

Liza Dantas Noguchi

MÚSICA GRÁFICA: A CONTRIBUIÇÃO DO MINEIRO HÉLCIO MÁRIO
NOGUCHI AO DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO POR MEIO DA
CRIAÇÃO DE CAPAS DE DISCO PARA INTEGRANTES DO CLUBE DA
ESQUINA

Belo Horizonte
2021

Liza Dantas Noguchi

MÚSICA GRÁFICA: A CONTRIBUIÇÃO DO MINEIRO HÉLCIO MÁRIO
NOGUCHI AO DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO POR MEIO DA
CRIAÇÃO DE CAPAS DE DISCO PARA INTEGRANTES DO CLUBE DA
ESQUINA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD) da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para aprovação à obtenção do título de Doutora em Design.

Área de concentração: Design

Linha de Pesquisa: Cultura, Gestão e Processos em Design

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva

Belo Horizonte
Escola de Design da UEMG
2021

FICHA CATALOGRÁFICA

N778m Noguchi, Liza Dantas
Música gráfica: a contribuição do mineiro Hécio Mário Noguchi ao design gráfico brasileiro por meio da criação de capas de disco para integrantes do Clube da Esquina / Liza Dantas Noguchi. Belo Horizonte, 2021.
(167 p. : il.) [*Recurso eletrônico*]

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Antônio Silva
Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Design.

1. Design brasileiro. 2. Noguchi. 3. Capas de discos. 4. Clube da Esquina. 5. Memória gráfica. I. Noguchi, Liza Dantas. II. Programa de Pós-Graduação em Design. III. Universidade do Estado de Minas Gerais. IV. Título.

CDU: 74

MÚSICA GRÁFICA: A CONTRIBUIÇÃO DO MINEIRO HÉLCIO MÁRIO NOGUCHI AO DESIGN GRÁFICO BRASILEIRO POR MEIO DA CRIAÇÃO DE CAPAS DE DISCOS PARA INTEGRANTES DO CLUBE DA ESQUINA.

Autora: Liza Dantas Noguchi

Esta tese foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Doutora em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

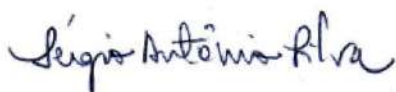
Belo Horizonte, 26 de janeiro de 2021.



Rita A. C. Ribeiro
Coordenadora Mestrado e Doutorado
MASP 1231056-1
ESCOLA DE DESIGN - UEMG

Prof^a. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro
Coordenadora do PPGD

BANCA EXAMINADORA



Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr
Orientador
Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof. Guilherme Trielli Ribeiro, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof. Maurício Silva Gino, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais



Profa. Giselle Hissa Safar, Dra.
Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof. Eduardo Romeiro Filho Dr.
Universidade do Estado de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus!

À minha mãe, por ter me acompanhado durante esta jornada, pelas buscas intensas na memória das lembranças e dos fatos da época.

Ao meu irmão Glauco, por ter me explicado cuidadosamente como os projetos eram realizados e ter me ajudado em outras etapas da pesquisa, fotografando e pesquisando referências dos trabalhos para a montagem do acervo.

À Yassu Noguchi, por ter compartilhado madrugadas em busca de informações para a pesquisa, através de memória e lembranças.

Ao meu orientador, Professor Doutor Sérgio Antônio Silva, pela confiança, tranquilidade e pelo discernimento durante a árdua espera desta tese.

Aos professores Charles Bicalho e Mauricio Gino pela dica de direcionamento da pesquisa na fase de qualificação, a professora Gisele Safar pela grande contribuição e a banca pelos comentários.

À Mariana Lisboa, por ter articulado o acesso aos integrantes do Clube da Esquina, à Silvia Maria dos Santos e Edjane Lima Aragão pela sensatez de seus conselhos e apoio.

Aos amigos e colegas professores, Dr. Agnaldo Lopes Martins, Aloísio André dos Santos, Cássio José de Paula, Carolina Bicalho, João Francisco Caixeta, Antônio Roberto Martins, Dra. Renata Gontijo, Yuri Simon Silveira e André Borges, pelo apoio intelectual e emocional em todos os momentos. Um agradecimento especial a José Rocha Andrade, pela presteza em fotografar as imagens das capas dos discos, sendo sempre um parceiro na caminhada acadêmica, desde a época da graduação.

Aos artistas Cafi (in memoriam), Nelson Ângelo, Tavinho Moura, Toninho Horta, Wagner Tiso, o escritor Antonio Torres e Arnaldo Ziller pelas entrevistas preciosas.

Aos fotógrafos Milton Montenegro e Frederico Mendes e ao Tavinho Bretas e Lizzie Bravo pela disponibilidade em me ajudar com informações.

Ao Marilton Borges, por ter me recebido de braços abertos quando fui ao seu encontro em busca de informações pertinentes, críveis e relevantes à pesquisa, e por ter me sugerido outras pessoas para as entrevistas.

Aos irmãos de alma e companheirismo que encontrei no decorrer da caminhada da vida e do doutorado e a todas as pessoas que contribuíram ao longo do processo de coleta de dados e de informações que foram essenciais para a realização desta tese. Sem elas eu não teria conseguido chegar até aqui.

“O que sabemos é uma gota; o que ignoramos é um oceano”.

Isaac Newton

RESUMO

A história do design no Brasil é um campo ainda em construção, embora os esforços para ampliação dos trabalhos e pesquisas venham aumentando desde a década de 1990. A ausência de uma grande narrativa, se isso for possível em um país de dimensões continentais e contextos sócio-econômico-culturais tão diversificados, tem criado abertura para que trabalhos sob a perspectiva da micro-história afluam no mundo acadêmico do design. Profissionais, escritórios, produtos e empresas têm suas trajetórias contadas de modo lento, porém constante, em artigos, monografias, dissertações, teses e até mesmo livros. Trata-se de um esforço para recuperar a memória do design brasileiro. Esta tese e a pesquisa que lhe dá fundamento vêm se juntar a essa mobilização recuperando parte da trajetória profissional do mineiro Hécio Mário Noguchi (1938-2001) que, iniciando suas atividades nas artes gráficas precocemente aos doze anos de idade, atuou por cerca de cinquenta anos em múltiplos campos do design. Por meio de um recorte feito no âmbito de seus trabalhos e utilizando diferentes estratégias como pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e coleta de depoimentos, procurou-se abordar a atuação de Noguchi na criação de capas de disco, particularmente nas décadas de 1970, período de grande crescimento da indústria fonográfica do país e de ampliação das linguagens da música brasileira. Entre essas linguagens está o Clube da Esquina. Seja um movimento musical, ou um grupo que desenvolveu sonoridades e poéticas específicas, o Clube da Esquina representa um marco na música e tem sua importância consolidada tanto popular quanto academicamente. Noguchi desenvolveu vários projetos para os artistas do Clube da Esquina, particularmente para Milton Nascimento. Desse modo, fazendo a convergência entre o contexto de época, a importância do Clube da Esquina e a criação de algumas capas emblemáticas para Milton Nascimento foi possível ilustrar a competência projetual de Noguchi abrindo caminho para que outras pesquisas possam aprofundar em seu trabalho e, com isso, contribuir para a construção de história do design no Brasil. A dispersão do acervo deixado pelo designer, a ausência de documentos familiares, o seu falecimento precoce aos 63 anos bem como o de outros colegas de sua geração tornaram a recuperação, ainda que parcial, da memória de suas atividades uma necessidade urgente, à qual esta tese procurou atender.

Palavras-chave: design brasileiro, Noguchi, capas de discos, Clube da Esquina, memória gráfica.

ABSTRACT

The history of design in Brazil is a field still under construction, although efforts to expand works and research have been increasing since the 1990s. The absence of a large narrative, if this is possible in a country of continental dimensions and socio-economic and cultural contexts so diverse, has created an opening for works from the perspective of micro-history to emerge in the academic world of design. Professionals, offices, products and companies have had their trajectories counted, slowly, but steadily, in articles, monographs, dissertations, theses and even books. It is an effort to recover the memory of Brazilian design. This thesis and the research that supports it, come to join this mobilization recovering part of the professional trajectory of Hécio Mário Noguchi (1938-2001) who, starting his activities in the graphic arts early at the age of twelve, worked for about fifty years in multiple fields of design. Through a cut made in the scope of his works and using different strategies such as bibliographic research, documentary research and collection of testimonies, we tried to approach Noguchi's performance in the creation of album covers, particularly in the 1970s, a period of great growth of the country's phonographic industry and expansion of Brazilian music languages. Among these languages is Clube da Esquina. Whether it is a musical movement, or a group that has developed specific sounds and poetics, Clube da Esquina represents a milestone in music and has its importance consolidated both popularly and academically. Noguchi developed several projects for the Clube da Esquina artists, particularly for Milton Nascimento. Thus, making the convergence between the context of the time, the importance of Clube da Esquina and the creation of some emblematic covers for Milton Nascimento, it was possible to illustrate Noguchi's design competence, opening the way for other research to deepen his work and, with this, contribute to the construction of the history of design in Brazil. The dispersion of the collection left by the designer, the absence of family documents, his early death at 63 as well as that of other colleagues of his generation made the recovery, even if partial, of the memory of his activities an urgent need, which this thesis sought to meet.

Keywords: Brazilian design, Noguchi, album covers, Clube da Esquina, graphic memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Linha do tempo da trajetória dos suportes sonoros.	38
Figura 2 -	Capa do primeiro catálogo editado no Brasil por Frederico Figner, em 1900.	41
Figura 3 -	O primeiro disco brasileiro gravado na Casa Edison pelo cantor Manuel Pedro dos Santos, o Bahiano, em 1902.	41
Figura 4 -	Capa do primeiro LP brasileiro lançado pela Capitol/Sinter em janeiro de 1951, com sambas e marchas feitos para o carnaval daquele ano.	42
Figura 5 -	Discos 78 rpm das gravadoras RCA Victor e Odeon, acondicionados em envelopes.	48
Figura 6 -	Envelope da gravadora Copacabana, 1955.	49
Figura 7 -	Álbum para armazenamento de discos em vinil.	49
Figura 8 -	Alex Steinweiss em 1947 e a primeira capa projetada por ele álbum Smash Song Hits de Rodgersand Hart, 1940.	50
Figura 9 -	Capa do disco <i>Gata Borralheira</i> , de Alceu Penna, Continental.	51
Figura 10 -	Disco <i>Cantigas de Roda</i> com capa de Di Cavalcanti, Continental.	51
Figura 11 -	Disco <i>Noel Rosa</i> , artista Aracy de Almeida, 1955, reedição em LP de original de 78 rpms, 1951, selo Continental. Capa de Di Cavalcanti.	52
Figura 12 -	Disco <i>Samba e outras coisas...</i> , artista Marília Baptista, 1950, selo Musicdisc. Capa Joselito.	52
Figura 13 -	Disco <i>Saudades</i> , artista Silvio Caldas, 1952, selo Radio, capa Mauro.	52
Figura 14 -	Disco <i>Marchinhas Carnavalescas</i> , artista Pixinguinha e sua banda, 1957, Selo Sinter, Capa Lan e Ronaldo Silveira.	52
Figura 15 -	Disco <i>Música e Romance</i> , artista Cauby Peixoto, 1958, selo RCA Victor.	53
Figura 16 -	Disco <i>Encontro com Ary</i> , artista Ary Barroso, 1955, selo Copacabana.	53
Figura 17 -	Capa e contracapa do primeiro LP da Odeon lançado no Brasil, 1954 Artista Dalva de Oliveira. Autor desconhecido.	54
Figura 18 -	Envelopes de compactos das gravadoras Copacabana e Companhia Brasileira de Discos (ambas de 1967).	55
Figura 19 -	Disco <i>Dois na bossa número 2</i> , artistas Elis Regina e Jair Rodrigues, 1966, selo Phillips, capa de autor desconhecido.	56

Figura 20 -	Disco <i>Vinicius&Odete Lara</i> , artistas Vinicius de Moraes e Odete Lara, 1963, selo Elenco, capa de Cesar Villela.	56
Figura 21 -	Disco <i>Ed Lincoln</i> , artista Ed Lincoln, 1963, selo Musidisc, capa de Joselito.	57
Figura 22 -	Disco <i>Em som maior</i> , artista Sambasa Trio, 1965, selo Som Maior, capa de autor desconhecido.	57
Figura 23 -	Disco <i>Ronnie Von</i> , artista Ronnie Von, 1966, selo Polydor.	58
Figura 24 -	Disco <i>Wanderléa</i> , artista Wanderléa, 1967, selo CBS, Foto Mafra.	58
Figura 25 -	Disco <i>O bom rapaz</i> , artista Wanderley Cardoso, 1967, selo Copacabana.	58
Figura 26 -	Disco <i>Alguém na multidão</i> , artistas Golden Boys, 1966, selo Odeon.	59
Figura 27 -	Disco <i>Antonio Marcos</i> , Artista Antonio Marcos, 1969, selo RCA.	59
Figura 28 -	Disco <i>Renato e seus blue caps – Especial</i> , artistas Renato e seus blue caps, 1968, selo CBS.	59
Figura 29 -	Disco <i>Silvinha</i> , artista Silvinha, 1968, selo Odeon.	59
Figura 30 -	Disco <i>Vanusa</i> , artista Vanusa, 1968, selo RCA Victor.	59
Figura 31 -	Disco <i>O garoto do rock</i> , artista Eduardo Araujo, 1961, selo Philips.	59
Figura 32 -	Disco <i>Caetano Veloso</i> , artista Caetano Veloso, 1967, selo Phillips, capa de Rogério Duarte.	60
Figura 33 -	Disco <i>Gilberto Gil</i> , artista Gilberto Gil, 1968, selo Phillips, capa Rogério Duarte, Antonio Dias e David Zingg.	60
Figura 34 -	Disco <i>Tropicália Ou Panis Et Circencis</i> , vários artistas, 1968, selo Philips, capa de Rubens Gerchman.	60
Figura 35 -	Disco <i>Chico Buarque de Hollanda</i> , artista Chico Buarque, 1966, selo RGE.	61
Figura 36 -	Disco <i>Milton Nascimento (Travessia)</i> , artista Milton Nascimento, 1967, selo Ritmos.	61
Figura 37 -	Disco <i>Qualquer coisa</i> , artista Caetano Veloso, 1975, selo Philips, capa de Rogério Duarte.	62
Figura 38 -	Disco <i>Gal a todo vapor</i> , artista Gal Costa, 1971, selo Philips, capa de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos; foto de Edson Santos e Ivan Carlos.	62
Figura 39 -	Disco <i>Cartola</i> , artista Cartola, 1976, selo Discos Marcus Pereira, capa de Tonhão.	62
Figura 40 -	Disco <i>Transa</i> , artista Caetano Veloso, 1972, selo Philips, capa (que se abre em um prisma triangular) de Álvaro Guimarães e Aldo Luiz.	62

Figura 41 -	Disco <i>Calabar</i> – o Elogio da traição, artista Chico Buarque, 1973, selo Philips, capa de Regina Vater e foto de Gianfranco.	62
Figura 42 -	Disco <i>Nervos de aço</i> , artista Paulinho da Viola, 1973, selo Odeon, capa de Elifas Andreato.	63
Figura 43 -	Disco <i>Ou não</i> , artista Walter Franco, 1973, selo Continental. Capa de autor desconhecido.	63
Figura 44 -	Disco <i>Caça à raposa</i> , artista João Bosco, 1975, RCA Victor, capa de Glauco Rodrigues.	63
Figura 45 -	Disco <i>As aventuras da Blitz</i> , artista Blitz, 1982, selo EMI, capa Luiz Stein, Gringo Cardia, Cafi.	64
Figura 46 -	Disco <i>Barão ao Vivo</i> , artista Barão Vermelho, 1989, selo WEA, capa Gringo Cardia/Fernanda Abreu.	64
Figura 47 -	Disco <i>KID</i> , artista Kid Abelha e os Abóbora Selvagens, 1989, selo WEA, capa Gringo Cardia/Flávio Colker.	64
Figura 48 -	Disco <i>Tom Maior</i> , vários artistas, 1989, selo Columbia, capa Pojucan.	64
Figura 49 -	Disco <i>Ideologia</i> , artista Cazuza, 1988, selo Philips, capa Luiz Zerbini, Jorge Barrão.	64
Figura 50 -	Disco <i>Um brasileiro errante</i> , artista Renato Teixeira, 1982, selo RCA Victor, capa de Elifas Andreato.	64
Figura 51 -	Disco <i>Atenção Creuzebeck – a baixaria continua</i> , artistas Mamonas Assassinas, 1998, selo EMI, capa de Carlos Sá.	65
Figura 52 -	Disco <i>Mundo cane</i> , artista Lulu Santos, 1992, selo Philips, capa Luiz Stein/Flávio Colker.	65
Figura 53 -	Disco <i>Gol de quem?</i> artista Pato Fu, 1995, selo PluG, capa de Emil Ferreira/Nino Andres.	65
Figura 54 -	Disco <i>Puro êxtase</i> , artista Barão Vermelho, 1998, selo WEA, capa de Patricia Chueke, Felipe Muanis, Cristina Portella e Silvia Panella.	65
Figura 55 -	Disco <i>Severino</i> , artista Os Paralamas do Sucesso, 1994, selo EMI, capa de Gringo Cardia a partir de obra de Arthus Bispo do Rosário.	65
Figura 56 -	Disco <i>Lavô tá nova</i> , artistas Raimundos, 1999, selo WEA, capa Antonio Deliperi.	65
Figura 57 -	Disco <i>Por quê ultraje a rigor?</i> Artistas Ultraje a rigor, 1990, selo WEA.	66
Figura 58 -	Disco <i>O!</i> Artistas Ultraje a rigor, 1993, selo Warner Music.	66
Figura 59 -	Disco <i>18 anos sem tirar</i> Artistas Ultraje a rigor, 1999, selo Deckdisc.	66
Figura 60 -	Disco <i>Caminhos de minha infância</i> , artistas Chitãozinho e Xororó, 1974, selo Copacabana.	66
Figura 61 -	Disco <i>Amante</i> , artistas Chitãozinho e Xororó, 1984, selo Copacabana.	66

Figura 62 -	Disco <i>Coração do Brasil</i> , artistas Chitãozinho e Xororó, 1994, selo Polygram/Philips.	66
Figura 63 -	Disco <i>Vida</i> , artista Chico Buarque, 1980, LP, Philips, capa Elifas Andreato.	67
Figura 64 -	Disco <i>Vida</i> , artista Chico Buarque, 1993, CD, Philips, capa Elifas Andreato.	67
Figura 65 -	Disco <i>Todos os olhos</i> , artista Tom Zé, 1973, selo Continental, capa: Décio Pignatari, Francisco de Andrade e Marcos Pedro Ferreira. Foto Reinaldo de Moraes.	69
Figura 66 -	As dez capas mais icônicas segundo a OnBuy.com	70
Figura 67 -	Capas de disco nacionais presentes na listagem da revista Bizz. Em negrito sua posição nas 100 capas escolhidas.	71-73
Figura 68 -	Geraldo Vandré, no III Festival Internacional da Canção, 1968.	76
Figura 69 -	Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção.	79
Figura 70 -	A esquina do Clube.	81
Figura 71 -	Os irmãos Borges na esquina.	81
Figura 72 -	O Edifício Levy situado à Avenida Amazonas, 718, no centro de Belo Horizonte.	84
Figura 73 -	Bar/boate Berimbau, no Edifício Maletta, 1964.	85
Figura 74 -	Fernando Brant no Edifício Maletta, 1967.	85
Figura 75 -	A casa da família Borges.	87
Figura 76 -	Casa da família Brant.	88
Figura 77 -	Capa do disco Clube da Esquina, 1972.	95
Figura 78 -	Capa aberta do disco Clube da Esquina, vistas externa e interna, 1972.	96
Figura 79 -	Capa do disco Clube da Esquina 2, 1978.	98
Figura 80 -	Capa aberta do disco Clube da Esquina 2, vistas externa e interna, 1978.	98
Figura 81 -	Noguchi aos 20 anos de idade, 1958.	102
Figura 82 -	Noguchi aos 12 anos de idade.	103
Figura 83 -	Caminhão “Cine grátis” e revista “Era uma vez”.	104

Figura 84 -	Noguchi na empresa <i>Starlight</i> Publicidade, em Belo Horizonte, meados dos anos 60.	105
Figura 85 -	Noguchi em seu estúdio nos anos 1960.	106
Figura 86 -	<i>Meninos, Eu Conto</i> (literatura para jovens), Rio de Janeiro, Record, 1999; 3 ed., Record, 2001.	108
Figura 87 -	<i>Meu Querido Canibal</i> (romance). Rio de Janeiro, Record, 2000; 2a ed., Record, 2001.	108
Figura 88 -	Peça publicitária veiculada na Revista Veja em julho de 1980.	110
Figura 89 -	Cartaz do filme <i>Os deuses e os mortos</i> de Rui Guerra, 1970.	111
Figura 90 -	Cartaz do filme <i>A Queda</i> de Rui Guerra e Nelson Xavier, 1978.	111
Figura 91 -	Logo do Ministério da Cultura e aplicações.	112
Figura 92 -	Logo da campanha e da ONG do sociólogo Herbert José de Sousa (Betinho) “Viva Rio”.	113
Figura 93 -	Casa do sociólogo Herbert José de Sousa (Betinho) em Itatiaia/RJ.	113
Figura 94 -	Maquete para o concurso Pavilhão Sevilha Expo 92.	113
Figura 95 -	Identidade visual para os automóveis de entrega da Drogaria Araújo – BH, década de 1970.	114
Figura 96 -	Capa aberta e parte interna do disco <i>Retrato de Sinatra</i> , por ocasião de sua visita ao Brasil, 1980, gravadora BMG.	115
Figura 97 -	Capa, contracapa e parte interna aberta do disco <i>O Som Brasileiro de Sarah Vaughan</i> , selo RCA, 1978.	116
Figura 98 -	Disco <i>The Fevers</i> , artistas The Fevers, selo Odeon, 1977.	117
Figura 99 -	Três capas do disco <i>Francisco</i> , artista Chico Buarque, 1987, selo RCA.	118
Figura 100 -	Trecho original de “Hoje É Dia de El-Rey” vetada pela censura.	122
Figura 101 -	Capa do LP <i>O Milagre dos Peixes</i> , 1973.	123
Figura 102 -	Verso da capa do LP <i>O Milagre dos Peixes</i> , 1973.	123
Figura 103 -	Vista interna do álbum aberto com as duas abas fechadas.	124
Figura 104 -	Vista interna do álbum com a borda superior aberta.	124
Figura 105 -	Capa aberta, dobras abertas, pôster face interna, encarte colorido, LP.	125
Figura 106 -	<i>Milagre dos Peixes</i> pôster aberto, face externa.	127

Figura 107 - Wagner Tiso rege a orquestra na gravação do Disco <i>Minas</i> do seu amigo e parceiro Milton Nascimento, 1975, Rio de Janeiro.	130
Figura 108 - Capa e contracapa do disco <i>Minas</i> , selo EMI Odeon, 1975.	132
Figura 109 - Encarte aberto do disco <i>Minas</i> .	133
Figura 110 - Encarte aberto do disco <i>Minas</i> face externa.	134
Figura 111 - Milton Nascimento desenhando o que viria a se tornar a imagem do encarte do disco <i>Minas</i> e depois a própria capa do disco <i>Geraes</i> .	134
Figura 112 - LP <i>Minas</i> com o selo.	135
Figura 113 - Capa do disco <i>Geraes</i> , selo EMI-Odeon, 1976.	138
Figura 114 - Contracapa do disco <i>Geraes</i> , selo EMI-Odeon, 1976.	138
Figura 115 - Parte interna da capa do disco <i>Geraes</i> , aberta.	138
Figura 116 - Encarte <i>Geraes</i> frente.	139
Figura 117 - Encarte <i>Geraes</i> verso.	139
Figura 118 - LP <i>Geraes</i> e detalhe do selo.	139
Figura 119 - Capa e contracapa do álbum duplo <i>Minas Geraes</i> , artista Milton Nascimento, selo EMI-Odeon, data desconhecida, mas após 1976.	141
Figura 120 - Encarte aberto do álbum duplo <i>Minas Geraes</i> .	142
Figura 121 - Capa e contracapa abertas, disco <i>Milton</i> , selo EMI-Odeon, 1976.	144
Figura 122 - Capa e contracapa do álbum <i>Travessia</i> , artista Milton Nascimento, selo Som Livre, 1978.	145
Figura 123 - Capa do disco <i>Sticky Fingers</i> , artistas The Rolling Stones, selo Rolling Stones Records, 1971.	146
Figura 124 - Etapa da montagem do prisma a partir da capa do disco <i>Transa</i> , artista Caetano Veloso, selo Philips, 1972.	146
Figura 125 - Frente e verso da capa do compacto <i>Norwegian Wood/Caso você queira saber</i> , selo EMI-Odeon, 1973.	147
Figura 126 - Capa do disco <i>Assim seja</i> , artista Wagner Tiso, selo EMI-Odeon, 1979".	148
Figura 127 - Disco <i>Tavito</i> , artista Tavito, selo CBS, 1979, foto de Bernardo Magalhães.	149

Figura 128 - Disco <i>Tavito 2</i> , artista Tavito, selo CBS, 1981, foto de Frederico Mendes.	149
Figura 129 - Disco <i>Tavito 3</i> . Artista Tavito, selo CBS, 1982, foto de Lizzie Bravo.	149
Figura 130 - Capa do disco <i>Beto Guedes ao vivo</i> , artista Beto Guedes, selo EMI-Odeon, 1987.	150
Figura 131 - Noguchi em 1997.	157

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Síntese gráfica da fundamentação teórica e pesquisa bibliográfica/documental	27
Quadro 2 - As melhores capas de disco brasileiras, segundo pesquisa Folha de São Paulo (classificação por número de votos)	73
Quadro 3 - Principais integrantes do Clube da Esquina	89
Quadro 4 - Principais integrantes do Clube da Esquina	90
Quadro 5 - Principais integrantes do Clube da Esquina	91
Quadro 6 - Principais integrantes do Clube da Esquina	92

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Venda de produtos da indústria fonográfica: Brasil – 1968/1980 (em milhões de unidades, incluindo compactos simples e duplos e LPs)	43
Tabela 2 - Venda de produtos e faturamento da indústria fonográfica: Brasil – 1989/1995 (em milhões de unidades e USD)	45

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

ABPD	Associação Brasileira dos Produtores de Discos
ANPUH	Associação Nacional de História
CD	<i>Compact Disc</i>
CEC	Centro de Estudos Cinematográficos
EMI	<i>Electrical and Music Industries</i>
FIC	Festival Internacional da Canção
LP	<i>Long Play</i>
MPB	Musica Popular Brasileira
PUC	Pontifícia Universidade Católica
RCA	<i>Radio Corporation of America</i>
RPM	Rotações por minuto
SINTER	Sociedade Interamericana de Representações

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2.	PERCURSO METODOLÓGICO	22
3.	A MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA EM CAPAS DE DISCO.....	28
3.1	Memória, História e identidade	28
3.2	História do Design no Brasil.....	31
3.3	A memória gráfica dos discos: efêmera, porém permanente	33
3.4	A evolução dos suportes	36
3.5	A indústria fonográfica brasileira.....	39
3.6	Capas de disco no Brasil.....	46
3.7	Capas de disco icônicas.....	68
4.	O CLUBE DA ESQUINA.....	75
4.1	Contexto e gênese do grupo.....	75
4.2	Os locais de encontro.....	83
4.3	Os componentes.....	88
4 4	Os discos Clube da Esquina e Clube da Esquina 2	92
5.	O PERCURSO PROFISSIONAL DO DESIGNER NOGUCHI.....	102
5.1	Vida e obra.....	102
5.2	Um designer e três capas de disco – a consolidação de uma identidade	119
5.2 1	Capa 1: Milagre dos Peixes – o <i>debut</i> na industrial fonográfica	120
5.2 2	Capa 2: Minas – a força da imagem.....	129
5.2 3	Capa 3: Geraes – a criação de uma assinatura.....	135
5.3	Um toque de Noguchi.....	142
6.	CONCLUSÃO.....	152
	REFERÊNCIAS	158

INTRODUÇÃO

A História é uma ciência e, como tal, está constantemente em marcha procurando novas questões, novos problemas, novas abordagens e novos objetos. A crise nas grandes teorias da História desencadeada pela Escola dos Annales, particularmente pela terceira geração, a partir da década de 1970, impôs ao campo discussões que, entre outras consequências, despertaram o interesse e redescobriram a importância das pequenas histórias, das crônicas e da tradição oral para a construção de registros mais próximos da realidade.

Tais mobilizações e mudanças na História impactaram sobre a História do Design e provocaram discussões sobre sua historiografia que vem, então, desde a década de 1980, sendo debatida, questionada e ampliada (CAMPI, 2013).

Como campo relativamente jovem e sofrendo contínuas redefinições, o Design não construiu grandes narrativas nos modelos da História da Arte ou da Arquitetura (LEON, 2009). Por outro lado, ao longo do século XX, assistiu-se ao aumento do número de publicações, atrelado a um mercado editorial em crescente expansão e alimentado pelas demandas da consolidação da atividade profissional e de seu ensino.

No lugar das grandes narrativas, veio a segmentação: a impossibilidade de se conhecer toda a realidade obrigou pesquisadores e historiadores a efetuar recortes, dos quais se destacam: a história do design como uma sucessão de estilos; a história do design por meio da vida e obra de seus protagonistas; a história do design em contextos geográficos (por exemplo, design italiano, design escandinavo, design alemão, entre outros) e a história do design por tipologias de produtos (por exemplo história do cartaz, história dos eletrodomésticos, história do mobiliário, etc.) (FLORES, 2010).

Nos anos 1980, as discussões sobre a historiografia do design, no âmbito internacional, trouxeram questões sobre a forma restritiva como alguns desses recortes estavam sendo abordados, não contemplando, por exemplo, tipologias de produtos de baixo valor de mercado, contextos geográficos fora do eixo europeu-

estadunidense, ou protagonistas femininos. Além disso, temas como decolonização¹ da história do design e a necessidade de ampliação das pesquisas de modo a abranger outros modos de produção que não o industrial têm provocado e ainda estão provocando muito debate e novas abordagens.

Nesse cenário de crise do pensamento em história do design que se vê iniciar, nos anos 1990, de forma constante e sistematizada, a pesquisa em história do design no Brasil, bem como aumentar a divulgação de seus resultados em congressos e publicações (BRAGA, 2014). Mas ainda há muito por fazer:

Não é um exagero dizer que ainda estamos “engatinhando” na construção da nossa história do design no Brasil. Exceto por importantes pesquisas pioneiras, a história do design brasileiro se inicia enquanto campo de pesquisa apenas nos anos 1990. Entre os marcos que contribuíram para sua consolidação como tal, estão aqueles que iniciaram a demarcação de um campo de pesquisa geral em design, como a criação da Revista Estudos em design em 1993, o 1º Congresso Brasileiro de pesquisa e desenvolvimento em design – P&D de 1994 e a abertura da primeira pós graduação de design no Brasil, na PUC do Rio, também em 1994 (FERREIRA, 2017, p. 7).

Trata-se de um território ainda não devidamente explorado. Mais de meio século de criação de escolas e cursos, surgimento e extinção de associações, consolidação de instituições específicas e luta pelo reconhecimento acadêmico e profissional que ainda não estão adequadamente registrados e analisados. É preciso ouvir mais vozes, outras vozes sobre essa época do design. Não apenas os grandes protagonistas, já amplamente conhecidos, mas aqueles cujo papel na história do design é conhecido por poucos e do próprio meio. São os que se aventuraram na profissão sem formação específica, os que estudaram e seguiram outros rumos ainda que próximos, os empresários que, em algum momento, abriram suas portas para o design, as associações profissionais – sua gênese e trajetória, as conjunturas político-econômicas e seu impacto no design. É preciso ouvir, registrar, preservar e, principalmente, disponibilizar as vozes de uma memória que ainda vive, para que os estudos históricos a serem realizados no futuro possam contar com um acervo rico, amplo e certamente mais justo (SAFAR, 2019, p.21).

A presente pesquisa, portanto, está inserida nesse contexto marcado por grande demanda pela ampliação dos estudos em história do design no Brasil. Sua proposta inicial era investigar e sistematizar informações sobre a vida e obra do designer

¹ Excluir o “s” e nomear “decolonial” não está promovendo um anglicismo. Pelo contrário, é para marcar uma distinção com o significado em espanhol do “des”. Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonial; ou seja, passar de um momento colonial a um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixassem de existir. A intenção, ao contrário, é apontar e provocar um posicionamento - postura e atitude contínuas - de transgredir, intervir, surgir e influenciar. O descolonial denota, então, um caminho de luta contínua em que podemos identificar, tornar visíveis e favorecer “lugares” de exterioridade e construções alternativas” (WALSH, 2009, p. 14-15, Nota de Rodapé).

