, resolveram sair, devido aos outros membros que não queriam correr o risco do que parecia uma aventura duvidosa. Então Paul e Magne foram pela primeira vez a Londres, em 1982, para tentar a sorte no mercado musical britânico. Após seis meses, retornaram ao seu país natal, onde, em setembro de 1982, se uniram a Morten, ex-vocalista da banda de soul-blues Souldier Blue, para começar a gravar demos de uma série de novas músicas como a-ha.

Em janeiro de 1983, em um período de idas e vindas, ainda em Londres, no final de março, o trio procurou um estúdio onde pudessem gravar um novo conjunto de demos e encontraram o local: Rendezvous, no sul de Londres, administrado por John Ratcliff, que percebeu certo potencial na banda. Eles gravaram esporadicamente no Rendezvous, de abril de 1983 a outubro de 1984. Tudo começou a se encaminhar depois que a banda fez apresentações especiais no Rendezvous, em junho de 1983, para selos discográficos em potencial. A estratégia

provou ser um sucesso e eles assinaram com a Warner Brothers naquele dezembro. Sua nova gravadora os juntou ao produtor Tony Mansfield, com quem gravaram a primeira versão de "*Take on me*" e faixas para seu álbum de estreia. No entanto, quando o single foi lançado, as vendas foram muito abaixo do esperado, sendo necessário repensar a estratégia. O grupo sabia que "*Take on Me*" era a música certa, então o veterano da indústria musical britânica, Alan Tarney, foi chamado. Seu novo produtor ajudou a acertar "*Take on me*", retornado à sensação anterior da versão demo.

Das sessões com Mansfield e Tarney, e com a contribuição de Ratcliff, a banda teve o que precisava para seu álbum de estreia, composto por dez músicas que uniam melodias de anseio e drama: imediatismo e intimidade que capturaram a essência (coração e alma) de quem eles eram, e ainda são, embora não houvesse garantias. Mesmo quando "*Take on me*" decolou, ninguém sabia que a banda se tornaria uma das melhores e mais amadas do mundo. As músicas passaram por mudanças, foram reconfiguradas e regravadas para se tornarem o que o mercado musical demandava naquela época. De fato, "*Take on me*" originalmente foi intitulada "*Lesson One*" e havia sido primeiramente gravada na Noruega, no final de 1982, e no verão de 1983 ela foi demostrada no Rendezvous. Depois, foi gravada para lançamento com Tony Mansfield e subsequentemente regravada com Alan Tarney.

A nova música "*Take on me*" foi lançada no Reino Unido em abril de 1985, com pouco alarde. Nos Estados Unidos, no entanto, o perfil do single foi ajudado por um impressionante vídeo promocional, que foi visto pela primeira vez nas telas de TV em maio. O *single* foi relançado no Reino Unido durante setembro e, finalmente, o sucesso britânico chegou. "*Hunting High And Low*" estava nas lojas dos Estados Unidos em junho e na Grã-Bretanha em outubro. O grupo alcançou grande sucesso rapidamente com o seu álbum de estreia: *Hunting High and Low*, lançado em 1985, que alcançou a posição número um na Noruega, segundo no Reino Unido e décimo quinto nos Estados Unidos (na lista de álbuns musicais mais vendidos da Billboard 200) e ainda colocou nas paradas musicais três hits de grande sucesso: *Take on me, Hunting High and Low* e *The Sun Always Shines on T.V.,* e que, devido ao enorme sucesso, o grupo recebeu uma indicação no Grammy Award, na categoria de melhor

revelação e ainda ganhou oito prêmios da MTV norte-americana, durante a cerimônia do VMA de 1986.

Em 1994, depois do lançamento fracassado do seu quinto álbum de estúdio, *Memorial Beach*, a banda se dividiu em projetos solos e voltou a se reunir em 1998. No ano 2000, gravaram o álbum *Minor Earth Major Sky*, que só atraiu a atenção dos fãs de carteirinha. Já o disco seguinte, *Lifelines*, de 2002, vendeu bem na Europa e ainda rendeu uma turnê, que foi documentada no disco ao vivo "*How Can I Sleep With Your Voice in My Head*", lançado em 2003. Em 2004, a banda celebrou o seu vigésimo aniversário com o lançamento de uma nova coletânea de singles: *The Singles: 1984-2004,* trazendo a banda de volta ao Top 20 britânico de paradas musicais, no qual conquistaram a décima terceira colocação. Desde 2004 até os dias atuais o grupo permanece ativo, lançando novos álbuns, coletâneas, fazendo turnês e recebendo diversos prêmios no mercado musical.

4.1.8 Análise 4 – Capa do álbum musical *Hunting High And Low,* da banda a-ha

Figura -4 - Capa do álbum musical "*Hunting High And Low",* do a-ha (1985)

Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura quatro, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do

Tempo (FT), serão utilizadas cada uma de suas três subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM).

Na subestrutura TM, a simbologia animal é percebida através de duas distorções inseridas na composição pelo o seu criador: uma vertical, em direção ao lado esquerdo da composição, e outra diagonal, em direção ao lado direito, o que indica uma sutil movimentação inquietante e ao mesmo tempo brusca, comum entre crianças e animais selvagens, talvez buscando evidenciar uma grande mudança no comportamento dos integrantes da banda ou tentando demonstrar a rebeldia, muito característica da geração dos anos 1980.

Já na subestrutura NM, a imagem exibe um nível de escuridão e trevas, talvez com o intuito de causar desconforto, uma provocação à curiosidade do espectador. Os cabelos com um formato vertical e com topetes aparecem como elementos feminizados nos integrantes do grupo, aspecto que é reforçado por uma mulher bem ao fundo da composição, que também apresenta um cabelo no mesmo estilo, fazendo emergir o símbolo da cabeleira, que está ligado ao movimento (ondulações) da água, ajudando a criar um dinamismo na composição.

Na subestrutura CM, as distorções percebidas já na subestrutura TM podem representar um movimento brusco e rápido, podendo ser associado a uma queda, ou seja, pode ser relacionado ao nascimento, onde temos a primeira experiência de dor e medo, o que pode significar que o autor da composição está evidenciando que é o álbum de estreia da banda, o nascimento de um novo grupo.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras três subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR). Na subestrutura AC, traçando uma diagonal ascendente, que parte do canto esquerdo da imagem, subindo em direção ao canto direito, temos a ideia de ascensão, em direção ao céu, pois percebe-se que grande parte dos elementos constituintes da composição dialogam com esta diagonal. Torna-se visível o esquema de movimento que se apresenta na tipografia utilizada para descrever o nome do grupo, em que algumas das letras também estão posicionadas no sentido de uma diagonal ascendente, assim como grande parte da imagem. Há um foco de luz que paira sobre as cabeças dos integrantes do grupo, que também pode sinalizar que são seres sobre-humanos, talvez divinos, pois a cabeça representa a esfera celeste: é o centro e o princípio da vida, é de onde se

origina a força física e psíquica. O vocalista da banda, que está no centro da imagem, está ereto e com o seu busto levantado, mostrando uma possível agressividade, virilidade, um herói, ou seja, um homem com atitude, demonstrando, talvez, que o trabalho da banda é relevante e que querem deixar a sua marca no mundo.

Na subestrutura SE não foram encontrados elementos simbólicos associados. Infere-se que a subestrutura DR demonstra uma conotação masculina que é fortemente evidenciada pelo vocalista ao centro, que está posicionado verticalmente, exibindo a sua virilidade e reforçando a sua sexualidade. Constata-se, também, que o vocalista pode estar representando o príncipe encantado dos contos de fadas, aquele que afasta o mal e liberta a “donzela”, ou seja, o estigma do herói e guerreiro.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI), foram feitas as seguintes observações durante a análise iniciando pela subestrutura INV: Na subestrutura INV e SDI não foram encontrados elementos simbólicos associados.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que os elementos simbólicos que integram cada uma dessas subestruturas não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco.

4.1.9 Apresentação do artista musical Oingo Boingo

Na imagem cinco, apresenta-se a capa do disco *Dead Man’s Party* (1985), do grupo de música americano de Los Angeles, Califórnia, Oingo Boingo, que foi influente nos gêneros *New wave, Ska* e *Art rock*. A banda foi formada em 1979, com os seguintes integrantes: Leon Schneiderman (saxofones, barítono e alto), Dale Turner (trompete, trombones, vocais de apoio), Sam “Sluggo” Phipps (tenor e saxofones), Danny Elfman (vocalista principal e violões de ritmo), Steve Bartek (guitarra principal e vocais de apoio), Johnny “Vatos” Hernandez (bateria e percussão), Kerry Hatch (baixo) e Richard Gibbs (teclados). Os Cavaleiros Místicos do Oingo Boingo iniciaram como uma trupe de teatro de rua, em Los Angeles, criado

por Richard Elfman. O nome foi inspirado por uma sociedade secreta fictícia na série de TV *Amos 'n' Andy*, chamada Os Cavaleiros Místicos do Mar.

A primeira formação da banda empregava até 15 artistas em qualquer momento, tocando mais de 30 instrumentos, incluindo alguns construídos pelos membros da banda. O irmão de Richard, Danny Elfman, juntou-se à banda em 1974 e, mais tarde, tornou-se seu líder. O grupo gradualmente se afastou de suas origens no teatro de rua e se transformou em um ato dedicado ao teatro musical. O grupo apresentava um repertório eclético, que ia desde covers de Cab Calloway a instrumentais no estilo de gamelão balinês e música de balé russo e, mais tarde, canções originais de Danny Elfman. O guitarrista, Steve Bartek, juntou-se em 1976, como codiretor musical. Naquele ano, a trupe apareceu no programa de concurso de talentos de TV *The Gong Show*, do qual eles venceram.

Em 1979, Danny Elfman reformulou o grupo como uma banda de rock dedicada, sob o novo nome: Oingo Boingo, momento em que a maioria dos membros existentes já havia saído da banda. Steve Bartek e um trio de metais composto por Dale Turner, Sam "Sluggo" Phipps e Leon Schneiderman continuaram com a nova banda. Vários motivos foram dados para reiniciar como uma banda de rock, especialmente os interesses musicais emergentes de Danny e a redução da necessidade de transporte e montagem de múltiplos cenários e acessórios de palco. Elfman afirmou que a mudança foi inspirada por bandas de *ska revival,* como The Specials, Madness e The Selecter, e bandas de *new wave,* como XTC, Devo e Fun Boy Three, bem como a “energia e velocidade” do *punk*. O nome Oingo Boingo foi estabelecido em 1979, momento em que sua antiga música, *“I'm Afraid*”, apareceu na coletânea de *rock* e *new wave* de Los Angeles “*up and coming*”, da Rhino Records, L.A. In.

Naquele mesmo ano, a banda financiou de forma independente um EP promocional, conhecido como o “*Demo EP*”, para distribuição nas estações de rádio e representantes da indústria fonográfica A&R, para ajudar a garantir um contrato. O esforço deu resultado, pois o disco chamou a atenção da I.R.S. Records, que lançou uma versão revisada do EP, em 1980: o *Oingo Boingo* (EP). A banda passou a se reunir como um octeto: Danny Elfman nos vocais principais e violão rítmico, Steve Bartek na guitarra principal, Richard Gibbs nos teclados, Kerry Hatch no baixo, Johnny “Vatos” Hernandez na bateria e Leon Schneiderman, Sam “Sluggo” Phipps e

Dale Turner nas trompas. O sucesso precoce para o grupo veio em 1980, com a música "*Only a Lad*", do EP homônimo. A música foi transmitida com frequência em Los Angeles, na rádio KROQ-FM, e complementou o formato de *new wave*, então pouco comum da estação.

Após o sucesso regional de "*Only a Lad*", o grupo lançou seu primeiro álbum completo em 1981, também intitulado *Only a Lad* (e apresentando uma nova gravação da música). Logo após vieram os álbuns musicais *Nothing to Fear*, em 1982, e *Good for Your Soul,* em 1983. Embora o som da banda fosse chamado de *new wave*, o uso de percussão exótica, de instrumentos de sopro diferentes, de escalas e harmonias não convencionais e imagens surreais foram uma combinação que desafiava os gêneros musicais da época. Em 1984, o baixista Kerry Hatch e o tecladista Richard Gibbs saíram para formar a efêmera banda Zuma II, e o Oingo Boingo entrou em um hiato temporário, mas, na época, a mídia não divulgou isso publicamente. Elfman, mais tarde, afirmou que os dois membros que saíram tinham "perdido o espírito", mas afirmou: "Eu nunca poderia culpar ninguém por perder o espírito. É muito difícil ser um conjunto de peças fazendo o que, na época, não era música comercial". Elfman aproveitou a pausa de 1984 como uma oportunidade para lançar um álbum solo, coproduzido com Steve Bartek e com os membros remanescentes do Oingo Boingo retornando como músicos convidados. Este foi lançado como *So-Lo*, no final de 1984.

Neste ponto, o novo gerente, Mike Gormley, que acabara de sair do cargo de vice-presidente de publicidade e assistente do presidente da A&M, negociou a saída do selo e assinou com a banda pela MCA Records. Pouco depois de lançar *So-Lo*, o Oingo Boingo voltou a se apresentar com o novo baixista, John Avila, e o tecladista, Mike Bacich. O primeiro lançamento com a nova formação foi o *Dead Man's Party,* em 1985. O álbum marcou uma mudança significativa em direção a uma escrita de músicas mais orientada para o *pop* e um estilo de produção, tornando-se o disco de maior sucesso comercial da banda e que apresentava a música de maior posição nas paradas da Billboard Hot 100, *"Weird Science*", que foi escrita para o filme de John Hughes, com o mesmo nome. A banda apareceu em várias trilhas sonoras de filmes durante os anos 80, incluindo uma aparição no filme De Volta às Aulas, em 1986, apresentando seu *single* de sucesso, "*Dead Man's Party*". A trilha sonora do

filme A Despedida de Solteiro incluiu uma música tema escrita por Elfman, e uma música não lançada em nenhum álbum do Oingo Boingo: "*Something Isn't Right*".

Durante esta época, Danny Elfman também começou a compor trilhas sonoras para grandes filmes, começando com A Grande Aventura de Pee-wee, em 1985. Elfman continuaria a escrever as trilhas sonoras para quase todos os filmes de Tim Burton. O guitarrista do Oingo Boingo, Steve Bartek, orquestrou a maioria das trilhas sonoras de filmes e programas de televisão de Elfman. O álbum *BOI-NGO* foi lançado em 1987. Após sua gravação, Bacich foi substituído pelo novo tecladista, Carl Graves. O lançamento de 1988 da banda, *Boingo Alive*, compreendeu regravações "ao vivo" de músicas de álbuns anteriores em cenários de estúdio, mais uma música nova, "*Winning Side".* Essa nova faixa também foi lançada como *single* e se tornou o sucesso número 14 nas estações de rádio de *rock* moderno dos EUA. Em 1990, a banda lançou seu sétimo álbum de estúdio, *Dark at the End of the Tunnel,* apresentando músicas mais suaves do que qualquer lançamento anterior e incluindo os singles "*Out of Control*" e "*Flesh 'N Blood".*

O Oingo Boingo continuou se apresentando regularmente ao vivo, especialmente com shows anuais de Halloween, em Irvine Meadows, e no Universal Amphitheatre. Após uma breve pausa, em 1992, período em que Elfman estava ocupado com a trilha sonora de filmes, a banda retornou, em 1993, com uma direção musical cada vez mais diferente e voltada para o *hard rock*, e estreou novas músicas como "I*nsanity*", "*Helpless*" e a canção inédita "*Did It There*". Os shows, durante esses anos, frequentemente incluíam a chamada "*Sad Clown Orchestra*" fornecendo acordeão e percussão circense adicionais.

Naquele mesmo ano, o Oingo Boingo começou a gravar um oitavo álbum de estúdio para a nova gravadora Giant Records. As sessões estagnaram quando Elfman se envolveu intensamente na composição da música para o musical animado *The Nightmare Before Christmas*, com Tim Burton. Deste período, Elfman, mais tarde, refletiu que, após mais de 15 anos, começara a perder a paixão pela banda. Em 1994, a banda consolidou seu novo estilo musical e abreviou seu nome para Boingo. O guitarrista Warren Fitzgerald entrou enquanto o tecladista Carl Graves e o trio de sopro saíram da banda, marcando o primeiro e o único ano em que a banda fez turnê sem a seção de sopros. O álbum, anteriormente arquivado, foi concluído com a nova formação de cinco integrantes, incluindo instrumentação orquestral e

várias músicas improvisadas em estúdio pela primeira vez na história da banda. Isso foi lançado como Boingo em 1994 e seria o último álbum de estúdio da banda.

Em 1995 foi anunciado que o Boingo se separaria após 17 anos de “estrada”. A banda embarcou em uma turnê de despedida em 1995, restaurando o trio de sopro original e revertendo seu nome para Oingo Boingo, encerrando com uma performance final de Halloween no Universal Amphitheatre, onde o concerto foi filmado e lançado em VHS e CD, em 1996, com o título de *Farewell*.

Em 2005, o ex-baterista Johnny “Vatos” Hernandez teve a iniciativa de formar uma banda tributo ao Oingo Boingo, com os ex-membros, que se apresentaram em todo o sul da Califórnia e no Arizona. Em 2015, Elfman endossou o grupo como a banda tributo oficial do Oingo Boingo e deu a Hernandez direitos exclusivos de usar os nomes “Boingo” e “Oingo Boingo”. Atualmente a banda tributo se encontra ativa se apresentando em algumas partes do mundo e, em 2024, tem shows agendados para boa parte da América do Sul e atualmente o grupo é composto pelos seguinte membros: Johnny “Vatos” Hernandez, Sam “Sluggo” Phipps, Carl Graves, Steve Bartek e John Avila, acompanhados por Brendan McCreary (vocal principal), Mike Glendinning (vocal e guitarra base), Freddy Hernandez (baixo) e Brian Swartz (trompete).

4.1.10 Análise 5 – Capa do álbum musical *Dead Man's Party*, da banda Oingo Boingo

Figura -5 - Capa do álbum musical "*Dead Man's Party"*, do Oingo Boingo (1985)

Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura cinco, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT), serão utilizadas cada uma de suas três subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM). Na subestrutura TM é evidenciado o simbolismo animal intrínseco nos três esqueletos à direita da imagem dois, que estão sentados à mesa, e um que está atrás. Percebe-se um desfoque sobre cada

um deles, remetendo à situação de movimento inquietante rápido e indisciplinado que deriva do animal selvagem e que reside no primitivo humano e que no mundo dos mortos que não há crianças (de acordo com a imagem), somente adultos, sendo possível que este lado animal seja evidenciado. No centro há um esqueleto vestido com um *sombrero* e segurando a viola e, logo atrás dele, um cavalo que pode representar a fuga do tempo, de um outro modo, é como se o tempo não progredisse.