Hélcio Mário Noguchi (1938-2001), proposta que sofreu ajustes ao longo de seu desenvolvimento de modo a tornar-se factível no prazo estabelecido.

Os laços familiares existentes entre o designer, objeto da pesquisa e a pesquisadora (pai e filha, respectivamente), constituíam uma vantagem no que diz respeito ao acesso às informações, mas, por outro lado, poderiam representar um obstáculo à imparcialidade exigida em qualquer trabalho que pretenda ser de caráter científico. Para garantir um mínimo de neutralidade, o primeiro passo foi legitimar a escolha do tema e para tal recorreu-se a Flick (2009) para o qual

As questões de pesquisa não saem do nada. Em muitos casos, originam-se na biografia pessoal do pesquisador e em seu contexto social. A decisão sobre uma questão específica depende em grande parte dos interesses práticos do pesquisador e de seu envolvimento em determinados contextos históricos e sociais (FLICK, 2009, p. 103).

Além disso, autores e pesquisadores, nas últimas duas décadas, têm reforçado sistematicamente a necessidade de ampliação das pesquisas sobre história do design no Brasil e feito advertências sobre a importância de uma memória para a construção da identidade.

Neste país sem memória, alvissaras para a iniciativa de registrar, antes que seja tarde, os passos dos pioneiros do design de Minas, contados por sua própria voz. Em minhas aulas de história do design brasileiro, padeço para passar aos alunos alguma indicação de leitura: elas são escassas, frágeis. Sobre uma base tão pouco conhecida, que futuro construir? (BORGES A., 2001, p. 9).

São muitos os nomes que precisam ser estudados, são muitos os desenhos a serem reunidos, os produtos a ser catalogados, fotografados, guardados. Há muito que fazer para que a memória não se torne o fantasma que nos persegue porque dela não tomamos conhecimento (LEON, 2009, p.15).

Há muito o quê pesquisar sobre a história da atividade profissional no país e há muito espaço para pesquisas de base, que privilegiem fontes primárias, principalmente. Também são muitos os temas em conjunturas delimitadas que podem contribuir para uma visão do todo e para construção de narrativas históricas mais completas do design brasileiro, justamente a partir de possíveis relações entre investigações de micro histórias bem estruturadas e contextualizadas de realidades próximas no espaço e no tempo (BRAGA, 2017, p. 9).

O segundo passo foi efetuar um recorte no universo a ser pesquisado que permitisse, não só sua execução em tempo hábil, como já dito, mas também permitisse que a importância do designer emergisse dos trabalhos apresentados, sem que a pesquisadora precisasse recorrer a critérios que, de alguma forma, subjetivassem a questão.

Nesse sentido, dentre a vasta produção profissional de Noguchi, foi selecionada sua atuação como designer de capas de disco e, especificamente, daquelas capas relacionadas a um movimento já consolidado como de grande importância na música brasileira e mineira – o Clube da Esquina (BUENO, 2008; COELHO, 2011; GARCIA, 2000; NAVES, 2010 e NUNES, 2005).

Feitos os ajustes, a pesquisa passou a ter como objetivo recuperar, para conhecimento público, a atuação do mineiro Hécio Mário Noguchi no design de capas de disco e evidenciar sua contribuição ao design gráfico brasileiro por meio dos trabalhos desenvolvidos para o movimento Clube da Esquina, especificamente a trilogia Milagre dos Peixes (1974), Minas (1975) e Geraes (1976). A escolha do tema, portanto, se justificou pela necessidade de ampliação do número de pesquisas em história do design no Brasil, pelo vínculo pessoal da pesquisadora com o objeto de pesquisa, pelo volume da obra realizada pelo designer, pela identificação de referências, ainda que sucintas, ao seu trabalho em publicações sobre história do design gráfico brasileiro², e pela relevância do movimento musical Clube da Esquina com o qual colaborou por meio de suas criações.

A tese está estruturada em seis capítulos. No primeiro capítulo, à guisa de introdução, é apresentado o contexto do qual emergiram a pesquisa, a definição de seu tema, bem como seu objetivo e justificativas.

O capítulo II aborda os aspectos metodológicos envolvidos caracterizando a pesquisa, descrevendo os procedimentos adotados, obstáculos enfrentados e alterações feitas, além de apresentar um quadro síntese da pesquisa bibliográfica que teve de ser realizada de forma ampliada para a adequada contextualização do objeto de pesquisa.

Na sequência, sob o título *A memória gráfica brasileira em capas de disco*, o capítulo III transita por diferentes tópicos. Iniciando com considerações sobre a relação entre memória, história e identidade e sobre o estado da arte da história do design no Brasil, o capítulo traça a trajetória das capas de disco a partir da chegada do produto fonográfico ao país até o final dos anos 1990, quando ocorreram as mudanças no formato dos suportes, de vinil para *Compact Disc*, com posterior

² Destacando os exemplos encontrados em Melo e Ramos (2011) e Safar e Eleto (2001).

expansão e consolidação de arquivos digitais. Nessa trajetória, como forma de compreender as relações das capas de disco com aspectos tecnológicos, econômicos e culturais, são abordadas a evolução dos suportes, as características da indústria fonográfica brasileira e as principais linguagens encontradas nas capas de disco nacionais, apresentando, ao final, segundo diferentes fontes, capas consideradas icônicas.

O capítulo IV focaliza especificamente o Clube da Esquina, sem a pretensão de esgotar o tema, mas oferecendo uma visão geral do papel que o movimento ocupou na época como forma de contextualizar o trabalho do designer Noguchi. Iniciando com um breve cenário da música brasileira no período, o capítulo informa sobre a gênese do grupo, seus principais nomes e suas características musicais preparando o terreno para o capítulo seguinte, o de número V, no qual é apresentado o designer Noguchi, sua aproximação ao Clube da Esquina, seu trabalho para alguns protagonistas desse grupo e analisadas as capas criadas por ele para Milton Nascimento. No capítulo VI, são feitas conclusões que permitem confirmar se o objetivo da pesquisa foi alcançado.

Esta pesquisa, portanto, procurou alinhar-se aos esforços que têm sido feitos para ampliação das informações sobre o design brasileiro e mineiro por meio da recuperação de informações sobre o trabalho de Hércio Mário Noguchi, tendo como foco sua contribuição ao projeto gráfico de capas de disco.

2. PERCURSO METODOLÓGICO

Toda pesquisa tem como ponto de partida uma pergunta, uma questão que se coloca ao pesquisador gerada a partir de seu contexto social e sua biografia pessoal, como bem observa Flick (2009). Estabelecida a questão, é alinhavada uma resposta à guisa de hipótese, passando-se, então, à seleção e execução de procedimentos para comprovar ou rejeitar essa hipótese.

Descrito dessa forma sintética, o desenvolvimento de uma pesquisa científica aparenta ser simples. A vivência, contudo, dessa experiência de tese revelou complexidades que foram transpostas ao longo do percurso, de forma à adequada efetivação do trabalho.

Neste capítulo a intenção é evitar as digressões e citações habitualmente encontradas e descrever a trajetória da investigação de forma simples e direta, de modo a ilustrar, para possíveis outros pesquisadores, os desafios que são enfrentados em trabalhos da mesma natureza.

De particular importância para esse percurso foi a leitura de autores como Marconi e Lakatos (2002), Gil (2006), Flick (2009) e Appolinário (2009) devendo-se incluir ainda Barros (2007) e Alberti (2005) uma vez que aspectos da Micro-História e da História Oral também foram levados em consideração.

Partindo de uma realidade pessoal e conhecida da pesquisadora – o trabalho profissional desenvolvido pelo designer Helcio Mario Noguchi, cuja materialidade não estava toda disponível ou organizada, elaborou-se, inicialmente, a proposta de realizar o levantamento e a catalogação de toda a produção. Nesse sentido a pesquisa se desenvolveria sob a abordagem qualitativa tendo como foco as fontes primárias documentais, fossem elas textuais (contratos, mensagens), materiais (capas de livro, capas de disco, embalagens e outras peças gráficas) ou orais (entrevistas e depoimentos).

Logo de início a proposta se revelou por demais pretenciosa sob dois aspectos: em primeiro, o grande volume do trabalho do designer. Incursões iniciais realizadas em sebos de discos (em Belo Horizonte, Juiz de Fora e Rio de Janeiro, principalmente) além de pesquisas na internet em sites específicos que comercializam ou registram

exemplares antigos, sinalizaram a existência de cerca de 200 capas criadas pelo designer. Além disso, informações obtidas junto a Leonardo Nahoum indicaram 300 capas de livro apenas para a Editora TecnoPrint (informação verbal)³.

Em segundo, o fato da pesquisa partir da premissa de que a produção em design do profissional Noguchi era suficientemente relevante para registro e catalogação como parte da história do design no Brasil. Isso poderia sinalizar para uma indesejada parcialidade da pesquisadora.

Não se tratava mais de identificar, organizar e catalogar toda a produção do profissional em questão, mas de selecionar, no âmbito dessa produção, uma parte de seu fazer cuja análise mais cuidadosa pudesse inferir a importância do designer. Era necessário um recorte, mas um recorte justificado. Na busca por uma indicação, foram feitas leituras preliminares do referencial teórico sobre design gráfico no Brasil e em Minas que contemplasse o período de sua atuação, ou seja, a partir da década de 1960. As únicas referências encontradas foram em Safar e Eleto (2001) que o apresentavam como um dos pioneiros do design mineiro, mas, sem contudo, fornecer maiores informações além de um depoimento pessoal do próprio designer (que faleceu antes da publicação do livro) e Melo e Ramos (2011) que, ao traçar uma linha do tempo do design gráfico no Brasil dividida em décadas e contemplando diversas áreas de atuação, citavam o designer como exemplo relevante no projeto de capas de disco da década de 1970.

Investigar a importância de Noguchi por meio de sua atividade no projeto de capas de disco era recorte promissor, uma vez que a literatura específica identificava os anos 1970 e 1980 como um dos períodos mais prolíficos da produção fonográfica do país para o qual convergiram a diversidade e qualidade da música brasileira e a participação mais ativa de profissionais de criação para as capas. No entanto, mais uma vez, as incursões preliminares de caráter exploratório aos acervos indicaram

³Informação fornecida por Leonardo Nahoum Pache de Faria, Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense desde 2019, durante contato telefônico em 2018. O pesquisador realizava sua pesquisa de tese junto à TecnoPrint e comunicou a existência de cerca de 300 capas de livro da editora feitas pelo Noguchi. A editora TecnoPrint (hoje Ediouro ou Ediouro Publicações) foi fundada em 1939 como uma importadora de livros técnicos universitários de nome Publicações Pan-Americanas até sua consolidação como a maior produtora de livros de bolso do Brasil na década de 1970 (Edições de Ouro). Tornou-se um grande grupo empresarial do qual fazem parte selos tradicionais como Agir, Nova Fronteira, Prestígio, Relume Dumará, Geração Editorial, Nova Aguilar, além de 85% da Thomas Nelson, especializada em livros de auto ajuda e 80% da Pixel, voltada para a edição de histórias em quadrinhos (LABANCA, 2009).

duas possibilidades: investigar a quantidade e diversidade dos trabalhos realizados pelo designer nessa área ou explorar a relevância de trabalhos que pudessem ser alinhados a manifestações culturais já consolidadas como importantes.

O envolvimento profissional do designer com o Clube da Esquina ofereceu então a oportunidade adequada. Ainda que não haja um consenso sobre se o Clube da Esquina foi um movimento musical, uma fase ou um grupo de artistas com uma sonoridade específica, sua importância para a música brasileira não é questionada (SEVERIANO, 2013) e ainda se destaca que a obra de Milton Nascimento e do Clube da Esquina se tornaram, ao longo do tempo, referências estéticas essenciais para a compreensão da identidade do estado de Minas Gerais (COELHO, 2011).

Estabelecida a abordagem qualitativa e definido o novo recorte, ficou evidente que, quanto ao seu objetivo, tratava-se de uma pesquisa exploratória nos moldes descritos por Gil (2006). De fato, a ausência de informações substanciais sobre o designer, a completa dispersão de sua produção⁴ e o desconhecimento, inclusive no âmbito familiar, sobre muitas de suas atividades, sinalizavam para o caráter exploratório na tentativa de se obter maior familiaridade com o tema. A investigação procurou, na ampla produção do designer, elementos que sinalizassem sua importância, de modo a justificar que novas pesquisas pudessem ser realizadas sobre toda a extensão de seu trabalho. Além disso, assim como na pesquisa exploratória, essa investigação não utilizou técnicas padronizadas de coleta de dados e nem estabeleceu um rígido planejamento.

No que tange aos procedimentos adotados para levar a efeito a investigação, foram utilizadas duas formas de coletas de dados: a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. Segundo Gil (2006), são formas que se diferenciam em função das fontes. A primeira se utiliza basicamente das contribuições de vários autores sobre determinada temática de estudo; a segunda se baseia em materiais que ainda não receberam um tratamento analítico ou que podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa.

⁴ O acervo de discos do Noguchi, após seu falecimento, foi vendido pela ex-companheira e outras peças gráficas ficaram deterioradas pela maresia ou pelos cupins (Nota da autora).

A pesquisa bibliográfica realizada foi muito além da revisão de literatura nas fases iniciais do trabalho. A leitura extensa de material já publicado em livros, artigos científicos, dissertações, teses, reportagens em jornais e revistas e textos em sites confiáveis foi necessária para a compreensão do contexto da atividade profissional do designer Noguchi.

Justamente por sua extensão e significação para o presente trabalho, intuiu-se ser estratégico apresentar graficamente a forma de contribuição dos principais autores, o que está sintetizado no Quadro 01.

A pesquisa documental é considerada uma técnica de pesquisa qualitativa e investigativa, que pode levar a subjetividades e particularidades. O foco não é uma análise numérica com resultados precisos. Trata-se de uma análise mais subjetiva, com o objetivo de entender as ações quando o objeto de pesquisa é uma pessoa e não esteja mais viva para complementar e validar informações (APPOLINÁRIO, 2009).

Para os propósitos deste trabalho, uma pesquisa documental foi realizada. As informações pessoais sobre o designer foram buscadas nos arquivos familiares (fotografias, certidões). Foram buscados também objetos e capas de discos nos quais o designer colaborou, com intenção de identificar elementos que contribuíssem para a compreensão de sua atuação na criação das capas. Nesse sentido e, objetivando desdobramentos futuros desta pesquisa, é importante informar que a pesquisadora vem fazendo a aquisição sistemática das capas das quais Noguchi participou, contando, atualmente, com 60 delas.

No que diz respeito às entrevistas, elas não foram estruturadas e foram obtidas por meio de conversação informal na qual perguntas abertas permitiram ao entrevistado respondê-las na direção que considerasse adequada, procedimento legítimo conforme estabelecido por Marconi e Lakatos (2002). Por outro lado, conforme também advertido pelas autoras, a pesquisa foi prejudicada pelas limitações inerentes a esse tipo de coleta de dados e informações. Alguns dos entrevistados potenciais não puderam ser localizados ou não se dispuseram a colaborar por diferentes razões. Mesmo assim, foram obtidos depoimentos importantes durante o ano de 2018 como os de Otávio Augusto Pinho de Moura - Tavinho Moura (1947) e

Carlos da Silva Assunção Filho, o Cafi (1950-2019), e principalmente durante 2019 como os de Marilton Fragoso Borges (1943), Antônio Maurício Horta de Melo - Toninho Horta (1948), Nelson Ângelo Cavalcanti Martins (1942) e Wagner Tiso (1945) bem como os depoimentos coletados ao longo de todo o percursos de Maria Efigênia Veloso Dantas (1935), ex-esposa do designer, e Glauco Dantas Noguchi (1959) primogênito que trabalhou com o pai entre 1977 e 2000.

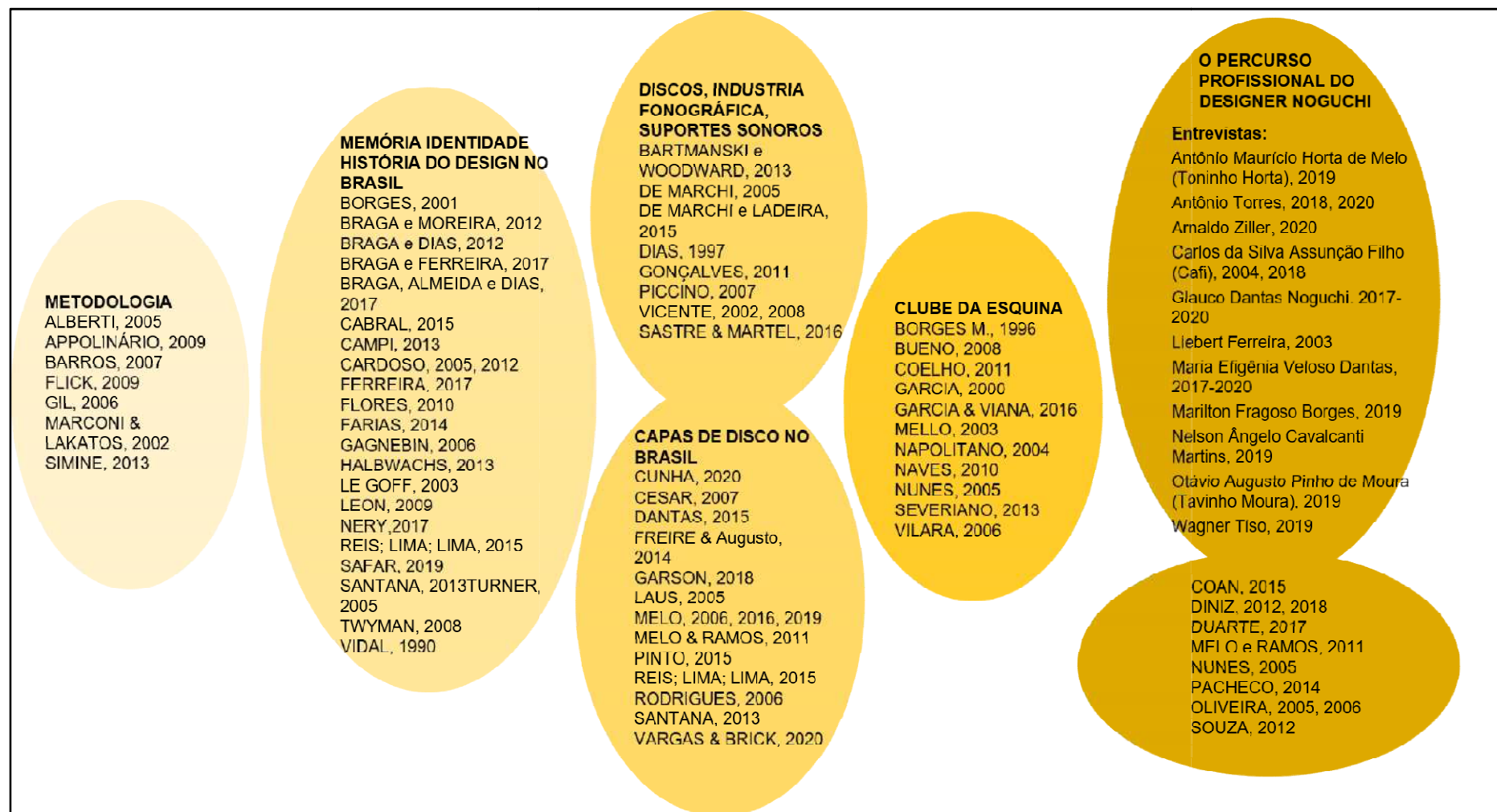
Ao se lidar com testemunhos e depoimentos, não houve como se esquecer dos conceitos de esquecimento e memória destacados obra de Simine (2013). No entanto, salienta-se que os testemunhos e depoimentos necessários para esclarecer aspectos da investigação, principalmente no que diz respeito ao modo de trabalho do designer, foram constantemente confrontados para identificação de equívocos ou lacunas.

Em síntese, é possível afirmar que, a partir dos autores consultados, a presente pesquisa se definiu como qualitativa quanto à sua abordagem, de caráter exploratório conforme seu objetivo, tendo como formas de coleta de dados a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental e as entrevistas não estruturadas.

As informações coletadas permitiram compor um cenário bastante abrangente da indústria fonográfica e da música brasileiras de modo a identificar o projeto de capas de disco e o Clube da Esquina como dois aspectos importantes do período compreendido entre 1970 e 1990. Desse modo, ao evidenciar a atuação do designer Hécio Mário Noguchi nesses dois importantes marcos, projeto de capas de disco e Clube da Esquina, permitiu-se inferir sua contribuição ao design gráfico brasileiro, inclusive salientando algumas inovações técnicas realizadas por ele nessa atividade.

Por fim, ainda é possível afirmar que essa pesquisa se desenvolveu na perspectiva da Micro História conforme Barros (2007) uma vez que, por meio do conhecimento de uma trajetória individual, a atividade profissional de Hécio Mário Noguchi, podem ser inferidos aspectos que contemplem o todo, no caso a área profissional de design no Brasil.

Quadro 1 - Síntese gráfica da fundamentação teórica e pesquisa bibliográfica/documental



Fonte: a autora

3. A MEMÓRIA GRÁFICA BRASILEIRA EM CAPAS DE DISCO

3.1 Memória, História e identidade

Os caminhos percorridos para uma definição a respeito da memória não são simples, uma vez que ela está relacionada às áreas da Neurociência, Psicologia, Educação e História, dentre diversas outras.

Segundo Le Goff:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (2003, p. 419).

A partir desse conceito pode-se entender como a memória está relacionada às condições físicas e biológicas e à capacidade do ser humano para armazenar, atualizar ou ignorar informações. A importância desse armazenamento e o reconhecimento das limitações da memória individual fizeram com que as sociedades desenvolvessem e aprimorassem, ao longo de sua existência, formas e mecanismos de registro, bem como criassem instituições que pudessem se responsabilizar pelo armazenamento de uma memória coletiva.

Nesse sentido, a invenção da escrita foi fundamental para que informações fossem preservadas e passadas ao longo de gerações, ainda que não se possa subestimar o valor das transmissões orais ou imagéticas. O surgimento da escrita alterou profundamente a forma pela qual sociedade transmitia conhecimento, proporcionando não apenas o armazenamento de informações, mas também a recuperação da memória em outro espaço ou tempo.

É possível dizer que a História, como ciência, com suas linhas de pensamento e ferramentas metodológicas, representa o grande esforço da humanidade para registrar e analisar a memória da existência humana, construindo, a partir de eventos passados, uma estrutura de significação para o presente e até de fundamentação para ações do futuro.

Em sua trajetória, a História apresentou diferentes concepções formais que revelam o esforço para se legitimar como ciência. Nesse sentido, as narrativas orais e

escritas, elaboradas sem a preocupação com processos metodológicos, foram gradativamente substituídas por uma continuidade costurada pelo presente e sustentada por documentos e procedimentos científicos (VIDAL, 1990).

Como consequência das mudanças ocorridas no campo a partir da Escola dos Annales⁵, os limites da pesquisa histórica foram ampliados, diferentes pontos de vista para um mesmo fato histórico passaram a ser considerados e voltaram a ser valorizados os relatos mnemônicos, a tradição oral e o potencial dos objetos como evocadores da memória e narradores históricos (NERY, 2017; CABRAL, 2015).

Memória e História se relacionam, portanto, ao autoconhecimento da humanidade, de uma sociedade, grupo ou indivíduo, mas não só isso. As questões ligadas à memória estão sendo cada vez mais discutidas e pesquisadas, em vários níveis, principalmente nas relações que envolvem a identidade, ganhando muita importância em um mundo efêmero como o atual.

Justamente neste momento de aceleração da produção do conhecimento, questões ligadas à produção de conteúdo, a histórias pessoais e possíveis interpretações dos fatos crescem tanto em importância, quanto em valor. Fato é que tanta informação pode levar, na maioria das vezes, a uma desinformação, o que promove, em diversas áreas, estudos mais elaborados sobre o que é singular, levando, por consequência, a uma maior valorização da memória. O processo de globalização, de certa forma, trouxe uma maior reflexão sobre as culturas locais e como elas se preservam em museus e em outros espaços que trabalham a memória e o cotidiano.

Lembrar o passado não deve ser uma prática de culto e de celebração das memórias deixadas, mas deve ser um meio para esclarecer o presente. As histórias narradas ou o registro científico e analítico da História auxiliam no processo da compreensão do presente (GAGNEBIN, 2006).

⁵ Escola de Annales, Escola de História. Estabelecida por Lucien Febvre (1878–1956) e Marc Bloch (1886–1944), suas raízes estavam na revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*, a versão reconstituída de Febvre de uma revista que ele havia formado anteriormente com Marc Bloch. Sob a direção de Fernand Braudel, a escola de Annales promoveu uma nova forma de história, substituindo o estudo de líderes pela vida das pessoas comuns e substituindo o exame de política, diplomacia e guerras por pesquisas sobre clima, demografia, agricultura, comércio, tecnologia, transporte, e comunicação, bem como grupos sociais e mentalidades. Enquanto visava uma "história total", também produziu microestudos deslumbrantes de aldeias e regiões. Sua influência internacional na historiografia tem sido enorme. <https://www.britannica.com/topic/Annales-school> (tradução livre).

Acredito que já estejamos na posição de considerar a utilidade dos estudos históricos. Não vou me deter na dignidade da história sob o aspecto de autoconsciência da humanidade; nem no crescimento mental que advém do estudo da disciplina; nem na vastidão do campo; vocês já sabem tudo isso, e a sua importância vai aumentar consideravelmente se pensarem na história a partir deste ponto de vista. A história nos permite contemplar o nosso próprio tempo e lugar como uma parte do estupendo progresso das eras; ver o homem primitivo; reconhecer em nosso meio as imortais ideias da Grécia; encontrar a majestade e o poder de Roma ainda vivos em nossas instituições e leis, em nossas superstições e no nosso folclore; nos permite perceber a riqueza de nossa herança, a possibilidade de nossas vidas, a grandeza de nosso presente, estes são alguns dos inestimáveis serviços da história (TURNER, 2005, p. 211-212).

Memória e História são construções sociais que se desenvolvem por meio de trajetórias interligadas. A memória se torna História e esta pode recuperar conteúdos que se afastaram da lembrança seja individual ou coletiva. As duas, contudo, constituem a base para a identidade de um indivíduo, de um grupo ou de toda uma sociedade. Diversos autores vêm discutindo a respeito do que é a memória, qual a sua relação com a história e a relevância da memória para o conhecimento da identidade dos sujeitos.

O conhecimento da identidade de um povo ou de um grupo social está ligado a memória, como também essa identidade está ligada a história que é a narração dos fatos. Esses fatos só podem ser contados através dos rastros encontrados pelo pesquisador, os quais foram deixados pelas pessoas do passado (CABRAL, 2015, p. 6).

A maioria das experiências que temos ao nosso dispor não é acessada a qualquer momento pelos sentidos, mas por meio da memória. A capacidade de lembrar o que já se viveu ou aprendeu e relacionar isso com a situação presente é o mais importante mecanismo de constituição e preservação da identidade de cada um (CARDOSO, 2012, p.73).

Resta indagar: como se constrói a identidade? Sem dúvida, a memória é um mecanismo primordial para esse fim. A identidade baseia-se na memória: eu sou quem eu sou porque fui o que fui. [...] Cada um extrai do passado aquilo que considera importante, ou relevante, e o assimila àquilo que considera ser sua identidade no presente. (Ibid., p.91).

A importância da memória para a compreensão da nossa identidade e também a admissão da história como o meio da narração dessas memórias são particularmente significativas em territórios como o design, nos quais os registros documentais são escassos em comparação ao enorme repertório de lembranças daqueles que o vivenciaram em décadas passadas.

3.2 História do design no Brasil

A história do design no Brasil é um território ainda pouco explorado pela academia, embora o campo venha, desde a década de 1990, se mobilizando para ampliar o referencial teórico existente, até então bastante fundamentado na historiografia norte americana e europeia.

Desde os anos 1990 cresce de forma constante a pesquisa, as apresentações em congressos e as publicações sobre a história do design no Brasil abordando diferentes ângulos temáticos, as ideias e seus agentes, as instituições, a cultura material gerada pelos designers e os campos profissionais relacionados à constituição do campo do design no país. Desde essa época, a história do design no Brasil se inseriu como conteúdo de ementas e programas em disciplinas de graduação e pós-graduação e linhas de pesquisa (BRAGA, 2012, p. 190).

Essa mobilização está em sintonia com o que se observa no âmbito internacional no qual os historiadores empreendem esforços para ampliar a abrangência e aprofundar as discussões sobre história do design, contemplando áreas, contextos geográficos e protagonistas que até então ficaram à margem das principais publicações.

A história do design no Brasil esteve, durante bom tempo, limitada a ocasionais livros sobre a vida e obra de alguns poucos e notáveis protagonistas, sobre trajetórias institucionais (história de escolas ou de associações) e histórias de setores específicos (têxteis, embalagens, entre outros) comumente sob o patrocínio de empresas do ramo. À medida que os programas de pós-graduação *stricto sensu* em Design foram surgindo e se consolidando, percebeu-se o interesse crescente por temas ligados à história do design no Brasil, não só pela necessidade de registro que se fazia sentir, mas também pelas possibilidades de análise que tais conteúdos ofereciam como forma de entender o campo profissional no presente.

Entre as críticas feitas à produção científica sobre história do design no Brasil está a concentração de interesse, por parte dos pesquisadores, na segunda metade do século XX. O acesso mais fácil a acervos e documentação, bem como o fato das primeiras instituições de ensino superior em design e associações profissionais da área terem surgido nesse período, despertaram um interesse natural pelos acontecimentos a partir da década de 1950. Entretanto, o esforço por recuos

maiores no tempo, bem como a interface com acervos de outras áreas, tem contribuído para equilibrar o cenário das pesquisas.

As transformações pelas quais o país passou na década de 1960, principalmente após o golpe civil-militar de 1964, impactaram de forma diferenciada as áreas do design. O design de produto, no Brasil, viu seu processo de crescimento ser retardado pela forma como se deu a corrida ao desenvolvimento industrial: o favorecimento à implantação de empresas estrangeiras e a escolha do mercado interno como destino exclusivo da produção não estimularam a expertise local. O design de interiores beneficiou-se de uma certa estabilidade gerada pela consolidação da arquitetura moderna brasileira e do surgimento de uma classe de consumidores de nível médio preparada para utilizá-la. Entretanto, a área gráfica foi, provavelmente, a mais favorecida estimulada tanto pela atmosfera positiva quanto negativa da conjuntura da época (MELO, 2006):

A modernização das empresas estatais e a criação de outras, a vitalidade das instituições bancárias e a expansão da indústria cultural, principalmente o mercado editorial e fonográfico criaram grande demanda para projetos editoriais e de identidade visual, fortalecendo o campo profissional. Paralelamente, as reações à ditadura nos meios culturais proporcionaram oportunidade de diversificação e ampliação das atividades de design gráfico (SAFAR, 2019, p. 67).

De qualquer modo, quanto maior o número de abordagens sobre um período, quanto mais diversos os pontos de vista, melhor será a compreensão do objeto pesquisado, razão pela qual a presente investigação sobre um dos protagonistas do design gráfico brasileiro dessa época, ainda pouco conhecido pela academia, se justifica:

Trata-se de um território ainda não devidamente explorado. Meio século de criação de escolas e cursos, surgimento e extinção de associações, consolidação de instituições específicas e luta pelo reconhecimento acadêmico e profissional. É preciso ouvir mais vozes, outras vozes sobre essa época do design. Não apenas os grandes protagonistas já amplamente conhecidos, mas aqueles cujo papel na história do design é conhecido por poucos e do próprio meio. São os que se aventuraram na profissão sem formação específica, os que estudaram e seguiram outros rumos ainda que próximos, os empresários que em algum momento abriram suas portas para o design, as associações profissionais – sua gênese e trajetória, as conjunturas político-econômicas e seu impacto no design; enfim, é preciso ouvir, registrar, preservar e, principalmente, disponibilizar as vozes de uma memória que ainda vive para que os estudos históricos a serem realizados no futuro possam contar com um acervo rico, amplo e certamente mais justo (SAFAR, 2019, p. 21).