Na subestrutura NM, a atmosfera noturna presente na imagem e o restante dos seus elementos, como as caveiras ou mortos, ossos compondo a estrutura da tipografia do nome da banda, um vulcão em erupção que com o seu fogo ilumina o céu, alterando a sua cor para o vermelho, demonstrando um aspecto de sangue ou inferno, a morte se apresenta em um teor cômico de uma festa de casamento, mas que, na verdade, é angustiante e depressiva, pois é um caminho sem volta, onde somente a noite se faz presente. O tempo é irrevogável e, aos poucos, se perde os cabelos, fica-se careca, embora nesta composição haja algumas caveiras ainda com cabelos, demonstrando uma possível interrupção no tempo deste mundo dos mortos. A cor vermelha do céu pode ser associada à menstruação feminina, que culturalmente, em diversos povos, ainda tem um sentido pejorativo, pois o período menstrual relaciona a mulher à impureza e à infecundidade momentânea: não podem manter relações sexuais e não podem tocar na comida (podem torná-la imprópria para o consumo). Sendo assim, esta composição tem diversas conexões simbólicas com esta subestrutura, que tem como objetivo principal a noite no seu significado negativo.

Na subestrutura CM, existe uma única relação simbólica com o céu vermelho associado à menstruação, sendo, ela, uma característica feminina, que significa a queda moral, possivelmente relacionada ao mundo dos mortos, já que a moral, neste mundo, pode ser questionada.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras três subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR). Na subestrutura AC, ao traçar uma diagonal ascendente imaginária do canto esquerdo para o canto direito, percebe-se uma correlação de alguns elementos da imagem, tais como a cabeça do esqueleto bem à esquerda, com um *sombrero*, que está ao lado de um esqueleto fêmea, que está

inclinada para cima e parece estar olhando em direção ao céu vermelho. Dos dez esqueletos constituintes da composição, oito estão em uma posição em que seus corpos estão eretos, indicando verticalização, talvez para buscar a redenção dos pecados. Há um esqueleto à esquerda, vestido de verde, tocandoalgo que parece uma corneta e que está inclinada em direção ao alto, podendo ser uma atitude para se comunicar com Deus. Há um vulcão em erupção no fundo da imagem, que está na posição vertical, emitindo uma fumaça azulada e um fogo, gerando uma luz dourada, o que pode significar que a comemoração que parece ser um casamento pode ser a forma de ascender aos céus, uma possibilidade de deixar o mundo dos mortos.

Constata-se um esquema de movimento que entrega a composição num dinamismo em que todos os elementos acabam por participar de acordo com os elementos que estão à direita, que estão desfocados, simulam um movimento: o esqueleto sentado na mesa, à direita, e o esqueleto noivo, que está ao seu lado esquerdo, o esqueleto que está em pé e com um *sombrero,* logo atrás, nas costas do noivo, e, por último a “boca” da corneta, em que o desfoque simula a emissão de som gerado por ela.

De acordo com a simbologia integrante da substrutura SE, embora a imagem apresente um tom sombrio, percebe-se a existência de diversos elementos brancos na composição, como cabelos e as cores dos esqueletos, o bolo em cima da mesa, nas vestimentas e na tipografia utilizada no nome da banda, de modo a indicar que, embora o cenário seja escuro e talvez quente, é notável que, mesmo em uma situação de caos, há a possibilidade de se encontrar e chegar até a luz, pois o branco é sinônimo do dourado, que nos remete ao sol, que é um astro relacionado ao puro, ao espiritual, ou seja, à ascendência divina.

Na subestrutura DR há a simbologia relacionada ao fogo, que é percebida na composição no céu avermelhado e na erupção e fumaça originada do vulcão ao fundo da imagem, que pode significar o fogo purificador, o fogo espiritual. Sendo assim, nota-se novamente a intenção de ascensão.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI), foram feitas as seguintes observações durante a análise iniciando pela subestrutura INV: Utilizando a subestrutura INV para analisar a imagem, observa-se uma temática

do mundo dos mortos, que, em algumas culturas, significa uma morada infernal e para outros é a inversão do mundo terrestre, ou seja, o que na terra era velho, podre e morto, transforma-se em novo, fresco e vivo, que se acredita ser uma abordagem condizente com a composição desta capa de disco. Sendo assim, é possível que o criador desta composição queira comunicar que o mundo dos mortos é bem mais vivo do que o terrestre e que, mesmo neste mundo, em que a escuridão prevalece, é possível haver alegria, divertimento e ainda se arrepender dos erros cometidos e subir em direção aos céus. Existe, ainda, o reforço desta suposição, demonstrado pelas cores quentes que foram aplicadas em todas as bordas externas, na tipografia do nome do grupo e em todos os outros elementos da composição, entregando a este mundo muito mais vida e redenção dos pecados do que no mundo terrestre. Outra conexão simbólica possível é com o tempo, pois o tempo da luz é medido, mas o reino da noite não conhece nem o tempo e nem o espaço, de tal maneira que, neste mundo, o tempo é estático, talvez significando que é possível viver eternamente nele sendo feliz e sem preocupações.

Em relação aos símbolos que compõem a subestrutura SDI, somente o mito da beberagem é passível de associação, pois algumas caveiras parecem estar bêbadas, pois há uma garrafa que parece ser de vinho e algumas latas que podem ser de cervejas. Essas bebidas, em que uma se origina de plantas e a outra que vem do trigo, já foram consideradas “água da vida” e “bebida da juventude”, criando a falsa ideia de que eram sagradas e que através delas seria possível alcançar o divino para poderem se embriagar e cometer atos que no cotidiano seriam impensáveis.

Acredita-se que esta composição gráfica tem a intenção de comunicar que talvez os esqueletos que representam os mortos, e vice-versa, estejam buscando uma maneira de alcançar o divino de sair da condição atual deles, mortos para vivos, ou de buscar o caminho para céu e deixar a terra dos mortos.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura Do Denário ao Pau (DP) composta pelas subestruturas Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que os elementos simbólicos que integram cada uma dessas subestruturas não estão evidenciados na composição gráfica desta capa de disco.

4.1.11 Apresentação do artista musical The Cure

Na imagem seis, apresenta-se a capa do disco *The Head On The Door* (1985), do grupo britânico de música The Cure, que foi foi formado em Crawley, West Sussex, e foi influente nos gêneros *Gothic rock/Post-punk/Alternative rock/New wave.* A banda foi formada em 1978, com os seguintes integrantes: Robert Smith (Vocalista, guitarrista, baixista e tecladista), Simon Gallup (baixista e tecladista) e Roger O'Donnell (tecladista). Desde a formação da banda, houve inúmeras mudanças, mas o vocalista principal, compositor e guitarrista, Robert Smith, permaneceu como o único membro fixo, embora o baixista Simon Gallup tenha se ausentado cerca de três anos da história da banda. O álbum musical de estreia da banda, intitulado *Three Imaginary Boys* (1979), juntamente com vários singles iniciais, colocou a banda na vanguarda dos movimentos emergentes de *post-punk* e *new wave,* que ganhavam destaque no Reino Unido.

Em 1980, com o segundo álbum, que alcançou o número vinte nas paradas do Reino Unido, *Seventeen Seconds*, o grupo adotou um estilo novo, cada vez mais sombrio e atormentado, muito bem demonstrado pelo vocalista, que utilizava o preto em suas vestes, nos olhos e no seu cabelo "espinhado" para cima, evidenciando uma forte influência do gênero emergente do *rock* gótico. O terceiro álbum de estúdio, *Faith*, lançado em 1981, manteve o aspecto sombrio dos anteriores, sendo precedido pelo single "*Primary*". O álbum foi bem recebido pelos críticos e foi um sucesso comercial no Reino Unido, alcançando o décimo quarto lugar na UK Álbuns Chart e permanecendo na parada por oito semanas. Após o lançamento do quarto álbum da banda, "*Pornography"* (1982), Smith introduziu uma maior sensibilidade *pop* na música da banda e subsequentemente alcançaram sucesso mundial, pois, apesar das preocupações com o som pouco comercial do álbum, ele se tornou o primeiro álbum no Top 10 do Reino Unido, estreando na oitava posição. "*The Top",* lançado em 1984, tinha um tom psicodélico, no qual Smith tocou a maioria dos instrumentos, exceto bateria (tocada por Andy Anderson) e saxofone (tocado pelo membro do Malice, Porl Thompson, que, depois se juntou oficialmente ao Cure). O álbum foi um sucesso entre os dez melhores no Reino Unido e foi o primeiro álbum de estúdio deles a entrar no Billboard 200, nos EUA, alcançando o número cento e oitenta.

Em 1985, a nova formação de Smith, Tolhurst, Gallup, Williams e Thompson (agora na guitarra e teclados) lançou "*The Head on the Door*", um álbum musical que conseguiu unir os aspectos otimistas e pessimistas da música da banda, entre os quais eles haviam mudado anteriormente. *"The Head on the Door*" alcançou o sétimo lugar no Reino Unido e o 59º lugar nos EUA, um sucesso, em parte devido ao impacto internacional dos dois singles do álbum, *"In Between Days"* e "*Close to Me*". Após o álbum e a turnê mundial, a banda lançou a coletânea de singles "*Standing on a Beach"* em três formatos (cada um com uma lista de faixas e título específicos), em 1986. Essa coletânea chegou ao top 50 dos EUA e viu o relançamento de três singles anteriores: *"Boys Don't Cry"* (em nova versão), "*Let's Go to Bed*" e, mais tarde, "*Charlotte Sometimes*". Esse lançamento foi acompanhado por uma VHS e "*Laser Disc Staring at the Sea"*, que apresentava vídeos para cada faixa da coletânea. O grupo fez uma turnê para apoiar a coletânea e lançou um concerto ao vivo em VHS e em disco a laser do show, filmado no sul da França e chamado "*The Cure in Orange"*. Durante esse período, a banda se tornou muito popular na Europa (especialmente na França, Alemanha e nos países do Benelux) e cada vez mais popular nos EUA e Canadá.

Em 1987, a banda se apresentou em Buenos Aires e Argentina, tornando-se uma das primeiras bandas britânicas de *rock* alternativo a fazer um concerto em grande escala neste país. O show terminou em uma grande confusão, após os fãs que tinham comprado ingressos falsificados tiveram a entrada negada no local, fazendo com que o grupo só voltasse a se apresentar novamente na Argentina em 2013.

Em maio do mesmo ano lançaram o eclético álbum duplo *Kiss Me, Kiss Me, Kiss Me* (o primeiro a entrar no Billboard Top 40, produzindo três singles de sucesso), que alcançou a sexta posição no Reino Unido e o top 10 em vários países, sendo a primeira inserção da banda no top 40 dos EUA, na posição 35, e o terceiro hit do álbum, "*Just Like Heaven*", foi a música de maior sucesso da banda no mesmo país, recebendo o disco de platina pelo sucesso. Em 1989, O grupo lançou o álbum "*Desintegration"*, que foi elogiado pela crítica e se tornou o álbum com a maior classificação até hoje, entrando no número três no Reino Unido e apresentando três *singles* no Top 30 no Reino Unido e na Alemanha: "*Lullaby", "Lovesong*" e "*Pictures of You*", alcançando o número 12 nas paradas dos EUA.

O primeiro *single* nos EUA, “*Fascination Street*”, alcançou o primeiro lugar na parada American Modern Rock, mas foi rapidamente ofuscado pelo terceiro *single* nos EUA, *“Lovesong*”, que atingiu o segundo lugar nas paradas *pop* americanas (o único single do Cure a chegar ao Top 10 dos EUA). A banda, então, embarcou em uma bem-sucedida turnê, tocando em estádios nos EUA. Em seis de setembro de 1989, eles se apresentaram tocando a música “*Just Like Heaven*” no Video Music Awards da MTV, no Universal Amphitheatre, em Los Angeles. O álbum “*Desintegration”* foi o auge comercial da banda, que, em 1992, já havia vendido mais de três milhões de cópias em todo o mundo. O “The Cure”, lançou treze álbuns de estúdio, dois EPs e mais de trinta *singles*, e vendeu mais de 30 milhões de álbuns em todo o mundo. Em 2019, a banda foi introduzida no Rock and Roll Hall of Fame e continua ativa atualmente.

4.1.12 Análise 6 – Capa do álbum musical "*The Head On The Door",* da banda The Cure

Figura 6 - Capa do álbum musical "*The Head On The Door"*, do The Cure (1985)

Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura seis, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT), serão utilizadas cada uma de suas três subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM).

Utilizando a subestrutura TM, com o seu conjunto de símbolos, é possível associar o elemento de alto brilho, localizado na parte alta e central da composição sobre a cabeça, que parece ser a de um homem, apresentando um movimento

rápido, inquieto e selvagem, ou seja, o movimento de um animal, de um pássaro, talvez uma pomba, provocando uma mudança neste homem e que esteja causando uma certa ansiedade ou angústia, sabendo-se que nem todas as características dos animais significam animalidade. Talvez todo esse movimento seja metamórfico ou uma possível evolução interna que pode estar ocorrendo espiritualmente em tal homem.

Ao se utilizar a subestrutura NM e a sua simbologia, percebe-se que o fundo da composição é todo preto, apresentando um aspecto de noite e trevas. Talvez a escuridão que está ao fundo da composição signifique que o sujeito está com uma sensação de mal estar, ansiedade ou depressão. Percebe-se, também, que talvez seja ele lutando para se livrar de algum espírito maléfico que está tentando se apoderar de sua alma, pois é a noite que maus espíritos aparecem. Mais à esquerda, próximo ao centro, percebe-se a forma de uma cabeça e de uma orelha, que pode indicar que o ouvido é o sentido da noite e o que não se pode ver o ouvido, capaz de sentir, mesmo na ausência de iluminação, significando a possibilidade de que o grupo queira comunicar que no conteúdo interno do álbum do disco existe algo que merece ser escutado. Acima da mesma cabeça é possível perceber uma forma que talvez seja a de um morcego, que, por sua vez, pode ser um vampiro tentando se apoderar de sua presa, ou seja, transmitir que o conteúdo interior do álbum (músicas) pode se apossar da “alma” do ouvinte.

Na subestrutura CM, é possível associar a simbologia da queda, pois o ser (pode ser homem ou mulher) no centro da imagem está com a sua cabeça inclinada frontalmente em direção descendente, e os elementos desfocados que estão em sua volta evidenciam a sensação de um movimento brusco, o que pode sinalizar uma grande mudança, o nascimento de algo novo, que pode ser relacionado a algo fora do comum que o grupo tem a intenção de demonstrar aos seus fãs.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras três subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR).

Na subestrutura AC, percebe-se a ideia de verticalização e movimento na disposição da tipografia do nome do álbum e do nome do grupo, no lado esquerdo da imagem, pois as letras apresentam características orgânicas, irregulares, espiraladas e deformações ondulares emitindo o sentimento de movimentação.

Unindo a ideia de verticalização e movimento com a parte iluminada da composição, onde há um tom dourado e branco nos elementos, pode-se relacionar aos símbolos de ascensão, como a luz, o espírito em direção aos céus, talvez buscando a divinização.

Do centro, em direção ao lado direito, notam-se três braços: elementos que podem ser associados simbolicamente ao hinduísmo, em que a multiplicação dos braços ou dos olhos significa potência, virilidade, disposição, evidenciando um esquema de movimento pelo desfoque aplicado nos elementos da composição. A figura central pode até mesmo representar um ser sobre-humano, um “filho do Sol”, e a cabeça pode ser associada à esfera celeste, ao princípio da vida (de onde vem a força psíquica e psicológica) e ao receptáculo do espírito e os olhos, que, na imagem, estão destacados em relação aos outros elementos, têm um brilho branco intenso e flamejante, podendo ser associados a luminárias que emitem a luz divina.

Na subestrutura SE, percebe-se que alguns de seus símbolos estão presentes na imagem e que mantêm aspectos divinos, como o azul aplicado na tipografia, que, embora tenha menos iluminação que o azul celeste, ainda assim integra a “família” celeste e que se conecta aos demais elementos da composição que apresentam o dourado, branco e olhos flamejantes, que são relacionados ao espírito e ao sol. Existe, ainda, o elemento que parece ter asas e é flamejante, que possui o branco e o dourado, interagindo em sua iluminação, que está sobre o centro da composição, logo acima da cabeça do ser não identificável, que pode representar uma pomba branca, ou seja, pode ser a representação do divino espírito santo.

As características ascendentes nessa composição são tão evidentes que, ao se traçar uma diagonal ascendente, que parte do canto inferior esquerdo em direção ao canto superior direito, é possível perceber todos os elementos, como o braço, a mão, a cabeça, os olhos e a forma luminosa sobre a cabeça do ser convergirem de maneira ascendente.

Utilizando a simbologia da subestrutura DR para analisar a imagem, nota-se que o brilho emitido dos elementos pode ser relacionado ao fogo espiritual, sexual, intelectual e purificador e que estes aspectos têm ligação com pássaros. Neste caso em específico é a pomba branca (escolhida por sua coloração nas penas) que tem caráter divino. No esquema de tal subestrutura, a sexualidade masculina é reforçada, devido ao conceito de guerreiro-herói, que, com o seu gládio (espada) de

duas lâminas (uma que corta e outra que pensa), combate o mal e, ao mesmo tempo, faz justiça.

Na categoria Regime Noturno (RN,) na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas: Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI), foram feitas as seguintes observações durante a análise:

Na subestrutura INV, o negror da composição pode representar a noite simbolicamente eufemizada, que pode ser associada ao céu, ao divino ou à tranquilidade. Sendo assim, essa subconstrução do imaginário contribui para que a imagem analisada se encaminhe para a categoria do regime diurno, onde aspectos relacionados ao dia e ao divino fazem parte, já que esta composição apresenta diversos elementos ascensionais. Continuando ainda na simbologia da noite, pode-se relacioná-la ao tempo, pois, embora o tempo da luz possa ser medido, o reino da noite não conhece nem o tempo e nem o espaço, ou seja, o tempo não progride, ficando estático, semelhante à eternidade.

As cores também são importantes nessa constelação, onde o esquema de inversão está presente, sendo percebidas nas transições da paleta simbólica, que passa do negro ao branco, gerando diversas cores e tons de amarelo, azul, verde, cinza, marrom e vermelho, que, de maneira eufemizada, podem ser relacionadas à noite, como se fossem diversas etapas da busca do ser humano pela ascensão. Todas as análises feitas sobre essa composição, parecem convergir em um único sentido para algo divino, eterno e iluminado.

Na subestrutura SDI e a simbologia que a constitui, através da análise da imagem, percebe-se que o desenho da tipografia e a diversidade de formas irregulares na sua constituição pode ser associada a um labirinto tortuoso e as duas letras “O” que compõem a palavra em inglês *door*, talvez simulem úteros ou uma posição fetal, demonstrando um retorno a sua própria origem ou até mesmo uma ressureição, podendo significar que o grupo produziu, para este álbum, músicas com o mesmo estilo que tinham no início de sua carreira musical. As duas esferas que parecem os olhos do ser ao centro da imagem podem ser associadas a mandalas que significam o centro onde Deus reside, onde novamente se percebe um aspecto divino integrado na composição.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítimico ao

Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que os elementos simbólicos que integram as subestruturas ERMP, ESIEH e MST não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco. Somente a subestrutura SCC será utilizada para análise.