3.3 A memória gráfica dos discos: efêmera, porém permanente

Halbwachs (2013), ao abordar a questão da memória, defende que esta não tem apenas a dimensão individual e insere a categoria memória coletiva à qual confere papel fundamental no processo de reconstrução das lembranças.

[...] a constituição da memória de um indivíduo resulta da combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais está inserido e consequentemente é influenciado por eles, como por exemplo, a família, a escola, igreja, grupo de amigos ou no ambiente de trabalho. Nessa ótica, o indivíduo participa de dois tipos de memória, a individual e a coletiva (HALBWACHS *apud* SILVA, 2016, p. 248).

Ao estabelecer uma relação de quase dependência entre essas duas categorias, o autor não está desqualificando a memória individual, mas admitindo que “o indivíduo está sempre inserido em um grupo social” (SILVA, 2016, p. 248).

Tanto na memória individual quanto na coletiva, as lembranças precisam ser evocadas por estímulos, dentre os quais, o objeto. Desse modo estabelece-se uma relação dinâmica entre objeto/indivíduo/grupo social que tem potencial para oferecer informações e percepções enriquecedoras à reconstrução de um fato ou momento histórico, fundamentando as investigações em história do design, na qual o objeto tem posição de destaque.

Desde o início do século XXI, pesquisadores brasileiros e latino americanos têm se dedicado a estudar a configuração de artefatos gráficos, principalmente aqueles anteriores à institucionalização do design como campo acadêmico e profissional, na expectativa de encontrar vestígios formadores da identidade nacional. Tal ação se mostra pertinente, principalmente em países como o Brasil nos quais as tradições do design foram elementos de importação e a produção anterior à institucionalização do campo foi deixada de lado por muito tempo (FARIAS, 2014).

Em 2008 surgiu o primeiro projeto institucionalizando a Memória Gráfica Brasileira, ainda que tenham havido estudos e publicações qualificados sobre o tema antes dessa data (REIS; LIMA; LIMA, 2015). Desde então, esse campo vem se ampliando por meio de pesquisa de qualidade, coletas de dados visuais e estruturação de bancos de dados digitais de acesso aberto, descrições e análises que têm contribuído para o conhecimento e o entendimento sobre design na América Latina (FARIAS, 2014). Ainda segundo a autora, as pesquisas no campo da Memória

Gráfica que têm sido conduzidas no Brasil apresentam interfaces significativas com campos já estabelecidos como os da cultura visual, cultura impressa e cultura material, o que tem possibilitado o compartilhamento de temas e métodos e ajudado sobremaneira na construção de histórias locais do design. Esses campos, de maneira geral, têm em comum “o interesse em compreender a maneira como a sociedade seleciona ou cria imagens e formas visuais e, ao mesmo tempo, é, em certo sentido, refletida em tais imagens e formas” (FARIAS, 2014, p. 203).

A Memória Gráfica Brasileira, como campo de estudo, tem se debruçado sobre a produção nacional de impressos, considerados efêmeros. Entende-se por artefatos gráficos efêmeros, os impressos populares ou comerciais, de autoria geralmente anônima, de vida curta, para atendimento às diferentes demandas cotidianas e frequentemente considerados de baixo *status* em relação a outros tipos de produção gráfica. No entanto, seu volume é muito grande e em geral representam o maior percentual de produção da indústria gráfica de um local (FARIAS, 2014; TWYMAN, 2008). São convites, anúncios, panfletos, material de trabalho de empresas, catálogos de manufaturas, entre muitos outros.

A opção desta pesquisa por incluir as capas de disco de vinil como objeto de investigação da Memória Gráfica Brasileira tem antes o objetivo de qualificá-las como portadoras de vestígios de nossa identidade cultural do que enfatizar seu caráter efêmero. A vida relativamente longa das capas de disco permitiu que passassem de uma existência impressa temporária, descartável, para se tornarem artefatos resultantes de projetos específicos, com valores informacionais, comunicacionais e culturais de seu tempo. Como argumentam Reis, Lima e Lima (2015):

A capa de disco de vinil auxilia no aprendizado sobre cultura material e identidade nacional. Torna-se relevante apontarmos que a primeira função da capa foi proteger o disco musical. É possível afirmarmos que a capa neste momento fosse considerada um objeto efêmero, uma vez que ele não era feito para ter duração por longo tempo; o usuário poderia se desfazer do envelope e ficar só com o plástico que envolvia o disco. Sutilmente, as capas de discos de vinil passaram a ter nova função: representar a marcada obra musical.

Mais tarde, foi incorporada às capas de discos a função de comunicar por meio dos elementos gráfico-visuais se desenvolvendo no mercado como produto gráfico. Nas capas dos discos artistas e designers começaram a exprimir sua identidade através de linguagem gráfica tornando as capas dos discos brasileiros um produto gráfico fértil. Mudou-se a partir daí a relação

com o usuário, pois a partir de agora essas capas eram um símbolo significativo de identificação para a aquisição dos discos.

Apesar disso, ainda caracterizamos as capas como impresso efêmero, não no sentido total do termo porque com os projetos gráficos a relação de tempo se alongou, mas no sentido da vernacularização desse objeto. Há uma quantidade significativa de pessoas que se desfizeram de seus discos com a modernização das mídias sonoras, logo o objeto só foi preservado por pessoas que tinham relação afetiva com o mesmo (REIS, LIMA, LIMA, 2015, p. 1431-1432).

Pesquisadores que investigam os objetos gráficos efêmeros frequentemente se deparam com a falta de informações sobre a autoria dos projetos. Muitos destes projetos, e no caso específico desta tese, as capas de discos se tornam marcantes para o grande público, mas com poucas informações sobre o criador delas. Isto coloca o campo de pesquisa sobre a Memória Gráfica Brasileira como um campo fértil e em expansão. Estudar a memória gráfica é estar atento também a uma produção corriqueira. Esta produção pode dizer muito sobre as condições sociais em determinada época, seus costumes e tradições. Reflete o momento em que foi criada, o que vai além de uma análise gráfica, colaborando para estabelecer uma relação não apenas entre a área do design e a sociedade, mas também entre autor e design.

Os estudos sobre objetos efêmeros pelo design podem revelar profissionais e seu percurso profissional, tanto no que diz respeito à impressão, quanto ao contexto no qual ele estava inserido. Trata-se de contar uma história sobre aqueles que estavam muitas vezes desconhecidos pelos documentos oficiais, como também de descobrir técnicas de trabalho e impressão que estão ligadas com a produção dos materiais em si. Twyman (2008, p.1431) conclui “[...] a nossa compreensão de ambos, design gráfico e a tecnologia de impressão, seria grosseiramente incompleta se não levássemos em conta a vasta gama de impressos efêmeros que tem servido a sociedade ao longo dos últimos cem anos”.

Em se tratando das capas de discos e seus autores, este processo não se limita apenas ao campo técnico da produção ou impressão em si. Para além destes aspectos, podem nos revelar todo o consumo visual de uma época, por se tratar de um produto consumido pelas massas a partir dos anos 1930. Várias capas de disco se tornaram verdadeiras obras primas do design, mesmo tendo seus autores não identificados ou esquecidos pelo tempo. São objetos que contam a história de uma

época, além de serem peças valiosas nas mãos de colecionadores ao redor do mundo, o que os tornam permanentes e ao mesmo tempo efêmeros, uma vez que importante mesmo em um disco são as músicas, e não a capa em si, que é, a rigor, apenas uma embalagem.

As primeiras capas de vinil que se tem notícia eram artefatos estritamente utilizados para acomodar o disco, portanto, um material efêmero, sendo que o comprador poderia se desfazer desta capa e manter o disco apenas em um envelope de plástico. Com o passar do tempo, elas ganharam também a função de informar sobre a marca da gravadora e também sobre as músicas contidas no produto.

Com os anos, alguns artistas gráficos eram contratados para exprimir na capa a “identidade” do disco. A partir deste momento uma nova relação era estabelecida entre o usuário e o objeto, uma vez que as capas passaram a ser um importante símbolo indicativo para a aquisição ou não de um disco.

Entretanto, essa relação com o efêmero permanece, pois com a modernização dos aparelhos musicais, com a chegada de novas mídias digitais e da música distribuída por redes via *internet*, vários proprietários de discos se desfizeram da mídia baseada no vinil, e consequentemente de suas capas.

Recuperar essa parte da memória gráfica brasileira consiste em valorizar uma época social, em estabelecer identidades de designers por vezes esquecidos na produção gráfica brasileira.

3.4 A evolução dos suportes

Em relação à história dos formatos, De Marchi (2005) propõe uma síntese dos suportes sonoros constituída por três momentos nos quais os avanços nas tecnologias de comunicação e informação desempenharam importante papel.

Do final do século XIX ao início da Segunda Guerra Mundial tem-se um primeiro momento marcado por sucessivas inovações tanto nos equipamentos de gravação/reprodução quanto no formato dos suportes que, a partir dos cilindros, passam para os discos em goma laca e para a fita magnética, embora esta última

ainda não seja usada no mercado de música. Essa passagem dos cilindros aos discos aumenta o tempo de duração das gravações e as possibilidades de produção industrial.

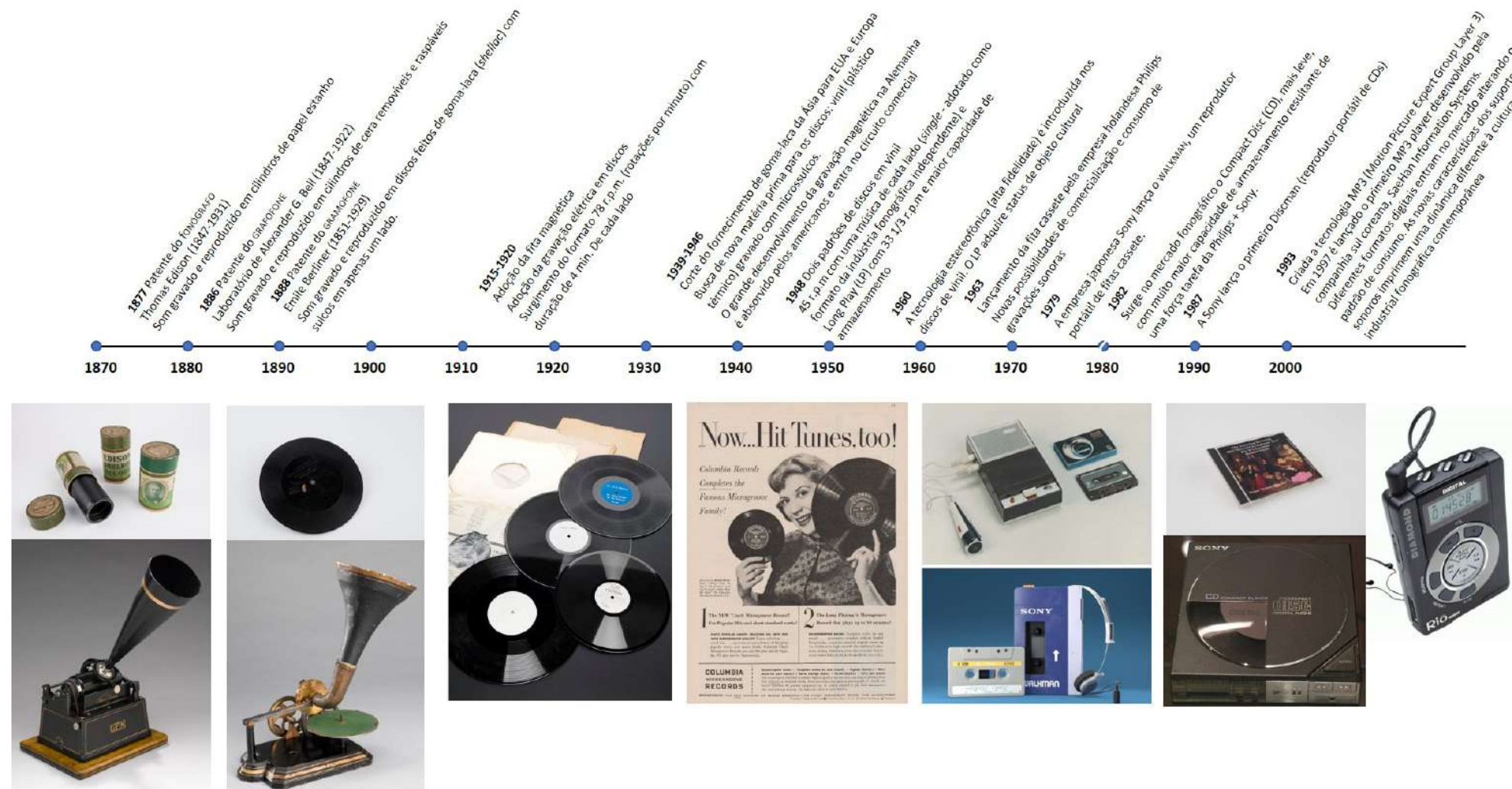
Num segundo momento, as pesquisas e experimentações desenvolvidas para as demandas da Segunda Guerra Mundial trouxeram inúmeros avanços que foram incorporados ao setor produtivo ao final do conflito. Dentre eles, o aprimoramento de um termoplástico, o vinil, que associado à “descoberta do processo de gravação em microsulco (*microgroove*) possibilitaria diminuir o tamanho dos entalhes na superfície dos discos ao mesmo tempo em que aumentava a frequência sonora registrada. Essas inovações resultariam no surgimento de uma nova geração de mídia, o 45 r.p.m., a fita magnética e o *Long-Play*” (DE MARCHI, 2005, p. 9-10).

O advento do LP introduz e fixa definitivamente um novo formato de produto, dando ao consumidor a chance de comprar dez ou doze músicas ao invés de duas e ao artista a mesma possibilidade de gravá-las. A capacidade técnica de armazenamento e de longa duração dessa forma redimensiona os papéis de ambos na interface sonora que é o disco, embora basicamente ambos continuem exercendo as mesmas funções em relação à indústria propriamente dita. Entre eles é que esse redimensionamento toma mais vulto. O consumidor passa ter mais possibilidades de conhecer o dono da voz, sua proposta de trabalho, o conjunto da obra e literalmente a sua cara (PICCINO, 2007, p. 71).

Finalmente, com a entrada em cena do *Compact Disc* no início da década de 1980, inicia-se a trajetória das tecnologias digitais que culminariam no surgimento dos formatos virtuais e num novo modelo de consumo *online*. Dessa maneira, o formato fonográfico físico tornou-se apenas uma tecnologia para armazenamento e não um objeto cultural que se identificava com a música que portava.

Na Figura 1 a seguir, elaborou-se uma linha do tempo como forma de apresentar a visão geral do desenvolvimento da indústria fonográfica por meio da trajetória dos suportes sonoros. Sem entrar em detalhes técnicos, a linha evidencia o longo período de existência do formato em disco de goma-laca e depois vinil.

Figura 1: Linha do tempo da trajetória dos suportes sonoros.



Fonte: Elaborado pela autora a partir de De Marchi (2005) e imagens do <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/>

3.5 A indústria fonográfica brasileira

A Indústria fonográfica mundial, de um modo geral, e a brasileira em particular, têm seu desenvolvimento e expansão ligados aos avanços tecnológicos ocorridos na reprodução sonora e que a transformaram em indústria de entretenimento de massa. Essa parte da pesquisa, de maneira alguma, tem a pretensão de dar conta de questões complexas como o que venha a ser indústria cultural, utilização da música como mercadoria, os embates políticos envolvendo o uso dos sucessivos avanços tecnológicos do setor sonoro ou os impactos da internacionalização das economias. Seu objetivo é apresentar, por meio de autores como Dias (1997), Vicente (2002, 2008), Piccino (2007), Gonçalves (2011) e De Marchi (2005, 2014), um esboço do setor fonográfico ao qual se vincula o trabalho do designer focalizado.

Os caminhos tomados pela indústria fonográfica, de um modo geral, embora envolvendo um produto bastante próximo da subjetividade humana como a música, têm sua história fundamentada em todo um aparato tecnológico. A evolução desse aparato é determinante para os caminhos que a indústria fonográfica seguirá. Esse caminho é menos influenciado pela qualidade do produto em si e mais pela capacidade dessa indústria se organizar e administrar em sintonia com os contextos econômicos, com a concepção do produto, sua produção, distribuição e difusão.

Reconhecer a existência desse cenário só aumenta o valor daqueles profissionais, sejam eles músicos, compositores, intérpretes ou, como no caso desta pesquisa, designers, que têm seu trabalho reconhecido.

Ainda que os desenvolvimentos tecnológicos possam ser sintetizados em linhas temporais evolutivas (FIG. 1), seu impacto sobre o contexto econômico e social de um país não oferece uma trajetória linear, uma vez que múltiplos fatores estão envolvidos no processo. Dessa forma, os avanços observados nos equipamentos de gravação e reprodução sonoras foram absorvidos pelo mercado brasileiro a partir das especificidades de seu perfil econômico e industrial. Os inúmeros desequilíbrios que lhe são característicos se reforçam pela extensão do território nacional.

No entanto, ainda assim, é possível afirmar que, desde o início do século XX, a indústria fonográfica apresentou um desempenho notável, não apenas do ponto de

vista econômico, mas também, no que diz respeito à construção de uma identidade cultural por meio da música.

Não constitui exagero afirmar que a indústria fonográfica é uma das mais relevantes indústrias culturais no Brasil. Em termos econômicos, o mercado brasileiro de fonogramas destaca-se por figurar entre os 20 maiores em arrecadação no cenário internacional e um dos cinco mais expressivos das Américas. Em termos culturais, as gravadoras foram obtendo um lugar de destaque na dinâmica do campo da música, na medida em que se colocou como um mediador decisivo entre os produtores de música (compositores e intérpretes), os meios de comunicação e os consumidores. De fato, é difícil discutir aspectos estéticos, sociológicos ou políticos da música brasileira sem se remeter em algum ponto da discussão à economia da indústria de discos. Isso porque a relação entre o campo da música no Brasil e a indústria fonográfica foi sendo construída desde o início do século XX, quando empreendedores aventureiros abriram as primeiras gravadoras no país (DE MARCHI e LADEIRA, 2014, p. 1-2).

A indústria fonográfica chegou ao Brasil pelas mãos de Frederico Figner (1866-1947) que, tendo imigrado para o país em 1891, já em 1900 abriu a Casa Edison, no Rio de Janeiro, onde importava e comercializava novidades tecnológicas, entre elas os primeiros aparelhos de reprodução sonora.

Sua ação pioneira se fez sentir não só na comercialização desses equipamentos, mas também na de músicas, uma vez que coube à Casa Edison a gravação do primeiro disco brasileiro em 1902 (FIG. 2 e 3). O sucesso nos negócios levou à criação, em 1913, da primeira fábrica de discos da América Latina, por meio da gravadora Odeon⁶, colocando o Brasil, já nessa época, entre os principais produtores de discos no mundo (LAUS, 2005; GONÇALVES, 2011).

⁶ A Odeon (International Talking Machine Company) foi uma gravadora fundada em Berlim em 1903 cujo controle, ao longo de sua história, passou por outras empresas e atualmente pertence ao grupo Universal Music. A parceria com a Casa Edison foi finalizada em 1926, mas a fábrica continuou operando no Brasil, utilizando grande variedade de selos (GONÇALVES, 2011).

Figura 2: Capa do primeiro catálogo editado no Brasil por Frederico Figner, em 1900.



Fonte: GONÇALVES, 2011, p. 111

Figura 3: O primeiro disco brasileiro gravado na Casa Edison pelo cantor Manuel Pedro dos Santos, o Bahiano, em 1902.



Fonte: <http://somshow.com.br/memoria/historia/a-casa-edison/>

Nas décadas de 1920 e 1930, a produção do setor continuou crescendo, dessa vez beneficiada pelo novo sistema de gravação eletromagnética⁷ e pelo impulso que ofereciam as emissoras de rádio no país, principalmente depois que houve a liberação da publicidade comercial. No final dos anos 1920, se instalam as matrizes brasileiras das empresas estrangeiras Columbia e RCA-Victor⁸, iniciando um processo crescente de internacionalização da indústria fonográfica, ainda que esse processo tenha ocorrido com o apoio de empresários locais (DE MARCHI, 2014; PICCINO, 2007). Tratava-se de uma indústria nova, no âmbito mundial e nacional e, desde cedo, foi obrigada a desenvolver estratégias para seu crescimento:

O mercado fonográfico do início do século XX é caracterizado pela tentativa de ampliar e criar uma rede de comercialização de bens culturais, por meio da contratação de cantores e músicos, criação de meios de divulgação com a publicação dos primeiros catálogos de máquinas falantes e canções registradas no Brasil, e início da estruturação e expansão de uma rede de negócios para além da capital federal. A nascente indústria fonográfica brasileira precisou estruturar a sua interação com outros meios de comunicação para reproduzir e ampliar a difusão pública da música e estabelecer acordos com empresas internacionais para fornecerem a

⁷ A gravação elétrica ou eletromagnética chegou ao Brasil em 1927 e, por ser um sistema mais sensível, permitiu a atuação de intérpretes com menor volume vocal, o que ampliou as oportunidades para a música popular brasileira (LAUS, 2005).

⁸ Victor Talking Machine Company of Brazil, 1928; Columbia Brazil Phonograph Co., 1929 (PICCINO, 2007, p. 54).

tecnologia necessária para iniciar o processo mecânico de gravação. Havia a necessidade de estimular o consumo, transformar o hábito de ouvir música e buscar a inserção nas mídias disponíveis, para conseguir uma amplitude maior na divulgação das mercadorias, com objetivo de organizar simultaneamente a produção, a distribuição e o consumo (GONÇALVES, 2011, p. 120).

A sequência de inovações tecnológicas, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, e o crescimento da produção levaram a uma separação entre as empresas que produziam equipamentos gravadores/leitores e as que produziam os formatos/conteúdos. Mas era uma autonomia relativa porque “os rumos da produção fonográfica vão estar sempre em estreita sintonia com suas necessidades de reprodução técnica” (DIAS, 1997, p. 26).

O Brasil acompanhou o movimento tecnológico dos suportes sonoros com pequenas defasagens de tempo. A associação entre a rotação mais lenta de 33 1/3 RPM (existente desde a década de 1930) com o microsulco (criado por Peter Goldmark em 1948) e o uso extensivo do vinil (conhecido desde os anos 1920 e “redescoberto” durante a Segunda Guerra Mundial) gerou o *Long Play* que somente será prensado e distribuído no país em 1951 (FIG. 4). Oferecendo, inicialmente, tímida concorrência com o formato vigente (78 RPM), o *Long Play* será padronizado no tamanho de 12x12 polegadas, que irá prevalecer a partir do final da década de 1950 (PICCINO, 2007).

Figura 4: Capa do primeiro LP brasileiro lançado pela Capitol/Sinter em janeiro de 1951, com sambas e marchas feitos para o carnaval daquele ano.



Fonte: <https://universodovinil.com.br/tag/historia-dos-discos-de-vinil/>

O processo de expansão e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil foi acelerado principalmente a partir de 1964, na linha ideológica de modernização conservadora, desenvolvimento seguro e integração nacional que caracterizou o governo militar. Vários setores da indústria cultural foram beneficiados, seja no favorecimento à importação de equipamentos e matéria prima e concessão de incentivos fiscais para produções artísticas nacionais, seja no estímulo ao aumento da produção e consumo de bens como toca-discos e aparelhos de TV que se somaram aos rádios, cada vez mais presentes nos lares brasileiros desde a década de 1940.

Durante as décadas de 1960 e 1970, a indústria fonográfica brasileira apresentou um grande crescimento, coincidindo, de um lado, com o início ou a ampliação das atividades de grandes empresas internacionais no país e de outro com o surgimento de incentivos fiscais para a gravação de músicas nacionais⁹. Como lembra Vicente (2008, p. 105) “os anos que vão de 1965 a 1979 marcam tanto a implantação ou consolidação no país das principais empresas mundiais do setor como uma fase de expansão vigorosa e ininterrupta da indústria”.

Tabela 1 – Venda de produtos da indústria fonográfica: Brasil – 1968/1980 (em milhões de unidades, incluindo compactos simples e duplos e LPs).

Ano	Unidades
1968	14.818
1970	17.102
1972	25.591
1974	31.098
1976	48.296
1978	59.106
1979	64.104
1980	57.066

Fonte: adaptado de DIAS, 1997, p.46

⁹Trata-se do artigo 2º da Lei Complementar nº 4, de 2 de dezembro de 1969, conhecida como “Lei disco é cultura”, para a expansão do mercado brasileiro de discos ocorrida na década de 1970. Consequência da política econômica de forte estímulo ao consumo do regime militar, a “Lei disco é cultura” autorizava as empresas produtoras de discos fonográficos a abater, do montante do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM), o valor dos direitos autorais artísticos e conexos, pagos aos autores e artistas brasileiros (Nota da autora).

A expansão do setor, principalmente na década de 1970, é confirmada pelos números (Tabela 1) e resulta não só do apoio dado pelo governo militar à indústria cultural, mas também de um conjunto de fatores entre os quais se destacam: (a) a consolidação da música popular brasileira e consequente ampliação do mercado, já ocupado por significativa faixa de música estrangeira; (b) o aprimoramento da mentalidade empresarial no mundo dos discos e dos espetáculos que favoreceu a interação entre os diferentes setores da indústria cultural, principalmente com a televisão e (c) a definição do *Long Play* como suporte principal que oferecia a vantagem econômica da redução de custos. Este último inclusive, trouxe duas consequências que, de certo modo, contribuem para a contextualização desta pesquisa: o deslocamento do foco do disco para o autor/intérprete e a utilização crescente de recursos gráficos e visuais como estratégia de interface com o usuário (DIAS, 1997; VICENTE, 2008).

Embora em 1979 o país tenha ocupado a 5ª posição no mercado de discos, a década de 1980 apresentará números decrescentes em razão do agravamento da crise econômica e da sucessão de planos de ajuste promulgados pelo governo. É importante, contudo, como lembra Dias (1997), desvincular a produção musical brasileira da década de 1980 do desempenho econômico da produção fonográfica no mesmo período. Economicamente não foi uma década destacada, mas foi um período de “substancial produção musical e cultural” (p.76) resultante das estratégias de sobrevivência adotadas pelas empresas. Ao optarem pela segmentação e constituição de *casts* ecléticos para atender a todos os segmentos de mercado, obtinham ótimos retornos financeiros com agressivas estratégias de marketing para a promoção de modismos (estilos ou intérpretes de grande impacto inicial e pouca duração) que lhes permitiam a sustentação de artistas de sólida carreira. Da mesma forma, o expressivo crescimento da participação da música internacional no país não foi acompanhado por uma internacionalização radical do consumo e o período conheceu grande diversidade de linguagens, intérpretes e compositores, muitos dos quais se estabeleceram em sólidas carreiras a partir de então (VICENTE, 2002).

Ao final da década de 1970, porém, prenunciava-se a crise que iria interromper a trajetória ascendente da indústria já a partir de 1980, determinando mudanças significativas no cenário. Elas implicariam uma maior racionalização das atividades das empresas, que reduziram seus

elencos e passaram a atuar mais decisivamente na exploração de novos mercados e no desenvolvimento de produtos destinados a nichos específicos (VICENTE, 2008, p. 106).

A grande novidade tecnológica da década de 1980 é a chegada do *Compact Disc* (CD). Sua aceitação no mercado brasileiro será lenta por tratar-se de um produto caro e sofisticado que exigia uma nova tecnologia para reprodução, permitindo que os LPs ainda prevalecessem entre os consumidores.

Nos anos 1990, a estabilização da economia e a redução no custo dos aparelhos reprodutores, bem como o lançamento de versões portáteis, permitiram a popularização do CD e a alteração da dinâmica do mercado (Tabela 2):

Tabela 2 - Venda de produtos e faturamento da indústria fonográfica: Brasil – 1989/1995 (em milhões de unidades e USD).

ANO	LP	K7	CD	TOTAL	FATURAMENTO
1989	56.7	17.8	2.2	76.6	371.2
1990	31.4	9.9	3.9	45.2	237.6
1991	28.4	9.0	7.7	45.1	374.8
1992	15.8	5.3	9.8	30.9	262.4
1993	16.3	6.8	21.0	44.1	437.2
1994	14.4	8.5	40.1	63.0	782.5
1995	7.2	7.1	56.7	71.0	930.0

Fonte: adaptado de DIAS, 1997, p. 95

Apesar da escalada crescente nos números de vendas e no faturamento, a transformação no panorama fonográfico mundial, promovido pelo CD pode ser entendida como uma crise que provocou mudanças na estrutura e na administração de empresas fonográficas brasileiras, obrigadas a se adaptarem ao novo suporte (DIAS, 1997).

No início da década de 1990 assistiu-se a uma crise aguda, com o ano de 1990 registrando uma queda na produção de mais de 40% em comparação com 1989. No entanto, a indústria foi favorecida pela conjuntura de relativa estabilidade dos primeiros anos do Plano Real e viveu, entre 1996 e 1999, os melhores momentos de sua história, alcançando a posição de sexto mercado mundial. Esse período assistiu, por sinal, à implantação e consolidação do formato CD no Brasil (VICENTE, 2008, p. 106).

Além dos novos lançamentos, a indústria se beneficiou da enorme procura dos consumidores por títulos em CD que já possuía em vinil, gerando aumento de vendas sem praticamente custos de produção.

Em um processo contínuo que se estenderá pelas demais décadas, observa-se a racionalização e padronização crescentes da música produzida, que não ocorreu de forma linear, mas acompanhou as descontinuidades da industrialização brasileira e as crises de âmbito mundial deflagradas pelos avanços da música digital e pelo aumento da pirataria.

O crescimento do mercado consumidor e os avanços tecnológicos digitais obrigaram a indústria fonográfica brasileira a racionalizar e controlar melhor a produção musical, bem como os meios de divulgação. Houve maior divisão do trabalho na organização interna das empresas, mas também houve a necessidade de maior integração entre os aspectos artísticos, técnicos e comerciais envolvidos. Houve conflitos entre grandes (*majors*) e pequenas empresas (*indies*), mas houve também a consolidação da terceirização como uma realidade que permitia a estas últimas sobreviverem e, principalmente, houve discussões sobre princípios éticos no mercado fonográfico envolvendo direitos de autor e pirataria.

A crescente desmaterialização dos suportes, característica do final do século XX e início do XXI, e a diversidade de estratégias de divulgação que empresas e artistas têm experimentado passaram a configurar um novo cenário na contemporaneidade ao qual a indústria fonográfica brasileira deverá se adaptar. Como observa De Marchi (2005, p. 15) “tais mudanças não significam que a indústria fonográfica esteja “em crise” – no sentido de estar acabando. Mais uma vez, ela está se reorganizando frente a novos contextos econômicos e tecnológicos”.

3.6 Capas de disco no Brasil

O texto que se segue procura, sem a pretensão de esgotar o assunto, apresentar a trajetória das capas de disco no Brasil, a partir da chegada do produto fonográfico ao país até o final dos anos 1990, quando as mudanças no formato dos suportes, de vinil para *Compact Disc* e posteriormente arquivos digitais, se expandiram e

consolidaram. O objetivo da abordagem é reconhecer, do ponto de vista histórico, que a embalagem dos discos (particularmente os vinis e especialmente os *Long Plays*) passou a constituir um campo bastante fértil para atuação do design quando, à função de proteção, acrescentou-se também a de comunicação. Como observam Melo e Ramos: “surge assim uma modalidade de peça gráfica que daria frutos preciosos; a música passa a ser acompanhada por sua tradução visual, num encontro de linguagens que em muitos casos se tornaria indelével na memória afetiva dos ouvintes” (2011, p. 253).

Quando se fala em capas de disco, imediatamente vem à mente o formato vinílico, uma vez que foi justamente nesse suporte, principalmente em sua forma padrão de registro de longa duração (*Long Play*), que o trabalho das capas deixou de ser apenas uma embalagem para se tornar veículo de expressão e comunicação.

Na contramão da narrativa linear do progresso tecnológico no que diz respeito à qualidade do som e às formas de escuta, o vinil dominou o comércio dos anos 1960 e 1970, sua participação declinou na década de 1980 quando foi substituído pelo *Compact Disc*, mas sobreviveu às décadas de 1990 e 2000 para, ao final desta última, ressurgir como uma espécie de curiosidade cultural (BARTMANSKI e WOODWARD, 2013).

Essa capacidade de sobrevivência é atribuída, não às qualidades sonoras do formato, ainda que defensores ardorosos aleguem sua superioridade, mas ao fato de constituir, o conjunto disco e capa, a “materialização de uma narrativa sonora que chega ao público na forma de um objeto artístico” (BARTMANKI e WOODWARD, 2013, p. 6).