Ao utilizar a simbologia que constitui a subestrutura SCC, que é organizada de modo que os símbolos são relacionados ao domínio do tempo, para análise da composição, percebe-se que o fundo preto da imagem pode ser associado à noite, onde o tempo parece ficar estático, mas o tempo é dinâmico e está sempre em movimento e que, na imagem, está representado na tipografia do título do álbum por três letras “O”, desenhadas de forma espiralada, semelhante a uma concha de caracol, muito importante na iconografia de diversas culturas, pois significa equilíbrio e desequilíbrio, ordem, o ser no meio da mudança e a espiral logarítmica que cresce de uma maneira terminal sem modificar a forma, apesar do crescimento assimétrico. Pode-se constatar que talvez alguns elementos da composição queiram comunicar aspectos da banda que estão em meio a uma mudança ou “metamorfose”, em que há momentos de harmonia e desarmonia, talvez um amadurecimento pessoal e musical, talvez mudança em seus métodos de trabalho e da equipe que trabalha com eles e que, mesmo com um crescimento assimétrico, com diversas nuances, mantém a sua essência intacta.

4.1.13 Apresentação do artista musical Beastie Boys

Na imagem sete, apresenta-se a capa do álbum musical Licensed to Ill (1986), do grupo de música americano, da cidade de Nova York, Beastie Boys, que foi influente nos gêneros *Hip hop/Rap, rock/Alternative, hip hop/Hardcore e punk*. A banda foi formada em 1981, composta por Adam “Ad-Rock” Horovitz (vocais e guitarra), Adam “MCA” Yauch (vocais e baixo) e Michael “Mike D” Diamond (vocais, bateria e programação). O grupo Beastie Boys foi formado por membros da banda experimental de *punk hardco*re The Young Aborigines, que foi organizada em 1979, com Diamond na bateria, Jeremy Shatan no baixo, John Berry na guitarra e Kate Schellenbach na percussão. O baixista, Shatan, deixou a banda em 1981, deixando a vaga de baixista para ser preenchida por Yauch, que o substituiu, e a banda

resultante foi chamada de Beastie Boys, nome sugerido por Berry, onde “Beastie” é um acrônimo para “*Boys Entering Anarchistic States Towards Inner Excellence*”, algo como: Rapazes Entrando em Estados Anarquistas Rumo à Excelência Interior. O guitarrista, Berry, saiu logo depois, sendo substituído por Horovitz. A banda apoiou grupos como Bad Brains, Dead Kennedys, Misfits e Reagan Youth em locais como CBGB, A7, Trude Heller's e Max's Kansas City, tocando, neste último local, na noite de encerramento.

Em novembro de 1982, os Beastie Boys gravaram o EP de sete polegadas Polly Wog Stew, nos estúdios 171A, um exemplo precoce de *hardcore* de Nova York. Em 13 de novembro de 1982, os Beastie Boys tocaram no aniversário de Philip Pucci, para o propósito de seu curta-metragem de concerto, Beastie. Pucci realizou o concerto no Teatro da Preston Drama Dance Department, do Bard College. Essa apresentação marcou a primeira aparição dos Beastie Boys em um filme publicado. O conceito de Pucci para Beastie era distribuir uma mistura de seis câmeras 16mm Bell & Howell Filmo e câmeras 16mm Bolex para os membros da plateia e pedir que capturassem a apresentação dos Beastie Boys do próprio ponto de vista da plateia, enquanto uma câmera mestre de som sincronizado filmava do camarote do teatro abandonado onde a apresentação foi realizada. A banda de abertura para essa apresentação foi a Young and the Useless, que tinha Adam Horovitz como vocalista. Um trecho de um minuto foi posteriormente extraído e feito um clipe que foi licenciado pela banda para uso no segmento “*Egg Raid on Mojo*”, do vídeo caseiro em longa-metragem “*Skills to Pay the Bills*”, lançado pela Capitol Records. “*Skills to Pay the Bills*” mais tarde foi certificado como Ouro pela Recording Industry Association of America (RIAA).

Berry deixou o grupo em 1982 (mais tarde formando Thwig, Big Fat Love e Bourbon Deluxe) e foi substituído por Horovitz, que havia se tornado amigo íntimo do grupo. Em 1983, a banda gravou e apresentou sua primeira faixa de *hip hop*, “*Cooky Puss”*, baseada em uma ligação de trote do grupo para uma franquia da Carvel Ice Cream, o que os proporcionou um sucesso local, e que gerou o primeiro EP da nova formação, em que uma transição completa para o *hip hop* foi feita, e Schellenbach saiu. Foi a primeira obra que mostrou a incorporação do fenômeno do *rap underground* e o uso de *samples*. Rapidamente se tornou um sucesso em clubes de dança e casas noturnas *underground* de Nova York.

Depois que “*Beastie Revolution*” foi posteriormente mostrada em um comercial da British Airways, os Beastie Boys ameaçaram processá-los pelo uso da música e a companhia aérea imediatamente pagou a eles quarenta mil dólares em direitos autorais. Eles fizeram uma turnê com Madonna, em 1985, e, um ano depois, lançaram seu álbum de estreia, “*Licensed to Ill”* (1986), sendo o primeiro álbum de *rap* a liderar a Billboard 200. Seu segundo álbum, “*Paul's Boutique”* (1989), composto quase inteiramente de amostras, foi um fracasso comercial que, mais tarde, recebeu a aclamação da crítica.

“*Check Your Head*” (1992) e *“Ill Communication”* (1994) encontraram sucesso *mainstream,* seguidos por *“Hello Nasty”* (1998), “*To the 5 Boroughs”* (2004), *“The Mix-Up” (*2007) e “*Hot Sauce Committee Part Two”* (2011). Beastie Boys venderam 20 milhões de discos nos Estados Unidos e tiveram sete álbuns de platina, de 1986 a 2004. Eles são o grupo de *rap* mais vendido, desde que a Billboard começou a registrar vendas, em 1991. Em 2012, tornaram-se o terceiro grupo de *rap* a ser incluído no Rock and Roll Hall of Fame. No mesmo ano, Yauch morreu de câncer e os Beastie Boys se desfizeram. Os membros restantes lançaram várias obras retrospectivas, incluindo um livro, um documentário e um álbum de compilação abrangente de toda a carreira.

4.1.14 Análise 7 – Capa do álbum musical “*Licensed to Ill”,* da banda Beastie Boys

Figura -7 - Capa do álbum musical “*Licensed To Ill”,* do Beastie Boys (1986)

Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura sete, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT,) serão utilizadas cada uma de suas três subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM). Nenhuma das simbologias que constituem as subestruturas TN, NM, e CM foram encontradas nos elementos da composição gráfica da capa do disco.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras três subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR).

Na subestrutura AC e a simbologia que a constitui e que está organizada em símbolos ascensionais, percebe-se que dois elementos de ordem ascendente: o céu, que é luminoso e branco, e a parte traseira de um avião que está se deslocando horizontalmente para o sentido esquerdo. No estabilizador vertical da aeronave há um losango branco com uma borda vermelha e sobre ele está a tipografia do nome do grupo. Nota-se que atrás do losango há uma diagonal ascendente e que a parte frontal do estabilizador vertical tem a mesma direção dela e, ao traçar uma diagonal ascendente imaginária do canto esquerdo inferior da imagem até o canto superior direito, percebe-se que todos esses elementos dialogam entre si, convergindo em direção aos céus. O avião representa o transporte, que eleva o espírito em direção ao divino: embora ele esteja trafegando horizontalmente, para decolar é necessária uma inclinação semelhante à diagonal ascendente, o que resulta em uma elevação.

Por ter asas, também pode ser comparado a uma espécie de anjo ou de um pássaro, que pode ser associado à liberdade, à potência, à força, ao impulso, à estabilidade e à velocidade: é o homem tentando conquistar e dominar os céus. É possível associar esses aspectos simbólicos ao que talvez esta composição tenha a intenção de comunicar. Talvez os desejos dos integrantes da banda em demonstrar que estão muito próximos do divino e que seus espíritos são elevados e são livres para desenvolver e compor as suas músicas, que têm o seu estilo próprio e talvez acreditem que possam dominar grande parte do cenário musical mundial cantando e proferindo palavras que possam iluminar seus espectadores. Também podem denotar que estão sempre vigilantes, como uma águia, que pode ver do alto tudo o que está abaixo dela, e que têm segurança no trabalho musical que estão executando.

Na subestrutura SE, o seu esquema simbólico é o oposto ao da queda, ou seja, também tem caráter ascencional. Como na composição há um avião, que é um símbolo ascencional, percebe-se que talvez haja uma busca em elevar o espírito, buscando navegar horizontalmente depois de ascender em um céu de brilho solar intenso que se torna branco, incolor ou pouco colorido, devido a sua pureza, ou esta aeronave pode ser associada ao pássaro fênix, que renasce das cinzas, ou a um gavião, pois ambos são considerados vigilantes da alma. Esses arranjos simbólicos talvez demonstrem um forte ímpeto provindo dos integrantes da banda, que queiram

alcançar algo divino e que as demais pessoas os vejam também como seres elevados, divinos.

Na subestrutura DR, o seu esquema simbólico se apresenta na imagem, na forma de um pássaro, que está associada ao avião e suas asas, pois as aves podem ser relacionadas a um alto intelecto e talvez os integrantes da banda desejem alcançar algo divino e que as pessoas os vejam também como seres elevados e de grande intelecto. Também é reforçada a sexualidade masculina, que é representada pelas duas turbinas do avião em formato cilíndrico, uma à esquerda, na lateral, e outra na direita, na parte traseira, que podem ser associadas a falos, que indicam potência e virilidade e que talvez o criador de tal imagem queira comunicar, ou seja, é um conteúdo musical para homens feito por homens e que não é recomendado para mulheres.

A aeronave ainda pode ser associada a animais alados, como o pégasus e o dragão, os quais podem ser montados e dominados, servindo de transporte para a ascensão rumo ao horizonte solar e espiritual. Outra mensagem que pode ser emitida pela a imagem é de que há a possibilidade de que uma das intenções do grupo seja a de dominação e controle sobre tudo e todos ou de que suas composições musicais exponham isso.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI), foram feitas as seguintes observações durante a análise iniciando pela subestrutura SDI: Observou-se que os elementos simbólicos que integram a subestrutura INV não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco. Somente a subestrutura SDI será utilizada para análise.

Na subestrutura SDI, o seu esquema simbólico é de caráter íntimo, como o retorno, a morte e a morada. Ao utilizar o avião como o elemento principal da composição, sabendo-se que ele é um meio de transporte, o desenvolvedor talvez tente comunicar que é uma viagem mortuária, uma viagem íntima, em que o ser humano retorna a sua origem e que o céu será a sua morada eterna e associando esta viagem às composições musicais da banda, que pode ter buscado inspirações no seu local mais interno, em si mesmos, em seus íntimos, forjando um conteúdo musical consistente e único, talvez sagrado e místico.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas, Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que as subestruturas ERMP, ESIEH e MST não são passíveis de análise, pois os elementos simbólicos que integram cada uma dessas subestruturas não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco. Somente a subestrutura SCC possui elementos simbólicos evidenciados. Sendo assim, será a única dessa categoria que será analisada.

Na subestrutura SCC, a constelação de símbolos que a constitui está relacionada ao domínio do tempo. Sendo assim, o avião presente na imagem pode ser associado ao próprio tempo, que tem o ímpeto ascendente do progresso, pois tal transporte se movimenta somente de maneira unilateral e dinâmica, sempre no sentido horário, ou seja, ele não se desloca em sentido contrário, no caso para trás. Ele deixa o presente, sempre em rumo ao futuro. Percebe-se que é possível que o criador da composição da capa do álbum da banda queira comunicar que o grupo e as suas músicas significam o futuro, mesmo fazendo parte do presente e do passado.

4.1.15 Apresentação do artista musical Duran Duran

Na imagem oito, apresenta-se a capa do álbum *RIO* (1982), da banda britânica de *Rock pop\New wave\New romantic* Duran Duran, formado em 1978, na cidade de Birminghan, na Inglaterra, inicialmente pelos músicos Nick Rhodes (teclados), John Taylor (baixo) e Stephen Duffy, vocalista do conjunto, que saiu em 1979. Neste mesmo ano, o baterista Roger Taylor passou a integrar a banda. Após inúmeras mudanças, o guitarrista Andy Taylor e o novo vocalista, *Simon Le Bon,* se juntaram ao grupo e mantêm a formação atual e, que em 2023 completou 45 anos. Foram uma das mais importantes bandas das décadas de 1980 e 1990, vendendo mais de cem milhões de discos, conquistado dois prêmios Grammy, quatorze singles no top dez britânico e vinte um na Billboard Hot 100. O Duran Duran alcançou sucesso unindo música, arte, sensualidade, elegância e moda, o que lhes valeu o apelido pela imprensa de “*os bonitinhos do rock”*.

Sempre buscando inovar e trazer experiências memoráveis para o seu público, a banda foi umas das pioneiras a ter vídeo clipes desenvolvidos por diretores profissionais e filmados com câmeras de 35mm e em 1984. Foram os primeiros a elevar o entretenimento musical, trazendo grandes telas de vídeo, que apresentavam diversos vídeos e imagens durante os seus shows de estádio. O nome da banda foi inspirado no vilão *Dr. Durand Durand*, personagem do filme francês de ficção científica "*Barbarella*".

A banda começou o ano de 1983 tocando na MTV New Year's Eve Rock'n'Roll Ball, com "*Hungry like the Wolf*", que continuava subindo nas paradas dos EUA. Em seguida, o single "*Rio*" foi relançado no país (no mês de março). Para inserir sua música no mercado americano, o Duran Duran relançou o primeiro álbum, com a adição de um novo single, *"Is there something I should know?".* Essa música foi a primeira do grupo a entrar paradas musicais em seu país de origem. Já nos EUA, ficou em terceiro lugar nas paradas. Durante a promoção desse álbum, Simon Le Bon e Nick Rhodes foram VJs de um programa da MTV. No verão de 1983 eles retornaram ao Reino Unido para realizar dois concertos. Um deles, no dia vinte de julho, em frente ao Príncipe e à Princesa de Gales, no Dominion Theatre. A banda estava sob pressão para acompanhar o sucesso de *Rio*, e a gravação do terceiro álbum durou mais de seis meses. Neste período, os membros da banda estavam passando por diversas crises de insegurança e perfeccionismo. O novo álbum, "*Seven and the Ragged Tiger"* incluiu o último *hit* da banda, em 1983, *"Union of the snake"*. Assim, o grupo completou a marca de cinco *singles* consecutivos no Top 20 americano daquele ano. A banda havia tomado conta das manchetes musicais por ter decidido liberar o clipe de *"Union of the snake*" na MTV uma semana antes do lançamento do *single* nas rádios. A indústria temia que o vídeo fosse substituir o rádio.

Em seguida, lançaram "*New moon on Monday",* que atingiu a nona posição no Reino Unido. "*The Reflex",* também do terceiro álbum, ganhou a primeira posição nos EUA e no Reino Unido simultaneamente, o que se tornou um fato histórico para o Duran Duran. Além disso, o *single* também teve ótimo desempenho em outros países. A banda embarcou em uma turnê mundial, que percorreu os quatro meses iniciais de 1984, trazendo as primeiras datas do Duran Duran em grandes estádios da América. Uma equipe de filmagem, conduzida pelo diretor Russell Mulcahy,

acompanhou a turnê de perto, trazendo o documentário *"Sing Blue Silver*" e os shows do "*Arena"*, primeiro álbum ao vivo da banda que foi lançado juntamente com a faixa de estúdio (e *single*) "*The Wild Boys*", que ficou na segunda posição em ambos os lados do Atlântico. Antes disso, em fevereiro de 1984, a banda apareceu na capa da revista Rolling Stone e faturou dois Grammy's, incluindo a categoria de "Melhor *performance*". A versão ao vivo de *"Save a Prayer*" ganhou força nas Américas e a canção se tornou *single* pela segunda vez em janeiro de 1985, somente para os EUA e para o Brasil, ficando respectivamente na décima sexta e na quinta posição. Durante o auge de popularidade da banda, Simon e John se tornaram galãs da banda. No fim de 1984, o grupo foi destaque no *single* beneficente "*Do They Know It's Christmas*?", tocando junto a outros *popstars* britânicos, como Bono Vox, George Michael e Sting.

Nesse mesmo ano o grupo se separou momentaneamente e se dividiu em dois projetos paralelos, John e Andy Taylor queriam romper um pouco o som do Duran Duran e tocar algo mais *hard rock* e, então, juntamente com Robert Palmer e Tony Thompson, deram forma ao grupo de *rock/funk* The Power Station, que chegou a lançar dois *singles* Top 10 no Reino Unido, incluindo "*Some Like it Hot"*.

Simon Le Bon e Nick Rhodes, por outro lado, queriam continuar explorando o aspecto atmosférico do Duran Duran, formando, juntamente com Roger Taylor, o Arcadia. Lançaram, então, um LP com o *single "Election Day*". Apesar de ser o baterista do Arcadia, Roger Taylor contribuiu na percussão de algumas faixas do "*Power Station*". Após essa pausa, o Duran Duran nunca mais foi o mesmo. Segundo Rhodes, os projetos paralelos foram "um suicídio comercial". Ainda nesta época, a banda se reuniu para gravar *"A view to a kill*", para o filme da série 007 James Bond, em 1985. Essa canção é, até hoje, o único *single* da série a ficar em primeiro lugar nos Estados Unidos. Além disso, é uma das mais bem-sucedidas canções das histórias de Bond, atingindo o segundo lugar nas paradas do Reino Unido. Foi o último *single* da banda em sua formação original, até 2004. Como acompanhamento do *single* de natal da *Band-Aid*, o Duran Duran se apresentou em frente a 90 mil pessoas (e um número estimado de um milhão e meio de espectadores) no Live Aid, um concerto beneficente no John F. Kennedy Stadium na Filadélfia, Pensilvânia, em 13 de julho de 1985, data em que "*A view to a kill"* atingiu a primeira posição nas paradas americanas.

Essa apresentação no Live Aid se tornou épica, pelo fato de Simon Le Bon colocar um falsete no refrão de *"A view to a kill",* que fez com que ele desafinasse. Mais tarde, Le Bon descreveu esse momento como o mais humilhante de toda a sua carreira. Não era para ser uma apresentação de despedida, apenas a última antes das férias merecidas do grupo, após quatro anos de longas turnês ininterruptas, mas os cinco integrantes originais da banda não tocaram juntos novamente até julho de 2003.