Como pontuam Sastre e Martel (2016, p. 123), “as embalagens que envolvem as plataformas de gravação também sofreram alterações ao longo do tempo, assim como o design evoluiu se apropriando dos espaços disponíveis nas capas para comunicação e divulgação dos artistas.” Nesse sentido é possível afirmar que a embalagem do vinil, principalmente no formato *Long Play*, ao oferecer um amplo espaço gráfico e constituir um artefato para ser visto e manipulado pelos usuários, permitiu às capas assumir o papel de objeto de expressão e, se analisadas sob a

perspectiva da informação e memória, terem muito a dizer a respeito de um determinado momento histórico (RODRIGUES J., 2006).

Os primeiros discos em vinil chegavam do exterior sem embalagens individuais e, aqui, eram colocados em envelopes de papel para a comercialização. Os envelopes eram quadrados, feitos com pequena folga em relação ao tamanho dos discos, em papel *kraft*, na cor natural parda e com um buraco no centro para que o usuário pudesse ler as informações que vinham no rótulo circular colado no centro do disco. Eram informações básicas como o nome e autoria das músicas, o nome do intérprete, o lado do disco (se era “A” ou “B”) e o logo da gravadora em geral ocupando toda a parte superior do rótulo. Havia pouca ou nenhuma variedade de cores, mas às vezes, os envelopes traziam alguma propaganda da gravadora ou da loja que os estava comercializando (SASTRE e MARTEL, 2016; LAUS, 2005) ou se explorava a materialidade do próprio envelope, utilizando o orifício circular central como parte da composição (MELO, 2019) (FIG. 5 e 6).

Figura 5: Discos 78 rpm das gravadoras RCA Victor e Odeon, acondicionados em envelopes.



Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=440594>

Figura 6: Envelope da gravadora Copacabana, 1955.



Fonte: MELO, 2019, não paginado

Antes da popularização do *Long Play*, a capacidade de armazenamento restrita dos 78 rpm exigia que fossem utilizadas várias unidades para obras musicais mais extensas como as músicas de concerto e óperas. Nesses casos era comum ter-se um álbum (comprado pronto ou encomendado a encadernadores), à semelhança dos álbuns fotográficos, mas com seis a doze divisões para a colocação dos discos (FIG. 7).

Figura 7: Álbum para armazenamento de discos em vinil.



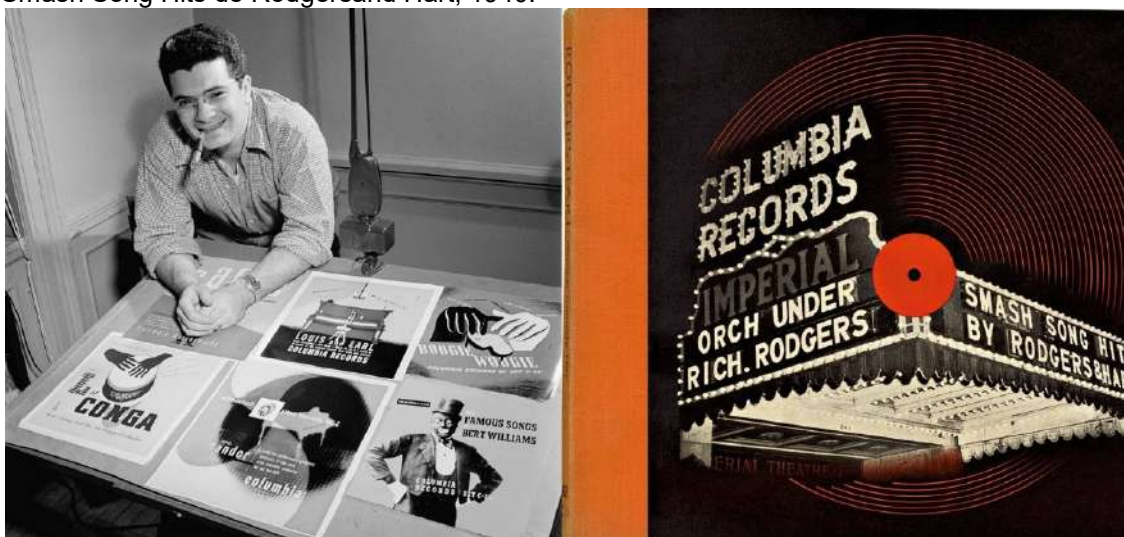
Fonte: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1552062557-album-tabu-para-discos-78-rpm-antigo-marrom-10-envelopes-_JM

No final dos anos 1940, percebe-se um pouco mais de cuidado com os envelopes que passam a trazer fotografias de intérpretes ou a relação de seu repertório sem

que, no entanto, se configure personalização da capa, uma vez que podia não haver relação entre o que o envelope mostrava e o disco que estava embalando (LAUS, 2005).

Atribui-se ao designer gráfico norte americano Alex Steinweiss (1917-2011), no final dos anos 1930, a iniciativa de transformar a capa dos vinis em meio de comunicação. A partir de suas bem sucedidas experiências na Columbia Records, a indústria fonográfica em geral incorporou a capa do disco como parte da estratégia de colocação do produto no mercado. Segundo Laus (2005), Steinweiss também foi o responsável pela criação do modelo de capa que passou a ser adotado pelos *Long Plays*, a partir de seu lançamento em 1948 (FIG. 8).

Figura 8: Alex Steinweiss em 1947 e a primeira capa projetada por ele depois de obter autorização da Columbia Records para transformá-las em objeto de comunicação; álbum Smash Song Hits de Rodgers and Hart, 1940.



Fonte: Montagem da autora a partir de imagens coletadas em <https://www.nytimes.com/2011/07/20/business/media/alex-steinweiss-originator-of-artistic-album-covers-dies-at-94.html>

No Brasil, os primeiros discos com capas individualizadas vieram ao final da década de 1940 e eram destinados ao público infantil. Artistas e ilustradores importantes da época deram sua contribuição nesse campo como Alceu Penna (1915-1980) e Di Cavalcanti (1897-1976) (FIG. 9 e 10), mas é a partir da década de 1950 que a produção de capas ganha vulto, coincidindo com a entrada do LP no mercado

nacional por meio da primeira fábrica do país, a Sociedade Interamericana de Representações – SINTER¹⁰.

Figura 9: Capa do disco *Gata Borralheira*, de Alceu Penna, Continental.



Fonte:
<https://www.facebook.com/alceuppenna/photos/a.1336307986452609/2900865853330140>

Figura 10: Disco *Cantigas de Roda* com capa de Di Cavalcanti, Continental.

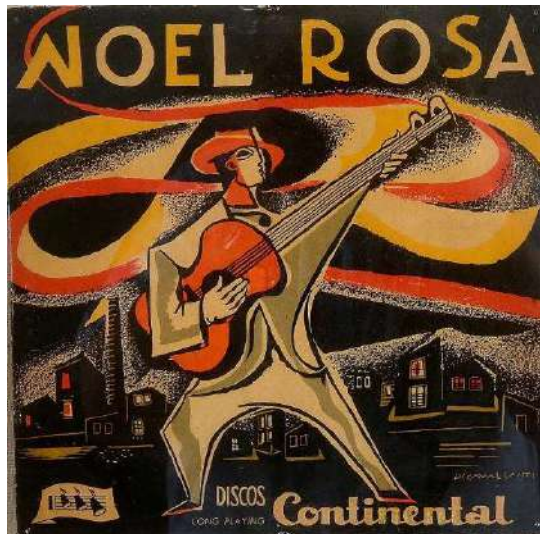


Fonte:
<https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=408022>

Durante a década de 1950, as capas de disco, sejam de 26 cm (para os primeiros LPs de 10 polegadas) ou de 31 cm (para os LPs de 12 polegadas que se tornaram o padrão da indústria ao final da década), divulgavam e reforçavam o tipo de música, ou o autor, ou o intérprete e se tornaram um território propício para a atuação tanto de artistas plásticos (FIG. 11) quanto de capistas profissionais. Os estilos são variados, embora possa ser observada a predominância da simplificação e dos traçados geométricos (FIG. 12). A ilustração ainda predomina tanto derivada das concepções formais da pintura (FIG. 13), quanto do cartum (FIG. 14) e revela, que “o Brasil contava com um time de ilustradores de respeito e isso valia para os livros, para as revistas, para os discos” e que “a ilustração brasileira da década de 1950 deixou um legado iconográfico memorável” (MELO, 2019, não paginado).

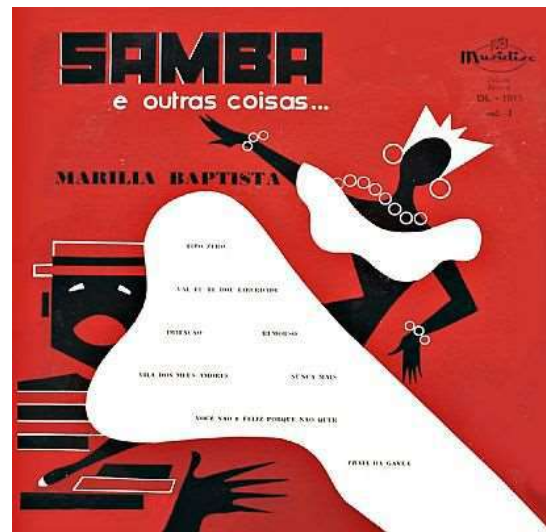
¹⁰ SINTER S/A é a Sociedade Interamericana de Representações também encontrada sob o nome Indústrias Elétricas Sinter S.A. gravadora e fábrica brasileira de discos fundada em 1945 e renomeada Companhia Brasileira de Discos CBD, em 1955 (<https://www.discogs.com/label/845604-Sinter-SA>).

Figura 11: Disco *Noel Rosa*, artista Aracy de Almeida, 1955, reedição em LP de original de 78 rpms, 1951, selo Continental. Capa de Di Cavalcanti.



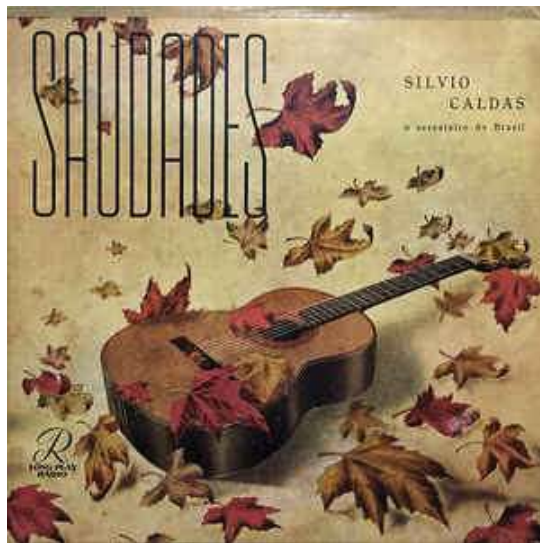
Fonte: MOSTRA..., 1999, p. 24

Figura 12: Disco *Samba e outras coisas...*, artista Marília Baptista, 1950, selo Musicdisc. Capa Joselito.



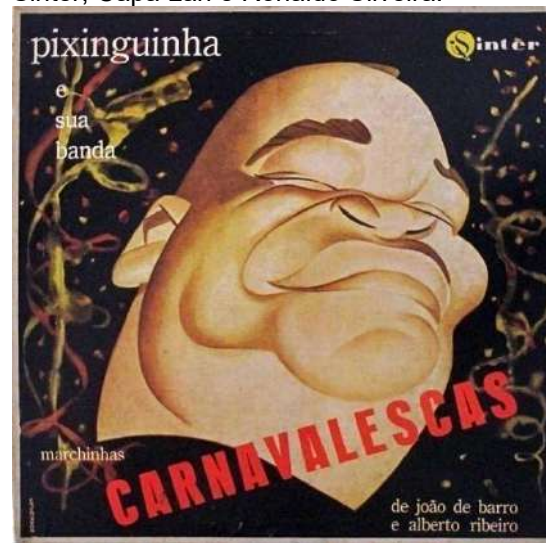
Fonte: MOSTRA..., 1999, p. 2

Figura 13: Disco *Saudades*, artista Silvio Caldas, 1952, selo Radio, capa Mauro.



Fonte: MOSTRA..., 1999, p. 20

Figura 14: Disco *Marchinhas Carnavalescas*, artista Pixinguinha e sua banda, 1957, Selo Sinter, Capa Lan e Ronaldo Silveira.



Fonte: MOSTRA... 1999, p. 10

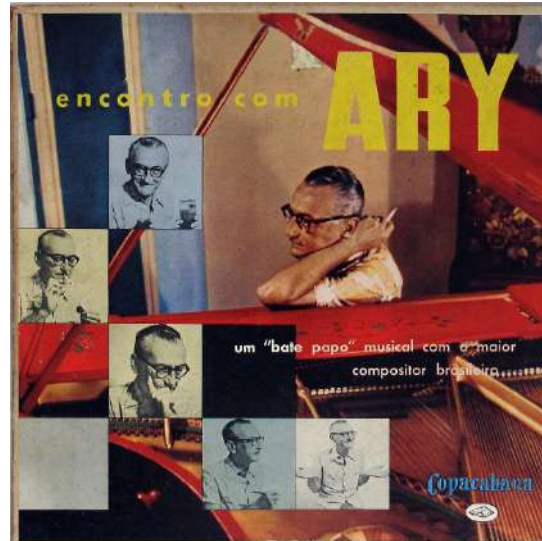
A fotografia ampliou sua participação e percebe-se que a maioria dos discos de sucessos populares estampavam nas capas retratos fotográficos convencionais dos ídolos (FIG. 15), enquanto artistas de público mais refinado procuravam se diferenciar das poses convencionais adotando composições fotográficas que sugeriam flagrantes de informalidade (FIG. 16).

Figura 15: Disco *Música e Romance*, artista Cauby Peixoto, 1958, selo RCA Victor.



Fonte: Melo, 2019, não paginado

Figura 16: Disco *Encontro com Ary*, artista Ary Barroso, 1955, selo Copacabana.



Fonte: Melo, 2019, não paginado

Ao longo da década de 1950, portanto, as capas de disco adquiriram maior vulto com a percepção, por parte das gravadoras, da importância de uma embalagem que fosse mais chamativa, voltada ao interesse comercial do disco. A produção foi numerosa e abriu-se espaço de trabalho para profissionais vindos das artes ou autodidatas que transitavam principalmente pelo mercado editorial de revistas e anúncios, pelo teatro e pela emergente TV. As gravadoras passaram a adotar uma dupla de profissionais, geralmente um fotógrafo e um profissional de *layout*, como *freelancers*, para a quase totalidade de suas demandas. Mesmo assim, as capas de disco no Brasil dessa época continuavam sem um projeto gráfico integrado e fica evidente a falta de preocupação com as contracapas que foram mantidas sem nenhum tratamento ou planejamento (LAUS, 2005). Ainda segundo Laus (2005) (FIG. 17):

De modo geral, a estética das primeiras capas, à parte os trabalhos extremamente autorais dos ilustradores, ou era muito tosca ou refletia nítida influência das capas norte americanas mais populares, invariavelmente com um trabalho fotográfico inferior (LAUS, 2005, p. 317).

Figura 17: Capa e contracapa do primeiro LP da Odeon lançado no Brasil, 1954. Artista Dalva de Oliveira. Autor desconhecido.



Fonte: <https://jornalggn.com.br/memoria/dalva-de-oliveira-primeiro-lp/>

Ao final da década, por volta de 1958, a entrada no mercado nacional do LP de 12 polegadas, a chegada do som estereofônico, a criação da ABPD, Associação Brasileira dos Produtores de Disco e a incorporação do tema “capas de disco” junto à imprensa especializada musical evidenciam o amadurecimento da indústria fonográfica brasileira. Vários aspectos da produção discográfica passaram a receber maior atenção, desde as questões tecnológicas relacionadas à gravação até a configuração visual das capas que se tornaram um símbolo significativo de identificação para a aquisição dos discos, mudando a relação prévia com o usuário. Como um produto gráfico e, portanto, resultante de um projeto, elas impuseram aos profissionais atuantes, independentemente de sua formação, complexidade e criatividade crescentes no processo de elaboração. Uma das descrições mais completas sobre os LPs que vigoraram dessa época em diante é dada por Sastre e Martel (2016):

Os discos de vinil eram produzidos através da prensagem das informações das músicas nos dois lados em um formato com 12 polegadas de diâmetro. As capas inicialmente eram impressas em tipografia mas, devido à preocupação em desenhar embalagens mais atraentes e com espaços maiores, o processo de impressão foi modificado e migrou para o offset, o que possibilitou a reprodução de imagens coloridas. O papel utilizado nas embalagens era o cartão duplex¹¹. O cartão é revestido com diversas

¹¹O papel duplex é um papel muito usado na área de embalagem, que tem como característica principal, uma boa espessura, verso sem nenhum tratamento podendo ser esbranquiçado ou pardo, frente com cobertura branca tratada para receber impressão. A gramatura vai de 180g a 400g

camadas de tinta, o que proporciona uma superfície branca e lisa, adequada para receber uma boa impressão. O papel é composto de celulose branqueada, pasta mecânica e materiais reciclados. O envelope dos discos era do tamanho 32 x 32 cm¹², estampado em uma máquina de corte e vinco com o auxílio de uma matriz de corte, dobrado e colado em duas partes, deixando apenas uma abertura para a entrada e saída do disco, assim como nos modelos anteriores. O disco era protegido por um envelope plástico e, em alguns casos, era encartada uma folha fina (de baixa gramatura), contendo a letra das músicas e até mesmo um pôster do artista (SASTRE e MARTEL, 2016, p. 127-128).

O surgimento e popularização dos discos com capas individualizadas para os LPs não implicou no desaparecimento imediato dos envelopes que ainda foram bastante empregados, nas décadas de 1960 e 1970 para embalar os chamados compactos¹³, cuja dinâmica de lançamentos com curtos prazos e a necessidade de manter os custos baixos encontrou nos envelopes padronizados, em geral com formas abstratas geométricas, a solução ideal (FIG. 18).

Figura 18: Envelopes de compactos das gravadoras Copacabana e Companhia Brasileira de Discos (ambas de 1967).



Fonte: <https://medium.com/zumbido/da-partitura-ao-cd-e0aaa2dc6d52>

aproximadamente, variando de um para outro fornecedor. (<http://sellpaper.com.br/papel-cartao-duplex-triplex>)

¹² A maior parte da literatura pesquisada registra o tamanho padrão do LP em 31 x 31 cm, o que está mais próxima da conversão de 12 polegadas em centímetros (nota da autora).

¹³ Discos vinílicos com 7 polegadas de diâmetro (18 cm), de preço acessível em geral com uma faixa musical de cada lado. Quando eram duas faixas de cada lado, recebia o nome de compacto-duplo (nota da autora).

Na década de 1960, a riqueza e diversidade da música brasileira demandaram linguagens diferenciadas para as capas de disco. Paralelamente, com a influência modernista consolidada na arquitetura e artes plásticas, a linguagem gráfica começou a se reestruturar e ser valorizada em vários setores da comunicação, inclusive na área da discografia. As capas passaram a resultar de um projeto cuja integração crescente à concepção musical iria produzir trabalhos emblemáticos tanto nessa quanto na década seguinte.

Segundo Melo (2016, p. 96) “ao longo dos anos 60, a indústria fonográfica de maior interesse para o design concentrou-se em três grandes eixos: a Bossa Nova - e por extensão a MPB -, a Jovem Guarda e o Tropicalismo”.

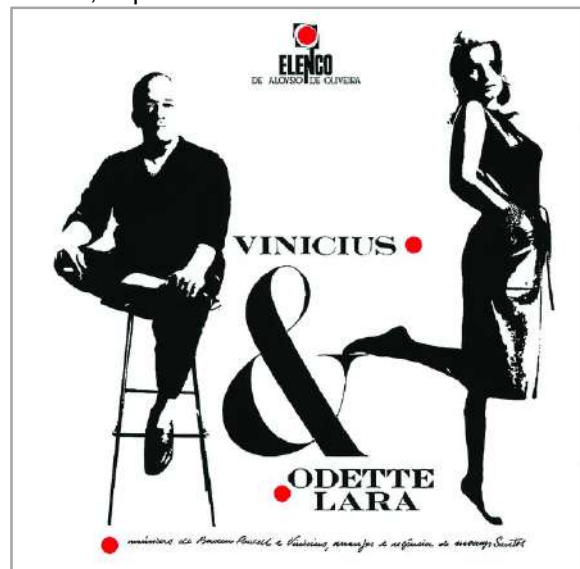
Nas capas dos discos de bossa nova, o uso crescente da fotografia permitia experimentações (como saturações monocromáticas, por exemplo), mas ainda exploravam bastante a imagem dos intérpretes (FIG. 19). Composições exclusivamente tipográficas eram raras, no entanto, por influência da linguagem modernista, a associação entre tipografia e fotografia em alto contraste surge com força em substituição às ilustrações, assim como composições de nítida influência concretista (FIG. 20 e 21). Mas o despojamento modernista não era a única fonte de referência para as criações. Algumas capas mostram significativa liberdade gráfica e incorporam, ainda que discretamente, elementos da arte pop (FIG. 22).

Figura 19: Disco *Dois na bossa número 2*, artistas Elis Regina e Jair Rodrigues, 1966, selo Phillips, capa de autor desconhecido.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 20: Disco *Vinicius&Odete Lara*, artistas Vinicius de Moraes e Odete Lara, 1963, selo Elenco, capa de Cesar Villela.



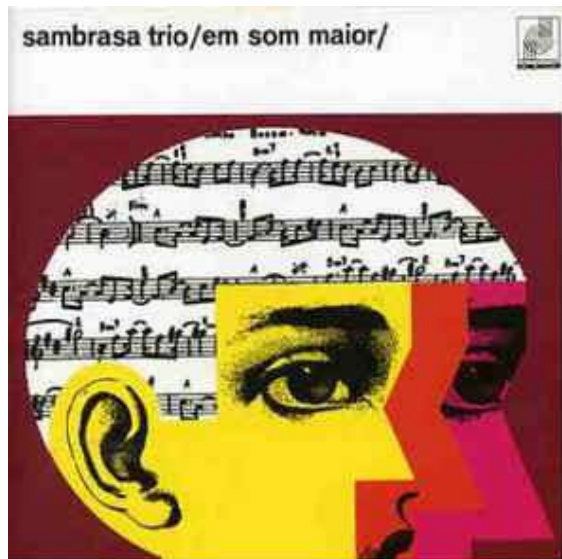
Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 21: Disco *Ed Lincoln*, artista Ed Lincoln, 1963, selo Musidisc, capa de Joselito.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 22: Disco *Em som maior*, artista Sambrasa Trio, 1965, selo Som Maior, capa de autor desconhecido.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

A Jovem Guarda foi o nome dado, na década de 1960, ao movimento de uma música jovem brasileira que vinha tomando vulto desde o final dos anos 1950, de estilo tanto dançante quanto romântico influenciada, principalmente, pelo rock e pop americano e inglês. O nome foi dado em função de um programa da TV Record que foi ao ar de agosto de 1965 a junho de 1968. Tratava-se de uma nova geração de artistas que, inicialmente com versões de sucessos estrangeiros e depois com canções originais, conquistaram o jovem urbano brasileiro, “estabelecendo uma cumplicidade com o público que garantiria a solidez das carreiras desses artistas” (DANTAS, 2015, p. 114).

O sucesso desses artistas teve impacto nas diferentes mídias existentes que construíram toda uma estrutura em função da juventude e do novo gênero musical, na qual cinema, imprensa, rádio, televisão, gravadoras e publicidade se articulavam no sentido de aproveitar e reforçar o mercado jovem de consumo cultural (GARSON, 2018; PINTO, 2015).

Ela (Jovem Guarda) explora o mercado da música como nunca antes: além dos discos, shows e programas de rádio, é a primeira geração de artistas que vai atuar e usar a TV como meio de promoção e comercialização da música. Além disso, vão impactar em vários setores da economia: a moda, o licenciamento, a publicidade, o merchandising, o cinema, as revistas. É com a Jovem Guarda que a música, definitivamente, se torna, no Brasil, um produto de consumo de massa em suas múltiplas possibilidades mercadológica (DANTAS, 2015, p. 116).

A produção musical da Jovem Guarda foi enorme, mas

Na década de 1960, praticamente todos esses artistas lançaram mais compactos (duplos e simples) do que LPs. Mais baratos e de maior vendagem, os compactos eram usados pelas gravadoras como estratégia de divulgação de novos talentos, ou para músicas de sucesso, para um consumo mais imediato, mesmo que já gravadas em *long playings* (VARGAS e BRICK, 2020, p.11).

No entanto, ainda que os LPs fossem vistos como um produto sofisticado que necessitaria de maior investimento, as primeiras capas de disco do rock nacional e quase a totalidade dos discos da Jovem Guarda seguem um modelo pouco criativo que centraliza foco na imagem do intérprete. Como observa Santana (2013, p.115-116) “as capas de discos da Jovem Guarda pecavam por sua obviedade. Era tudo muito igual, padronizado e, portanto, homogeneizado”.

O padrão para as capas é um fundo uniforme, com a fotografia do rosto ou meio corpo do artista geralmente deslocada para um dos lados de modo que o nome do disco e o nome do intérprete possam aparecer (FIG. 23 a 25). Quando é usada a imagem de corpo inteiro, esse se mostra em alguma ação comunicativa ou gesto (FIG. 26).

Vestimentas, enfeites e objetos demarcam o caráter do corpo e seus valores culturais. No quadrado das capas do início do rock e da jovem guarda, músicos, cantoras e cantores têm suas imagens construídas em função da gestualidade indicada, dos trajes (novos, juvenis, diferentes) e de objetos, sejam enfeites sejam instrumentos musicais ou microfones, que os qualificam. Por fim, as imagens dos artistas estão em contextos imagéticos, cenários que também os moldam, envolvem e definem, podendo ser mais neutros em cores únicas e “fundos infinitos” ou forjados para construir uma cena, muitas vezes vinculados a determinados cotidianos (VARGAS e BRICK, 2020, p.15).

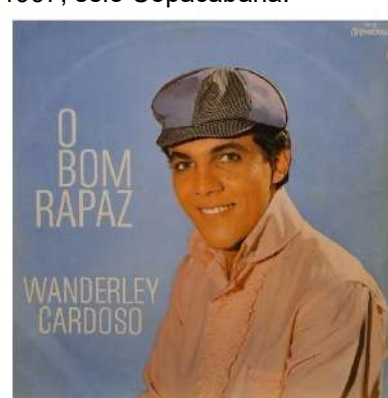
Figura 23: Disco *Ronnie Von*, artista Ronnie Von, 1966, selo Polydor.



Figura 24: Disco *Wanderlea*, artista Wanderlea, 1967, selo CBS, Foto Mafra.



Figura 25: Disco *O bom rapaz*, artista Wanderley Cardoso, 1967, selo Copacabana.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Os adereços e objetos de cena, quando existentes, estão ali para ampliar o significado simbólico de uma juventude que estava se organizando sob novos modelos: transgressão (homens de cabelos longos, usando anéis, colares e pulseiras) (FIG. 27 e 28); afastamento dos códigos conservadores até então existentes (mulheres de minissaias e com os corpos em movimento de dança) (FIG. 29 e 30), sucesso (segurando microfones ou instrumentos musicais) (FIG. 31) e êxito econômico (posando ao lado de carros, barcos, helicópteros).

Figura 26: Disco *Alguém na multidão*, artistas Golden Boys, 1966, selo Odeon.



Figura 27: Disco *Antonio Marcos*, Artista Antonio Marcos, 1969, selo RCA.



Figura 28: Disco *Renato e seus blue caps - Especial*, artistas Renato e seus blue caps, 1968, selo CBS.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

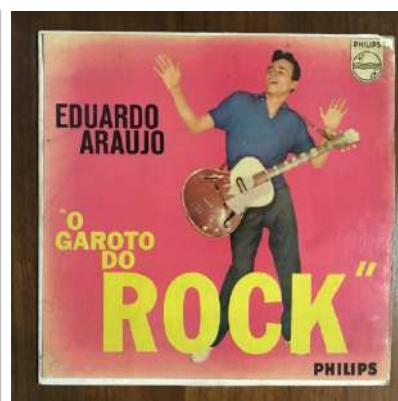
Figura 29: Disco *Silvinha*, artista Silvinha, 1968, selo Odeon.



Figura 30: Disco *Vanusa*, artista Vanusa, 1968, selo RCA Victor.



Figura 31: Disco *O garoto do rock*, artista Eduardo Araujo, 1961, selo Philips.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

O caráter alienado e alienante associado aos jovens que protagonizavam ou consumiam a vertente musical da Jovem Guarda estava muito bem alinhado com a cultura de consumo que se identificava no país desde a década de 1950 e que tinha,

na juventude, um poderoso suporte. As capas de seus discos, ao explorar valores tais como a ênfase no indivíduo, no momento, no prazer e no sucesso, funcionavam como espelho ou desejo para esses jovens que eram seduzidos pelos mecanismos midiáticos da indústria cultural da época (PINTO, 2015). Após o término do programa Jovem Guarda da TV Record, “muitos artistas deslocam seu repertório para outros gêneros, a maioria dos grupos de desfaz e o próprio rock nacional se transforma” (VARGAS e BRICK, 2020, p. 4).

Em termos gráficos, a grande ruptura da década está associada ao movimento tropicalista que estabeleceu nova linguagem musical e comportamental que apresentou uma “explosiva capacidade de provocar áreas de atrito e de tensão não apenas no plano específico da linguagem musical, mas na própria exploração dos aspectos visuais/corporais” (RODRIGUES J., 2006, p. 6). Refletindo a busca do movimento por estabelecer conexões entre a cultura musical brasileira e o cenário internacional, as capas dos discos incorporaram elementos do pop e do rock, principalmente o uso de cores, referências ao psicodelismo, mistura de imagens e tipografia ornamentada (MELO e RAMOS, 2011). As capas de disco do Tropicalismo aproveitando, sem nenhum constrangimento, elementos internacionais, conseguiram criar transgressões visuais que se adequavam perfeitamente ao conteúdo musical dos artistas (FIG. 32 a 34).

Figura 32: Disco *Caetano Veloso*, artista Caetano Veloso, 1967, selo Phillips, capa de Rogério Duarte.

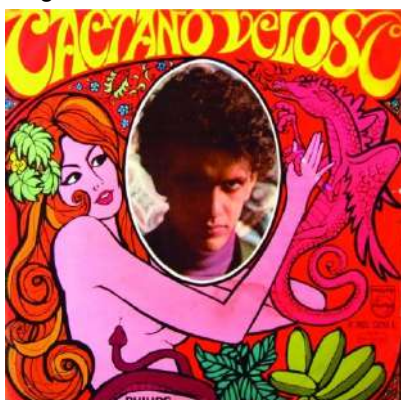


Figura 33: Disco *Gilberto Gil*, artista Gilberto Gil, 1968, selo Phillips, capa Rogério Duarte, Antonio Dias e David Zingg.

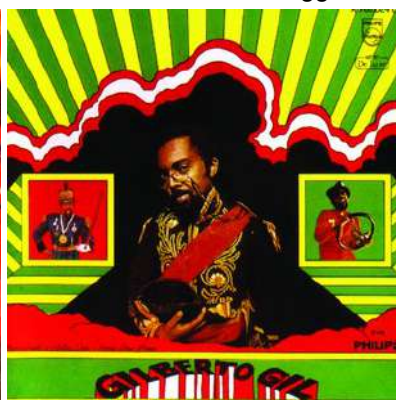


Figura 34: Disco *Tropicália Ou Panis Et Circencis*, vários artistas, 1968, selo Philips, capa de Rubens Gerchman.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

O legado de modernidade da Bossa Nova, ao longo dos anos 1960 “foi reconfigurado para dar conta das demandas por politização que incidiam no campo

da música” (GARSON, 2018, p. 8) e a Música Popular Brasileira veio, principalmente, por meio dos festivais universitários.

A maioria dos primeiros discos desse período, mesmo de nomes que viriam a se consolidar nas décadas seguintes, não recebiam cuidados gráficos significativos e tinham a obviedade como característica marcante. A mesma obviedade que foi dominante em toda a Jovem Guarda (Fig. 35 e 36). Na década seguinte, contudo, as capas dos discos de MPB, com sua rica diversidade de matrizes musicais representarão um terreno fértil para expor o contínuo amadurecimento do design.

Figura 35: Disco *Chico Buarque de Hollanda*, artista Chico Buarque, 1966, selo RGE.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 36: Disco *Milton Nascimento (Travessia)*, artista Milton Nascimento, 1967, selo Ritmos.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Durante a década de 1970 não houve um estilo visual único que fosse capaz de contemplar os desdobramentos da MPB e a entrada de novos gêneros musicais no mercado. As capas de disco do período refletiam o clima de ousadia e experimentação que, iniciado na década anterior com o Tropicalismo, iria produzir algumas de suas obras mais significativas.

Entre a diversidade de possibilidades gráficas podiam ser encontrados trabalhos de forte referência psicodélica herdados do período anterior (FIG. 37), recortes fotográficos radicais (FIG. 38) que conviviam com o registro fotográfico realista no qual as imagens parecem resultar de um flagrante jornalístico (FIG. 39), afinidades com a arte conceitual por meio da perspectiva tridimensional da capa que se torna

outro objeto (FIG. 40) e apropriação de elementos da arte urbana do grafite (FIG. 41).

Figura 37: Disco *Qualquer coisa*, artista Caetano Veloso, 1975, selo Philips, capa de Rogério Duarte.



Figura 38: Disco *Gal a todo vapor*, artista Gal Costa, 1971, selo Philips, capa de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos; foto de Edson Santos e Ivan Carlos.



Figura 39: Disco *Cartola*, artista Cartola, 1976, selo Discos Marcus Pereira, capa de Tonhão.

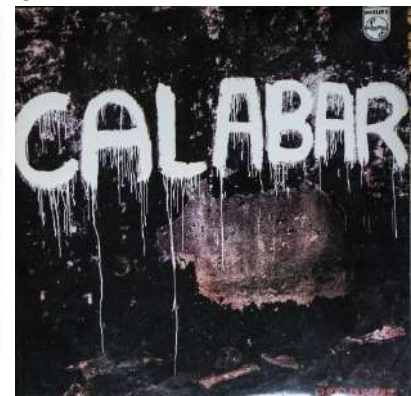


Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 40: Disco *Transa*, artista Caetano Veloso, 1972, selo Philips, capa (que se abre em um prisma triangular) de Álvaro Guimarães e Aldo Luiz.



Figura 41: Disco *Calabar – o Elogio da traição*, artista Chico Buarque, 1973, selo Philips, capa de Regina Vater e foto de Gianfranco.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

A ilustração volta a se fazer presente, porém carregada de emoção e significados (FIG. 42) enquanto outros trabalhos exploram a ambiguidade visual (FIG. 43) ou o diálogo com o kitsch (FIG. 44) como forma de expressão crítica numa época de recrudescimento das ações de censura.

Figura 42: Disco *Nervos de aço*, artista Paulinho da Viola, 1973, selo Odeon, capa de Elifas Andreato.



Figura 43: Disco *Ou não*, artista Walter Franco, 1973, selo Continental. Capa Lúcia Goulart.



Figura 44: Disco *Caça à raposa*, artista João Bosco, 1975, RCA Victor, capa de Glaucio Rodrigues.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Seria quase impossível, tratar de toda a produção musical que surgiu na década de 70 e de todas as capas de disco. Entre marcantes desdobramentos da música popular desse período, uma nova gama de sambistas aparece, volta à cena a música ufanista/exaltação; surge o rock progressivo e o rock rural. A indústria fonográfica, durante os anos 70, teve um crescimento sem precedentes. No fim da década, o Brasil era o quinto mercado de discos do mundo e um grande mercado para os designers brasileiros (RODRIGUES J., 2006, p. 93).

A cena musical brasileira que, já se anunciava diversa na década de 1970, ampliou essa diversificação a partir da segmentação de mercado e exploração de nichos específicos, adotados como estratégia pela indústria fonográfica para vencer a crise dos anos 1980. Ao longo das duas décadas seguintes assistiu-se ao direcionamento do setor para diferentes segmentos antes pouco presentes nas sondagens por preferências musicais, mas que agora se mostravam atraentes num contexto de valorização de produções ligadas a identidades geográficas, étnicas, religiosas, urbanas e comportamentais. A busca por novas faixas etárias de consumidores construiu o nicho da música infantil, apoiada pelos programas de TV criados para esse público, enquanto as tecnologias digitais facilitaram a produção para pequenas gravadoras que atuavam como porta de entrada para novos talentos posteriormente absorvidos pelos grandes selos (VICENTE, 2002, 2008).

No entanto, foi no sucesso explosivo das bandas de rock no início dos anos 1980 que se pôde perceber uma atenção consciente e explícita com o design das capas. Houve uma produção de visualidades que refletiam o caráter dos grupos e

intérpretes, fossem eles descontraídos, críticos ou agressivos. Do ponto de vista formal, pode ser destacado o uso de colagens de fragmentos fotográficos, contrastes de cores vibrantes e grafismos (FIG 45 a 47). Nos demais gêneros, trabalhos apurados continuam sendo encontrados na MPB, destacando-se ilustrações baseadas em imagens fotográficas, uso de caligrafia (FIG 48) e composições carregadas de elementos culturais específicos (FIG 49 e 50) (MELO e RAMOS, 2011).

Figura 45: Disco *As aventuras da Blitz*, artista Blitz, 1982, selo EMI, capa Luiz Stein, Gringo Cardia, Cafê.

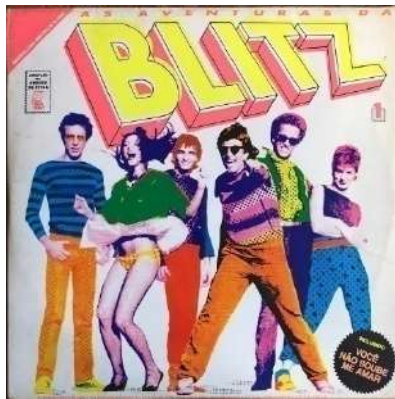


Figura 46: Disco *Barão ao Vivo*, artista Barão Vermelho, 1989, selo WEA, capa Gringo Cardia/Fernanda Abreu.

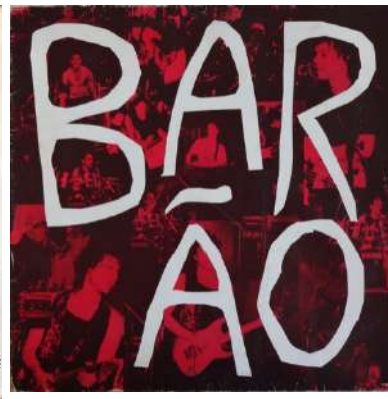


Figura 47: Disco *KID*, artista Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, 1989, selo WEA, capa Gringo Cardia/Flávio Colker.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 48: Disco *Tom Maior*, vários artistas, 1989, selo Columbia, capa Pojucan.



Figura 49: Disco *Ideologia*, artista Cazuza, 1988, selo Philips, capa Luiz Zerbini, Jorge Barrão.

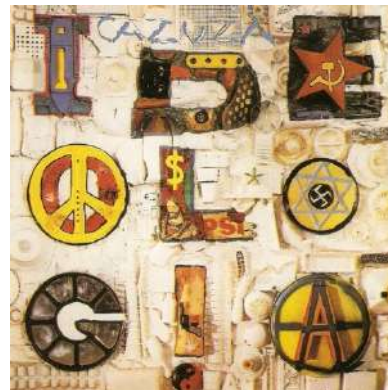


Figura 50: Disco *Um brasileiro errante*, artista Renato Teixeira, 1982, selo RCA Victor, capa de Elifas Andreato.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Melo e Ramos (2011, p. 612) ressaltam que, na década de 1990, “o projeto em design gráfico passa definitivamente da prancheta para o computador, num processo ocorrido com velocidade espantosa”. Serão justamente os recursos

digitais, de aprimoramento crescente, que tornarão viáveis as composições do período. O caráter subversivo do rock da década de 1980 se intensificou por meio de capas de aparente *nonsense* que transitavam entre o estranhamento e a irreverência.

Entre as linguagens utilizadas destacam-se as fotografias recortadas (FIG. 51 e 52), as cenas prosaicas do cotidiano que em artifício *pop* ganham destaque (FIG 52), provocações intelectuais por meio de referências visuais a outras obras de arte ou outras épocas (FIG 53 e 54), utilização da iconografia brasileira de raiz popular (FIG. 55) e composições desconstrutivistas nas quais se explora a fragmentação do olhar, a fragmentação de objetos e a “sujeira gráfica” (FIG. 56).

Figura 51: Disco *Atenção Creuzebeck – a baixaria continua*, artistas Mamonas Assassinas, 1998, selo EMI, capa de Carlos Sá.

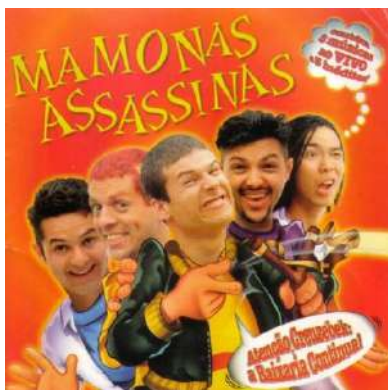
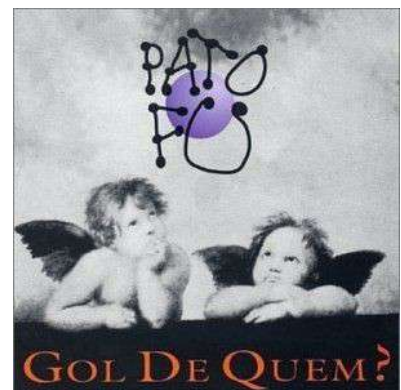


Figura 52: Disco *Mundo cane*, artista Lulu Santos, 1992, selo Philips, capa Luiz Stein/Flávio Colker.



Figura 53: Disco *Gol de quem?* artista Pato Fu, 1995, selo PluG, capa de Emil Ferreira/Nino Andres.



<https://www.discogs.com/>

Figura 54: Disco *Puro êxtase*, artista Barão Vermelho, 1998, selo WEA, capa de Patrícia Chueke, Felipe Muanis, Cristina Portella e Silvia Panella.



Figura 55: Disco *Severino*, artista Os Paralamas do Sucesso, 1994, selo EMI, capa de Gringo Cardia a partir de obra de Arthus Bispo do Rosário.

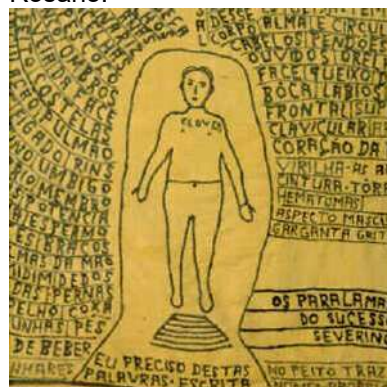
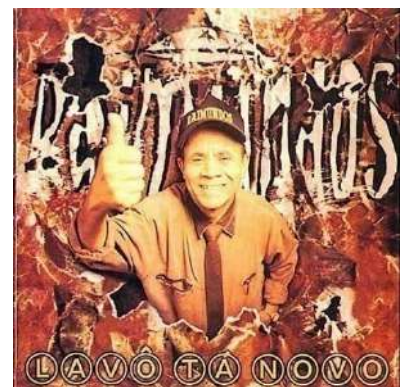


Figura 56: Disco *Lavô tá nova*, artistas Raimundos, 1999, selo WEA, capa Antonio Deliperi.



<https://www.discogs.com/>

A diversidade dos gêneros musicais, que passaram a ser explorados desde a década de 1970, e a fragmentação de mercado, assumida pela indústria fonográfica dos anos 1980, tornam impossível abordar todas as linguagens existentes para as capas de disco. No entanto, é preciso admitir que elas continuaram a ser pensadas em função do público consumidor e da receptividade maior ou menor desse público a inovações gráficas. Uma simples comparação entre capas de um grupo de rock de uma mesma década (anos 1990) (FIG. 57 a 59) com as capas de uma dupla sertaneja consagrada, por década (1970 a 1990) (FIG. 60 a 62) nos mostra a facilidade com que o primeiro experimenta linguagens diferenciadas em um espaço de tempo relativamente curto e a segunda mantém o mesmo estilo por mais de trinta anos.

Figura 57: Disco *Por quê ultraje a rigor?* Artistas Ultraje a rigor, 1990, selo WEA.

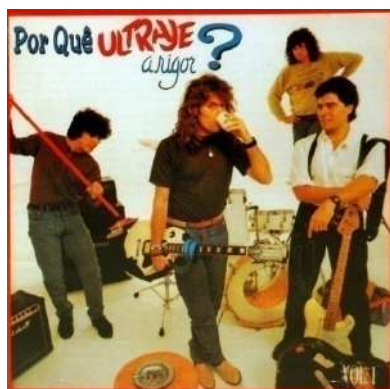


Figura 58: Disco *O!* Artistas Ultraje a rigor, 1993, selo Warner Music.



Figura 59: Disco *18 anos sem tirar* Artistas Ultraje a rigor, 1999, selo DECKdisc.



<https://www.discogs.com/>

Figura 60: Disco *Caminhos de minha infância*, artistas Chitãozinho e Xororó, 1974, selo Copacabana.

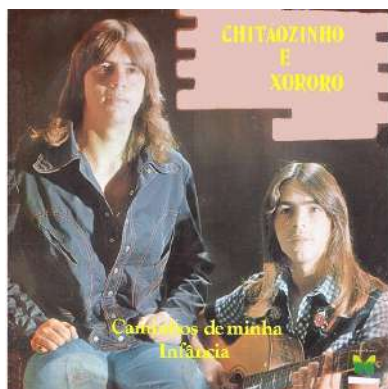
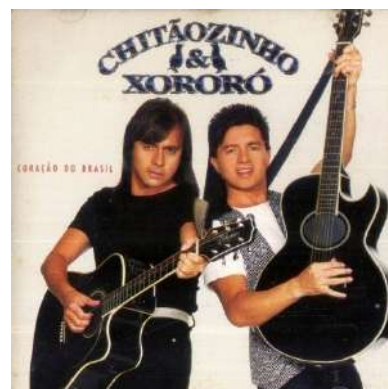


Figura 61: Disco *Amante*, artistas Chitãozinho e Xororó, 1984, selo Copacabana.



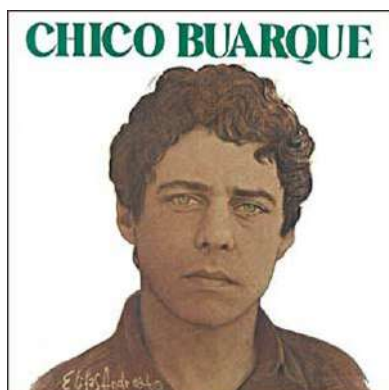
Figura 62: Disco *Coração do Brasil*, artistas Chitãozinho e Xororó, 1994, selo Polygram/Philips.



<https://www.discogs.com/>

A entrada do *Compact Disc* no mercado brasileiro, em meados dos anos 1980, não implicou no abandono imediato do *Long Play*. Os dois suportes conviveram por quase dez anos e muitas produções foram feitas nas duas mídias, mas o discurso gráfico do LP prevalecia. Nesse período, inclusive, houve a reedição em CD de LPs consagrados de décadas anteriores, utilizando-se a mesma capa original (FIG. 63 e 64).

Figura 63:Disco *Vida*, artista Chico Buarque, 1980, **LP**, Philips, capa Elifas Andreato.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 64:Disco *Vida*, artista Chico Buarque, 1993, **CD**, Philips, capa Elifas Andreato.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Durante a segunda metade da década de 1990, com a prevalência do *Compact Disc*, os projetos gráficos passaram a ser feitos em função do novo suporte. A perda de espaço a ser explorado graficamente (14 x 12,5 cm no lugar dos 31 cm dos LPs), de certa forma, foi compensada com a inclusão de um livreto na caixa plástica e as linguagens identificadas nos LPs da década tiveram continuidade.

A abordagem sobre as capas de disco no Brasil, embora sucinta, permite identificar uma linha de desenvolvimento de certa forma esperada porque é coerente com a trajetória do próprio design no país: a partir da utilização de modelos estrangeiros, foram surgindo criações nacionais e, gradativamente, em meio à segmentação de mercado dos anos 1980, foi possível perceber, na multiplicidade de sotaques, a identidade de uma linguagem brasileira.

3.7 Capas de disco icônicas

Com o objetivo de finalizar o capítulo de modo mais completo, procurou-se identificar algumas capas de disco que houvessem adquirido importância pela influência exercida em gerações posteriores ou notoriedade pela qualidade do projeto gráfico:

No mundo muitas das produções capistas são lembradas, até hoje, por terem sido a materialização cultural advinda de todo o contexto em que as mesmas estavam imersas. Diversos desenhos de capas tornaram-se ícones e cultivaram milhões de admiradores e seguidores do estilo mundo afora. Do estilo Andy Warhol em *The Velvet Underground and Nico* (1967), passando por *Nevermind* do Nirvana (1991), as pessoas acostumaram-se a perceber a música através, também, das suas capas de discos.

[...] Diversas capas de discos tornaram-se objeto de desejo de colecionadores e admiradores. Elas, as capas, consolidaram-se como a mais sublime constatação de que um disco que se deseja de total sucesso, precisa de um bom projeto gráfico para que nunca desapareça do imaginário das pessoas, e para que jamais seja esquecido e entendido como “um objeto não identificado” — mas, isso são coisas que só o coração pode entender... (SANTANA, 2013, p. 72-73).

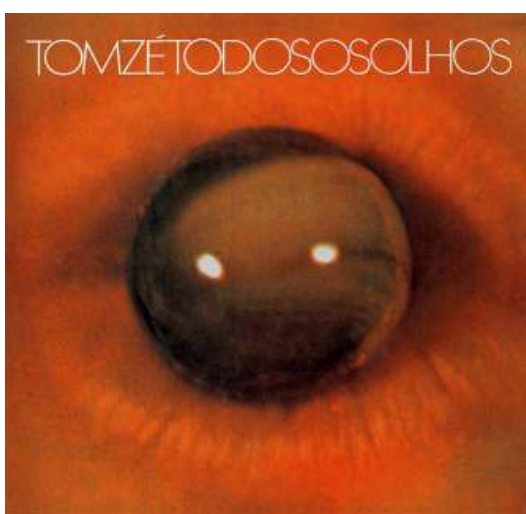
Miles, Scott e Morgan (2016) realizaram um ambicioso levantamento em 2006, atualizado em 2016, na publicação *The Greatest Album Covers of All Time*. São aproximadamente 250 capas de LPs, separadas por década, de 1950 a 1990, contemplando os gêneros musicais dominantes em cada uma delas. Segundo os próprios autores, elas foram selecionadas independentemente da qualidade musical que embalavam, pois o que lhes interessou, como profissionais atuantes na área, foi o impacto artístico ou gráfico que as capas apresentavam.

Por mais interessante que seja a publicação resultante, ela tem a limitação de se concentrar no eixo Estado Unidos – Reino Unido, não apresentando nenhum projeto de outro contexto geográfico, muito menos latino-americano. Além disso, selecionar capas independentemente de seu conteúdo é admiti-las como um produto artístico ignorando sua função primeira de embalagem interlocutora entre o artista e o público. Aliás, surpreende que os autores tenham adotado esse procedimento quando eles mesmos admitem a vinculação entre a capa e o conteúdo do disco como condição para ser considerada como objeto cultural capaz de consolidar na memória:

[...] o álbum de vinil de 12 polegadas é mais do que apenas uma gravação. Cada álbum que eles possuíam foi gravado canção por canção em sua memória, e tudo o que é necessário para provocar reminiscências de uma época particular é a visão da capa que contém um tesouro particular (MILES, SCOTT e MORGAN, 2016, não paginado).

A pesquisa realizada na internet identificou a existência de vários outros *rankings*. No entanto, a maior parte constitui a visão particular e pessoal de amantes de música ou apreciadores de discos de vinil e quase sempre se limitam a analisar o produto musical e não o produto cultural que inclui a capa do disco. A única capa brasileira que aparece em duas dessas listagens¹⁴ é a capa do álbum *Todos os Olhos* de Tom Zé (FIG. 65).

Figura 65: Disco *Todos os olhos*, artista Tom Zé, 1973, selo Continental, capa: Décio Pignatari, Francisco de Andrade e Marcos Pedro Ferreira. Foto Reinaldo de Moraes.



Fonte: Revista Bizz, 2005 p. 47.

Alguns outros *rankings*, relacionados a publicações conceituadas da área musical, foram analisados com cuidado de modo a identificar capas nacionais recorrentes.

A revista *Rolling Stone* Brasil, por exemplo, publicou em sua versão digital de julho de 2020, o resultado de uma enquete realizada pelo *OnBuy.com*¹⁵ na qual foram consultadas mais de 4500 pessoas que puderam selecionar 10 entre 100 capas previamente escolhidas por profissionais. Mais uma vez tratou-se de pesquisa com público estrangeiro e o resultado se concentrou em capas de discos até bastante conhecidas, mas nenhuma que indicasse um ícone fora do eixo Reino Unido-Estados Unidos (FIG. 66).

¹⁴<https://musebycl.io/art-album/10-great-album-covers-chosen-universal-music-group-creative-east-coast-labels>; https://revista.cifras.com.br/artigo/as-10-melhores-capas-de-discos-de-todos-os-tempos_5787; <https://www.gigwise.com/photos/100437/>; <https://www.mundodek.com/2017/07/as-20-capas-de-discos-que-marcaram-epoca.html>; <https://universodovinil.com.br/portfolio/as-10-melhores-capas-de-todos-os-tempos/>

¹⁵Com sede no Reino Unido, a OnBuy é um mercado online que comercializa globalmente produtos de toda natureza (nota da autora).

Figura 66: As dez capas mais icônicas segundo a OnBuy.com.



Fonte: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/beatles-derrotam-elvis-presley-pink-floyd-e-mais-em-votacao-sobre-capa-de-disco-mais-iconica-de-todos-os-tempos-veja-lista/>

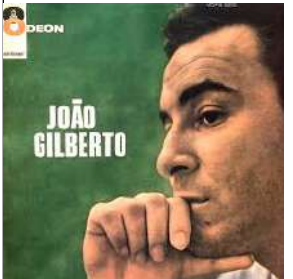
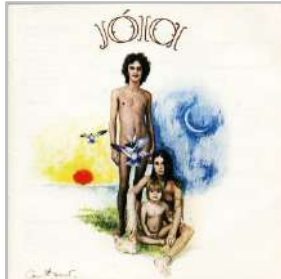
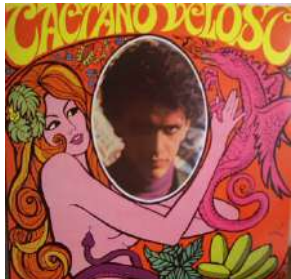
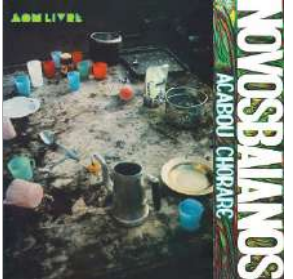
Em 2005, a Revista Bizz¹⁶ publicou uma edição especial com as 100 maiores capas de discos de todos os tempos.

A partir de 300 capas pré-selecionadas de listagens diversas e organizadas de acordo com o tipo de música, com a proposta estética ou com a época em que foi lançada, de modo a haver equilíbrio entre as opções, 100 convidados, entre músicos, jornalistas, diretores de arte, designers e outros foram solicitados a ordenar 50 capas de acordo com critérios próprios. A lista resultante traz uma diversidade

¹⁶A revista Bizz foi uma publicação da Editora Abril, de grande destaque nas décadas de 1980 e 1990. Dedicada à música e cultura pop Bizz, foi inspirada em publicações estrangeiras como *Rolling Stone*, *Smash Hits* e *New Musical Express*, nasceu em 1985 e foi cancelada no ano 2001, retornando às bancas quatro anos depois, para encerrar suas atividades novamente em 2007, após o surgimento da versão brasileira da *Rolling Stone* (fonte Wikipédia).

muito grande e inclui 35 projetos nacionais, alguns dos quais já apresentados ao longo desta pesquisa (FIG. 67).

Figura 67: Capas de disco nacionais presentes na listagem da revista Bizz. Em negrito sua posição nas 100 capas escolhidas.

			
			
92 <i>João Gilberto</i>, João Gilberto 1961, Odeon Foto Francisco Pereira.	89 <i>Joia</i>, Caetano Veloso 1975, Philips Capa Caetano Veloso, Aldo Luiz, foto João Castrioto.	88 <i>Rosa do Povo</i>, Martinho da Vila 1976, RCA Capa Elifas Andreato.	86 <i>Caetano Veloso</i>, Caetano Veloso 1968, Philips Capa Rogério Duarte, foto David Drew Zing.
			
85 <i>Expresso 2222</i>, Gilberto Gil 1972, Phonogram Capa Edinizio primo, Aldo Luiz, Edson Santos e Eduardo Clark.	84 <i>O toque inconfundível de Walter Wanderley</i>, Walter Wanderley 1964, Philips Capa Paulo Brèves.	83 <i>Akira S & as garotas que erraram</i>, idem 1987, Baratos afins Capa Fernando Zarif, P. Antunes, Akira S e Rui Mendes.	79 <i>Nervos de aço</i>, Paulinho da Viola 1973, EMI-Odeon Capa Elifas Andreato.
			
74 <i>Acabou Chorare</i>, Novos Baianos 1972, Som Livre Capa Antônio Luis Martins.	70 <i>Canções praieiras</i>, Dorival Caymmi 1954, Odeon Capa Dorival Caymmi.	68 <i>Muito à vontade</i>, João Donato & seu trio 1963, Polydor Capa Paulo Brèves.	57 <i>As aventuras da Blitz</i>, Blitz 1982, EMI-Odeon Capa Luiz Stein, Gringo Cardia e Cafí.



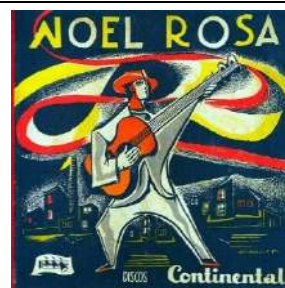
56 Transa, Caetano Veloso
1971, Famous
Capa Álvaro Guimarães, Aldo Luiz, Deca, R. Lisboa e Juca Gonçalves.



54 A Divina Comédia ou Ando meio desligado, Mutantes
1970, Polydor
Capa Mutantes, Cláudio Cesar Baptista e Cenyr Arruda.



53 Eu não sou santo, Bezerra da Silva
1990, BMG
Capa André Teixeira, Wilton Montenegro.



47 Noel Rosa, Aracy de Almeida
1955, Continental
Capa Di Cavalcanti.



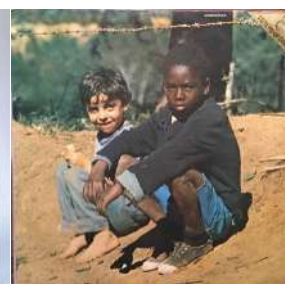
45 Tropicália ou Panis et Circensis, vários artistas
1968, Philips
Capa Olivier Perroy.



42 Vinicius & Odette Lara, Vinicius de Moraes e Odete Lara
1963, Elenco
Capa Cesar Vilela, Francisco Pereira.



40 Os mutantes, Mutantes
1968, Polydor
Capa Olivier Perroy.



37 Clube da Esquina, Clube da Esquina
1972, EMI-Odeon
Capa Cafí.



34 Eu vou pra Maracangalha, Dorival Caymmi
1957, Odeon
Capa Lan.



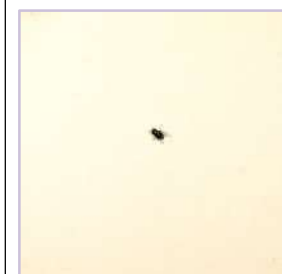
32 Dor de cotovelo, Lupicínio Rodrigues
1973, Rosicler-Chantecler
Capa não creditada.



31 Força Bruta, Jorge Bem
1970, Philips
Capa Lincoln Nogueira, Ricardo de Cumplich.



28 Roberto Carlos, Roberto Carlos
1971, CBS
Capa Carlos Henrique Lacerda.



25 Ou não, Walter Franco
1973, Continental
Capa Lúcia Goulart.



24 Lô Borges, Lô Borges
1972, EMI-Odeon
Capa Tadeu Valéria, Cafí.



23 Índia, Gal Costa
1973, Philips
Capa Edinício Ribeiro, Antonio Guerreiro.



16 Nara, Nara Leão
1964, Elenco
Capa Cesar Vilela e Francisco Pereira.



15 *À vontade*, Baden Powell
1963, Elenco
Capa Cesar Vilela.

14 *Todos os olhos*, Tom Zé
1973, Continental
capa: Décio Pignatari,
Francisco de Andrade,
Marcos Pedro Ferreira. E
Reinaldo de Moraes.

4 *Secos e Molhados*, Secos
e Molhados
1973, Continental
Capa: Décio Ambrósio e
Antonio Carlos Rodrigues.

3 *Verde que te quero rosa*,
Cartola
1977, RCA Victor
Capa Ney Távora, Ivan
Klingen.

Fonte: Montagem da autora a partir de imagens da Revista Bizz, 2005.

Enquete realizada pelo Caderno ilustrado do Jornal Folha de São Paulo, em março de 2001, solicitou a 149 personalidades do mundo da música, fotógrafos, artistas plásticos e jornalistas, dentre outros, a votar nas melhores capas de disco brasileiras de todos os tempos e organizou o resultado conforme quadro abaixo, reproduzido a partir da reportagem:

Quadro 2 – As melhores capas de disco brasileiras, segundo pesquisa Folha de São Paulo (classificação por número de votos).

1º lugar <i>Secos e Molhados</i> , Secos e Molhados 1973, Continental Capa: Décio Ambrósio e Antônio Carlos Rodrigues.	6º lugar <i>Ou não</i> , Walter Franco 1973, Continental Capa: Lígia Goulart, Fotógrafos: Lívio Rangan e Liscínio de Almeida.	Empatados em 9º lugar <i>Verde que te quero rosa</i> , Cartola 1977, RCA Victor Capa Ney Távora, Ivan Klingen. <i>Clube da Esquina</i> , Clube da Esquina 1972, EMI-Odeon Capa: Cafí.
2º lugar <i>Todos os olhos</i> , Tom Zé 1973, Continental Capa: Décio Pignatari, Francisco de Andrade, Marcos Pedro Ferreira. E Reinaldo de Moraes.	7º lugar <i>Milagre dos peixes</i> , Milton Nascimento 1973, Odeon Capa: Noguchi e Cafí.	<i>Geraes</i> , Milton Nascimento 1976, EMI Capa: Noguchi, Cafí.
3º lugar <i>Índia</i> , Gal Costa 1973, Philips Capa: Edinézio Ribeiro, Antônio Guerreiro.	Empatados em 8º lugar <i>Acabou Chorare</i> , Novos Baianos 1972, Som Livre Capa: Antônio Luis Martins.	<i>Jardim Elétrico</i> , Os Mutantes 1971, Polydor Capa: Alain Voss, George Love.
4º lugar <i>Tropicália ou Panis et Circensis</i> , vários artistas 1968, Philips Capa: Olivier Perroy.	<i>Fa-Tal Gal a todo vapor</i> , Gal Costa 1971, Philips Capa: Oscar Ramos, Luciano Figueiredo.	<i>Os Mutantes</i> , Mutantes 1968, Polydor Capa: Olivier Perroy.
5º lugar <i>Transa</i> , Caetano Veloso 1971, Famous Capa: Álvaro Guimarães, Aldo Luiz, Deca, R. Lisboa e Juca Gonçalves.	<i>Minas</i> , Milton Nascimento 1975, EMI Capa: Noguchi e Cafí.	<i>Jorge Ben</i> , Jorge Ben 1969, Philips Capa: Guido Alberi.
	<i>Secos & Molhados</i> , Secos & Molhados 1974, Continental	

Capa: Oscar Paolilo, Sérgio
Grecu e Antônio Carlos
Rodrigues.

Fonte: reproduzido de RIBEIRO e SANCHES, 2001, p. E1.

Tanto a enquete realizada pela revista Bizz (2005) quanto a feita pelo jornal Folha de São Paulo (2001) apontam para a nítida preferência dos votantes pelas capas de disco da década de 1970. A primeira apresentou 17 em 35 indicações e na segunda, 14 em 17 mais votadas.

É possível, por meio das duas enquetes, destacar como ponto forte da década o espírito transgressor que se revela “nas ousadias de natureza sexual e política” (RIBEIRO e SANCHES, 2001, p. E4) e na introdução de inovações visuais como recortes fotográficos radicais, referências psicodélicas, novos formatos e experimentações com materiais.