Depois de lançar três álbuns de estúdio e um ao vivo, cada um com pesadas divulgações e longas turnês, a banda perdeu dois de seus membros originais por cansaço e tensão. Depois do Live Aid e do Arcadia, o baterista, Roger Taylor, retirou-se para o campo inglês, sofrendo de exaustão. A banda negou a saída de Roger, mas, logo depois, ficou claro que ele não voltaria mais ao grupo. Um comunicado oficial foi emitido em abril de 1986, confirmando sua partida. Sem guitarrista e baterista, os três membros restantes, Le Bon, Rhodes, e John Taylor seguiram adiante com o novo projeto. Em setembro de 1986, o produtor do disco que era Nile Rodgers (ex-guitarrista do Chic) e ele mesmo tocou a guitarra em algumas faixas. Além disso, Steve Ferrone foi contratado para tocar bateria e Warren Cuccurullo (que foi da banda de Frank Zappa e, também, ex-Missing Persons) foi contratado como o guitarrista de sessão, junção, essa, que possibilitou a gravação do álbum ”*Notorious*”, lançado em outubro do mesmo ano, em conjunto com o documentário em preto e branco “*Three To Get Ready”*, que narrou a gravação do álbum, as tensões e os preparativos para a turnê.

Mesmo o álbum tendo um ótimo desempenho de venda e a canção “*Notorious*” atingindo segundo lugar nos EUA e o sétimo no Reino Unido, o grupo descobriu que eles tinham perdido muito do dinamismo e da histeria deixada para trás, em 1985. Nos três anos entre o lançamento de “*Seven and the Ragged Tiger”* e “*Notorious”*, muitos de seus fãs adolescentes haviam crescido, e a banda havia adotado o ritmo *funk*, menos *pop* e mais maduro, dada a experiência acumulada pelos integrantes nos projetos paralelos. “*Skin trade*” e “*Meet el Presidente*”, os dois *singles* posteriores a “*Notorious*”, apareceram na tabela, mas se saíram mal em relação aos sucessos anteriores da banda. No Brasil, o álbum “*Notorious”* foi o mais vendido do grupo durante toda a sua carreira. Esse acontecimento se deveu, principalmente, ao fato da presença da canção “*A Matter Of Feeling*”, na novela Mandala, de 1987.

Essa música se tornou a predileta de muitos brasileiros, alcançando o primeiro lugar nas paradas do país. Os direitos de exibição da novela foram concedidos a uma emissora italiana, que, por sua vez, divulgou bastante a atração, alavancando o sucesso dessa canção no país, chegando à sétima posição das paradas italianas.

Em janeiro de 1988, no fim da *Strange Behaviour World Tour*, o grupo veio pela primeira vez ao Brasil para tocar no Hollywood Rock. A banda foi destaque no festival, passando por São Paulo (Morumbi) e Rio de Janeiro (Praça da Apoteose). Especialmente para os shows do Brasil, o grupo incluiu "*A Matter Of Feeling*" no *set-list*, pois essa música não era muito conhecida em outros países. Nesta época, era o auge do sucesso do grupo no Brasil. O álbum que sucedeu "*Notorious*", intitulado "*Big Thing*" (1988), rendeu os *singles* "*I Don't Want Your Love"* (quarto lugar nos EUA), "*All She Wants Is*" (nona posição no Reino Unido) e *"Do You Believe in Shame?".* A gravação trouxe uma linha experimental, misturando influências de *house music* e música *rave* com a atmosfera *synthpop* da banda. Além disso, Warren Cuccurullo teve um desempenho muito criativo nas guitarras do álbum. As letras de "*Big Thing"* apresentavam, realmente, uma maior maturidade da banda.

Até o final de 1989 e o início da década de 1990, o *synthpop* e os gêneros *new wave* e *new romantic* tiveram sua popularidade ameaçada, caindo nas paradas e perdendo fãs. Enquanto isso, outros gêneros musicais da época ganhavam impulso, como o *hip hop*, o *techno*, e o *rock* alternativo. Após o fim da turnê do álbum "*Big Thing"*, o Duran Duran voltou a ter cinco homens, com a adesão de Warren Cuccurullo (guitarrista) e Sterling Campbell (baterista). Ambos fizeram parte da banda de apoio do Duran Duran em suas últimas duas turnês. A coletânea "*Decade: Greatest Hits"* foi lançada ao fim de 1989, juntamente com o *single megamix* "*Burning The Ground",* que continha trechos do que a banda havia feito de melhor em seus dez anos de carreira. O *single* entrou e saiu das paradas com pouco alarde, porém o álbum se tornou outro grande sucesso de vendas da banda.

Em 1990, o morno "*Liberty*" foi lançado, não conseguindo captar grandes sucessos. O álbum entrou nas paradas do Reino Unido entre os dez primeiros, mas desapareceu rapidamente. Os *singles "Violence of Summer (Love's Taking Over)" e "Serious*" foram apenas levemente bem-sucedidos. Na época, nomes como Alice In Chains, Nirvana e Pearl Jam faziam uma grande revolução no mundo da música, enquanto o grupo perdia mais ainda a sua popularidade. Pela primeira vez, a banda

não saiu em turnê para divulgar o novo álbum, fazendo apenas alguns shows e apresentações em TV. Esse período foi de poucas datas marcadas na agenda. Sterling Campbell deixou a banda no fim de 1991, passando a trabalhar com Soul Asylum e David Bowie. O quarteto Le Bon, Rhodes, Cuccurullo e Taylor permaneceria intacto por mais seis anos. Em 20 de março de 2023, a banda usou seu *Instagram* para anunciar que estão trabalhando em um novo projeto musical, com lançamento previsto para o final de 2023. O trabalho conta com a colaboração dos ex-membros da banda Andy Taylor e Warren Cuccurullo. O projeto "*Danse Macabre"* foi lançado no dia 27 de outubro. Um álbum com tema de halloween, que traz novas canções, reformulações de materiais antigos e vários covers. O primeiro *single* – a faixa-título "*Danse Macabre*" – foi lançado em 30 de agosto de 2023. O segundo *single, "Black Moonlight*", foi lançado em 21 de setembro.

4.1.16 Análise 8 – Capa do álbum musical “*Notorious”,* da banda Duran Duran

Figura -8 - Capa do álbum musical “*Notorious*”, do Duran Duran (1986)

Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura 8, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT), serão utilizadas cada uma de suas três subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM). Observou-se que as subestruturas TM e CM não são passíveis de análise, pois os elementos simbólicos que as integram não estão evidenciados na composição gráfica desta capa de disco.

Na subestrutura NM, o esquema simbólico está relacionado ao sentido negativo que a noite infere sobre o imaginário individual das pessoas. Ao olhar para a composição desta capa, percebe-se que a noite é o elemento principal e está presente em grande parte dos elementos que a constituem: a paisagem noturna, a escuridão e as trevas estão presentes, o céu cinza com pontos variando entre o branco e o cinza escuro, os cabelos, os olhos e os blazers pretos dos três integrantes da banda. Aspectos psicológicos podem ser relacionados a esta atmosfera escura. Por exemplo, quando o teste de Rorschach (técnica pictórica de avaliação psicológica) é aplicado em um indivíduo e o cartão IV é apresentado, ocorre o “choque negro”, que é uma perturbação súbita dos processos racionais, ou seja, a pessoa entra em um “êxtase estático”, em que se sente abatida e triste devido a uma sensação disfórica, causada pelo negror do cartão. Possivelmente o autor desta composição quisesse causar um impacto, uma reação estática no espectador ao realçar toda essa escuridão, ou comunicar uma nova fase do grupo, uma fase sombria, *dark* (estilo muito presente na década de 1980) e até mesmo depressiva, tanto da banda como de suas músicas.

Percebe-se que essa escuridão pode estar relacionada à agitação, ao barulho, à impureza, à hora crepuscular, à hora do fim do dia ou à meia noite sinistra, onde todos os monstros sinistros e maléficos se apoderam dos corpos e almas. Esta vasta simbologia pode ser compreendida como o principal objetivo da banda, que deseja usar o seu estilo e a sua música para se apoderar do seu público, dos seus fãs, fazendo-os ir para a noite dançar e, talvez, se sentir livre depois que o dia acaba e a noite mística inicia, e estes monstros maléficos que rondam a noite podem ser nada mais que a pura manifestação de liberdade, ou seja, os próprios admiradores do grupo seriam tais monstros, saindo, talvez, do dia opressivo e cheio de responsabilidades para uma proposta noturna libertária.

Outro elemento observado são as orelhas dos integrantes da banda, em que o integrante a esquerda tem uma baixa iluminação, tornando-as quase imperceptíveis, e o integrante a direita que parece receber uma iluminação um pouco mais alta e as expõem de modo mais visível, mas o artista do meio tem as suas duas orelhas bem expostas. Sendo assim, observa-se que o ouvido é o sentido da noite, pois o que os olhos não alcançam o ouvido sente, o que, intrinsecamente, direciona à música, pois o ouvido é a porta de entrada.

Nota-se, também, a feminização da noite, que é denotada pelos cabelos dos músicos, que podem ser comparados ao símbolo da cabeleira que flutua, gerando ondulações e provocando um movimento na água corrente e noturna que se conecta à progressão do tempo e que somente no Ocidente a cabeleira é associada ao sexo feminino, dificultando uma padronização universal, o que facilitaria a reduzir conotações negativas ligadas à feminização. Devido à questão da cabeleira, a ideia de rebeldia e de não aceitar as ideias impostas pelo sistema político, social e econômico, o objetivo da banda fosse de questionar o por quê as mulheres não são iguais aos homens e não têm os mesmos direitos: ter cabelos curtos ou longos te fazem ser mais ou menos homem ou mulher. Percebe-se, aqui, um afrontamento ao sistema da época e, ao mesmo tempo, uma mensagem de que o grupo está do lado do povo e não do sistema opressivo.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras quatro subestruturas: Ascencionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR). Observou-se que a subestrutura DR não é passível de análise, pois os elementos simbólicos que a integram não estão evidenciados na composição gráfica desta capa de disco.

Na subestrutura AC, o seu esquema simbólico é de caráter ascendente, subida ou proximidade do céu. Percebe-se uma verticalização na composição, relacionada aos integrantes do grupo que estão com os seus corpos, bustos e cabeças dispostos de modo ereto, indicando potência e virilidade, assim como há um gigantismo aplicado aos elementos da imagem, pois todos os três, sem exceção, ocupam mais de dois terços da composição, sendo que o membro à esquerda ocupa quase toda a altura. Todos esses aspectos evidenciam uma possível tentativa de divinização do grupo e de sua música, tentando transformá-los em seres sobre-humanos e celestes, mas que vivem na terra e dividem com os mortais os seus dons.

Em relação à subestrutura SE e seu conteúdo simbólico, percebe-se, na composição, a ausência de cor, que é uma das características relacionadas à ascensão à luz, pois nem o branco, que é a presença total de luz, e nem o preto, que é a ausência total de luz, são cores. As camisas e os rostos dos membros do grupo e alguns pontos do céu, que está servindo de fundo na imagem, são brancos, reforçando a ideia de ascensão descrita na subestrutura anterior. Esse branco talvez

seja o brilho luminoso no momento em que todos os integrantes do grupo estão transcendendo espiritualmente, tornando-se algo além de meros mortais.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI), observou-se que a subestrutura SDI não é passível de análise, pois os elementos simbólicos que a integram não estão evidenciados na composição gráfica desta capa de disco.

Na subestrutura INV e na sua constelação simbólica, a noite é um dos personagens, podendo ser eufemizada para retirar a carga negativa e transformá-la em algo positivo, como divina, tranquila e santa. Sendo assim, percebe-se que a noite representada na composição reforça o aspecto de ascensão, já apresentado e estruturas anteriores, demonstrando somente uma nova forma de representar o mesmo objetivo: a divinização do grupo.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas, Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítimico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que os elementos simbólicos que integram a subestrutura ERMP não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco.

Em relação à subestrutura SCC e seu conteúdo simbólico, infere-se que, na composição, os três membros do grupo estão vestidos com a mesma camisa, na cor branca, e o mesmo blazer, na cor preta, indicando uma repetição que pode ser associada a uma intenção de quererem demonstrar que podem dominar o tempo e os seus ciclos de repetição infinita, sejam os que estão ocorrendo e os que estão por vir. Sendo assim, também são responsáveis pelo progresso e, talvez, por uma nova era musical. O número três que é considerado um número formador de tríades divinas, míticas e católicas, pois é parte integrante da história da humanidade desde o começo dos tempos e é evidenciado nessa composição pelos seguinte elementos: três membros, três camisas, três blazers e pela letra “o” observada na tipografia do nome do álbum da banda, que está destacado em vermelho, na parte superior. Significando novamente que a imagem busca comunicar algo divino, incomum, inédito e inovador, talvez possa deixar o seu nome e o seu trabalho inscrito na história da humanidade. Percebe-se, também, uma característica andrógina nos

integrantes da banda, talvez relacionada à homossexualidade ou à bissexualidade, com a intenção de demonstrar que, além de deuses, eles também “militam” a favor da liberdade sexual sem barreiras e nem impedimentos.

Utilizando a subestrutura ESIEH, constituída de quatro estruturas e seu conteúdo simbólico, será escolhida a terceira estrutura para análise da composição, que tem um cunho histórico, emergindo do caos dramático, de onde diversos fenômenos humanos ocorrem e se repetem nas fases no tempo. É notório que o caráter repetitivo inserido na imagem pode ser associado ao tempo e ao progresso, ou seja, o grupo talvez tenha a intenção de demonstrar controle e que *“*carregam*”* consigo o progresso para o *“*grande público*”*.

Utilizando a subestrutura MST e o seu conteúdo simbólico para análise da composição, constata-se que as repetições evidenciadas através dos elementos constituintes da imagem, que são os integrantes da banda, os blazers, as camisas e a letra “o” na tipografia da palavra inglesa “*Notorious*” que é o título do álbum, este grande volume de elementos repetidos acaba por configurar um mito*,* que tem em sua base um pacote de significações, mais afetivas do que intelectuais, e que, ao se fazer uma análise sincrônica ou diacrônica nele, percebe-se que as suas estruturas interiores são construídas por repetições. Sendo assim, é possível que a imagem comunique que a banda já é ou irá se tornar um mito.

4.1.17 Apresentação do artista musical David Bowie

Na imagem dois, apresenta-se a capa do disco *Let’s Dance* (1983), do cantor britânico David Bowie, que foi influente no gêneros *Rock pop/New wave/ Art rock/Glam rock/Rock art/*Pop experimental. Nasceu em Brixton, Londres, em oito de janeiro de 1947, e seu nome verdadeiro é David Robert Jones. Desde criança já revelava os seus dons artísticos, cantando nos corais das escolas das quais frequentou e nas suas apresentações artísticas nos eventos escolares, onde tinha uma reputação de ser considerado como talentoso para cantar e principalmente para gritar. Em 1956, aos nove anos de idade, devido às suas habilidades, foi convidado a participar de um programa escolar que utilizava um método educativo de escutar sons e dançar, e sua dança e a sua postura surpreenderam os professores, arrebatando uma série de elogios. Neste mesmo ano, seu pai lhe trouxe alguns

discos de vinil vindos do continente americano, tais como: Frankie Lymon and the Teenagers, The Platters, Fats Domino, Elvis Presley e Little Richard, sendo que estes dois últimos eram os seus ídolos. Apresentava-se para os seus colegas escoteiros como se fosse Elvis ou Chuck Berry, e sua presença no palco era descrita como “algo de outro mundo”.

Além de estudar e praticar ativamente a suas habilidades musicais, Bowie também estudou arte e desenho, incluindo *layout* e *typesetting*. Em 1962, brigou na sua escola com George Underwood, por conta de uma garota, onde recebeu um soco no olho esquerdo que lhe causou um grave ferimento. Foi afastado da escola e sofreu diversas operações, pois os médicos temiam que ele perdesse parcialmente a visão. O dano não pôde ser totalmente reparado, deixando-o com a percepção deficiente e com a pupila esquerda permanentemente dilatada, o que, anos depois, se tornaria a marca pessoal do artista, que, embora tenha os dois olhos azuis, aparenta ter um olho de cada cor, fenômeno conhecido como heterocromia, mas, no seu caso em particular, como ele não nasceu com esta deficiência, pois ela foi causada pela violência da lesão, ela é chamada de anisocoria. Um detalhe importante é que, depois de todos esses acontecimentos, Underwood e Bowie continuaram amigos, sendo que Underwood passou a cuidar da parte artística dos primeiros álbuns de Bowie.

O Cantor iniciou sua carreira musical nos anos 1960, quando formou a sua primeira banda, os Kon-Rads, e logo depois vieram em sequência os grupos The King Bees, The Mannish Boys, The Lower Third, Buzz e Riot Squad. Depois de tais “desventuras” no cenário musical, de suas diversas entradas e saídas de bandas, em 1967 o músico decidiu começar uma carreira solo, mudando o seu nome artístico inicial, que era Davy Jones, para David Bowie, pois ele não queria ser confundido com o músico de outra famosa banda da época, o The Monkees. O sobrenome Bowie deriva de uma conhecida faca utilizada por um famoso comerciante e aventureiro norte-americano chamado Jim Bowie, que sobreviveu a uma briga onde estava em desvantagem e que alguns anos mais tarde irá morrer na épica Batalha do Alamo, em 1836, no México. Em 1969, um ano histórico para a humanidade, pois é o momento em que o homem pisa na lua, o cantor lança o seu primeiro single de sucesso, com a música que se tornaria um marco em sua carreira, “*Space*

Oddity", que foi utilizada comercialmente para servir de música tema de tal evento, o que o ajudou a alavancar a sua carreira comercialmente.

Em 1980 Lançou o seu segundo hit, "*Ashes to Ashes*", que ficou em primeiro lugar nas paradas e, em 1981, em parceria com o a banda Queen, lançou o hit "*Under Pressure*", que alcançou novamente as paradas, ficando em Primeiro lugar nas paradas britânicas e nas dez mais tocadas em diversos países do mundo, tornando-se um fenômeno mundial. Em 1983 ele lança o álbum *Let's Dance* que emplaca hits como "*Modern Love", "China Girl"* e "*Let's Dance*", tornando, este, o álbum de maior sucesso comercial de sua carreira. Embora a crítica não tenha gostado de tal trabalho, todas estas três faixas se mantiveram na primeira e na segunda posição das músicas mais escutadas naquela época, tanto na Inglaterra quanto nos estados Unidos e em diversos outros países.

Seus três *singles* principais se tornaram três dos vinte maiores sucessos de ambos os países e sua faixa-título alcançou a primeira posição. "*Modern Love*" e "*China Girl*" alcançaram a segunda posição no Reino Unido e geraram dois aclamados vídeos promocionais que, como escreve o biógrafo David Buckley, "foram totalmente absorventes e ativaram arquétipos fundamentais no mundo *pop*". O videoclipe para "*Let's Dance*", com sua narrativa em torno do jovem casal de aborígenes, tinha como público-alvo a juventude, e "*China Girl*", com sua cena (que depois foi parcialmente censurada) de um namoro nu na praia (homenagem ao filme A um Passo da Eternidade), foi sexualmente provocante o bastante para que garantisse sua alta frequência na MTV. Em 1983, Bowie surgia como um dos artistas de videoclipes mais importantes da época. "*Let's Dance"* gerou uma turnê mundial, chamada *Serious Moonlight Tour*, durante a qual Bowie recebia contribuições de Earl Slick na guitarra e Frank e George Simms no *backing vocal*. A viagem musical durou seis meses e foi extremamente popular.

"*Tonight"* (1984), outro álbum musical dançante, trouxe Tina Turner cantando com Bowie na faixa-título, que foi escrita com o amigo Iggy Pop. O disco também trazia covers, como o sucesso de 1966 "*God Only Knows*" do Beach Boys, e a canção "*Blue Jean*", baseada no curta-metragem *Jazzin' for Blue Jean*, que garantiu a Bowie o Grammy Award for Best Short From Music Video. Em 1985, ele se apresentou no Estádio de Wembley, para o Live Aid, um espetáculo transmitido a nível mundial, que era constituído de uma série de concertos com músicos famosos

e aclamados da época, na tentativa de arrecadar fundos contra a fome na Etiópia. Durante o evento, Bowie gravou um videoclipe com Mick Jagger, em que cantam e dançam juntos a canção "*Dancing in the Street*", sucesso de 1964, na voz de Martha and the Vandellas, e que deu ao dueto a primeira posição nas paradas. No mesmo ano, Bowie se juntou ao Pat Metheny Group, na gravação de "*This Is Not America*", para a trilha sonora do filme The Falcon and the Snowman. Realizada como *single*, a canção se tornou um dos 40 sucessos das paradas britânicas e americanas. Em 1986, deram um papel à Bowie no filme *Absolute Beginners,* que foi mal-recebido pelos críticos, mas se sustentou pela canção-tema, escrita por David Bowie, também chamada "*Absolute Beginners*" e que atingiu o segundo lugar nas paradas britânicas.

No mesmo ano, o filme Labirinto estreia e Bowie, que compôs e cantou cinco canções para o filme, também atuou como o personagem Jareth, o que lhe garantiu extrema popularidade. Seu último disco solo da década foi "*Never Let Me Down*", de 1987, em que ele abandona a levada de seus dois álbuns anteriores e oferece um *rock* pesado, com uma mistura de *techno* e industrial. Embora tenha sido um relativo fracasso, atingiu a sexta posição nas paradas britânicas e rendeu as canções *"Day-In Day-Out", "Time Will Crawl"* e "*Never Let Me Down*". Tempos depois, Bowie o descreveria como seu "nadir" e o chamaria de um "álbum ruim". A série de oitenta e seis concertos chamada de *Glass Spider Tour* surgiu nessa época, em 20 de maio, com o intuito de apoiar o disco. Na guitarra principal, a banda contava com Peter Frampton. Os críticos difamaram a turnê, dizendo que, se comparada às tendências contemporâneas da música de arena e estádio, seus efeitos especiais e suas danças a tornavam demasiadamente cansativa.

O cantor resolver parar momentaneamente a sua careira solo e decidiu formar uma banda, em 1989, o Tin Machine, que era um quarteto de *hard rock* e surgiu depois de Bowie trabalhar experimentalmente com o guitarrista Reeves Gabrels. Completavam a formação Tony Sales e Hunt Sales, irmãos que Bowie conhecia desde a década de 70, por trabalharem na bateria e no baixo, respectivamente, em "*Lust for Life"* (1977), de Iggy Pop, disco produzido por Bowie. Embora pretendesse que o Tin Machine funcionasse democraticamente, Bowie dominou a banda, tanto nas composições como na tomada de decisões importantes. O disco de estreia, "*Tin Machine"* (1989), teve inicial popularidade, apesar de suas letras politizadas não

terem logrado aprovação universal: Bowie descreveu uma de suas canções como “simplista, ingênua e radical, desistindo de falar sobre o aparecimento de neo-nazistas”. Na visão do biógrafo Christopher Sandford, o disco teve coragem de denunciar drogas, fascismo e televisão, em termos de ter atingido o nível literário de uma história em quadrinhos. A EMI reclamou das “letras pregativas”, da falta de produção e da abundância de minimalidade. De qualquer forma, o disco alcançou a terceira posição no Reino Unido.

A primeira turnê mundial do grupo foi um sucesso comercial, embora fãs e críticos relutassem bastante em aceitar as apresentações de Bowie como mero membro da banda. Uma série de canções e *singles* fracassaram e, após um desentendimento com a EMI, Bowie decidiu finalmente largar a gravadora. Assim como o público e a imprensa, cada vez mais ele se tornou descontente com seu papel de simples membro de uma banda. A banda começou a trabalhar num segundo álbum, porém concordaram em esperar mais um tempo e, nessa espera, Bowie deu um rápido retorno à carreira solo. Na *Sound+Vision Tour*, tocando seus primeiros e maiores sucessos, anteriores ao disco “*Tonight*”, durante sete meses, logrou novo sucesso comercial e novamente a aclamação crítica. Essa turnê contou com suas primeiras apresentações na América do Sul, apresentando-se no Rio de Janeiro (Sambódromo), São Paulo (Estádio Palestra Itália, Teatro Olympia), Santiago (Estádio Nacional de Chile) e Buenos Aires (Estádio Monumental de Núñez), de 20 a 29 de setembro, com milhões de audiências e transmissões da Rede Globo.

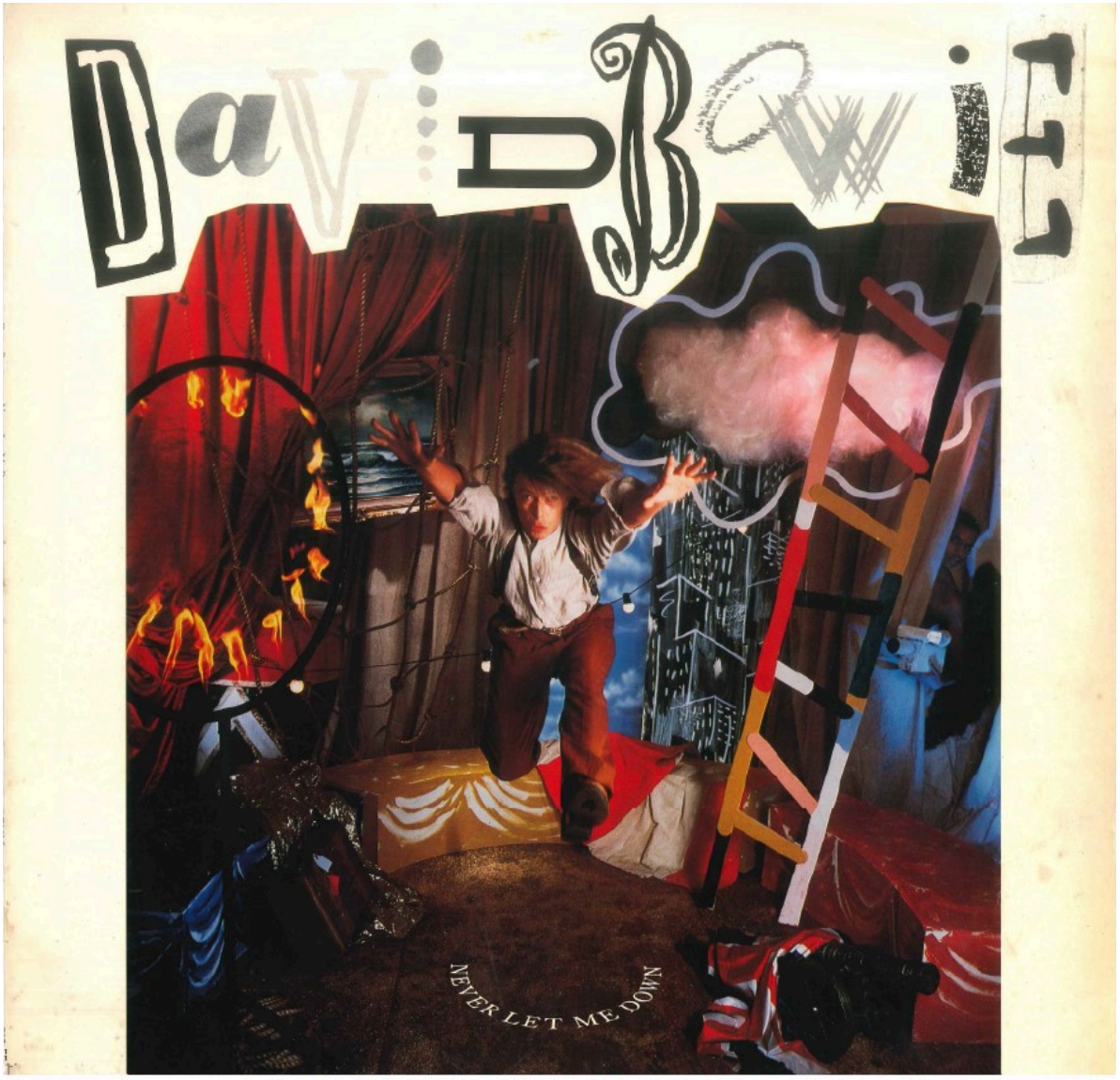
Em outubro de 1990, dez anos depois de seu divórcio com Angela, Bowie conheceu a modelo somali Iman Abdulmajid, através de um amigo em comum. O cantor recordou: “Eu estava dando nome dos nossos futuros filhos na noite em que nos conhecemos... foi uma coisa absolutamente imediata”. Eles se casaram em 1992. Enquanto isso, ainda em 1991, o Tin Machine voltou a trabalhar após a turnê solo de Bowie bem-sucedida, porém, o público e a crítica, que já estavam desapontados com o primeiro álbum do grupo, não mostraram muito interesse por um segundo. O lançamento de “*Tin Machine II”* ficou marcado por uma ampla divulgação e um conflito inoportuno por causa de sua capa: após a produção ter começado, a nova gravadora, Victory, considerou retratar os quatro membros da banda nus em formato de estátuas kouros, o que seria para ser, segundo Bowie,

“um gosto requintado”, tornou-se, para a mídia, uma espécie de “imagens obscenas” a precisar de aerografia e remendos, a fim de tornar as figuras assexuadas. O Tin Machine excursionou novamente, porém, após o álbum ao vivo “*Tin Machine Live: Oy Vey*, *Baby*”, fracassou comercialmente e a banda se separou; Bowie, embora continuasse a colaborar e a trabalhar com Gabrels, retomou sua carreira solo. Consagrado como um dos artistas musicais mais influentes do século 20 e um dos maiores nomes da música *pop* internacional, recebendo o apelido de “Camaleão do Rock” pela a sua facilidade em transitar em diversas áreas artísticas e diferentes estilos e gêneros musicais devido ao seu talento nato, (cantor, ator, compositor, produtor e inovador na área artística).

David Bowie se tornou um dos maiores ícones mundiais de sua época, vindo a falecer de câncer na noite do dia 10 de janeiro de 2016, dois dias após o seu sexagésimo nono aniversário e do lançamento do álbum “*Blackstar”.* Ele morreu em seu apartamento, em Nova York, vítima de câncer de fígado. O músico foi diagnosticado com a doença dezoito meses antes, mas optou por não anunciar seu estado de saúde para o público.

4.1.18 Análise 9 – Capa do álbum musical *"Never Let me Down*", do cantor David Bowie

Figura -9 - Capa do álbum musical "*Never Let Me Down*", do David Bowie (1987)



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Na figura nove, ao se Analisar a simbologia da capa do álbum "*Never Let Me Down",* de 1987, do cantor David Bowie, observa-se, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand (2012), que possui na categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT) que possui as subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM), não foram evidenciados elementos simbólicos referentes à subestrutura CM.

Na continuação da análise, observa-se a existência da subestrutura Teriomórfica (TM) e toda a sua constelação simbólica associada a animais, percebe-se que, na composição, o elemento principal é a noite, devido à penumbra evidenciada em toda a imagem, de tal maneira que, à esquerda, no centro, há um círculo com chamas no seu interior, que pode simbolizar uma ou várias salamandras, que é um animal selvagem e noturno que se movimenta de modo rápido e indisciplinado, o que pode configurar sinônimo de inadaptação em um ser humano adulto ecerta regressão aos instintos primitivos, o que também é possivelmente demonstrado pelo que está bem ao centro da imagem, imitando o alçar voo de um pássaro noturno. Seguindo por este viés, constata-se que o designer desta composição possivelmente tenha expressado a ideia de que o cantor não se adapta ao sistema político, econômico e social da sociedade daquela época e que ele não está de acordo com a maneira como os sistemas foram construídos e de como são regidos e, sendo assim, ele é livre para ser o que quiser e não seguir regra alguma, assim como todo o restante da humanidade.

Quando se observa pela subestrutura Nictomórfica (NM), percebe-se que o seu conteúdo simbólico encontra vários elementos que dialogam com essa subestrutura. Inicia-se evidenciando a noite como principal elemento, já que toda a imagem é escura, direcionando o imaginário individual para a escuridão a as trevas, ou seja, a noite. O aro ou círculo de fogo à esquerda e ao centro é preto.

Ao fundo, em direção ao centro e à esquerda há cortinas vermelhas e cinzas, em que algumas partes têm um tom tão escuro que elas parecem se fundir ao negro. Ainda ao fundo, atrás do cantor, ao seu lado esquerdo, nota-se um quadro emoldurado em que o céu e o mar estão cobertos pelo crepúsculo e pelo sol, que já está quase consumido pela noite e emite seus últimos raios luminosos em direção às ondas, possibilitando a visualização delas. À direita, atrás do cantor, percebe-se um céu repleto de nuvens, iniciando a hora crepuscular e, ao seu lado e à direita desse céu, está um fundo escuro estilizado em que sobre a sua superfície foram feitos desenhos utilizando perspectivas em 3D, para criar prédios, o que parece representar uma cidade, algo urbano e caracterizado pelo traço utilizado. Há, ainda, um canhão preto, localizado no canto inferior direito e partes pretas da escada que está localizada na parte inferior direita e tem as suas dimensões se estendendo até depois da parte superior direita.

Na tipografia utilizada no nome do cantor, que está na parte superior da imagem, composta por dez letras, percebe-se que há cinco letras pretas, que podem ser associadas à noite, e cinco letras em diversos tons de cinza, que podem ser associadas à noite sinistra e/ou mágica, à melancolia, à depressão e ao homem como o centro, que pode ser percebido na imagem, já que é o cantor que está no centro da imagem, representando o elemento principal e indicando que ele é o centro do universo que o rodeia e que tudo o que está a sua volta se movimenta conforme os seus desejos.

Segundo Duran (2012), o número cinco é o símbolo da perfeição, da harmonia, do equilíbrio, do homem (dividido em cinco partes), do universo (um eixo vertical e um horizontal, passando pelo mesmo centro), dos cincos elementos essenciaisetc. Sendo assim, nota-se que, talvez, o artista que desenvolveu essa composição queira comunicar que o trabalho musical desenvolvido pelo cantor para este álbum musical esteja muito próximo da perfeição, pois está equilibrado, harmônico, e que o homem é sempre o centro do universo e, para "solidificar" todas essas relações, pode-se encontrar os cinco elementos dispostos em diferentes locais na composição, como na parte inferior, onde se localiza a "terra", na parte central, à esquerda, onde se encontra o "fogo", e ao seu lado, a "água" (mar) e o "vento" (movimento das ondas), representados na pintura do quadro, e o éter, que é o fluído que preenche os corpos e os espaços celestes, o que pode evidenciar que tanto o cantor quanto o seu trabalho sejam celestiais, divinos. Relacionado ao número cinco também foi constatado que ele está associado a um réptil semelhante a um lagarto, que, na cultura dos bambaras, árabes e egípcios é chamado de cinco. Tal associação pode estar ligada ao apelido de "camaleão do *rock",* dado ao cantor, pois o camaleão é uma espécie de lagarto, assim como o dragão, que é um animal noturno, também.

Ainda sobre a tipografia, percebe-se que as letras têm traçados, texturas, formas irregulares e não estão dispostas uniformemente. Essa desarmonia causa a sensação de movimento selvagem (rápido e desordenado), que pode ser associado a animais maléficos e monstros infernais. Outro aspecto relevante é o quadro com a pintura do mar crepuscular que está localizado atrás do cantor, mais à direita, expondo a ideia de feminização e da água noturna/negra, que é associada à cabeleira, devido ao movimento ondular, comunicando que o cantor talvez defenda

os direitos iguais para os homens e para as mulheres, pois ele mesmo exibe o seu cabelo comprido ou a sua cabeleira, já que a década de 1980 evidenciou as questões raciais e sexuais, iniciando diversos movimentos em diferentes partes do mundo em prol da conscientização das populações em relação ao assunto.

A próxima estrutura do integrante da mesma categoria a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), composta por três subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR): Utilizando a subestrutura AC e seu conteúdo simbólico, percebe-se um diálogo entre os elementos da composição e da subestrutura. Na composição, há diversos elementos simbólicos de cunho ascencional que estão evidenciados, iniciando pelo cantor, que está bem ao centro da imagem, posicionado de modo a representar o alçar voo de um pássaro ou talvez um anjo, um ser divino. Atrás dele, à esquerda, há uma malha retangular feita de cordas semelhante a uma escada, um quadro com moldura que tem a pintura de um mar envolto no céu noturno e, ao lado, há um céu com nuvens. No lado direito, ao centro, nota-se um desenho de prédios utilizando uma técnica de perspectiva 3D em uma área urbana e que seus contornos criam a percepção de que os edifícios são os degraus de uma escada que vai de encontro ao céu.

No canto superior direito se observa o que parece ser uma nuvem preenchida por uma substância rosa, talvez representando o éter (substância celestial), e, por último, à direita, há uma escada vertical que se estende do chão até o alto, desparecendo no canto superior direito da imagem, o que pode evidenciar uma escada que vai direto aos céus. Percebe-se, que, embora a composição tenha sido construída como uma paisagem noturna, as intenções diurnas também são evidenciadas, reforçando o caráter ascencional e de divinização do cantor e de seu trabalho.

Relacionando a subestrutura SE a seu conteúdo simbólico, infere-se que, na composição, encontramos vários elementos que dialogam com tal. É perceptível, na imagem, que existem diversos pontos iluminados por tonalidades de azul, que variam do azul escuro ao celeste e do celeste ao azul pálido. Constata-se uma tonalidade azul marinho no canto inferior esquerdo e, na parte superior esquerda, no quadro emoldurado, a pintura apresenta diferentes tons de azul entre a noite, o céu e o mar, assim como atrás do cantor, na parte central, há um céu com nuvens, onde o azul celeste é evidenciado e no lado direito do cantor há um desenho feito em

perspectiva 3D representando edifícios em uma cidade à noite e, acima, no canto superior direito, há uma nuvem desenhada em que ambos os contornos têm tonalidades de um azul pálido e há, também, um ponto da composição que está iluminado com uma tonalidade muito próxima do azul celeste, no canto direito central. O azul, por ser uma cor fria, reduz a excitação, deixando a pessoa em estado de repouso, o que torna esta composição intrigante, pois, nesse cenário de um picadeiro caótico e noturno, há iluminação celeste em busca do divino, talvez a busca pela harmonização do espírito.