Além disso, o resultado vai ao encontro do que falam autores sobre a década em questão ao abordar a história das capas de disco no Brasil. Lembrando Melo e Ramos (2011, p. 419), “um dos segmentos de maior vitalidade criativa do design da década é o das capas de discos”. Tal constatação é particularmente interessante para o caso da presente pesquisa, uma vez que se optou por ilustrar o trabalho do designer Noguchi justamente com suas criações na década de 1970 para Milton Nascimento. Milagre dos peixes (1973), Minas (1975) e Geraes (1976) estão presentes na seleção de 2001 e serão comentadas em maiores detalhes, mais à frente.

4. O CLUBE DA ESQUINA

4.1 Contexto e gênese do grupo

O contexto político brasileiro da década de 1960 passou por uma importante mudança, devido ao golpe civil-militar de 1964. Censura à produção intelectual e artística, ausência de liberdade de expressão, bem como o cerceamento dos direitos civis dos cidadãos brasileiros, anunciavam um período de forte retrocesso em vários setores sociais.

Quando as liberdades foram reprimidas, tiveram início várias perseguições tanto na esfera artística, como também nos movimentos operários e estudantis. Qualquer tipo de mobilização tais como manifestações e passeatas eram violentamente desmanteladas, pessoas eram torturadas e desapareciam do dia para a noite. Nesse contexto de repressão surge um forte desejo de contestação, principalmente nas áreas culturais.

Quatro vertentes se destacavam na música brasileira da década de 1960: Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália e MPB. “As músicas da Jovem Guarda e da Bossa Nova eram consideradas apolíticas, no sentido mais exato da palavra. A Jovem Guarda por ser um subproduto do rock americano e a Bossa Nova por retratar o universo da classe média da zona sul carioca”¹⁷.

Já a MPB e a Tropicália¹⁸ eram consideradas engajadas uma vez que em ambas as vertentes, César (2007) destaca as chamadas “canções da resistência”, caracterizadas por artifícios poéticos nas letras com o objetivo de implantar uma mensagem política e de reorganização social. Talvez um dos exemplos mais famosos seja a música “Pra não dizer que não falei de flores” de Geraldo Vandré (FIG. 68) que desafiava a censura com seu refrão que parecia uma convocação revolucionária: “Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer” (PILAGALLO, 2009, p. 59).

¹⁷<https://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>

¹⁸ Na Tropicália ou Tropicalismo, a contestação estava presente de uma forma cultural mais ampla uma vez que eram propostos novos e ousados comportamentos para os jovens e cuja abrangência foi além da esfera musical, contemplando outras esferas como as artes plásticas (com Helio Oiticica, por exemplo) e o teatro (com o anarquismo de José Celso Martinez).

Figura 68: Geraldo Vandré, no III Festival Internacional da Canção, 1968.



Para delírio do público, Geraldo Vandré canta a panfletária “Para não dizer que não falei de flores” no III Festival Internacional da Canção, em 1968. A música acabou em segundo lugar e fora da disputa internacional, num resultado que para muitos refletiu pressões do governo militar.

Fonte: Arquivo Agência O Globo, 26-09-1968, <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/a-era-dos-festivais-da-cancao-9146234>

Tanto a Tropicália quanto a MPB encontraram terreno fértil para sua divulgação por meio dos festivais de música que marcaram fortemente a cena cultural brasileira da década de 1960. Os festivais foram eventos musicais de amplo alcance realizados pelas emissoras de televisão paulistas Excelsior e Record e pela então iniciante, no Rio de Janeiro, TV Globo em parceria com a TV Rio.

O período de 1965-1969 é reconhecido por vários autores como aquele em que a “Era dos Festivais” atingiu o auge, mas também aquele no qual teve início seu declínio: O ano de 1968, que foi o ano com mais festivais, que foi o da fadiga dos festivais, da Tropicália, do AI-5, não foi um ano qualquer. Em 1968 a Era dos Festivais entrava na curva descendente da parábola (MELLO, 2003, p.334).

Freire destaca alguns dos autores que contribuíram para a poética da época.

Os festivais de Música Popular Brasileira foram realizados durante a ditadura militar no Brasil, na década de 1960 do século XX, abrigando, entre outras, manifestações das chamadas canções de protesto, da autoria de compositores como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, entre outros (FREIRE, 2014, p.220).

Estes festivais revelaram muitos compositores e cantores que buscaram levantar suas ideologias, reafirmando raízes da cultura brasileira e carregando bandeiras

devários estilos musicais como as músicas regionais, o samba e a viola. Um crescente desejo de brasilidade se apresenta para o grande público.

Procuraram conciliar a veia experimental de compositores e intérpretes como Tom Jobim e João Gilberto com as informações políticas e culturais de um momento marcado pela busca de igualitarismo social, de liberdade política e pelo sentimento de brasilidade. [...] Não se tratava de uma proposta de regionalismo, mas da criação de uma linguagem que expressasse o Brasil (NAVES, 2010, p.40-41).

Segundo Napolitano (2004),

Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o pop), declaradamente crítica ao regime militar. A capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão (NAPOLITANO, 2004, p.105).

Neste contexto, marcado simultaneamente pela ditadura e por um sentimento de libertação cultural, surge o Clube da Esquina. Ele foi, na verdade, um coletivo formado por músicos, compositores e letristas que surgiu em Belo Horizonte e que promoveu a convergência de diferentes gêneros musicais, criando sonoridade tão inovadora e influente para as gerações subsequentes que alguns estudiosos o classificam como movimento musical, embora não fosse essa a pretensão de seus integrantes.

Mesmo similar aos demais movimentos, o Clube da Esquina se revela ímpar pela formação, modo de compor e origem geográfico-cultural, dentre outras características, mostrando que há várias maneiras de agir e pensar na mesma época. Contudo, os pontos mais significativos que os diferenciavam eram a formação, o modo de composição e a produção. Diferentemente da Bossa Nova e do Tropicalismo, o Clube não era um movimento formado de dentro para fora, que se via como movimento formal de música brasileira; não se caracterizava como movimento manifesto nem trazia a bandeira e o respaldo formal de mobilização artística (OLIVEIRA, 2006, p. 20).

Milton Nascimento tornou-se a figura mais célebre do grupo, com uma sólida carreira nacional e internacional, marcada pelo protagonismo musical tanto na composição como na interpretação. Nascido em 26 de janeiro de 1942, Milton tornou-se cantor e compositor com grande prestígio e reconhecimento, principalmente a partir de quando uma de suas canções foi finalista no auge dos festivais da canção realizados no Rio de Janeiro na década de 1960.

Sua mãe biológica faleceu quando ele ainda era um bebê e sua família adotiva o levou aos três anos de idade para a cidade de Três Pontas, no interior de Minas Gerais. Uma curiosidade é que sua mãe adotiva foi aluna do grande Heitor Villa-Lobos (1887-1959), um expoente da música mundial. Em sua casa podia-se ouvir vários gêneros musicais desde a ópera até o *Jazz*.

É uma coisa que devo muito à minha família, principalmente, e ao que eu vivi em termos de música quando morava em Três Pontas. Lá em casa, você podia ouvir música clássica, operetas, sambas, música espanhola, música de qualquer lugar do mundo. E, ao mesmo tempo, as músicas que a gente ouvia no rádio, música dos filmes, tudo quanto é estilo, *rock'n'roll*, uma canção da Dolores Duran. Eu cresci assim. Uma coisa muito legal é que lá em casa o espírito de amizade sempre esteve em primeiro lugar. Meu primeiro grande parceiro de música, Wagner Tiso, era meu vizinho (NASCIMENTO. In: BUENO, 2008, p. 32).

Na infância, passava horas sentado na varanda de sua casa tocando gaita e sanfona, instrumentos que foram apresentados a ele por meio de sua mãe. O fato de ser uma das poucas crianças negras em sua cidade e também o de ser adotado deixaram marcas em sua personalidade e na sua percepção da sociedade.

Ainda em Três Pontas, onde morou por toda a infância e juventude, formou dupla com Wagner Tiso (1945), se apresentando em bailes com a banda Luar de Prata. Antes de mudar para Belo Horizonte morou em Alfenas, Minas Gerais, com a família de Wagner Tiso, participando como crooner da banda W's Boys, apresentando-se em bailes pela região. Após este período, mudou-se para Belo Horizonte, com pouco mais de vinte anos para trabalhar como datilógrafo no escritório das Centrais Elétricas de Furnas, situado no 22º andar na Praça Sete, centro de Belo Horizonte, durante o dia. Cantor pelos bares da cidade durante a noite, em um período de grande efervescência cultural na sociedade mineira e de sonhos para os jovens músicos, Milton vivenciou momentos de inquietude e amizades, como relembra Márcio Borges (1996).

Numa dessas noites, bêbados e sentimentais, eu e Bituca (Milton Nascimento) encontramos uma árvore de nossa vida. Apesar de parecer uma árvore como qualquer outra, tão logo a vimos, destacou-se para nós sua misteriosa qualidade especial. Aquilo que a fazia tão sensivelmente diferente das outras, apesar de aparentemente igual, tornou-se de imediato manifesto como uma velhice única, uma textura inimitável, uma complacência vegetal de receptáculo amigável ou templo vivo; também uma imperiosa ordem para sentarmos debaixo dela, exata parada. Tão forte e veemente foi aquele apelo que Bituca se abraçou à árvore, como se entendesse o que acontecia dentro daquele corpo vivo em folhas, daquela mente fotossintética. Eu também, movido por estranha religiosidade, fiz o mesmo. A árvore gostou de nosso abraço. Estava ali, era veneranda e eu

diria: quase humana. Passamos a visitá-la como quem visita uma velha parente, uma avó que mora há anos no mesmo lugar. Bituca chegou a escrever um conto para ela. Um poema de amor à mulher amada (BORGES M., 1996, p. 55).

A carreira de Milton Nascimento tornou-se notória a partir do momento em que ficou em segundo lugar no ano de 1967 no FIC, Festival Internacional da Canção (FIG. 69) na cidade do Rio de Janeiro, tendo concorrido com três músicas, que foram enviadas por Agostinho dos Santos (1932-1973) sem que o próprio Milton soubesse de sua inscrição. A música Travessia se classificou em segundo lugar na final.

Figura 69: Milton Nascimento no II Festival Internacional da Canção.



Milton Nascimento foi escolhido como melhor interprete apresentando Travessia, segunda colocada no II Festival Internacional da Canção, transmitido pela rede Globo.

Fonte: Acervo O Globo, 22/10/1967, <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/a-era-dos-festivais-da-cancao-9146234>.

Entre vários convites a partir desta premiação, se destaca o seu encontro e gravação ao lado de Creed Taylor (1929), no estúdio de Rudy Van Gerder (1924-2016) em Nova Jersey no ano de 1969.

Milton encontra em Belo Horizonte o ponto de interseção entre as tradições musicais interioranas, dentre elas, as músicas das igrejas, as músicas dos escravos, as festas de santos e as músicas que ele já conhecia em casa, com tendências ao jazz, música clássica e diversos artistas internacionais como os Beatles. Para jovens talentosos, tudo era inspiração, e por isso, algumas críticas faziam parte do cotidiano.

Os primeiros trabalhos de Milton Nascimento eram enquadrados por frações de críticos, pares e público como música “resistente”, por seu forte vínculo com as tradições musicais brasileiras e mineiras, enquanto uma outra leitura os considerava expressão da alienação e da “má” influência da música de procedência norte-americana vinculada pela indústria cultural, particularmente o jazz (GARCIA, 2000, p.14).

Milton deixava sua trajetória muito clara. Suas músicas faziam referência tanto aos caminhos de Minas e sua história musical, quanto à música internacional, que era frequentemente tocada na casa dos seus pais.

A constituição do Clube da Esquina, ainda que conte com inúmeros músicos importantes para a trajetória da música mineira, tem sua história fortemente associada à trajetória de Milton Nascimento e seu encontro com outros protagonistas do grupo.

O primeiro encontro entre os integrantes aconteceu no centro de Belo Horizonte. A família Borges havia se mudado para o Edifício Levy, pois Dona Maria Fragoso Borges, conhecida como dona Maricota (1920-2006), teria montado uma escola na casa em que eles moravam no bairro Santa Tereza. Posteriormente para o Edifício Levy também se mudaram Milton Nascimento e Wagner Tiso, que haviam chegado a Belo Horizonte a procura de trabalho como músicos.

Em entrevista realizada pela autora, Marilton Borges (1943), o primogênito da família Borges, conta que certo dia,

Naquela época eu tabalhava no correio e um belo dia eu saindo para trabalhar, o prédio Levy estava sem energia, ou seja não tinha elevador. Fui descendo as escadas desde o 17º andar onde eu morava, mais ou menos lá pelo 6º andar escutei um som bonito. Ao chegar no 4º andar encontro com Milton Nascimento ao violão. Converso com ele rapidamente e combino na volta do meu serviço ele dar uma chegada na minha casa. (MARILTON BORGES, 2019, não paginado)

Este foi o primeiro contato da família Borges com Milton, o que resultaria em um grande encontro musical. Milton vivia nas escadas e Marilton Borges, que já era músico profissional, levou Milton para os locais onde ele já se apresentava. Assim foi o início de várias parcerias e de uma verdadeira revolução na música mineira e brasileira.

Assim que a família Borges saiu do edifício Levy e voltou para a região de Santa Tereza, a esquina entre as ruas Divinópolis e Paraisópolis se tornaria o ponto de

encontro principalmente dos filhos mais novos da família e outros amigos que já estavam iniciando suas carreiras musicais. O local, que ficaria conhecido como Clube da Esquina, daria nome ao movimento reforçando seu caráter informal e democrático.

Este local, que desempenhava importante papel como lugar de sociabilidade dentro do bairro, passaria a representar para aquele grupo de músicos uma fonte especial de sua identidade coletiva. Um recente depoimento de Marilton Borges, irmão mais velho de Lô e Márcio, ressalta que o bairro permaneceu como reduto da boemia e das tradições musicais, da seresta, do choro. Esta característica do bairro viria inclusive “(...) a reboque do Clube da Esquina, que se formou em torno das rodas de violão de Lô Borges e Milton Nascimento na confluência das ruas Divinópolis e Paraisópolis (GARCIA, 2000, p.21).

Não era um clube fechado, onde fosse obrigatório um cadastro ou qualquer coisa do tipo. Antes de mais nada, era apenas um pedaço de meio fio em uma esquina no bairro de Santa Tereza onde vários músicos tinham a oportunidade de experimentar, compartilhar suas experiências e expectativas musicais, praticando a composição e a execução de diferentes sonoridades (FIG. 70 e 71). Hoje, anos mais tarde, é possível se pensar em um “som” do Clube da Esquina, mas naquele momento, tudo era experimentação e sonhos.

Figura 70: A esquina do Clube.



Placas instaladas na parede de pequeno edifício localizado na esquina entre as ruas Paraisópolis e Divinópolis.

Fonte:

<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/imagem/os-borges-71487>

Figura 71: Os irmãos Borges na esquina.



Os irmãos Telo, Lô, Yé, Marilton, Nico (em pé), Márcio e Solange Borges na esquina que foi berço do Clube em Santa Tereza na época do lançamento do disco “Os Borges”, 1980.

Fonte:

<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/imagem/os-borges-71487>

A cada encontro mais e mais pessoas eram agregadas ao grupo. O próprio Milton foi esporadicamente até a esquina, inclusive por ser um pouco mais velho em relação

aos demais. Naquele momento ele já havia vencido festivais e viajado para se apresentar e gravar até mesmo fora do país.

Havia o Toninho Horta (1948), Robertinho Silva (1941) e amigos que adoravam o Jazz. Além deles, o Lô Borges (1952), o Beto Guedes (1951) e o Milton que adorava música latino-americana. Dessa junção nasceu a estética musical com o nome Clube da Esquina.

[...] nada estava definido sobre movimentos; o que rolava era uma convivência de amigos músicos e compositores que se admiravam e, em torno do próprio Milton, trabalhavam suas ideias e ideais daqueles momentos [...] estavam todos pensando em fazer algo bonito, usando cada um o melhor de si.[...] Havia altos papos na casa do então 'Bituca', sobre escolhas éticas e estéticas e os ensaios tinham seu tempo normal, abreviado pelo talento e facilidade geral das pessoas em questão (GARCIA, 2000, p.71).

Um acontecimento importante para o início do Clube da Esquina aconteceu em uma noite na casa dos Borges, conforme cita Márcio Borges:

[...] uma noite cheguei em casa e na varanda estavam Milton e o Lô tocando violão, compondo uma música juntos. Parei, ouvi, peguei lápis e papel e escrevi logo uma letra que então chamei de "Clube da Esquina". No início, só o Lô e seus amiguinhos ficavam lá "naquele maldito clube da esquina". Depois, todos nós começamos a bater ponto, aumentando a turma e os sons musicais. Os vizinhos chegaram a fazer abaixo-assinado para a minha família se mudar dali. Três décadas mais tarde a gente virou placa de rua ali naquela mesma esquina. São as ironias do tempo (BORGES *apud* VILARA, 2006, p.167).

Com Milton à frente o grupo começou a crescer musicalmente. Suas influências e subjetividades colaboraram de forma definitiva para a qualidade musical do grupo. Toninho Horta destaca a influência de cada um dos integrantes:

Agradeço ao Milton Nascimento e também ao Ronaldo Bastos por produzirem um trabalho com tamanha liberdade musical. Mas, na verdade, sou convicto de que cada músico desempenhou seu papel com fidelidade e talento na gravação do Clube da Esquina. Tenho a certeza que foi a mistura destas fontes criadoras – o Lô Borges e o Beto Guedes com sua influência pop, o Wagner Tiso com sua concepção e formação erudita, as minhas referências de jazz e bossa nova, o Nelson Ângelo pela mineiridade das melodias, o lado country/pop do Tavito, a descontração e o swing dos tambores de Robertinho Silva, além da voz divina e eterna de Milton Nascimento, com suas raízes, de cantador rural ao das igrejas, e sua visão musical sobre-humana, o que tornou este álbum único e maravilhoso, admirado em todo o planeta (HORTA. In: BUENO, 2008, p.48).

O Clube da Esquina foi principalmente um lugar de complementação das expressões musicais de cada um dos participantes. Composições aparentemente

simples eram trabalhadas musicalmente por outros integrantes, sobrepondo matizes sonoras em um processo criativo e descontraído onde todos participavam.

Esse certo “hibridismo” presente no movimento, muito mais que no âmbito musical, se faz notar pela diversidade de origens de alguns componentes do grupo, que vêm de diferentes estados brasileiros. Entretanto, o horizonte estético que todos os integrantes perseguiram tangenciava uma ideia de mineiridade, de um cântico representativo do estado de Minas Gerais (COELHO, 2011, p. 44).

4.2 Os locais de encontro

Os jovens músicos que viriam a ser conhecidos como integrantes do Clube da Esquina encontravam-se em vários locais de Belo Horizonte, ligados à vida boêmia e musical da cidade como o Edifício Maletta, o ponto dos músicos, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), Bogodoaldo's, ambientes frequentados pela juventude que gostava de música, literatura, cinema, bebidas, papos e amizades e o bar “Comer Club”, muito amado pelos integrantes, localizado no Bairro Santa Tereza. Eram encontros informais, que proporcionavam uma abertura para outros participantes com novas ideias e estilos.

O MUSEU CLUBE DA ESQUINA (2005) e Garcia e Viana (2016), em duas publicações distintas, abordam de maneira bem ampla o tema sobre os locais da cidade de Belo Horizonte relacionados direta ou indiretamente à trajetória do grupo, dos quais, esta pesquisadora destacou aqueles recorrentes nas referências e entrevistas.

Sem dúvida, tudo começou no Edifício Levy, no qual aconteceram os primeiros encontros dos principais protagonistas. O Edifício Levy, existente até hoje, está situado na Avenida Amazonas 718, próximo à praça Sete de Setembro, bem no centro da cidade (FIG. 72). Uma grande quantidade de jovens habitava o local, o que, de certa forma, criou um ambiente favorável a descobertas artísticas. Milton morava na pensão de dona Benvinda, no quarto andar. Wagner Tiso morava na casa dos tios, no quinto andar. A família Borges morava no apartamento 1.704. Foi no Levy que Márcio Borges e Milton Nascimento, inspirados pelo filme *"Jules et Jim"*, compuseram *"Paz do Amor que Vem"*, *"Gira-Girou"* e *"Crença"*.

O Levy era um mundo à parte dentro da cidade: dezessete andares e mais de cem apartamentos, com uma população de umas quatrocentas pessoas, das quais uns cinquenta eram jovens de ambos os sexos, com idade entre treze e vinte um anos. Construído por comerciantes judeus no início dos anos 60, a um quarteirão da praça 7, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, em pleno centro da cidade. O Levy era frio, pesado, quadradão, gigantesco para o padrão. Tinha uma galeria em ângulo que ligava a avenida Amazonas à rua Curitiba (BORGES M., 1996, p. 21).

Figura 72: O Edifício Levy situado à Avenida Amazonas, 718, no centro de Belo Horizonte.



Milton Nascimento, com Kleber Cachoeira (ao fundo), na porta do Edifício Levy, onde morou e conheceu Márcio e os demais membros da família Borges, 1963.

Fonte: Foto de Marcelo Ferrari,

<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/imagem/amizade-verdadeira-71539>

Dos vários locais de encontro entre músicos, jornalistas, poetas, estudantes dentre outros, um dos mais conhecidos foi o edifício Archângelo Maletta situado no centro da cidade, à rua da Bahia 1148, com entrada também pela avenida Augusto de Lima.

O edifício, cuja construção foi iniciada em 1957, mantém até hoje o caráter residencial e comercial e funcionava como uma verdadeira cidade dentro da cidade com seus três blocos de 19, 17 e 30 andares, 319 apartamentos, 642 salas comerciais, 72 lojas e 74 sobrelojas, dez elevadores (sendo 4 residenciais e 6 comerciais) e a primeira escada rolante da capital mineira (parada desde o ano 2000). O local era um ponto boêmio, onde músicos e demais artistas se encontravam durante a noite em seus bares, para tocar, compor, escrever e conversar sobre assuntos diversos.

Nos anos 60, o edifício Maletta, no centro de Belo Horizonte, representava exatamente este tipo de espaço para onde confluíam grupos culturais mais ou menos informais, como cineastas amadores, atores e músicos. Em seus diversos bares a música fluía, e foi palco das primeiras apresentações de Milton Nascimento no Sagarana (GARCIA, 2000, p.31).

A Boate Berimbau (FIG. 73), que ficava no edifício Archângelo Maletta (FIG. 74), era uma das casas de show onde Milton, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas (1941) se apresentavam na noite. Eram locais de encontro da cultura popular, com seus hábitos boêmios, onde muitos vivenciavam o sentimento de liberdade acreditando na possibilidade de sonhar e mudar o sentido das coisas.

Inaugurada exatamente na noite do golpe: 31 de março de 1964, por Antônio Morais, o Bolão, a casa era especializada em jazz e ficava na sobreloja do Edifício Archângelo Maletta. O Maletta era o reduto dos notívagos e boêmios de Beagá. Ali funcionavam, espalhados pelos corredores do térreo e da sobreloja, dezena de bares, restaurantes e inferninhos. Durante o dia apresentava um movimento comercial recatado, digno de suas livrarias e escritório de representações, lojas de armarinho. Um de seus blocos era residencial, com entrada à parte. À noite, porém as galerias do edifício eram invadidas por hordas e clãs de artistas, músicos, jornalistas, prostitutas e bêbados de variados escalões que ocupavam todas as mesas disponíveis no local. Quem pisava no Maletta depois das seis tinha uma reputação a zelar. Ou perder, mais frequentemente (BORGES, 1996, p. 45).

Figura 73: Bar/boate Berimbau, no Edifício Maletta, 1964.



Nivaldo Ornelas no saxofone Paulinho Braga na bateria, Wagner Tiso ao piano e Milton Nascimento no contrabaixo, em 1964, tocando na boate Berimbau.

Fonte:

<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/da-melancolia-de-minas-a-berimbau-45560>

Figura 74: Fernando Brant no Edifício Maletta, 1967.



Fernando Brant no Edifício Maletta, no Centro de BH, em 1967, ano em que compôs Travessia com Milton.

Fonte: foto: Arquivo Estado de Minas

https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/06/13/interna_gerais,657790/fernando-brant-termina-a-travessia.shtml

Outro ponto de encontro era o Edifício Cesário Alvim, na rua Tupis, 447, no centro de Belo Horizonte, a alguns quarteirões do Edifício Levy. Beto Guedes morava neste edifício e formou junto com os irmãos Lô Borges e Yé Borges o grupo “*The Beavers*”. Coincidentemente, no mesmo local, moravam também Toninho Horta e sua família, sendo um ponto de encontro dos integrantes mais novos do Clube da Esquina na época.

De importância para a música belohorizontina e mineira em geral, e não exclusivamente para o Clube da Esquina, foi o chamado Ponto dos Músicos, nome dado a uma calçada da avenida Afonso Pena entre as ruas Tupinambás e Curitiba, centro de Belo Horizonte, onde os profissionais da música se encontravam para fechar contratos de baile, arregimentar instrumentistas, montar pequenos grupos e também conversar sobre as novidades que ouviam. Milton Nascimento e seu parceiro Márcio Borges frequentavam este local, junto com Marilton Borges, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso, Hélius Vilela (1941–2010), Toninho Horta, Aécio Flávio do Rego (1940), Paulo Braga (1942) e dezenas de outros músicos e cantores.

Do ponto de vista histórico e afetivo, devem ser destacadas duas residências familiares: a casa da família Borges e a casa da família Brant. Outro local importante, na verdade, onde surgiu o “Clube da Esquina” foi a casa dos Borges, um ponto de referência para trocas de influências.

Seu Salomão Borges e Dona Maricota moraram em várias casas do bairro Santa Tereza, na zona Leste de BH, antes de se estabelecerem, em 1954, na rua Divinópolis. Em 1962, o casal e seus onze filhos mudam-se para o Edifício Levy, no centro da cidade. Retornam a Santa Tereza quatro anos depois, trazendo novos amigos como Milton Nascimento – o 12º filho –, Wagner Tiso e Fernando Brant. Foi nesta casa de muros baixos que deixavam ver a rua, que a dupla Lô Borges e Milton Nascimento, em parceria com Márcio Borges, compôs a música “Clube da Esquina” (MUSEU CLUBE DA ESQUINA, 2005, p.11).

A casa dos Borges, situada à rua Divinópolis 136, no bairro de Santa Tereza, onde na realidade começou o Clube da Esquina (FIG. 75), se tornou um ponto de referência para os jovens do bairro. Como residência de uma família com 11 filhos - Marilton, Márcio, Sandra, Sônia, Sheila, Salomão Filho (Lô Borges), Marcos Milton (Yê), Solange, Sueli, Marcelo (Telo), Mauro Nilton (Nico), estava sempre aberta para receber bem e a todos.

Na verdade, a gente sempre foi uma família muito arruaceira. Não podia ser diferente. Com 11 filhos transitando com seus amigos, não tinha como ser uma coisa muito bem-comportada. A gente sempre fugiu um pouco dos parâmetros, da nossa forma, porque aos filhos mais velhos também iam sendo delegadas funções, obrigações, e, de uma certa forma, poderes de vigiar os mais novos. Sempre teve uma coisa de azar do mais novo, porque tem sempre um mais velho mandando nele. Mas essa coisa também nunca foi muito rígida não, porque lá em casa todo mundo sempre foi muito propenso à desobediência civil. A gente tinha um gosto de vidro e corte [...] (BORGES *apud*. MUSEU CLUBE DA ESQUINA, 2005, p. 11).

Figura 75: A casa da família Borges.



Esquerda: vista externa da casa da Família Borges no Bairro Santa Teresa. Direita: Milton Nascimento e Lô Borges compondo na sala da casa dos pais de Lô, em Santa Tereza, na década de 70, parceria que desencadeou o Clube da Esquina.

Fontes: Montagem a partir de imagens coletadas em MUSEU CLUBE DA ESQUINA, 2005, p. 11; <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/imagem/o-inicio-do-clube-da-esquina-71608>

Outro pronto importante nesta jornada foi a casa da família Brant (FIG. 76), no bairro Funcionários, situada à rua Grão Para nº 1092, que veio da cidade de Caldas para Belo Horizonte nos anos 1960. Fernando Brant (1946-2015) chegou na capital com dez anos. A casa era pequena mas tinha um grande quintal e se tornou um ponto de encontro da turma. Dentre os frequentadores da casa estão Ronaldo Bastos (1948), Naná Vasconcelos (1944-2016), Cafi (1950-2019) e Milton.

Figura 76: Casa da família Brant.



Fonte: MUSEU CLUBE DA ESQUINA, 2005, p. 63

4.3 Os componentes

A ausência de contornos nítidos ou dogmáticos deu ao Clube da Esquina um grande e rico conjunto de influências e contribuições. São inúmeros os artistas, entre instrumentistas, letristas, intérpretes, fotógrafos, designers, escritores e jornalistas entre outros, que se aproximaram do Clube ou dele efetivamente participaram, ao longo de sua existência. O Museu (virtual) do Clube da Esquina encontra-se inacessível a não ser pelo Way Back Machine¹⁹ e lá podem ser encontrados cerca de 65 perfis de pessoas ligadas a ele e cujos depoimentos foram tomados em parceria com o Museu da Pessoa (<https://museudapessoa.org/>) de São Paulo.

Milton Nascimento sempre ressaltou que o Clube da Esquina era um lugar democrático, aceitava todos que quisessem participar. Isso resultou em uma amplitude de possibilidades musicais e encontros dos mais variados ritmos e instrumentos. Para fins desse trabalho e, a partir da entrevista com Marilton Borges, foi feita uma seleção das personalidades mais marcantes, embora deva-se ressaltar o talento de todos que dele se aproximaram.

¹⁹ The Wayback Machine é um arquivo digital da World Wide Web, fundado pelo Internet Archive, uma organização sem fins lucrativos com sede em San Francisco. Ele permite que o usuário volte no tempo e veja como eram os sites no passado. Disponível em <https://web.archive.org/web/20141202061316/http://www.museuclubedaesquina.org.br/o-movimento/clube-da-esquina/>

Quadro 3
Principais integrantes do Clube da Esquina.



Marilton Fragozo Borges (1943, Belo Horizonte). Primogênito dos 11 irmãos da família Borges, foi quem primeiro encontrou com Milton no edifício Levy, o apresentando para os demais membros da família. Foi Marilton quem levou Milton para tocar nas noites de Belo Horizonte. Apesar de seguir carreira independente do “Clube da Esquina”, foi fundamental para o surgimento do movimento.



Márcio Hilton Fragozo Borges (1946, Belo Horizonte) participou do movimento do Clube da Esquina junto com seus irmãos, sendo um dos autores da canção Clube da Esquina, um dos pilares e principais letristas das músicas compostas naquela época. Márcio Borges foi o primeiro parceiro de composição de Milton.



Salomão Borges Filho (1952, Belo Horizonte), conhecido como Lô Borges mudou-se com a família aos 10 anos para o edifício Levy, apaixonado por violão, aos 14 anos montou com Beto Guedes e Márcio Aquino o conjunto “The Beavers” um cover dos Beatles que naquele momento estourava para o mundo. Foi um dos autores da música Clube da Esquina junto com Milton e Márcio Borges. Entre seus 16 e 17 anos de idade inicia sua parceria com Milton.



Marcelo Wilson Fragozo Borges (1958, Belo Horizonte), conhecido como “Telo Borges”, começou a estudar piano aos 13 anos e já nessa idade fazia composições com seu irmão Márcio. Mais tarde frequentaria a casa de Milton no Rio de Janeiro, tendo participado da gravação do disco Milagre dos Peixes, em 1973. Em 2003, ganhou o *Grammy Awards* com a música “Tristesse” em parceria com Milton. Participou do disco Clube da Esquina 2.



Nivaldo Lima de Ornelas (1941, Belo Horizonte) foi um dos fundadores da boate Berimbau onde Milton e Wagner Tiso tocavam durante a noite. Uma de suas maiores contribuições ao Clube da Esquina está ligada a sua habilidade com teoria musical, por ter se tornado músico profissional após frequentar uma escola de música em Belo Horizonte.



Aécio Flavio do Rego (1940 – 2020) nasceu em Belo Horizonte e chegou a tocar junto com Milton em sua banda, frequentador assíduo dos bailes nos anos 1960 trabalhando posteriormente com diversos músicos influentes tais como Baden Powell (1937-2000), Nana Caymmi (1941-) e Fafá de Belém (1953).



Luiz Otávio Melo Carvalho (Tavito) (1948-2019) nasceu em Belo Horizonte. Ganhou seu primeiro violão aos 13 anos e autodidata, começou a participar de serenatas e festas. Foi companheiro de Milton Nascimento e de outros músicos mineiros, tais como Toninho Horta, Tavinho Moura e Nelson Angelo. Estudou na antiga FUMA, hoje Escola de Design da UEMG, mas não completou a formação. Além de músico, trabalhava em várias agências de publicidade de Belo Horizonte.



Fernando Brant (1946-2015) nasceu em Caldas tendo conhecido Milton antes mesmo do Clube da Esquina. Compôs a pedido de Milton o grande sucesso Travessia, a qual foi finalista do II Festival Internacional da Canção e que lançou Milton para o mundo. No mesmo ano começa articular com seus amigos o projeto que se tornaria o Clube da Esquina. Gravou mais de 200 canções junto com Milton, Lô Borges e Tavinho Moura, sendo ele o segundo parceiro de Milton nas composições musicais.

Quadro 4
Principais integrantes do Clube da Esquina.



Nelson Angelo Cavalcanti Martins (1949, Belo Horizonte). Aprendeu a tocar violão aos 10 anos e no início dos anos de 1960 conheceu Márcio Borges e Milton no colégio Estadual Central em Belo Horizonte. Contribuiu ao clube de diversas formas, pois era um multiinstrumentista talentoso. Sua trajetória no clube o projetou para o cenário nacional, tendo acompanhado diversos músicos entre eles Raul Seixas [1945-1989] e Tom Jobim.



Antônio Maurício Horta de Melo (Toninho Horta) (1948, Belo Horizonte). Aos 13 anos já compunha e tocava suas músicas, tendo se tornado profissional aos 19 anos tocando na noite. Conheceu Milton, Márcio e Lô Borges durante uma de suas apresentações, sendo o organizador dos arranjos de base, contribuindo com baixo e percussão no lançamento do disco Clube da Esquina.



Flávio Hugo Venturini (1949, Belo Horizonte). Cresceu ouvindo a mãe cantar canções populares e entre vários músicos que frequentavam a pensão da sua família. No ano de 1979 no lançamento do álbum "Clube da Esquina 2" gravou com Milton Nascimento a música "Nascente" que foi sucesso. Depois formou o grupo 14 BIS com Hely, Magrão, Vermelho e seu irmão Cláudio Venturini.



Wagner Tiso (1945, Três Pontas, MG) músico, arranjador, regente, pianista e compositor brasileiro de formação erudita. Amigo de Milton Nascimento desde a sua infância e principal parceiro de Milton Nascimento desde o conjunto W's Boys na cidade de Alfenas/MG e depois o grupo Berimbau em Belo Horizonte/MG. Em 1970 passa a acompanhar Milton com a banda que se tornaria, posteriormente, o lendário Som Imaginário.



Roberto da Silva (1941, Rio de Janeiro). Conheceu Wagner Tiso e Milton em 1965 no Rio de Janeiro, onde já se apresentava profissionalmente. Em 1969 participou da gravação do primeiro disco de Milton, tendo participado também do primeiro disco do Clube da Esquina. Entre 1970 e 1973 integrou o grupo Som Imaginário, sendo requisitado por muitos músicos brasileiros, como Gilberto Gil, Toninho Horta, Jãoa Donato, dentre outros.



Ronaldo Bastos (1948, Niterói). Gravou a canção "Três Pontas" em parceria com Milton. Contribuiu como letrista, capista, organizador das composições do Clube da Esquina e também produtor do primeiro disco. Considerado o terceiro parceiro de composição com Milton. Paralelamente dedicou-se a carreira de produtor musical e no ano de 1994 fundou o selo Dubas.

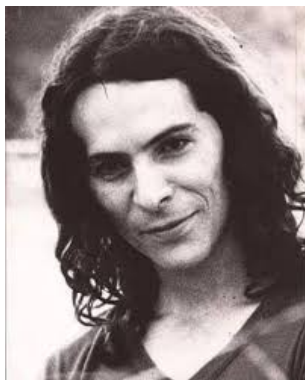


Eumir Deodato (1943, Rio de Janeiro), teórico musical autodidata (pianista, orquestrador, arranjador e regente), levou a inovação para o Clube da Esquina ao introduzir a possibilidade de arranjos muito bem elaborados. Tornou-se um dos arranjadores mais ativos e respeitados da música brasileira, tendo acompanhado músicos e compositores como Tom Jobim (1927-1994), Elis Regina (1945-1982) e Marcos Valle (1943) dentre outros grandes da música.



Carlos da Silva Filho (Cafi) (1950-2019) Nasceu no Recife e em 1968 conheceu Ronaldo Bastos que o apresentou para os demais integrantes do Clube da Esquina. Assinou diversas fotografias do grupo, e participou da elaboração de diversas capas. Foi o autor da icônica capa do disco Clube da Esquina, com os dois meninos.

Quadro 5
Principais integrantes do Clube da Esquina.



Alberto de Castro Guedes conhecido como Beto Guedes (1951, de Montes Claros/MG). Cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro.

Ficou conhecido por seu trabalho como músico e compositor nos álbuns Clube da Esquina 1 e 2, de Milton Nascimento e Lô Borges.



Otávio Augusto Pinto de Moura conhecido como Tavinho Moura (1947, Juiz de Fora). Desde a infância foi amigo de alguns que formaram o Clube da Esquina, amizade que se consolidou em 1969 com sua música “Como vai minha aldeia” que ficou em 2º lugar no Festival de Belo Horizonte defendida pelo Marilton Borges Compositor mineiro da geração do Clube da Esquina.



Milton Nascimento (1942, Rio de Janeiro/RJ) também conhecido como Bituca. No ano de 1963 mudou-se para Belo Horizonte/MG onde conheceu os seus futuros parceiros Márcio Borges, Fernando Brant e Lô Borges. Em 1972, Milton grava com seus amigos o álbum duplo “Clube na Esquina”.



Rubens Moreira Filho (1948, Caeté/MG). Seguiu carreira musical como baterista. Tocou no grupo Gemini 7 em bailes e clubes de Belo Horizonte. Conheceu Márcio Borges e Milton Nascimento por intermédio de Marilton Borges, também integrante do Gemini 7. Em 1972, Rubinho Batera, como é conhecido pelos amigos, participou da gravação do primeiro “Clube da Esquina”.



Célio Balona Passos (1938, Visconde do Rio Branco/MG) conhecido como Célio Balona. O conjunto Célio Balona foi um dos mais famosos em Belo Horizonte e Milton Nascimento, Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas e entre outros tiveram participação.

Posteriormente teve participação no Clube da Esquina.



Murilo Antunes (1950, Pedra Azul/MG) Compositor. Em 1968 passou a escrever letras para o pessoal do Clube da Esquina. Seu maior parceiro é Flávio Venturini. A sua composição “Nascente” marcou presença no disco Clube da Esquina 2.



Luiz Carlos de Carvalho Alves conhecido como Luiz Alves (1944, Rio de Janeiro/RJ). Fez parte do grupo Som Imaginário e participou das gravações do primeiro álbum “Clube na Esquina”.



Paulo Moura conhecido como Paulinho Moura (1932-2010) nasceu na cidade de São José do Rio Preto/SP. Músico, regente, compositor e instrumentista. Formou um quarteto em 1969 com Wagner Tiso, Luiz Alves e Paschoal Meirelles. Mais tarde Paschoal saiu e entra Robertinho Silva. Formam uma base sólida instrumental do disco “Clube da Esquina”.

Quadro 6
Principais integrantes do Clube da Esquina.



Nivaldo Duarte de Lima conhecido como Nivaldo Duarte nasceu na Ilha do Governador/RJ em 1935. Responsável pela mixagem do disco "Clube da Esquina 2".



Djair de Barros e Silva (1945, Recife/PE) mais conhecido como **Novelli**, é um baixista, pianista, compositor e cantor brasileiro. Músico atuante em mais de quarenta anos de carreira, acompanhando Milton Nascimento, e outros grandes nomes da MPB.



Túlio Mourão Pontes (1952, Divinópolis/MG) Conhecido como Túlio Mourão. Compositor, pianista e arranjador brasileiro, responsável pela trilha sonora de vários filmes nacionais. Trabalhou por 12 anos com Milton Nascimento.



Alaide Costa nasceu na cidade do Rio de Janeiro/RJ em 1935. Cantora e compositora. No ano de 1972 foi convidada por Milton Nascimento para gravar a canção "Me deixe em paz" para o álbum clube da esquina.

Fonte: elaborado pela autora a partir de informações do www.museudapessoa.org

4.4 Os discos Clube da Esquina e Clube da Esquina 2

A discografia do Clube da Esquina constitui outra polêmica. Uma vez que eles não se constituíram em uma banda, mas um grupo de artistas com trajetórias pessoais próprias que compartilharam algumas ideias, os fãs mais ortodoxos defendem que apenas dois trabalhos resultaram da reunião desses talentos, os discos Clube da Esquina (1972) e Clube da Esquina 2 (1978). No entanto, historiadores e críticos musicais em geral consideram como produção do Clube todos os trabalhos influenciados por sua sonoridade. Nesse caminho, por exemplo, Nunes (2005), a partir de minuciosa análise, propõe uma discografia constituída por 21 *long plays* lançados entre 1967 (ano do disco Travessia de Milton Nascimento) e 1979 (ano do disco Via Láctea de Lô Borges). Para não ser necessário aprofundar em aspectos musicais e apenas ilustrar o tipo de trabalho desenvolvido pelos amigos músicos que se tornou mundialmente conhecido, apresenta-se a seguir um pouco sobre os discos Clube da Esquina e Clube da Esquina 2.

Os amigos e músicos trabalhavam, há alguns anos, se apresentando em bailes da noite belorizontina. No entanto, só a partir do lançamento do disco duplo Clube da Esquina, de Milton Nascimento e Lô Borges, gravado em 1972, que ficou evidente

um envolvimento de um grupo de pessoas com muita influência de diversos ritmos musicais, que acabavam por criar o seu próprio estilo, mesmo que instintivamente. O disco reúne o maior número de características sonoras e temáticas atribuídas ao grupo que foram aparecendo a cada novo LP, tais como arranjos coletivos, utilização de música instrumental, momentos com e sem participação de orquestra, experimentalismo, regionalismo, latinidade e religiosidade ao mesmo tempo em que buscavam referências na Bossa Nova, no jazz norte americano, nos Beatles, no rock progressivo e em canções tradicionais (NUNES, 2005).

As diversas influências assumidas pelo grupo são perceptíveis em várias das canções que foram lançadas no disco Clube da Esquina, bem como a perspectiva musical de criar uma música genuinamente brasileira com uso de recursos e percursos já experimentados ao redor do mundo, como a guitarra elétrica e a integração da música local com o jazz. Obviamente isso rendia críticas da mídia especializada.

Depois de meses de trabalho, o álbum duplo ficou pronto. Agora era divulgá-lo, fazer shows, viajar. [...] Quando ficamos sabendo o local do show de estréia do Clube da Esquina, eu e Ronaldo achamos muito, muito esquisito. Era um teatro sem tradição, completamente fora do roteiro, escondido entre umas alamedas da Cruzada Eucarística São Sebastião, na Fonte da Saudade. [...] Pequeno e desconfortável. O clima para uma estréia não era nada favorável, e não só pelo tamanho do teatrino. É que as primeiras críticas do disco não foram nada boas. Os resenhistas tinham achado tudo muito pobre e descartável e sem ter o que dizer, e coisas desse tipo. [...] Um outro decreto: "Milton Nascimento está acabado" (BORGES M., 1996, p.270).

Na contramão dos prognósticos negativos, o disco fez sucesso em escala mundial permitindo que os integrantes (e não só Milton Nascimento, cuja carreira já estava em ascensão desde *Travessia*, em 1967) dessem prosseguimento às suas trajetórias individuais (COELHO, 2011), ocasionalmente estabelecendo parcerias e promovendo reencontros que culminaram por conferir-lhes uma identidade específica. Distinto de outras iniciativas musicais brasileiras naquele momento, o Clube da Esquina compartilhou o estabelecimento, por meio das canções, de um diálogo social e político no momento da ditadura, mas delas se distinguiu a expressão de uma identidade que, mais que brasileira ou mineira, pretendia-se híbrida (NUNES, 2005).

Em 1978 foi lançado o disco *Clube da Esquina 2*, de Milton Nascimento que, usufruindo do interesse despertado pelo primeiro álbum e pelos trabalhos individuais de alguns de seus integrantes, conseguiu reunir um considerável número de participantes:

Clube da Esquina 2 acabou se tornando uma espécie de segunda grande reunião de músicos, compositores e intérpretes do Clube da Esquina. Nele está presente o grupo de antigos amigos e artistas como, por exemplo, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Lô Borges, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura, Novelli, Nelson Ângelo, Marcio Borges, Wagner Tiso, somados àqueles que foram se relacionando e participando dos trabalhos lançados pelos compositores do grupo como Flávio Venturini, Telo Borges e Vermelho e ainda intérpretes, instrumentistas, arranjadores e compositores da música brasileira que se identificavam com a produção do Clube da Esquina cuja maioria já havia realizado participações nos discos lançados anteriormente como Elis Regina, Francis Hime, Chico Buarque, Danilo Caymmi, Joyce, João Donato (NUNES, 2005, p.48).

O disco *Clube da Esquina 2* marcou um momento de dispersão de energias coletivas em que tendências retrospectivas e síntese da trajetória discográfica, movidas tanto por questões “artísticas” quanto “mercadológicas”, entraram em conflito com a disposição criativa e incorporativa do Clube. O disco tornou-se um momento também para que o grupo recebesse contribuições de outros renomados músicos e compositores latino americanos como a chilena Violeta Parra e o cubano Pablo Milanês, que exploravam o universo folclórico de seus respectivos países.

No disco *Clube da Esquina 2*, de 1978, a gravação da música "*Cancion por La Unidad de Latino América*" (NASCIMENTO, 1978), de Pablo Milanês, adaptada por Chico Buarque (que também participa da gravação), evidencia como o movimento se envolvia com questões que, muito além de transcender os limites geográficos de Minas Gerais, pretendiam circunscrever sua identidade estadual/nacional em uma perspectiva mais ampla. Para o Clube, Minas era mais que um estado nacional: era um estado latino-americano (COELHO, 2011, p.44).

Do ponto de vista gráfico, as capas dos dois discos são bastante conhecidas. A primeira – *Clube da Esquina* (FIG. 77 e 78) se tornou emblemática pelo caráter inusitado da foto feita por Carlos da Silva Assunção Filho, o Cafi²⁰, de duas crianças e pelo fato de não trazer nenhuma informação sobre o disco. A capa foi definida por Márcio Borges como “o produto mais anticomercial de todos os tempos”. Ousada por

²⁰Naquele momento não era incomum capas de discos sem os devidos créditos ao autor. Algumas pesquisas e entrevistas apontaram para o fato da capa do disco *Clube da Esquina* ter sido produzida também por Noguchi, mas não se trata de uma afirmativa definitiva, portanto, a pesquisadora preferiu não dar o crédito.

não ter nada escrito, e apenas duas crianças sentadas em uma estrada de terra, acabou virando uma referência pela simplicidade estética. Conta-se que, no início, a gravadora recomendava expor a contracapa nas lojas de discos. Aos poucos os lojistas foram virando, mostrando os garotos sentados na estrada e sem nenhum nome escrito, pois era algo muito diferente para a época, o que aguçava a curiosidade dos clientes.

Figura 77: Capa do disco Clube da Esquina, 1972.



Foto: EMI

Fonte:

<https://armazemdovinil.com/produto/disco-de-vinil-milton-nascimento-clube-da-esquina-1/>

Figura 78: Capa aberta do disco Clube da Esquina, vistas externa e interna, 1972.



Foto: EMI

Fonte: <https://armazemdovinil.com/produto/disco-de-vinil-milton-nascimento-clube-da-esquina-1/>

Durante muito tempo pensava-se que na foto apareciam Milton e Lô Borges, os autores do disco. Durante os 40 anos que seguiram, ninguém mais soube do paradeiro dos meninos da foto, até que em 2012 os repórteres partiram para uma investigação sobre o paradeiro dos dois garotos e os encontraram. A descoberta foi feita pela jornalista Ana Clara Brant, do Estado de Minas, quando o portal encontrou os dois para um especial sobre o álbum. Desde então a dupla Tonho (José Antônio Rimes) e Cacau (Antônio Carlos Rosa de Oliveira) movem na justiça processo relativo aos direitos de imagem contra Milton Nascimento, à gravadora EMI e à Editora Abril. Disputas à parte, Melo e Ramos (2011) atribuem o sucesso da peça gráfica não só à foto, mas justamente à “ausência de qualquer texto na capa (que) reforça esse lirismo peculiar que se nutre do silêncio” (p.441).

Cafi atuou juntamente com Ronaldo Bastos na elaboração da capa do disco Clube da Esquina 2 e conta um pouco de sua gênese:

E quando chegou pra fazer a capa do “Clube da Esquina 2”, tinha uma certa indecisão mesmo, sem saber o que era, mesmo porque tinha acontecido o

seguinte: todo mundo tinha crescido, eram seis anos depois e todo mundo já tinha tido filho, já tinham se incorporado milhões de elementos. Já estava Chico Buarque no trabalho, já estava Afrânio, já tinha uma presença forte da Elis. Então se resolveu fazer um disco de estúdio. Comecei a fazer a capa e aquela foto que tinha o Vicente, irmão do Ronaldo, que morava em Londres na época do primeiro “Clube da Esquina”, ele tinha comprado aquela foto, que era de um fotógrafo inglês que morava em uma cidadezinha no interior da Inglaterra. E o Vicente mandou na hora, durante a gravação do “Clube da Esquina 2”, e eu não sabia como fazer a capa. Uma pessoa acharam que tinha que ser o Bituca rindo, como se estivesse feliz, e eu olhei aquilo com o Ronaldo e disse: “Ronaldo, isso é a capa”. Ronaldo disse: “Porra, que maravilha” – só que não tinha autorização. Eu mostrei para a Odeon e a Odeon disse assim: “Vocês entregam essa capa na segunda-feira com autorização, senão sai branca”. Eu assinei uma carta, o diretor da Odeon assinou outra carta e o Bituca assinou uma carta que a capa sairia em branco. Aí houve umas coincidências, porque eu conhecia Fernando Sabino, que havia sido adido cultural na Inglaterra; fui atrás do Sabino e ele indicou um cônsul do British Council. E o British Council autorizou e saiu aquela capa. (ASSUNÇÃO FILHO, 2004, não paginado)

É interessante observar, na fala de Cafi, a consciência de que a dificuldade da capa residia na necessidade dela expressar o amadurecimento do grupo e a grande diversidade de participantes. Nesse sentido, é válido observar que a imagem escolhida, datada de 1888 e de autoria do fotógrafo pictorialista Frank Meadow Sutcliffe (1853-1941), mostrando um grupo de crianças debruçado sobre uma ponte observando algo do outro lado do cais do porto, conseguiu dar continuidade à primeira capa embora com o acréscimo de mais informações.

Enquanto na capa do primeiro disco Clube da Esquina dois garotos sentados, placidamente, na beira de uma estrada de terra olham silenciosamente (entenda-se, sem informações escritas) para o espectador como se o desafiassem a descobrir o que significam, a capa de Clube da Esquina 2 traz muitas crianças (o grupo havia crescido e se diversificado), num porto (e, portanto também um caminho, uma estrada) se divertindo na observação de algo cuja alegre curiosidade parece convidar o espectador a vir e compartilhar (FIG. 79 e 80).

A importância histórica das duas capas não se deve apenas ao conteúdo musical que envolvem, mas a uma certa qualidade estética e poética que dialoga com o espectador hora desafiando-o, hora convidando-o a uma aventura musical inovadora ou ainda, nas palavras de Cafi, “algo que não reflete necessariamente a musicalidade, mas sim reflete um momento vivido, o espírito da época” (ASSUNÇÃO FILHO, 2004, não paginado).

Figura 79: Capa do disco Clube da Esquina 2, 1978.

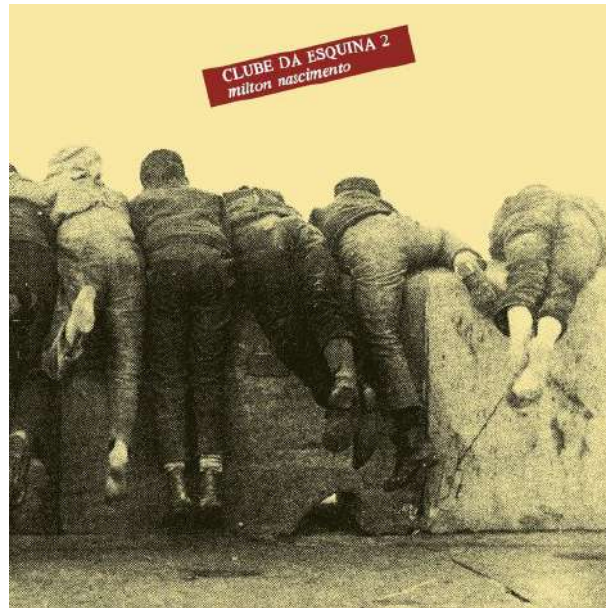


Foto: EMI

Fonte:

<https://armazemdovinil.com/produto/disco-de-vinil-milton-nascimento-clube-da-esquina-2/>

Figura 80: Capa aberta do disco Clube da Esquina 2, vistas externa e interna, 1978.



Foto: EMI

Fonte: <https://armazemdovinil.com/produto/disco-de-vinil-milton-nascimento-clube-da-esquina-2/>

É importante salientar a presença marcante das composições e letras de Milton Nascimento. No entanto, ao observar a ficha técnica de alguns discos que compõem o chamado Clube da Esquina, pode-se perceber que o grupo não se restringe a membros estáveis. Cada disco incorpora novos músicos que incluem compositores como Chico Buarque (1944), Ruy Guerra (1931), Alaide Costa (1935) e Clementina de Jesus (1901-1987). No disco Clube da Esquina 2, esse fato se torna evidente, a partir da intensa participação de músicos latinos como Mercedes Sosa (1935-2009), Pablo Milanes (1943) e Chico Buarque. Torna-se evidente também que o movimento começa a transcender os limites geográficos de Minas Gerais, embora revele, em sua essência, uma conexão direta com a história que Minas Gerais vivia naquele momento. De certa forma, as letras possuem um sentido velado, típicas daquele período de ditadura, mas também possuem certo barroquismo em suas melodias e arranjos (COELHO, 2011).

O grupo sempre assumiu suas influências que são perceptíveis em várias canções, com a presença de instrumentos pouco usuais naquela época na música brasileira, tais como a guitarra elétrica, órgãos valvulados e o quatro venezuelano (bandolim). As composições também deixaram marcas da liberdade em se promover encontros com outras culturas, tais como as músicas “Para Lennon e McCartney” e “Cancion por la unidad de Latino America”.

Além das influências já citadas, sempre fizeram parte do universo musical do grupo o canto dos escravos, as festas, as canções e danças sertanejas, bem como as tradições ligadas às serestas e serenatas. Esses elementos sempre ficaram muito evidentes nos timbres propostos por Milton, apresentados de forma filtrada e refinada.

A valorização da América Latina foi algo muito influente e presente nas composições não apenas do Clube da Esquina, mas também de vários outros movimentos que aconteciam naquele momento social.

A existência de canções como Soy Loco por Ti América, de Gilberto Gil e Capinam, gravada por Caetano Veloso (álbum Caetano Veloso, 1967), é um exemplo de como esse era um tema importante para a música brasileira. Ressalto aqui que a forma como o Clube da Esquina trabalha suas referências musicais latinas é muito diferente da forma como a tropicália ou mesmo Gil e Caetano em suas carreiras o fazem, aparecendo principalmente na obra de Caetano uma apropriação do *kitsch*, daquilo que é historicamente desvalorizado pela crítica musical dentro do universo

latino-americano. No entanto, a existência dessas diferenças não é contrária à afirmação de que há nesse momento na música brasileira um olhar voltado para a valorização da América Latina e suas tradições culturais (COELHO, 2011, p.97).

As influências multiculturais ligadas a questões negras, às etnias, aos grupos minoritários sempre foram muito bem articuladas com as questões globais percebidas pelo clube. O esforço em buscar traços de uma identidade mineira e trabalhar isso em canções que extrapolam o regionalismo e tornou uma identidade que seria reconhecida anos mais tarde.

Havia uma complementação entre as expressões musicais de cada um dos que participavam do clube, um certo hibridismo, devido à presença de músicos vindos de várias regiões do país, mas com um horizonte estético que tangenciava uma verdadeira identidade mineira presente em canções que até hoje evidenciam o cântico mineiro. Observa-se aqui que os integrantes do Clube também tiveram na Bossa Nova uma importante fonte de inspiração.

Um mero passatempo juvenil se transformou em grandes encontros entre grandes músicos. Milton sempre afirmou que o grupo nunca se formalizou, pois não havia portas, janelas ou carteirinha para quem quisesse participar do Clube. Hoje podemos perceber que o Clube também nunca acabou e continua até hoje a se renovar.

Durante um certo tempo, a presença do Clube da Esquina era tímida nas pesquisas que abordavam a canção brasileira no período de ditadura militar. No entanto, muitas das canções do grupo fazem referência à situação do país e/ou da América Latina estabelecendo um diálogo social e político no momento da ditadura. Prova disso pode ser encontrada no movimento “Diretas Já²¹”, que se constituiu em uma mobilização para a redemocratização do país. A música Coração de Estudante, composta por Milton e Fernando Brant, foi utilizada durante toda a campanha, tornando-se uma das canções mais tocadas naquele momento pós ditadura. Além disso, o reconhecimento oficial da grande contribuição do Clube para a música

²¹Campanha Diretas, Já! Ocorrida no Brasil em 1984, como movimento social híbrido. A convicção e a esperança mantiveram a força do movimento que reuniu mais de 1 milhão de pessoas nos comícios de São Paulo e do Rio de Janeiro, às vésperas da votação. A sociedade havia, de fato, “tomado a palavra de ordem *Diretas Já* como sua” (RODRIGUES A., 2003, p. 102).

brasileira só veio de forma mais significativa com o restabelecimento do estado democrático de direito:

Somente depois de vários anos, Milton e os outros artistas do Clube puderam desfrutar de um reconhecimento adequado da crítica e do Estado. Várias homenagens e solenidades promovidas nas décadas de 1980 e 1990 trataram o movimento como um referencial musical de Minas Gerais. Um exemplo disso é a própria esquina onde os integrantes se encontravam para tocar músicas, bem antes do sucesso, localizada no bairro Santa Tereza. Em uma solenidade promovida pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte em setembro de 1996, uma placa foi colocada no famoso cruzamento entre as ruas Paraisópolis e Divinópolis (2008, p.28). Já em 1999, a Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais homenageou o movimento, com a presença de seus principais integrantes (VILARA, 2006, p.168).

Após mais de quarenta anos, o Clube da Esquina ainda continua seus encontros e criações, sempre com a perspectiva de agregar amigos. Em shows recentes, Milton afirma que nunca pensou muito sobre a importância de um disco tão celebrado como Clube da Esquina: "Eu gosto de ouvir o que as pessoas sentem. E o que me deixa feliz mesmo é ver que muita gente ainda tem interesse pela nossa música. Isso é o que vale a pena pra mim" (VIEIRA, 2020). Ronaldo Bastos, parceiro de Milton em Cravo e Canela, Cais e outros clássicos que estão no roteiro do show, reforça que a atmosfera do álbum permanece atual.

Milton sempre afirmou que o movimento não era apenas um fenômeno artístico, mas uma conjunção de afinidades intelectuais e sociais em torno de uma formação com intenções de ruptura com as propostas artísticas daquela época.

[...] penso que o Clube não pertencia a uma esquina, a uma turma, a uma cidade, mas sim a quem, no pedaço mais distante do mundo, ouvisse nossas vozes e se juntasse a nós. O Clube da Esquina continua vivo nas músicas, nas letras, no nosso amor, nos nossos filhos e quem mais chegar [...] (BORGES, 1996, p. 358).

O que era apenas um encontro de garotos passou a ser um importante movimento musical, revelando grandes poetas, escritores e músicos de uma nova geração, cuja identidade ou particularidade sonora "é justamente o vínculo com seus lugares de origem e suas tradições, que combinado à maneira com que o grupo incorpora os elementos globalizados transformam-no numa cultura traduzida e híbrida (NUNES, 2005, p.15).

5. O PERCURSO PROFISSIONAL DO DESIGNER NOGUCHI

5.1 Vida e obra

Será que sou designer?
Em 2000, completei 50 anos de profissão.
No ano de 2000 estava escrevendo.
Sou escritor? Ou designer?
Nada é design. Tudo é design
(NOGUCHI H., 2001, p. 39).

Figura 81: Noguchi aos 20 anos de idade, 1958.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Hélcio Mário Noguchi, mais conhecido como Noguchi (FIG. 81), nasceu em 20 de março de 1938 na cidade de Belo Horizonte e faleceu em 25 de abril de 2001. Filho único de mãe brasileira e pai imigrante japonês, viveu toda a sua infância no bairro de Lourdes, em Belo Horizonte, próximo à área central da cidade. Estudou na Escola Estadual Governador Milton Campos, conhecido popularmente como “Estadual Central”. Sua infância, por ser filho único, foi repleta de cuidados, principalmente por parte de sua mãe, pois não há relatos da presença permanente de seu pai.

Marcado pela forte presença materna, Noguchi procurava, ao contrário das outras crianças, passar seu tempo desenhando linhas e contornos da cidade e de toda a espécie de objetos que conhecia. Sua mãe, identificando o dom artístico do filho, o presenteava com caixas de lápis de cor e papel para desenhar e colorir, o mais querido brinquedo desejado pelo garoto (DANTAS, 2018).

Aos sete anos de idade, possuía uma refinada coordenação motora e aos 12 anos (FIG. 82) já dominava os traços, gerando desenhos que, posteriormente, foram apresentados por sua mãe a várias empresas, que logo se interessaram pela qualidade de seu trabalho. Aos 15 anos teve seu primeiro trabalho profissional como desenhista de histórias em quadrinhos para a revista infantil “Era uma vez” editada em Belo Horizonte, por Vicente Guimarães (1906-1981), tio do escritor Guimarães Rosa (1908-1967) e criador do personagem “o vovô *Felício*” que também era seu pseudônimo.

Figura 82: Noguchi aos 12 anos de idade.

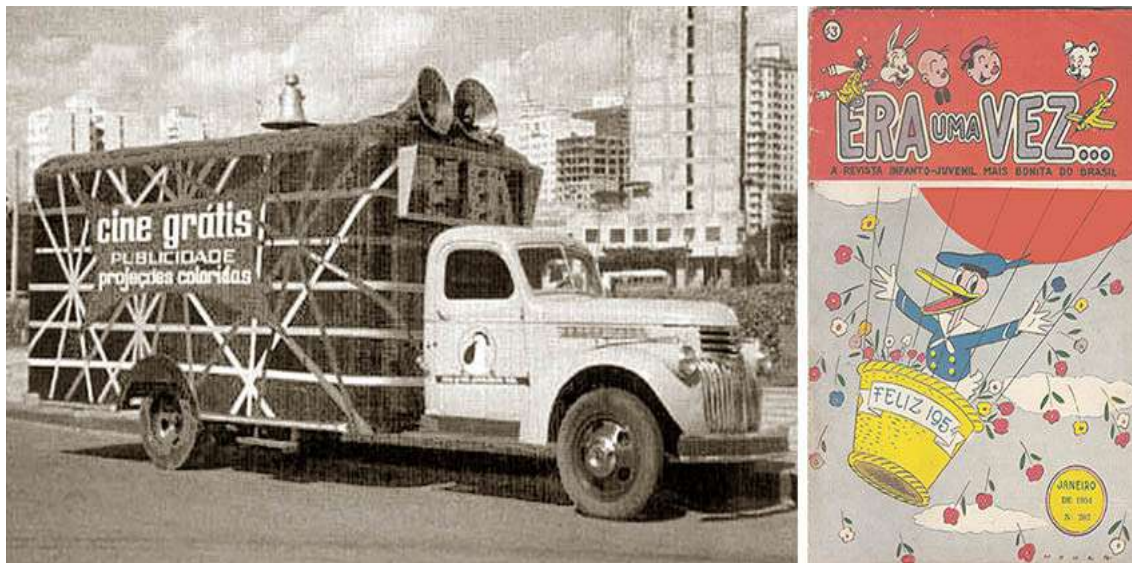


Fonte: Acervo da autora

Aos 16 anos de idade criava os cartazes para o “Cine Grátis”, em Belo Horizonte (DANTAS, 2017) (Fig. 83). A chegada às agências de publicidade se deu por um breve trajeto, passando por várias delas em Belo Horizonte, na década de 1950.