Seguindo por este viés, nota-se a iluminação em diversas partes da imagem, e talvez seja uma tentativa de comunicar que iluminar pode significar o bom uso da palavra, ou seja, compor letras e cantar músicas são um meio de transmitir sabedoria e, talvez, levar luz à escuridão das pessoas que a escutam, objetivando alcançar algo que transcenda, pois a música é um poderoso conjunto de palavras que, após serem proferidas, podem ganhar força incomensurável entre os seus ouvintes e até mesmo afetar outras pessoas que nem conhecem e/ou que não apreciam o trabalho do cantor, pois é uma maneira de propagar o estilo, as ideias e, talvez, as intenções do cantor através de sua palavra “cantada”.

A subestrutura Diairéticos (DR) e seu conteúdo simbólico se evidenciam nessa composição através do fogo, que está visualmente demonstrado nas chamas do interior do aro que está posicionado ao canto esquerdo central e que pode ser associado ao fogo de elevação, o fogo espiritual que se conecta à característica intelectual, que é isomorfa do pássaro, como a coruja, por exemplo, que está associada à sabedoria e ao céu. Ainda é possível associar o fogo com a purificação (quando alquímica, é representada por uma salamandra) e ressurreição. Percebe-se que todas essas características ascensionais demonstram o viés divino que possivelmente tanto o designer quanto o cantor querem comunicar, assim como o aspecto intelectual, que é espiritual, evidencia uma elevação da consciência, possibilitando que um simples mortal se aproxime de Deus. Portanto, o círculo com chamas pode significar um portal de purificação, ou seja, após um indivíduo atravessá-lo, com o seu corpo de um lado para o outro, ele será absolvido de todos os pecados, sendo, a sua alma, purificada, absolvida e divinizada.

Observa-se, ainda, um aspecto relevante para o contexto desta análise: o fogo, para os alquimistas, é representado pela salamandra, que é uma espécie de lagarto,

que, nesta subestrutura, reforça novamente a ideia intrínseca de que possivelmente estivessem deixando uma espécie de registro e evidenciando que ele era ou receberia o apelido de *"*Camaleão do *Rock"*.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas de Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI), a subestrutura INV não será utilizada na análise, pois os elementos simbólicos que a integram não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco.

Seguindo a análise, utilizando a subestrutura SDI e toda a sua constelação simbólica associada ao aspecto da queda, observa-se uma aproximação com o símbolo da mandala, que, na composição gráfica, está representada pelo círculo preto com chamas internas, localizado ao centro no canto esquerdo. A mandala significa uma abstração geométrica do centro perfeito em que todos os pontos (as chamas) se direcionam para o centro. Seguindo por este viés, é possível que esse elemento da composição comunique que o cantor é o centro, o mestre, o comandante etc. É o ser sobre-humano que irá liderar o seus seguidores; é o artista principal em sua área de atuação.

A próxima estrutura integrante da mesma categoria a ser utilizada para a análise é a estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e a subestrutura Mitos e Semantismo (MST), que não será utilizada na análise, pois os elementos simbólicos que a integram não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco.

Ao se utilizar a subestrutura Símbolos Cíclicos (SCC) e seu conteúdo simbólico, que opera relacionado ao domínio do tempo, percebe-se que, na tipografia utilizada, no nome do cantor, localizado na parte superior da composição gráfica, a letra "B" tem os terminais superior e inferior da sua haste desenhados de maneira espiral, representando duas conchas de caracóis, e a letra "O", que se assemelha ao desenho de uma espiral que se iniciou, mas não foi finalizada. Seguindo por este caminho, essas conchas espiraladas podem significar um ser em meio a uma mudança, uma metamorfose pessoal e/ou profissional, o que parece se evidenciar nessa composição, apresentada de modo caótico, onde todos os elementos que a compõem estão dispostos desordenadamente, pois toda a

mudança ou metamorfose (associada a lagartos) gera certo “caos”, em que o equilíbrio e o desequilíbrio ocorrem durante todo esse processo. Sendo assim, percebe-se a relação do cantor com esse processo, pois pode sinalizar que ele está passando por um momento de amadurecimento pessoal e/ou profissional em que há uma desarmonia em busca da perfeição. Isso configura um ciclo temporal, que pode ser associado à serpente ou a um dragão chamado de *Ouroboros,* que também está associado ao princípio hermafrodita da fecundidade, pois seu símbolo é representado de modo circular e mordendo a sua cauda indefinidamente, o que pode significar eternidade (termina o ciclo e o recomeça), a roda zodiacal primitiva. Esses aspectos talvez possam ser associados aos desejos do cantor de ser uma personalidade eterna e hermafrodita (andrógina, bissexual), de poder ser sempre rememorado e de sustentar a ideia de imortalidade. A homossexualidade do cantor está conectada à característica hermafrodita do *Ouroboros,* e que se evidencia intrinsecamente nessa composição e, sendo a serpente e/ou o dragão animais mágicos, pode-se associar uma característica sempre presente no cantor: a mágica; pois ele buscava sempre proporcionar aos seus espectadores momentos mágicos em tudo o que fazia na música, no cinema etc.

Seguindo a análise, utilizando a subestrutura ERMP e seu conteúdo simbólico relacionado ao simbolismo vegetal, percebe-se que, embora não haja elementos vegetais dispostos na composição, existe o elemento fogo, que pode ser associado à árvore e que está evidenciado no círculo preto, no centro, à esquerda, e que apresenta várias chamas em seu interior. Dito isto, observa-se que, através da associação entre o fogo e a árvore, há uma intenção de evidenciar uma possível verticalização (ascencional) e progresso (movimento, ritmo do tempo). Possivelmente o designer queria comunicar que o cantor não só trazia o progresso consigo, mas que, também, ele seria o provocador de tal. Outra relação possível é com o ritmo que se conecta com a música, à dança e à sexualidade, características marcantes do cantor, que as exibia magistralmente como forma de expressão em seus shows. Talvez esse progresso fosse um enfrentamento as autoridades opressoras e centralizadoras do poder e que, a partir da década de 1980, começaram a ruir, devido a uma conscientização popular de como funcionavam os sistemas governamentais e toda a cadeia que estava por trás. Assim como a

liberação sexual, em que ser homossexual era considerado crime ou vergonha, passou, aos poucos, a ser reconhecida de uma maneira diferente.

Continuando a análise e utilizando a subestrutura ESIEH e seu conteúdo simbólico, percebe-se que entre os elementos constituintes da composição há um contraste evidenciado pela disposição, pelas variações geométricas e orgânicas, pelo uso das cores quentes e frias e suas variações de tons, pelas alterações de iluminação e pelas irregularidades das formas. Todas essas características contrastantes podem ser associadas há um sistema sonoro, que é baseado em tempos fortes e fracos e das longas e breves, buscando a harmonia rítmica entre eles. Sendo assim, há uma perfeita associação entre os símbolos dessa subestrutura e o que pode ser o trabalho e o produto do cantor: a música. Ao se olhar para imagem como um todo, percebe-se um cenário caótico, buscando se equilibrar, se harmonizar e talvez até a representação visual do que venha a ser uma música em busca da sua excelência, ou seja, a harmonia é atingida em uma música quando o caos, que é parte de sua construção, inicia um diálogo com os seus elementos de modo ordenado e em um determinado espaço de tempo. Pode-se ainda tecer possíveis conexões entre a composição gráfica da capa que, embora tenha algumas mudanças de iluminação evidenciadas, o tom sombrio está presente em grande parte da composição, podendo significar o momento obscuro em que os USA estava passando, como a maior queda nos valores das ações já ocorrida, o que quase quebrou o país, e a sua primeira derrota em um Pan Americano com o seu time de basquetebol para o time do Brasil, o que transformou este ano de 1987 em um ano complicado economicamente para eles e a nível mundial, já que grande parte do mundo era “regido” pela economia americana. Além disso, também havia o sentimento de liberdade, que era algo almejado mundialmente, pois as pessoas queriam se libertar de todo e qualquer tipo de opressão, buscando se expressar de uma maneira tranquila, sem “amarras”.

4.1.19 Apresentação do artista musical Bomb The Bass

Na imagem dez, apresenta-se a capa do disco “*Into The Dragon”* (1988), da dupla musical britânica da cidade de Londres, Bomb The Bass, que foi influente nos gêneros *Electronic, Hip hop, Down tempo e Trip hop*. A banda foi formada em 1980,

com os seguintes integrantes Tim Simenon e Pascal Gabriel. O nome Bomb the Bass veio da abordagem de Simenon em colagens e mixagens de sons enquanto discotecava, onde durante a sua *performance* ao vivo, ele efetuava a técnica de *scratch* (arranhar), muito utilizada pelos DJ's da década de 80, que consistia em tocar os dedos sobre o disco de vinil que estava rodando no toca-discos e segurá-lo, deslizando o mesmo para frente e para trás, com a intenção de extrair partes da música (que também eram chamada de *samples* ou 'amostras', em português) para repeti-las ou serem utilizadas em outras músicas em determinadas seções rítmicas da mesma. Baseado nessa técnica, ele criou o conceito de bombardear a linha do baixo (frequências graves do som), com ideias diferentes, através de uma colagem de sons. Este termo, "bombardear", era utilizado na arte de grafite em pinturas rápidas, com formato arredondado e letras gordas, engraçadas ou deformadas. O Bomb the Bass havia originalmente começado como "*Rhythm King All Stars"*, um projeto que veria o catálogo de volta dos Rhythm King Records misturado em um *medley* de 12 polegadas para as casas noturnas, pelos produtores Tim Simenon (colega de quarto do fundador do selo James Horrocks) e Pascal Gabriel. No entanto, como o catálogo da empresa era pequeno, naquele momento, a dupla usou diversos outros registros e amostras (*samplers*) de outras empresas, com o registro evoluindo para "*Beat Dis"*. Simenon, então, decidiu mudar o nome do projeto de Rhythm King All Stars para Bomb the Bass, com Simenon e Gabriel usando os nomes DJ Kid 33 e Emilio Pasquez, para dar a impressão de que o registro era uma importação americana. Quando o registro foi lançado pela gravadora Rhythm King, no Reino Unido (em seu sub-rótulo *Mister-Ron*), estreou em quinto lugar e alcançou a segunda posição na semana seguinte, no *chart music*, de 21 a 27 de fevereiro de 1988, dando, à dupla, a chance de aparecer no Top of the Pops (em uma *performance* que também incluía Adele Nozedar, dos Indians in Moscow, que trabalhava para a gravadora, na época).

A linha do baixo e as faixas de bateria de "*Beat Dis*" foram escritas por Simenon, enquanto o resto da faixa foi compilado a partir de amostras. Já tendo feito um curso de som em meio período na Escola de Engenharia de Áudio, em Holloway, Simenon foi capaz de construir "*Beat Dis*" sozinho, sendo auxiliado no processo pelo produtor Pascal Gabriel, que veio a experimentar seu próprio sucesso como coprodutor de *S'Express* e uma ampla variedade de outros artistas. De acordo com a

BBC, que apresentou "*Beat Dis*" em seu programa baseado em clipes TOTP2, a faixa contém supostamente 72 amostras, incluindo trechos de *hip hop,* como Public Enemy, *funk* (incluindo The Jimmy Castor Bunch) e Ennio Morricone. Também foram incluídos trechos de diálogo dos programas de televisão Dragnet e Thunderbirds. Muitos anos depois, em uma entrevista para a revista Sound on Sound, Simenon falou sobre a construção da faixa: "Eu suponho que estava sintonizado com o que era atual na época e conseguia escolher o que queria com algum conhecimento de como deveria ser aplicado". Ele coproduziu "*Buffalo Stance*", de Neneh Cherry, após um encontro fortuito com Jamie Morgan, da banda Morgan-McVey, na boate londrina The Wag, onde Simenon estava fazendo um set de DJ incluindo a primeira encarnação da faixa, um lado B de Morgan-McVey chamado "*Looking Good Diving With The Wild Bunch*". Simenon manifestou interesse em retrabalhar a faixa, antes de alertar Morgan sobre a abordagem de um perseguidor enlouquecido que estava tentando matá-lo. Morgan informou à gravadora de Cherry sobre o interesse de Simenon pela faixa e um acordo foi fechado para que ele produzisse o que se tornaria "*Buffalo Stance*". Juntamente com Trevor Horn, ele coproduziu, um *remix* da música "*Crazy",* de Seal.

Os Bitmap Brothers cooperaram com Tim Simenon para incluir a faixa de *hip hop* "*Megablast"* (*Hip Hop* em Precinct 13), de 1988, como música tema para o videogame Xenon 2 Megablast, que também é a origem do subtítulo do jogo. Por sua vez, essa música utiliza amostras da música "*You Can Make It If You Try*", de Sly and the Family Stone, e seu tema parece fortemente inspirado na faixa "*The End*" (Versão Disco), de The Splash Band, lançada em 1984, que, por sua vez, é baseada no tema do filme Assault on Precinct 13, de John Carpenter. Existem duas versões da faixa no jogo: uma versão quase fiel (apenas faltando algumas linhas faladas), como música de carregamento, e uma versão simplificada, como música de fundo do jogo. A versão da música de carregamento feita para rodar no PC, "*Amiga",* é baseada na mesma faixa, mas significativamente diferente, com mudanças como efeitos sonoros de helicóptero no início e no final. O jogo foi uma das primeiras instâncias de um computador, sendo programado para tocar um *single pop* com precisão razoável. Trechos da música foram amostrados e depois reorganizados sequencialmente (pelo músico de jogos de computador David Whittaker). Nas

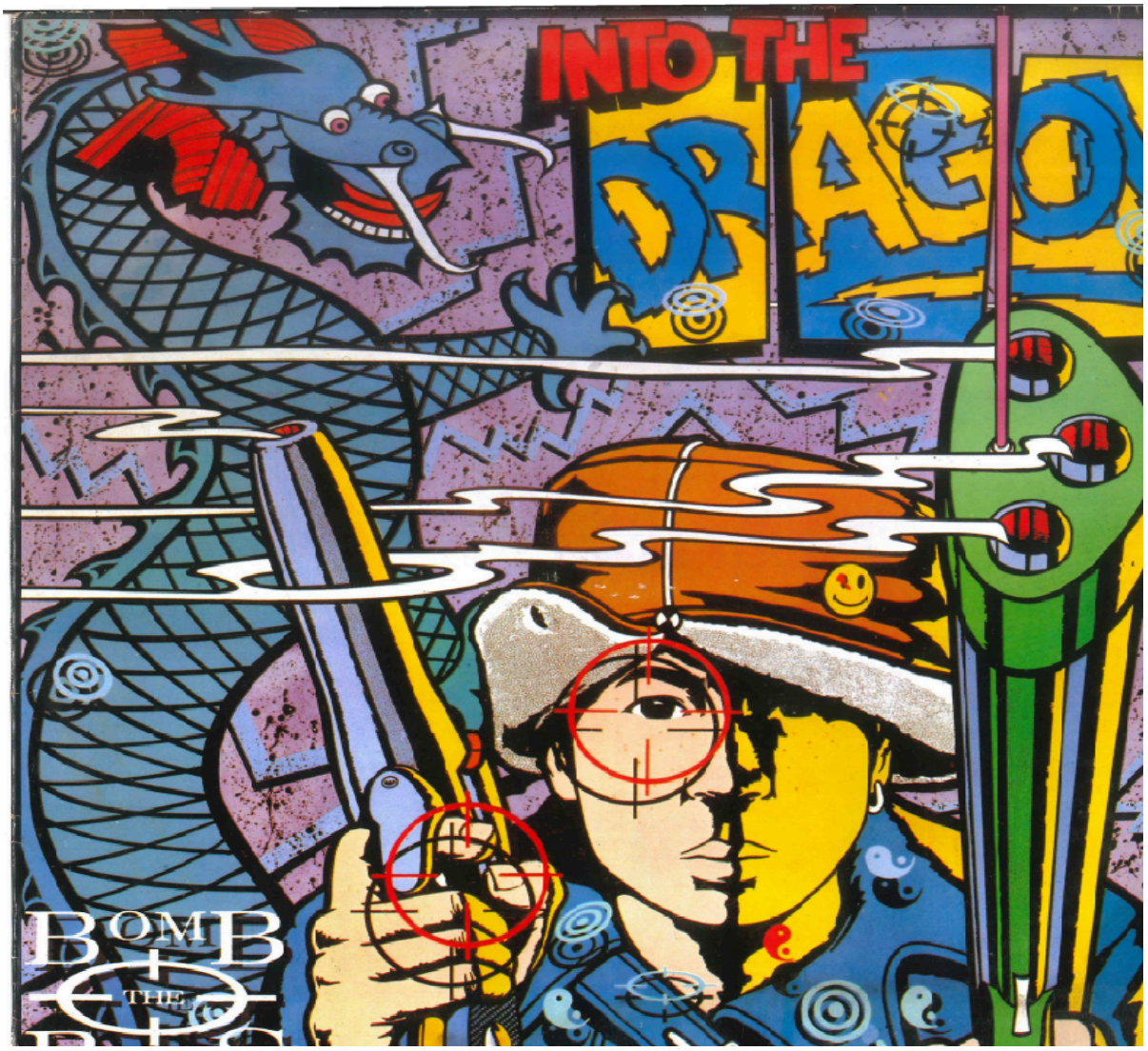
versões de console baseadas em cartucho, a música é radicalmente simplificada, sendo puramente sintetizada e sem as amostras de voz das versões de computador.

Em fevereiro de 1991, o primeiro *single* do novo álbum do Bomb the Bass, *“Unknown Territory”, “Love So True”,* foi lançado com vocais de Loretta Heywood. Ele sofreu sob regulamentações apressadas (e não oficiais) de censura de transmissão, já que o início da Primeira Guerra do Golfo levou os radiodifusores do Reino Unido, especialmente a principal estação nacional de música, BBC Radio 1, a vetar uma variedade de músicas e artistas considerados potencialmente controversos, devido ao seu conteúdo ou títulos. O nome da banda, Bomb the Bass, foi considerado pertencente a esta categoria, juntamente com o de Massive Attack, portanto, o disco teve que ser lançado sob o nome de Simenon, ficando em baixa posição no Reino Unido, no número 84.

Seguindo o sucesso de “*Winter in July”, “Unknown Territory”* foi o lançamento mais bem recebido da banda até então. Em 2013, a dupla lançou o seu último álbum, “*In the Sun”,* através do selo próprio de Simenon, O*Solo Recordings, comemorando seu 25º aniversário e lançando o *mega mix “Mega Dis”* como um *single* digital, em outubro do mesmo ano. Logo após, Tim Simenon formou uma banda de curta duração chamada de “Ghost Capsules”, dissolvendo o Bomb The Bass e mudando-se para Praga, onde, em 2020, ele confirmou que havia encerrado suas atividades na indústria da música.

4.1.20 Análise 10 – Capa do álbum musical “*Into The Dragon”*, da dupla Bomb The Bass.

Figura -10 - Capa do álbum musical “*Into The Dragon*”, do Bomb The Bass (1988)



Fonte: Acervo pessoal (2023).

Para analisar a figura dez, de acordo com as estruturas do imaginário de Durand, 2012, através da categoria Regime Diurno (RD) e a sua estrutura Faces do Tempo (FT), serão utilizadas cada uma de suas três subestruturas: Teriomórfica (TM), Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM). As subestruturas Nictomórfica (NM) e Catamórfica (CM) não serão utilizadas na análise, pois os elementos simbólicos que as duas integram não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco.

Na continuação da análise, observa-se a existência da subestrutura Teriomórfica (TM) e toda a sua constelação simbólica associada a animais. Percebe-se que, na composição, há um dragão que ocupa todo o lado esquerdo, na posição vertical. Esse dragão pode ser associado à serpente e ao lagarto, animais integrantes da simbologia dessa subestrutura e que entregam muitos significados. O Animal tem o movimento rápido e indisciplinado, é o que agita o que foge, o que não pode ser apanhado, e é, também, o que devora e também apresenta um caráter sexual, pois, para os antigos, tanto o lagarto como a serpente e o dragão eram associados a símbolos fálicos (Durand 2012). O dragão é considerado um animal ambivalente, com significados positivos e negativos. As valorizações positivas desse animal estão ligadas a sua facilidade de poder conviver em todos os diferentes tipos de ambiente, como o subterrâneo, o aquático, o terrestre e o celeste, sendo que o celeste lhe proporciona conquistar a divinização (espiritualização), (Chevalier; Gheerbrant, 2023).

Talvez haja a possibilidade de que o autor da composição gráfica objetivasse comunicar aos futuros consumidores de tal produto que o trabalho do grupo foi complexo, cansativo e, ao mesmo tempo, responsável, divertido e produtivo, elevando sua música ao divino, pois, talvez, tenham “navegado” por diferentes ambientes musicais, troca de experiências e tenham participado de diferentes culturas em busca de um material novo para as suas composições. Quanto ao seu caráter negativo, ele pode ser associado ao caos, ao inferno e aos demônios, que são espíritos desencarnados de animais maléficos e criaturas híbridas às trevas, ao fogo, ao abismo aquático, à morte (Durand, 2012). Todos esses significados podem, talvez, evidenciar que o *designer* da capa do álbum musical queria comunicar que a banda estivesse passando por momentos difíceis e tortuosos, com problemas pessoais ou profissionais, mas que o seu trabalho era algo “terrificantemente” bem executado e que seu público iria se surpreender depois de escutar o material musical a ser entregue. Tudo isso se torna possível, pois o dragão também é um camaleão de ambientes, pois se adapta em quase todos os ambientes de maneira rápida e dinâmica.

Percebe-se, também, uma certa agressividade e possivelmente uma crueldade, pois temos a boca do dragão, que está aberta e dentada e seus bigodes estão projetados para frente, parecendo ser similar a duas pinças com curvas pontiagudas

de siri ou caranguejo. A sua língua, as suas barbatanas e a sua garra também são pontiagudas, e a cor vermelha na língua e nas escamas que estão presentes nas laterais da cabeça são elementos que demonstram agressividade, provocação, uma tendência a atacar, o que é perfeitamente cabível quando analisamos artefatos e o comportamento da década de 1980, uma época marcada por rebeldia, tanto de jovens como de adultos buscando uma liberdade de ser simplesmente quem eram. É possível notar essa agressividade em outras partes da imagem, como no fundo, onde existe um padrão de diversas ondas triangulares e irregulares pontiagudas posicionadas em diversas direções e a tipografia utilizada para o nome do álbum, intitulado "*Into The Dragon*", em que a parte "*Into The*", em que as letras têm o seu contorno reto e o seu interior pintado na cor vermelha, e a outra parte, *"Dragon,*" em que as letras apresentam um contorno pontiagudo e irregular, e, no seu interior, em que as cores azul e amarelo, ambas representando o oposto da agressividade, onde o azul é céu e o amarelo é o sol, a luminosidade. É possível perceber que existe uma ambiguidade, o que é muito característica do animal dragão e que possivelmente essa ambiguidade seja intencional por parte do *designer* da capa, já que a música que a banda produzia é direcionada à pista de dança e, para se dançar, é essencial haver um pouco de agressividade e movimento para que o corpo inicie esse processo. Provavelmente o tom provocador do artista musical esteja implícito na composição, devido à percepção do *designer* em comunicar tal aspecto provocador, instigando as pessoas a se movimentarem, a liberarem o seu "dragão interno" para dançar e se divertir escutando as músicas do álbum.

A próxima estrutura do RD a ser utilizada para a análise é O Cetro e o Gládio (CG), que é composta por outras quatro subestruturas: Ascensionais (AC), Símbolos Espetaculares (SE) e Diairéticos (DR).

A subestrutura Ascensionais (AC) e seu conteúdo simbólico se evidenciam nessa composição através das simbologias de ascensão relacionadas à subida e/ou proximidade em direção ao céu, com o objetivo de alcançar o divino, elevação espiritual e iluminação. Percebe-se que há diversos elementos dispostos nessa composição gráfica da capa do álbum musical e podem ser relacionados ao movimento de elevação.

No lado direito da imagem está um dragão posicionado verticalmente, com o seu corpo e cabeça eretos em direção ascencional, ao centro, em direção ao lado

direito da composição, há um menino com chapéu, com o seu busto e a cabeça eretos e com as suas mãos posicionadas para cima, segurando um revólver em cada mão e ambos com os canos direcionados ascensionalmente. Na parte central superior, em direção à direita, está o título do álbum musical verticalizado com uma tipografia que apresenta a sensação de movimento devido às irregularidades e diferentes posicionamentos das letras que variam entre inclinações e desníveis e os diferentes contrastes entre as cores. No fundo da composição existem diversas ondas triangulares e pontiagudas posicionadas diagonalmente e o contorno das letras que também foi desenhado com as extremidades pontiagudas, que sinalizam agressividade, que pode ser relacionada ao gládio (espada de duas lâminas) e ao herói celeste. O gigantismo também está evidente na imagem, pois as proporções dos elementos, como o garoto, as armas e o dragão e da tipografia do título do álbum são associadas à religião católica, que utilizava esse processo de divinização em todas as coisas que eles desejavam para controlar e manter os seus fiéis doutrinados e seguindo as leis da igreja (Durand, 2012).

Traçando uma diagonal ascencional, do canto inferior esquerdo até o canto superior direito, observa-se que tanto a tipografia verticalizada com o nome da banda (canto inferior esquerdo) quanto o título do álbum musical estão dentro do esquema ascendente. Há cinco símbolos Yin-Yang de tamanhos e cores diferentes, quatro deles estão localizados no casaco e um no pescoço do garoto, ao centro da composição. Esse símbolo significa o aspecto obscuro e o luminoso de todas as coisas, o aspecto celeste e o terrestre, os aspecto negativo e o positivo, o aspecto feminino e o masculino. O Yin e o Yang só existem em relação ao outro e são inseparáveis. É um símbolo que representa o equilíbrio entre o ser humano (terrestre) e o espiritual (celeste), buscando sempre a harmonia (Chevalier; Gheerbrant, 2023). Existem quatro símbolos de miras: uma que é parte integrante da identidade visual do nome do grupo “Bomb The Bass”, em que a mira é o símbolo e a tipografia verticalizada é o logotipo, e os outros três símbolos estão localizados na parte inferior esquerda, sobre a mão do menino, o outro está um pouco mais acima, sobre o seu olho, e o último está sobre o seu pescoço e casaco, na parte inferior central. Há, ainda, uma luz amarela, que está sobre o chapéu, o rosto, o pescoço, o casaco e nos dois revólveres, que pode simbolizar a luz do sol. Tecendo relações entre o as intenções do grupo e a do *designer* com uma breve retrospectiva da

década de 1980, percebe-se que o *designer* de tal composição gráfica possivelmente quis comunicar que essa banda estava iniciando a sua ascensão na carreira artística, o que realmente aconteceu, já que a repercussão do lançamento desse álbum foi mundial, elevando a banda ao nível de deuses musicais. As rádios do mundo inteiro tocavam as suas músicas e elas sempre eram uma das mais pedidas. Outro aspecto possível é de que ocorreria ou ocorreu uma metamorfose, pois os símbolos de mira podem ser associados a tiro ao alvo, que significa transcendência, ou seja, a composição das músicas. As músicas foram para um nível mais elevado em qualidade, talvez também, em maturidade, e o dragão, por ser um ser alado, ajuda a sustentar essa ideia de elevação, já que ele pode levar o homem sobre ele e voar em direção ao céu, elevando o espírito dos integrantes da banda, ou seja, o dragão é um veículo divino que pode ser associado, inclusive, aos Pegasus.

O dragão pode, ainda, ser a representação de que possivelmente, para conseguir desenvolver esse álbum, houvera momentos terrificantes e de desequilíbrio entre todos os envolvidos, em que foi preciso armas, que são a representação do gládio, para desafiar e eliminar o dragão que representa os percalços enfrentados, tornando-se uma das bandas de maior sucesso dessa época, podendo ser reconhecidos como heróis musicais. Pode-se, ainda, concluir que esses artistas musicais buscavam a perfeição e que, ao utilizar a técnica de gigantização nesta composição, estavam, também, possivelmente tentando comunicar que, por serem tão especiais, todos deveriam os seguir como exemplo e, talvez, como doutrina musical, o que reflete muito na década de 1980, pois o clero começa a perder a sua força mundial de doutrinação e, aos poucos, surgem fatos ocorridos dentro e fora das igrejas, que estavam escondidos e que não foram bem recebidos pela população. Além disso, ocorriam algumas guerras mundiais, como a do Irã e Iraque, a das Ilhas Malvinas e a do Golfo, e que instigava o cenário musical a criar heróis musicais para trazer esperança para as diversas populações ao redor do mundo, o que a mídia sabia fazer muito bem. Sendo assim, é possível que realmente o objetivo dessa composição gráfica fosse justamente reforçar a ideia de que nem tudo está perdido e que ainda há salvação e heróis para nos defender.

Continuando a análise, utilizando a subestrutura de Símbolos Espetaculares (SE) e seu conteúdo simbólico, evidencia-se, nessa composição, ainda, o caráter

ascencional associado ao brilho e as cores quentes utilizadas amarelo (sol), laranja, vermelho e as cores frias como os diversos tons de azul (céu) e de roxo e o verde. O elemento da composição que dialoga com a simbologia dessa subestrutura são os olhos do menino, ao centro da composição: o seu olhar pode ser associado ao símbolo do julgamento moral (justiça e justiceiro) e o seu olho direito, que recebe a luz solar, pode simbolizar a transcendência, o olho de Deus (vigilância) ou, ainda, o olho de Odin, que trocou o órgão carnal pelo o poder da clarividência. Percebe-se que possivelmente o *designer* dessa composição tenta comunicar que os membros do grupo transcenderam de modo as se tornarem juízes e justiceiros, o que é evidenciado pela mira, que está sobre o olho esquerdo do garoto, e as armas, que são as ferramentas para executar qualquer que for a sentença. Talvez o dragão represente o mal que deve ser eliminado e o garoto o está caçando, o que pode significar que a banda deseja eliminar qualquer coisa que seja opressiva, como guerras, políticos corruptos, assassinos, ladrões etc., salvando seus seguidores através da sua música.

A subestrutura Diairéticos (DR) e seu conteúdo simbólico se evidenciam nessa composição seguindo o esquema ascencional em relação às armas contundentes e cortantes, que são eufemizadas e são isomorfas do falo, como o gládio, que se torna a faca, instrumentos aratórios (enxada, arado), flechas etc., convergem para um esquema de “tecnologia sexual”, onde rituais são executados utilizando todos esses tipos de instrumentos. As armas também simbolizam a masculinidade, a virilidade, a força, a inteligência, a sabedoria e a espiritualização. Percebe-se uma possível associação do menino que está no centro da composição com São Miguel arcanjo, São Jorge ou, até mesmo, Thor, o Deus do trovão, ambos matadores de monstros maléficos, pois o garoto segura duas armas: uma que pode ser comparada ao gládio, e a outra a uma lança ou um martelo, e que qualquer uma delas podem ser usadas par matar dragões e libertar a humanidade do mal, o que pode ser a representação do herói buscando vencer o mal e ascender espiritualmente e, talvez, fossem essas as percepções que o *designer* quisesse comunicar ao público, de que o grupo é um grande herói que deseja salvar a todos os seus seguidores, proporcionado momentos de alegria, calma e reflexão através de sua música, mas, para que isso aconteça, o indivíduo tem que fazer parte dessa sociedade, dessa grande ordem que simbolicamente pode ser representada pelas sociedades Vikings

da Idade Média, ou as ordens medievais dos templários, onde, para ingressar nas mesmas, deveria ser feito um rito de iniciação (Durand, 2012) que aqui pode ser comparado à compra do álbum musical do grupo, ingressos para os shows e mercadorias que estejam relacionadas à banda, algo muito comum na década de 1980, onde jovens e uma parcela adulta da população de determinados países consumia em grande escala.

Observa-se outra relação simbólica importante que está associada à divinização do grupo: na imagem, as armas que o garoto segura, que são representações do gládio, ganham força em sua divinização quando voltamos à idade do ferro, em que se acreditava serem celestes os minérios, ou seja, eram provindos do céu, o que reforça a intenção de divinização do grupo pelo *designer*.

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura A Descida e a Taça (DT), composta pelas subestruturas Inversão (INV) e Os Símbolos da Intimidade (SDI): A subestrutura de Inversão (INV) não será utilizada na análise, pois os elementos simbólicos que a integram não estão evidenciados na composição gráfica dessa capa de disco.

A subestrutura SDI e seu conteúdo simbólico se evidencia nessa composição através das simbologias do retorno, da morte e da morada. Ao analisar a imagem, percebe-se que existem, ao todo, 26 símbolos circulares, sendo, nove círculos concêntricos, cinco em símbolo mira, quatro em símbolo Yin-Yang, quatro simbolizando o cano das armas, um na empunhadura do revólver, um com um rosto sorridente e três simbolizando furos (um no chapéu e dois no casaco). Para essa composição, a quantidade de círculos dispostos é expressiva, ou seja, eles querem comunicar algo importante.

Especula-se que talvez o *designer* quisesse expressar total divinização do grupo e seus integrantes e, talvez, demonstrar uma simpatia em ajudar na causa feminina e a homossexual daquela época (década de 1980), pois os círculos podem ser associados a mandalas, que são a representação da noção de centro e surgiram inicialmente como uma característica masculina, mas logo foram absorvendo características femininas, como se fosse o umbigo da terra, gerando associações uterinas, passando a ideia de que, para um lugar ser sacralizado, ele deve se fechar em si mesmo, portanto os símbolos circulares expressam a ideia de centralização e de ser um receptáculo ou um palácio para os deuses, onde o centro desse círculo é

o paraíso no qual se encontra o Deus supremo. A mandala representa o centro perfeito, pois cada ponto da circunferência está com o olhar virado para dentro, por exemplo: ilhas, bosques e florestas, todos se fecham em torno de si mesmos (Durand, 2012).

Existe, também, o esquema de repetição relacionado à estrutura interna da mandala, que simboliza o conceito de que o espaço sagrado possui o poder de ser multiplicado indefinidamente, demonstrando o poder eterno de recomeço do homem. Percebe-se esse esquema de repetição nos nove círculos, que têm em sua estrutura interna círculos concêntricos e há a possibilidade de o desenvolvedor dessa composição transferir a mesma ideia de repetição para outro local, como na pele do dragão, que ocupa quase todo o lado esquerdo da composição gráfica e que apresenta uma textura geométrica de formas losangulares que simula escamas.

O losango é um símbolo que representa a vagina e o sexo feminino, sendo assim, é possível que o *designer* quisesse transmitir a ideia de que o grupo reconhece as mulheres como iguais, ou seja, como seres humanos com os mesmos direitos, algo muito raro na década de 1980, onde os ideais masculinos eram primordialmente mantidos sobre qualquer outro. Estreitando os laços, o losango pode significar o intercâmbio entre o céu e a terra, a representação dessa ligação e que ainda pode significar a união dos dois sexos, de tal forma que este símbolo reforça a ideia do *designer* de comunicar que o grupo e as suas músicas são obras divinas e que também dialogam sem preconceito algum com o público feminino através do seu trabalho.

Continuando a análise, evidencia-se, nos elementos das tipografias utilizadas, tanto no título do álbum quanto no nome da banda, o número três. No título do álbum musical há três círculos concêntricos, três retângulos e três cores (vermelho, azul e amarelo). Na identidade visual do grupo, que também podemos chamar de o nome da banda, há três letras B, e na ponta do revólver que o garoto está segurando, próximo ao canto direito da composição, há três círculos iguais e posicionados sobre o seu casaco. Há outros três círculos concêntricos. O três é o número celeste de ordem intelectual e espiritual, ele significa a união do céu e da terra. De acordo com os chineses, é o número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. Os três Reis Magos que simbolizam

as três funções do Rei do Mundo, atestadas na pessoa do Cristo que nasce: rei, sacerdote e profeta. O três também significam o princípio masculino.

Há, ainda, as diversas ondas triangulares que permeiam o fundo da imagem, sabendo-se que o triangulo exprime a noção de divindade, harmonia, proporção e união. Associando esses aspectos relacionados ao número três, evidencia-se que o caráter divino está entrelaçado em todos os elementos da composição, reforçando que as intenções do *designer* possivelmente eram as de divinizar a composição, comunicando que tal álbum seria eterno e constantemente "ressuscitado", no sentido de ser revisitado de tempos em tempos pelo público (fãs e seguidores) da banda. Existem, ainda, os três retângulos utilizados para compor a palavra *Dragon* da tipografia do título do álbum musical, que simboliza a perfeição das relações estabelecidas entre o céu e a terra, pois ele também é atribuído ao número de ouro, ao segmento áureo, sendo considerado uma figura geométrica divina e que se integra aos aspectos divinos relacionados nessa subestrutura (Chevalier; Gheerbrant, 2023).

Na categoria Regime Noturno (RN), na estrutura Do Denário ao Pau (DP), composta pelas subestruturas Os Símbolos Cíclicos (SCC), Do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso (ERMP), Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH) e Mitos e Semantismo (MST), observou-se que os elementos simbólicos que integram cada uma dessas subestruturas estão evidenciados na composição gráfica desta capa de álbum musical de disco de vinil.

Analisando a subestrutura Símbolos Cíclicos (SCC) e seu conteúdo simbólico, que opera relacionado ao domínio do tempo, dividido em duas categorias, onde uma é o poder da repetição infinita de ritmos temporais e a outra é o domínio cíclico do devir, observa-se a relação do menino com as suas armas, que podem simbolizar o gládio ou uma lança, e vários símbolos de mira localizados em diferentes posições, que demonstra que algo é o alvo e está sendo caçado, e um dragão por detrás de suas costas, que parece estar em movimento, o que pode ter a intenção de informar que o dragão está fugindo do seu caçador ou está enfrentando-o. Esse quadro perceptível dentro do esquema da composição, essa narrativa imagética pode ser associada ao mito dramático (apresenta uma fase trágica e outra triunfante) e progressista do Caçador de Dragões, mais conhecido como São Jorge, o matador de dragões, onde esse mito pode representar o ato do retorno, da ressureição, ou

seja, a repetição infinita de ritmos temporais (Durand, 2012), o que possivelmente esteja relacionado a um dos desejos do grupo, de se manter e sempre nas paradas musicais e em voga, repetindo ciclicamente o seu sucesso, de estar e sempre retornando ao mercado musical em qualquer tempo ou era, demonstrando que dominam essa capacidade de ressuscitar.

Há outra possibilidade cíclica existente nessa imagem, relacionada à questão da caça e do caçador, que poderia ser a banda querendo “mirar”, ou melhor, buscar o sucesso, que, no caso, está simbolizado pelo dragão, pois sobre o garoto há três símbolos de mira, o que significa uma tríade, que pode representar vida, morte e retorno, um ciclo bem comum no mercado musical mundial da década de 1980, onde diversos artistas musicais estavam sujeitos a tal movimento.

O dragão é o triplo símbolo, uma criatura divina, espiritual, mística, mágica, imortal, fecundadora, ambivalente, hermafrodita, bissexual e ligada ao renascimento periódico, um ser que possivelmente possa ser associado à questão da liberdade de gênero e que provavelmente por ele estar na composição e quase ocupar um terço dela, ele está ali para comunicar o desejo da banda de se comunicar com qualquer pessoa sem ser excludente, independente de raça, credo e gênero, movimento comum no âmbito musical mundial referente à década de 1980. O dragão também pode ser relacionado à serpente e posteriormente ao Ouroboros, que representa o movimento cíclico do tempo e que talvez tenha sido o protótipo da roda zodiacal ou roda da vida primitiva, que representa o ciclo que está sempre em movimento, e roda faz parte da carruagem, da carroça, do carro que anteriormente era relacionado ao transporte da alma até os céus, ou seja, o dragão pode se metamorfosear em carro e o carro em dragão, ambas as entidades divinas e celestes, o que comunica o aspecto divino que o grupo talvez deseje apresentar ao seu grande público (Durand, 2012).

Ao especular a subestrutura Do Esquema Rítmico ao Mito do Progresso (ERMP) e seu conteúdo simbólico, é possível observar elementos na composição que dialogam com essa subestrutura, como o dragão, as diversas circunferências e os três símbolos Yin-Yang (que representam o feminino e o masculino) sobrepostos no casaco do menino, todos expostos na composição gráfica da capa do álbum musical e conectados ao movimento cíclico do tempo, que denota um movimento sexual ritmado, criando um contexto sexualizado dentro da imagem, o que pode

evidenciar que o *designer* quisesse evidenciar que a banda fazia uma música diferenciada, algo com ritmo e que provocava quem a escutasse a dançar e a se libertar, algo bem característico da década de 1980, em que a liberação sexual estava cada vez mais na moda, transformando-se em um movimento social e, junto a ela, a independência feminina, que buscava igualdade entre homens e mulheres, ganhando cada vez mais importância a nível mundial através de suas reconhecidas arautas, como Madonna, Cindy Lauper, Kylie Minogue Whitney Houston, Cher etc. e, porque não, o próprio Bomb The Bass não ser um desses arautos, sendo uma banda que dialoga com o público feminino, atingindo a grande massa populacional, aumentando o seu reconhecimento musical e posteriormente o seu sucesso, o que consequentemente beneficiaria financeiramente tanto o grupo quanto a sua gravadora e todo sistema da indústria fonográfica mundial.

Seguindo com a análise, a subestrutura Estruturas Sintéticas do Imaginário e Estilos da História (ESIEH), o seu conteúdo simbólico e a suas quatro estruturas sintéticas, observa-se um alto nível de contraste entre os elementos que compõem a imagem, como as cores, os tons, a iluminação, as formas, as proporções e a tipografia. Em relação à primeira estrutura, que é a de harmonização dos contrários, observa-se que o *designer* da composição gráfica da capa do álbum musical talvez tenha tentado comunicar que, mesmo com altos níveis de contraste, beirando a representação do caos, que está demonstrada nos elementos constituintes da imagem, é possível buscar uma determinada organização nos elementos, de modo a criar uma organização conveniente das diferenças e dos contrários, criando uma harmonia rítmica que pode ser associada à estrutura musical do imaginário e à música ocidental. Deste modo, pode-se associar todos estes aspectos como uma tentativa de evidenciar um possível momento relacionado à década de 1980, no qual as diferenças políticas, sociais e econômicas da sociedade mundial apresentavam uma série de contrastes entre elas, onde havia uma parte do povo que era mais poderosa, tinha mais acesso à informação e era mais rica, enquanto a outra parcela da população não tinha poder algum, estava completamente desinformada e pobre.

Possivelmente todos esses aspectos intrínsecos à composição sejam os desejos do grupo e o entendimento do *designer* em enviar a mensagem ao grande público consumidor do seu trabalho, que, apesar dos contrastes da sociedade, é possível buscar a harmonia organizando as diferenças, e eles também estão juntos

nessa luta, utilizando a sua música para se manifestar às autoridades e se unir ao povo.

A segunda estrutura trata do contraste dramático da música harmônica, que, quanto maior for o seu teor, mais próxima do divino a música se aproxima, ou seja, a composição apresenta um alto nível dramático, devido aos diversos contrastes, o que pode se relacionar ao tom dramático da época e do momento, em que o *designer* e o grupo estavam vivendo, pois a década de 1980 foi marcada por uma sucessão de acontecimentos e circunstâncias em que tragédias, desgraças, acidentes, crimes e outros eventos de teor idêntico ocorreram e que eles possivelmente foram, também, afetados por isso, mas não se deixaram abater e aprenderam a conviver, persistindo em continuar levando a paz e a harmonia para todos através de sua música. A terceira e a quarta estrutura não serão utilizadas nessa análise, pois não apresentaram nenhuma relação simbólica relevante.

Relacionando a subestrutura Mitos e Semantismo (MST), a seu conteúdo simbólico, infere-se que, na composição, encontramos elementos que criam um discurso ou uma narrativa dramática e histórica, ou seja, o mito, que transporta em sua constituição “pacotes” de significações. Estes elementos são o garoto com duas armas e o dragão, que podem ser associados às lendas míticas de São Miguel Arcanjo e a de São Jorge, onde ambos têm como objetivo principal de sua existência acabar com o mal do mundo. Portanto, a carga simbólica evidenciada na composição gráfica, como a repetição e sequência de diversos símbolos, possivelmente faz com que os elementos dialoguem entre si, possibilitando uma harmonia para a construção de um mito gerado por uma a narrativa imagética, onde o drama e a história se encontram. Relacionando esses aspectos míticos acima descritos com o que possivelmente o grupo e o *designer* queriam comunicar através da composição gráfica da capa do álbum musical, pode-se inferir que, talvez, ambos quisessem criar uma obra mítica, ser imortalizados através da capa do álbum e da sua música e que gostariam de ser lembrados como heróis que defendiam os seus seguidores de todo e qualquer mal, o que era algo muito recorrente nos anos de 1980, onde os mitos, os artefatos místicos e mágicos e os monstros se tornaram essenciais para divertir e conscientizar as populações mundiais de que fatos e acontecimentos ruins aconteciam ao seu redor e de que era necessário lutar pela paz e o bom senso mundial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, intitulada Memória e Design: O que contam as capas de disco de vinil das décadas de 1980-1990 é vinculada à linha de pesquisa Memória e Gestão, do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade La Salle. A motivação para o estudo se deveu à década de 1980, que foi marcada por uma série de acontecimentos e fatos que entraram para a história contemporânea e permaneceram na memória dos grupos que por elas passaram. Esse tema se desenvolveu durante a década de 1980, época em que trabalhei como DJ, sonorizando eventos e festas, o que me propiciou a convivência com os mais variados tipos de atores sociais, locais e elementos que permeavam todo esse universo cultural, musical e *POP*.

Algo que sempre provocou a minha curiosidade, foi quando eu percebi que os convidados se aproximavam da cabine de som para pedir uma determinada música para ser tocada e, ao mesmo tempo, pediam para olhar a capa do álbum musical de disco de vinil ao qual pertencia a música solicitada e, com ela em mãos, teciam algum tipo de comentário, elogiando ou não, o cantor ou o grupo ou o artista/*designer* que criou a composição artística/gráfica da capa do álbum musical, pois esse artefato os fazia recordar de lembranças boas e/ou ruins. Essas experiências vividas provocaram em mim uma vontade de conhecer e compreender de que maneira tais memórias eram suscitadas ao presente.

Cada capa de um álbum musical carrega memórias imersas em seu conteúdo, um registro de fatos que ocorreram em determinada época, o que me aproximou do campo da memória social, a fim de entender como o *design* atua em conjunto com a mesma e se há a possibilidade de evidenciar essas memórias contidas nas capas dos álbuns musicais de disco de vinil da música *pop* internacional dos anos 1980.

Buscou-se comtemplar todo esse conteúdo pesquisado, organizando um projeto gráfico para uma publicação no estilo *Cofee Table Book* para o produto final, que se encontra hospedado em formato digital no site https://online.fliphtml5.com/ymmjk/zqnz/ e tem como intenção disponibilizar conhecimento e comunicar a importância das relações entre memória social e *design* e como elas contribuem para o desenvolvimento da sociedade. Essa publicação foi o resultado da pesquisa, que teve como objetivo geral: Analisar quais

identidades/mensagens emergem das capas dos álbuns musicais de disco de vinil internacional do gênero *pop* da década de 1980-1990, sob a perspectiva da relação entre a memória social e o *design* e que foi desdobrado nos seguintes objetivos específicos: (1) Apresentar e articular os conceitos de patrimônio, identidade e cultura na produção do design gráfico; (2) Utilizar técnicas do design e interpretações simbólicas para analisar graficamente as imagens impressas nas capas de álbuns musicais de disco de vinil do gênero *pop* internacional da década 1980 e (3) Evidenciar os vestígios de memórias contidas nas capas de álbuns musicais de disco de vinil do gênero *pop* internacional da década 1980. Recorreu-se aos autores: Maurice Halbwachs (2006), Aleida Assmann (2011), Joel Candau (2001), John Heskett, Gilbert Durand (2012), Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt (2023), para auxiliar na parte teórica/conceitual.

Para alcançar o objetivo proposto, que foi o de analisar quais identidades/mensagens emergiam das capas de disco de vinil internacional do gênero *pop* da década de 1980-1990, sob a perspectiva da relação entre a memória social e o *design*, delimitou-se o campo empírico, as capas de álbuns musicais de disco de vinil internacional do gênero musical *pop* da década de 80. Foram selecionadas dez capas de álbuns musicais de disco de vinil, escolhidas de acordo com os seguintes critérios: vendagem de exemplares, tema utilizado no desenvolvimento da capa do álbum musical e tipo de técnica de *design* utilizada para criar a composição artística/gráfica da capa do álbum musical de disco de vinil.

Esse estudo foi realizado empregando a metodologia de pesquisa descritiva, de modo que, primeiro, ocorreu uma leitura visual do todo, depois foi feita uma segunda leitura imagética, buscando encontrar e interpretar a simbologia contida na composição gráfica de acordo com cada uma das subestruturas integrantes das duas categorias do imaginário de Durand, que são o regime diurno e o regime noturno e suas respectivas estruturas, de modo a relacionar os elementos presentes na composição gráfica da imagem da capa do álbum musical.

A partir disso, podem-se evidenciar os vestígios de memorias contidas nas capas de disco de vinil do gênero *pop* internacional da década de 1980, através de uma análise imagética que contemplou algumas das interconexões entre os campos estudados, possibilitando uma leitura atenta e uma interpretação possível de fatos e acontecimentos daquela época, apresentando novas possibilidades de análise e

interpretação dos fatos e acontecimentos ocorridos utilizando os campos de Memória Social e Design.

A partir do estudo realizado, percebi outras possibilidades de pesquisa, que foram surgindo durante o seu desenvolvimento, como *insights* sobre o quão necessário é se aprofundar nos campos estudados fazendo uma imersão em cada um deles, objetivando um maior entendimento e compreensão sobre os assuntos abordados. Percebe-se que imergir nesses universos demanda mais tempo do que foi imaginado e que é preciso mais dedicação e esforço para ampliar o entendimento, buscando mapear e organizar todas essas possibilidades. No campo do *design*, por exemplo, percebe-se a necessidade de se estudar os elementos e características que o compõe, como formas, tipografia, cores, ergonomia, semiótica, posicionamento de elementos, composição gráfica e fotográfica, imagem, arte e proporção áurea. No campo de Simbologia é necessário adentrar no viés psiquiátrico, psicológico, histórico e sociológico das representações simbólicas e, por último, nos campos de Antropologia e Sociologia, investigar minuciosamente os fatos e acontecimentos que permearam a década de 1980, assim como explorar o cenário musical mundial de tal época em busca de conteúdos biográficos dos cantores e bandas com uma consistência fidedigna. Ainda nesse aspecto, foi observado que havia pouco material cientifico/acadêmico e livros, pois a maior parte deste conteúdo se encontra em *sites* e documentários espalhados pela *internet*, onde grande parte das fontes de informação carece de confiabilidade, o que demandaoutra pesquisa na busca por fontes e sua sistematização.

Sendo Assim, foi percebida, durante essa jornada de desenvolvimento desse estudo, uma grande complexidade relacionada à dimensão de conhecimentos necessários para aumentar a eficácia na análise de imagens e que, talvez, seja necessário um esforço acadêmico para que essas informações passem a integrar trabalhos e pesquisas científicas, com o propósito de validá-las, buscando evitar toda e qualquer possibilidade da informação sem embasamento acadêmico. Sabendo-se disso, faz-se necessário que, em próximos estudos, todos esses campos recebam um olhar atento, objetivando dar uma maior consistência à pesquisa.

REFERÊNCIAS

A-HA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=A-ha&oldid=68194710. Acesso em: 02 jun. 2024.

ASSMANN, Aleida. A Secularização da Memória – memória, fama, história. Espaços da recordação - Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2011. p. 36-67

ASSMANN, Aleida. Caixas Mnemônicas. Espaços da recordação - formas e representações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2011. p. 125-126

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas/SP: Unicamp, 2011.

BARBOSA, Chico. Coffee table book: o jornalismo e a literatura como parâmetros de produção. Revista Contemporânea. RJ, Ed. 16, Vol. 8, n.3, p. 107-120, 2010. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/787/947. Acesso em: 5 de out. 2022.

BAUDRILLARD, J. O Sistema dos Objetos. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
BAUMAN, Zygmunt. Ensaios sobre o conceito de cultura. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 1. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012, p. 6-30.

BEASTIE BOYS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Beastie_Boys&oldid=66575445. Acesso em: 20 mai. 2024.

BOMB THE BASS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bomb_the_Bass&oldid=1222680714. Acesso em: 20 mai. 2024

BOSI, Eclea. Objetos biográficos e objetos de status. O tempo vivo da memória – Ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 25-8.

BRITANNICA, THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA. Encyclopedia Britannica, https://www.britannica.com. Acesso em: 1 de jul. 2024.

BUTLER, D.; TISCHLER, L. Design para crescer: como a Coca-Cola aprendeu a combinar escala e agilidade (e como você também pode). Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

CANDAU, J. Memória e identidade. Buenos Aires: Del Sol, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. Dicionário dos Símbolos. 38. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.

COGO, Milena, FOLHA VITÓRIA. E-book x Livro Físico Conheça as Vantagens e Desvantagens de Cada Um. [S.l.: s.n.], 26 mai. 2021. Disponível em: https://www.folhavitoria.com.br/geral/blogs/vem-ler-comigo/2021/05/26/e-book-x-livro-fisico-conheca-as-vantagens-e-desvantagens-de-cada-um/. Acesso em: 2 de nov. 2022.

DAVID BOWIE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=David_Bowie&oldid=68573867. Acesso em: 23 mai. 2024.

DEPECHE MODE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Depeche_Mode&oldid=67617821. Acesso em: 13 jul. 2024.

DICIONÁRIO DE PORTUGUÊS ONLINE. Dicio. [S.l.: s.n.], [entre 2009 e 2022]. Disponível em: https://www.dicio.com.br. Acesso em: 2 de nov. 2022.

DORNELAS, José. Empreendedorismo: transformando ideias em negócios. 6. ed. São Paulo: Empreende/Atlas, 2016.

DURAN DURAN. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Duran_Duran&oldid=67953984. Acesso em: 16 mai. 2024.

DURAND, Gilbert. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FAILLA, Zoara. Retratos da Leitura no Brasil 5. São Paulo: Instituto Pró-Livro | Rio de Janeiro: GMT Editores LTDA, 2010. Disponível em: https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/principal-do-livro/download/. Acesso em: 20 de out. 2022.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

HESKETT, John. Design. São Paulo: Ática, 2008.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: 34, 1999.

MINHA BIBLIOTECA. Livros Online Vantagens e Desvantagens. [S.l.: s.n.], 21 dez. 2016. Disponível em: https://minhabiblioteca.com.br/blog/livros-online-vantagens-e-desvantagens/. Acesso em: 2 de nov. 2022.

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA, INOVAÇÕES E COMUNICAÇÕES, Programa Internet Para Todos. [S.l.: s.n.], [entre 2017 e 2022]. Disponível em: https://internetparatodos.mctic.gov.br/portal_ipt/opencms. Acesso em: 1 de nov. 2022.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES, Programa Wi-Fi Brasil. [S.l.: s.n.], 16 de ago. 2022. Disponível em: https://www.gov.br/mcom/pt-br/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/wi-fi-brasil. Acesso em: 1 de nov. 2022.

MORAIS, M. V.; NUNES, L. S. Diferenças Entre o Popular e o Pop: O Cinema de Super-heróis como parte integrante de uma cultura segmentada. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura,** v. 10, n. 1, p. 1-24, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/4779. Acesso em: 6 jul. 2022.

MORGADO, A. As múltiplas concepções sobre cultura. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação,** v. 4, n. 1, p. 1-8, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/moci/article/view/16983. Acesso em: 6 jul. 2022.

OINGO BOINGO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Oingo_Boingo&oldid=1240426163. Acesso em: 15 jun. 2024.

PAGE, Barry. A História de Bridges e as Origens do a-ha. The Electricity Club, 4 de junho de 2017. Home>>Features>>The Story of Bridges. Disponível em: <https://www.electricity-club.co.uk/the-story-of-bridges/> Acesso em: 03 jun. 2024.

PM3 BLOG. Design Thinking: o que é etapas e como aplicar. [S.l.: s.n.], 12 de set. 2022. Disponível em: https://www.cursospm3.com.br/blog/design-thinking-guia-o-que-e-etapas-como-aplicar/?amp&gclid=Cj0KCQiA37KbBhDgARIsAIzce16np5GlfI0B8yugsK242lNL8cj9Nv2qUCpmwiXeok16eQaFoZWceOkaAsKmEALw_wcB. Acesso em: 2 de nov. 2022.

PRIBERAM DICIONÁRIO, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, [S.l.: s.n.], [entre 2009 e 2022]. Disponível em: https://dicionario.priberam.org. Acesso em: 05 de jul. 2024.

Prodanov, C. C.; Freitas, E. C. Metodologia do Trabalho Cientifico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SANTOS, J. L. **O que é cultura**. 16. ed. São Paulo: Editora Braziliense, 2009.

THE CURE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=The_Cure&oldid=68677018. Acesso em: 22 jun. 2024.