Aí, por volta de 1949, numa Belo Horizonte cheia de pardais, começo a desenhar histórias em quadrinhos para a revista “Era uma vez”. É design? Trabalho no “Cine-Grátis” como assistente do desenhista que faz charts com propaganda, que viram slides, que são projetados na tela nos intervalos dos filmes 16mm exibidos em praças públicas — um cinema paraíso para os meus doze anos. Alguns se lembrarão, outros terão ouvido falar. Por ser grátis, e como pouca coisa acontece então no arraial, o Cine-Grátis é um sucesso. Um precursor da televisão, grátis e comercial. É design? (NOGUCHI, 2001, p.37).

Figura 83: Caminhão “Cine grátis” e revista “Era uma vez”.



Fonte: <https://caixadamemoria.wordpress.com/author/sumidoiro/>

Noguchi, um homem da criação gráfica com formação autodidata, trilhou sua carreira desde a década de 1950, atuando em várias áreas, agências, escritórios de comunicação e publicidade como desenhista, ilustrador, arte finalista, criador de *layout*, diretor de arte, publicitário, designer. Noguchi produziu ilustrações, anúncios, *storyboards*, folhetos, cartazes, campanhas para empresas (Souza Cruz, Chevrolet, Volkswagen, Vale do Rio Doce, BEMGE) embalagens, marcas, capas de discos e de livros, fez direção comercial, aberturas de filmes, programação visual, *stands*, perspectivas, maquetes, projetos de arquitetura, móveis, dentre outros. Noguchi se considerava-se um “biscateiro”²² na área de criação (NOGUCHI H., 2001).

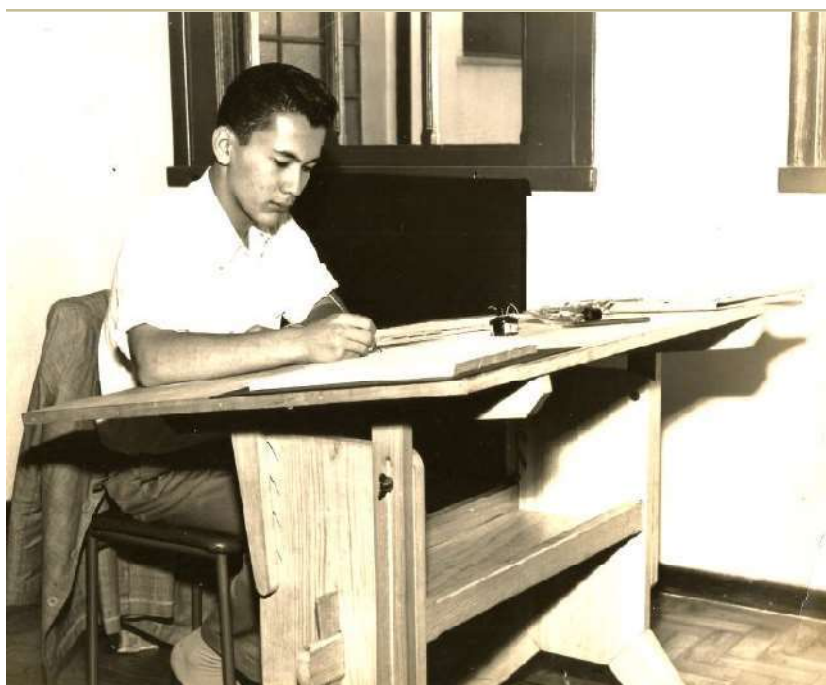
Detentor de um traço único e peculiar, conhecedor de técnicas diversas de representação manual e exímio colorista, Noguchi se especializou em várias áreas do design gráfico e arquitetura. Nos anos 1960 tinha o próprio estúdio, na sua

²²Que ou quem faz pequenos serviços ocasionais, geralmente de natureza informal, a troco de remuneração. “biscateiro”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/biscateiro> [consultado em 01-11-2020].

residência na cidade de Belo Horizonte, onde desenvolveu criações como *freelancer* principalmente para empresas mineiras.

Com seu trabalho já reconhecido, na década de 1960, recebeu um convite para se mudar e instalar seu escritório em outra capital brasileira, São Paulo. O convite foi da empresa publicitária Norton, a qual ele prestava serviço na cidade de Belo Horizonte. A indicação foi de um designer argentino que atuava no mercado paulista e que veio a adoecer, retornando ao país de origem. Noguchi fechou o estúdio em Belo Horizonte no final do ano de 1960, aceitou o convite e se mudou para a cidade de São Paulo com sua família. Já na cidade de São Paulo, instalou estúdio à Rua Augusta, prestando serviços para várias empresas de grande, médio e pequeno porte durante o final dos anos 1960 até 1964. Desenvolveu campanhas para a Volkswagen do Brasil (VW), Chevrolet Brasil, empresas de lingerie, de roupas infantis, dentre outras (DANTAS, 2017).

Figura 84: Noguchi na empresa Starlight Publicidade, em Belo Horizonte, meados dos anos 60.



Fonte: Acervo pessoal de Mário Veras Junior.

Em 1965 resolveu voltar para Belo Horizonte e voltar a trabalhar no mercado mineiro. Dessa vez não montou estúdio em casa e sim um escritório na avenida Augusto de Lima, em frente ao Edifício Maletta, retomando sua atividade como *freelancer* para diversas empresas e agências de publicidade (FIG. 84). “Houve um trabalho, referente à máquina de dar troco, não me lembro o nome da empresa e que inclusive ganhou prêmio. Também teve parceria com o Ziraldo e que acabou em um desentendimento, devido a essa premiação” (DANTAS, 2017).

Em 1967, Noguchi abandonou o mercado mineiro e se mudou para o Rio de Janeiro. Montou estúdio em casa e passou a prestar serviços para várias empresas públicas e privadas de diversos setores (FIG. 85). Na década de 1970, fez sua inserção no mercado fonográfico com sua primeira capa de disco “Milagres dos Peixes” para o cantor Milton Nascimento, então pertencente ao elenco da gravadora ODEON, o que lhe abriu caminho para outros trabalhos nas demais gravadoras.

Figura 85 – Noguchi em seu estúdio nos anos 1960.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Em parte da sua trajetória profissional, atuou em parceria com seu filho mais velho, Glauco Dantas Noguchi (1959) que se mudou de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro na década de 1970, começando imediatamente a trabalhar com o pai. Em 1988, Glauco se formou em Arquitetura e a parceria permaneceu até o ano de 2000. Noguchi trabalhou entre os anos de 1982 a 1985 para a agência Salles, com carteira

assinada, como diretor de arte. No entanto, na maior parte de sua vida profissional trabalhou como *freelancer*, o que de certa forma, estava mais de acordo com seu espírito libertário e inquieto. Manteve o estúdio em sua residência até seu falecimento (NOGUCHI G., 2017).

Não é possível estabelecer uma sequência cronológica para a atuação do designer justamente em função da forma como atuava. Prestava seus serviços por demanda atendendo principalmente ao Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte e era comum desenvolver dois, três ou mais trabalhos simultaneamente. Contudo, é possível enumerar alguns clientes. Na cidade de Belo Horizonte, produziu para a Starlight Publicidade, Standart Publicidade, Norton Publicidade²³(com agência em BH e matriz na cidade de São Paulo - extinta), Atalaia Publicidade (vendida para uma empresa de São Paulo com nome Arco Artusi, extinta há muitos anos), Macanerison, a agência Projeção (nome dado por Noguchi) do Sr. Armando Ziller (1938-1979) e que, depois do seu falecimento, passou a ser chamada AZJ publicidade, gerenciada pelo irmão Arnaldo Ziller (1939), atualmente extinta. Também criou para as agências Asa Comunicação, Setembro, Faria Comunicação, LF Mercado, RC Comunicação, DNA publicidade, bem como para escritórios de arquitetura, dentre eles os escritórios de Álvaro Hardy (1942-2005), conhecido como Veveco e Éolo Maia (1942-2002) (DANTAS, 2017).

Os anos 1980 registraram grandes mudanças provocadas principalmente pela inserção do computador no cotidiano das pessoas. Nos anos 1990, iniciou-se a globalização e surgiram a internet, as soluções *web*, o *game design*, dentre outros. No ano de 1996, Noguchi relata que “teve que reaprender a trabalhar com a inserção da tecnologia no processo produtivo de criação, uma vez que durante toda a vida ele utilizou de lápis, caneta, nanquim, diversos materiais para criação do seu trabalho. Acabou se rendendo à tecnologia e adquirindo um Macintosh” (NOGUCHI G., 2018, não paginado).

²³Fundada em São Paulo, em novembro de 1946, por Geraldo Alonso, a Norton se manteve entre as líderes do mercado nacional por décadas, protagonizando alguns dos principais momentos da propaganda brasileira [...] Depois de sobreviver 50 anos como 100% brasileira, sempre controlada pela família Alonso, a Norton vendeu participação de 60% para o Publicis Groupe em 1996, sendo que em 2003 a holding adquiriu a totalidade das ações e a fundiu com outra tradicional agência nacional, a Salles. Depois de dois anos sob a marca Publicis Salles Norton, a agência adotou seu nome atual, Publicis Brasil. (<https://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/2011/11/10/geraldon-alonso-conta-historias-da-norton.html>)

No decorrer de sua vida profissional, Noguchi desenvolveu trabalhos de diferentes naturezas. Na área editorial criou dezenas de capas de livros para editoras, tais como Editora Record e Tecnoprint (conhecida como Edições de Ouro para a qual criou, nas décadas de 1960 e 1970, em torno de 300 capas de livros além de ilustrações). Para o escritor Antônio Torres (1940) foram sete capas de livros: “*Essa terra*” da editora Clube do Livro, de São Paulo; da editora Record foram “*Meninos, eu conto*” (e também ilustrações) (FIG. 86); “*Os homens dos pés redondos*”, “*Balada da infância perdida*”; “*Meu querido canibal*” (FIG. 87); “*Carta ao Bispo*” e “*Adeus, velho*”.

Em uma das conversas com o escritor Antônio Torres, ele relata:

A capa criada por Noguchi para o livro *Meu querido canibal* é das mais emblemáticas de toda a minha bibliografia. Um índio de flecha em punho no topo do Corcovado, no qual hoje vê-se o Cristo Redentor. Mais conceitual, impossível.

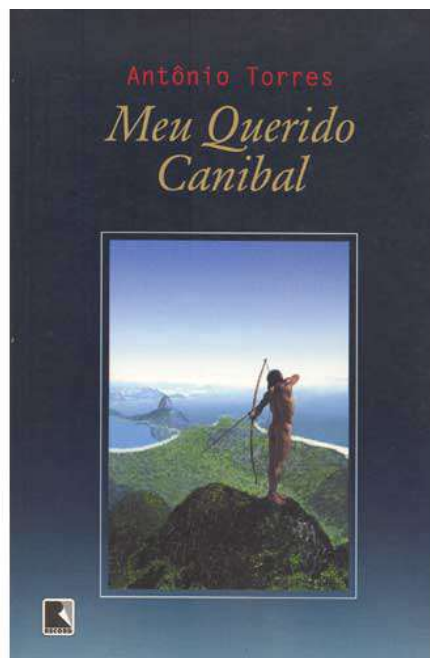
Eu me vi criança na capa de *Meninos, eu conto*. Fiquei impressionado como Noguchi foi capaz de criar um cenário de uma infância que ele não viveu (TORRES, 2020, não paginado).

Figura 86: *Meninos, Eu Conto* (literatura para jovens). Rio de Janeiro, Record, 1999; 3 ed., Record, 2001.



Fonte: <https://www.record.com.br/>

Figura 87: *Meu Querido Canibal* (romance). Rio de Janeiro, Record, 2000; 2a ed., Record, 2001.



Fonte: <https://www.record.com.br/>

Prestando serviço como *freelancer* para a Projeção Publicidade, depois denominada AZJ Publicidade, em Belo Horizonte, criou duas campanhas para o Banco do Estado

de Minas Gerais (BEMGE), uma em 1977 e outra em 1980 com os slogans: “Entre no time que está vencendo, entre no BEMGE” e “Acredite no seu time. Entre no BEMGE”, respectivamente.

Em entrevista, Arnaldo Ziller (2020) relata sobre as campanhas do BEMGE:

“Entre no Time que está Vencendo, entre no BEMGE”, de 1977, criada pelo Noguchi/Armando, optou-se pela divulgação através de vídeos, despersonalizados, ou seja, focado o evento da vitória, tão somente. Assim, no futebol, o importante era a bola entrar na goleira e não aparecer o autor do chute; no basquete, a bola filmada em direção inexorável à cesta, onde ela iria cair; no atletismo o corpo de um atleta sem identificação, rompendo a fita de chegada; no automobilismo, a bandeira quadriculada sugerindo o final da corrida, sem mostrar o vencedor; no vôlei um braço efetuando uma cortada violenta. É isso aí. Afinal quem quer entrar em time que está perdendo? Argumentava Noguchi. Aconteceu um fato interessante na execução da campanha que merece ser lembrado. Nos anúncios da mídia impressa, a ideia era de mostrar torcedores em ação. Assim, foram deslocados elementos da equipe para gravação “in loco” de uma torcida em delírio! Então, ao Maracanã com todo o entusiasmo! Estavam a jogar (diria o português) Fluminense e Botafogo. Os nossos cinegrafistas se posicionaram na torcida do Fluminense, por ser mais numerosa, e instruíram aos figurantes que se misturassem entre os torcedores pó-de-arroz, com as bandeiras do BEMGE, que seriam desfraldadas em momento propício, junto às manifestações da torcida tricolor (as cores do Flu são verde, vermelho e branco). E deu-se que as bandeiras foram desfraldadas com vigor, entre as do Flu e do BEMGE. As cores do BEMGE são o preto e branco, as mesmas do Botafogo. Aí o pomo da discórdia. Os tricolores não suportaram a infiltração e a pancadaria desandou solta e valente. Quando se conseguiu explicar a situação, vários elementos da “troupe” apresentavam as sequelas da pancadaria. Mas as gravações foram feitas – explicada a finalidade – e fizeram sucesso (ZILLER, 2020, não paginado).

“Acredite no seu time”. Essa campanha foi criada para associar o BEMGE às Olimpíadas de 1980 (o presidente do BEMGE era o Alisson Paulinelli) e era dividida em três fases, cujo término se daria pouco antes do início das Olimpíadas em Roma. A primeira fase exaltava atletas nacionais em ação, através de vídeos e anúncios para jornais e revistas. Assim, no futebol foram aproveitadas imagens do Luisinho (Atlético) e Joãozinho (Cruzeiro); na natação, um atleta vencedor da época, mas não me lembro do nome, no atletismo, focalizamos o João do Pulo – mestre do salto tríplice; no basquete, Marcel – narrado pelo Luciano do Vale! – No vôlei, o Carl o. A t nica era “vamos acreditar”. O tema “Acredite no seu Time” pegou e virou “meme”, na época. A segunda fase reuniu os gerentes do BEMGE de todo o país, agrupados em fotos, por respectiva região onde atuavam. A média foi montada para jornais e revistas e serviu como apresenta o dos homens de frente do BEMGE junto suas respectivas comunidades, onde os anúncios de cada grupo foram veiculados nas m dias locais. Foi muito forte a resposta desse esforço. A terceira fase foi a realiza o dos 1 s. Jogos Olímpicos BEMGE, nas modalidades atletismo, basquete, vôlei, nata o, futsal. Sucesso absoluto: foram quebrados dois recordes, um sul-americano juvenil por uma atleta de Governador Valadares e outro brasileiro, na nata o – não lembro a modalidade – pela Isabel, uma atleta do Minas T nis Clube. O encerramento foi realizado em jantar festivo, oferecido aos jornalistas dos veículos de comunica o ligados ao esporte em geral e aos vencedores das provas, que receberam da Diretoria do BEMGE as respectivas medalhas (ouro, prata, bronze). Os jogos olímpicos eram uma

ideia antiga do Armando Ziller que o Noguchi abraçou (ZILLER, 2020, não paginado).

As duas campanhas de 1977 – “Entre no time que está vencendo” e a de 1980 – “Acredite no seu time”, estão registradas no jornal “Estado de Minas”, bem como nos principais jornais, revistas, rádios e TV’s com apoio de folhetos e folders (FIG. 88).

Figura 88: Peça publicitária veiculada na Revista Veja em julho de 1980.



Fonte:

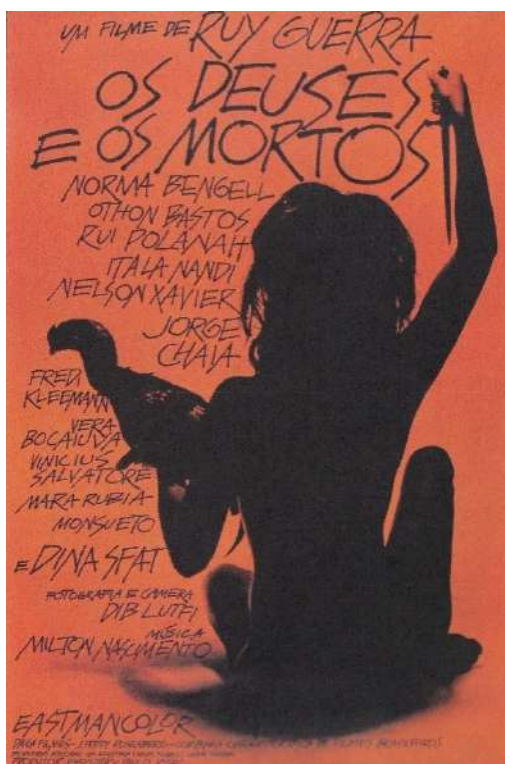
<https://www.propagandaemrevista.com.br/propaganda/3727/>

Ainda segundo depoimento de Ziller (2020), algo que o impressionou bastante em Noguchi foi o fato dele dominar diferentes conteúdos, apesar de sua formação autodidata. Ziller exemplifica relatando como, nos anos 1980, Noguchi fez uma preleção aos funcionários da agência AZJ sobre o alcance das diversas mídias oferecidas. Nessa preleção, ele abordou as formas de recepção (informação, emoção, impacto) de uma propaganda em função do emissor (jornal/revista, outdoor, rádio e televisão).

Não foram encontrados cartazes no acervo da família, mas existem informações sobre pelo menos dois deles. Um é o cartaz criado para o filme brasileiro de 1970 “Os deuses e os mortos” indicado ao Urso de Ouro no Festival de Berlim e premiado

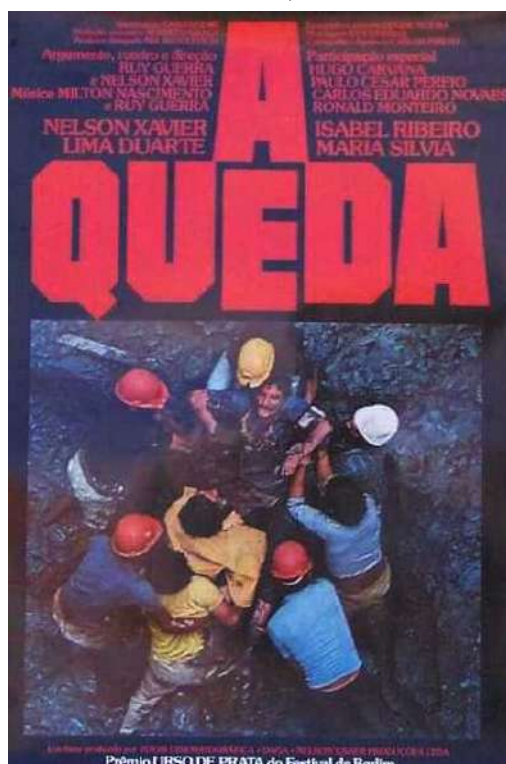
em sete categorias no Festival de Cinema Brasília. O filme explora o tema da decadência das grandes famílias ligadas à monocultura agrícola focalizando os conflitos pelas terras do cacau, no sul da Bahia, na década de 1930 (FIG. 89). Nas palavras de Melo e Ramos (2011, p. 457) “com poucos recursos de produção gráfica e sem as convencionais fotos de cena ou retratos de atores, o cartaz consegue sugerir uma atmosfera de violência latente”. Em visão retrospectiva observa-se uma coincidência: nesse filme, Milton Nascimento atuou e fez a trilha sonora (XAVIER, 2003).

Figura 89: Cartaz do filme *Os deuses e os mortos* de Ruy Guerra, 1970.



Fonte: MELO e RAMOS, 2011, p. 457

Figura 90: Cartaz do filme *A Queda* de Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1978.



Fonte: <http://www.adorocinema.com>

O outro exemplo de trabalho de Noguchi na área foi o cartaz elaborado para o filme “*A Queda*” produzido em 1976 pelo cineasta Ruy Guerra e pelo ator Nelson Xavier. O filme tem, como tema central, a falta de segurança no trabalho apresentando a narrativa sobre a queda e consequentemente a morte de um operário da construção civil do metrô Rio de Janeiro (FIG. 90). O filme recebeu várias premiações como o Urso de Prata no Festival de Cinema de Berlim em 1978, e o troféu Margarida de Prata, concedido pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Embora o exemplar encontrado na internet não seja de alta qualidade, um pequeno detalhe

chama a atenção: a sutil variação da posição da letra “E” sugerindo desequilíbrio e o tom realista dado pela fotografia em estilo jornalístico.

Para o Ministério da Cultura do Brasil, Noguchi criou a marca que é utilizada em várias situações, objetos e campanhas relacionados à cultura no país: CD's, livros e filmes (FIG. 91). Essa marca foi mantida até o início de 2019 quando da extinção desse ministério, tendo sido usada na papelaria e em outros documentos, sejam eles burocráticos ou de comunicação.

Figura 91: Logomarca do ministério da Cultura e aplicações.



Fonte: acervo pessoal da autora

A figura 92 mostra o emblema “Viva Rio”, uma organização não governamental fundada em 1993 por membros da sociedade carioca e com o apoio do sociólogo Herbert de Souza (1935-1997), conhecido como Betinho. O objetivo foi o de difundir uma cultura de paz e reduzir a violência urbana na cidade do Rio de Janeiro, em função de alguns eventos violentos ocorridos na época como as chacinas do Vigário

Geral e da Candelária. O designer Noguchi criou a logo para a campanha utilizando uma das imagens mais conhecidas da cidade – o Pão de Açúcar e as luzes da baía da Guanabara se refletindo nas águas do mar.

Figura 92: Logo da campanha e da ONG do sociólogo Herbert José de Sousa (Betinho) “Viva Rio”.



Fonte: Acervo pessoal da autora

O trabalho em parceria com seu filho Glauco, formado em arquitetura, ampliou ainda mais as experimentações de Noguchi que se aventurou em projetos arquitetônicos como o da residência do sociólogo Herbert de Souza (FIG. 93) e o concurso para o Pavilhão do Brasil na Expo 92 em Sevilha (FIG. 94), ambos na década de 1990.

Figura 93: Projeto da casa do sociólogo Herbert José de Sousa (Betinho) em Itatiaia/RJ.



Fonte: acervo pessoal da autora

Figura 94: Maquete para o concurso Pavilhão Sevilha Expo 92.



Fonte acervo pessoal da autora

Na década de 1970, Noguchi criou o desenho para a frota de carros que fazia as entregas da Drogaria Araújo em Belo Horizonte (FIG.95). A frota chegou a ter 127 motoristas para fazer as quase 1.000 entregas diárias da empresa, naquela época. O Volkswagen (fusca) era pintado na cor amarela e, na porta do motorista, foi

desenhado um boneco com os braços e pernas em movimento, o que dava a ideia de entrega rápida. A cabeça do funcionário motorista completava o desenho. Há um exemplar do carro exposto no pátio em frente à loja da Araújo, na Avenida Getúlio Vargas 840, Bairro Funcionários, na cidade de Belo Horizonte.

Figura 95– Identidade visual para os automóveis de entrega da Drogaria Araújo – BH, década de 1970.



Fonte: <http://encontrocomborjao.blogspot.com/2012/02/100-anos-da-drogaria-araujo-e-fusca.html>

Durante sua trajetória pelo mercado fonográfico, Noguchi teve oportunidade de ser convidado para criar a capa do disco para o famoso cantor Frank Sinatra (1915-1998) quando este veio fazer um show único no estádio Maracanã, na cidade do Rio de Janeiro, em 1980, para um público estimado em 175 mil pessoas.

O designer criou a capa com um desenho bem realista de Frank Sinatra. Na parte interna da capa, utilizou a *charge* do artista (ambos feitos por Vilmar Rodrigues, 1931-1995), na qual é possível ver personalidades em torno do cantor se misturando com a platéia (FIG. 96).

Figura 96: Capa aberta e parte interna do disco com a charge do cantor, do disco *Retrato de Sinatra*, por ocasião de sua visita ao Brasil, 1980, gravadora BMG.



Fonte: acervo pessoal da autora

Noguchi também teve importante participação na capa para o disco “O som brasileiro de Sarah Vaughan” no qual a famosa cantora americana de jazz (1924-1990) interpreta músicas brasileiras acompanhada de grandes ícones da música do país, como Tom Jobim, Dorival Caymmi e Milton Nascimento. Nesse disco, os créditos para a criação da capa são dados a Carlos Assunção Filho, o Cafê, mas registra o agradecimento a Noguchi uma vez que, segundo Glauco Noguchi (2018), foi de Noguchi a ideia da capa interna como um mosaico de fotos feitas durante as gravações, explorando justamente o aspecto mais simpático da produção que foi o encontro e integração artística de profissionais de dois países (FIG. 97).

Figura 97: Capa, contracapa e parte interna aberta do disco *O Som Brasileiro de Sarah Vaughan*, selo RCA, 1978.



Fonte: acervo pessoal da autora

Ideias inusitadas como essa eram comuns ao trabalho de Noguchi. Em dois momentos isso ficou evidente. Na criação da capa do disco para os “The Fevers” em 1976 (FIG. 98) e para a capa, ou as capas de “Francisco” de Chico Buarque na década de 1980 (FIG 99).

O disco de 1976²⁴ tem uma capa bastante curiosa. Essa é demais, pra mim essa capa foi uma grande sacada do Noguchi. Ele conseguiu pegar um pedaço da cara de cada um e montar essa cara estranha, embora você possa virar e ver cada um de nós. Esse disco já é importante porque estamos em oito, com a entrada do Augusto César, o famoso Carneirinho. Foi nossa fase de transição, porque o Pedrinho fora contratado pra ser

²⁴Na verdade, o disco sobre o qual Liebert Ferreira está falando foi produzido em 1976 e lançado em 1977.

diretor artístico da Polydor onde estourou Peninha, Sidney Magal, Super Bacana e outros. Ele participa do disco, mas começou a não ir nos shows e o Augusto César entrou. Os dois tocam juntos no disco, solam várias vezes juntos. Na verdade, ele já vinha tocando conosco desde a turnê do disco anterior [...] e foi uma ideia boa para aquela transição. Nós o conhecíamos do conjunto do Agostinho Silva, que tocava no programa do Haroldo de Andrade. Pedrinho já o conhecia de lá e o colocava pra tocar em sessões, então ele acabou entrando pra banda. Daí pra frente ele começou a mostrar o talento que tinha, não só como guitarrista, mas também como compositor - fazendo, dentre outras coisas. Se Você Disser Que Sim com Paulo Coelho. Marcas do Que Se Foi fez bastante sucesso, era um jingle de TV do Zurana [...] Os Incríveis também gravaram. Mãe foi muito importante e até hoje a gente tem que ensaiar quando vai fazer show no Nordeste (FERREIRA, 2003, não paginado).

Figura 98: Disco The Fevers, artistas The Fevers, 1977, selo Odeon.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Em 1987, durante reunião em que estavam presentes Chico Buarque, seu empresário, o designer Noguchi e seu filho Glauco Noguchi apresentando as últimas ideias para a capa do disco “Francisco”, de Chico Buarque, foram apresentadas 4 fotos separadas produzidas pelo fotógrafo Walter Firmo (1937) e montadas em arte final, de modo que o artista e seu empresário pudessem escolher. Não houve consenso entre o artista e seu empresário sobre qual arte seria a melhor para a capa do disco. Glauco Noguchi, em tom de brincadeira, durante a reunião, sugeriu que se fizessem quatro capas, o que despertou o interesse de todos. Logo foram

consultar a gravadora que imediatamente aceitou a novidade, uma vez que era para Chico Buarque, mas concedeu a produção de apenas três (FRANÇA, 2020). Três das quatro fotos de Walter Firmo, emolduradas pelo *layout* de Noguchi, conseguiram o feito de constituir uma capa única e plural ao mesmo tempo, tão indissociáveis que o artista não conseguiu ficar com apenas uma delas (NOGUCHI, G., 2018, não paginado).

Figura 99: Três das quatro capas do disco *Francisco*, artista Chico Buarque, 1987, selo RCA.



Fonte: Acervo pessoal da autora

Durante seus 50 anos de vida profissional, Noguchi, portanto, atuou em três capitais – Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesta última viveu por três décadas mantendo estúdio até seu falecimento em 25 de abril de 2001, acometido de complicações de saúde (diabetes, insuficiência renal e cardíaca).

No talvez único depoimento que tenha dado ao longo da vida, Noguchi reconhece a diversidade de atividades e trabalhos desenvolvidos e chega inclusive a questionar se tudo o que fazia era realmente design, mas sem parecer se incomodar com isso. Antes parece satisfeito em se declarar um biscateiro do design.

Vamos todos para o Rio de Janeiro.

Recomeço minha vida de biscateiro: ilustrações, anúncios, *storyboards*, folhetos, cartazes, campanhas, embalagens, marcas, capas de livro, capas de disco, direção de comerciais, aberturas de filmes, programação visual, stands, perspectivas, maquetes, arquitetura, móveis, construções.

Um dia, estou pintando um presépio de madeira como modelo de produção para um amigo. Penso: não me falta fazer mais nada. Toca o telefone. Outro amigo pede uma programação visual para balões dirigíveis por rádio. É design?

Passo três anos numa agência de propaganda nacional como diretor de arte. É design? Canso. Volto à instável e emocionante vida de biscateiro (NOGUCHI H., 2001, p. 39).

5.2 Um artista e três capas de disco – a consolidação de uma identidade

Ao longo de sua vida profissional Noguchi, foi responsável direto ou colaborou no projeto de cerca de 200 capas de disco. A seleção de três dessas criações para análise foi tarefa árdua, tendo sido necessário estabelecer uma linha de raciocínio que justificasse as escolhas. O critério foi o fato das capas constarem, segundo pesquisa feita pela Folha de São Paulo (conforme quadro 2, página 75), entre as dez melhores capas de discos brasileiros. A capa do Álbum “Milagres dos Peixes” foi classificada em sétimo lugar, a de “Minas” em oitavo e a de “Geraes” em nono lugar. Além disso, as capas estão citadas em Melo (2011, p.436, 437, 439).

Nesse sentido, tomou-se como ponto de partida a capa do álbum “Milagre dos Peixes”, de 1973, do artista Milton Nascimento (1942), por ter sido a primeira incursão do designer na área fonográfica. Noguchi introduziu inovações formais como dobraduras, a escala da peça e mistura de linguagens visuais. Além disso, “Milagre dos Peixes” é, juntamente com “Clube da Esquina” um dos 100 melhores discos de música brasileira e os únicos dois de Milton Nascimento nesse *ranking*, segundo pesquisa realizada pela revista *Rolling Stone*, em 2007²⁵.

A aproximação de Noguchi, a partir de então, aos membros do Clube da Esquina, permitiu que o designer atuasse nas capas de outros artistas como Wagner Tiso, Beto Guedes, Tavito, Som Imaginário e outras capas do próprio Milton. No entanto, a escolha dos outros trabalhos para análise recaiu sobre os álbuns “Minas” (1975) e “Geraes” (1976) por entender-se que as três obras, tanto do ponto de vista musical quanto gráfico, compõem uma trilogia que carrega a identidade musical de Milton Nascimento e a consolida por meio das opções gráficas feitas pelo designer. Os três álbuns estão separados apenas pelo lançamento, em 1974, de “Native Dancer”, gravado nos Estados Unidos com o saxofonista e compositor americano Wayne Shorter (1933) e com forte predominância do jazz.

Além da proximidade temporal, os dois álbuns (“Minas” e “Geraes”) consolidaram a identidade musical de Milton Nascimento e são, exceto pelo “Clube da Esquina”, os mais lembrados quando se trata do artista (DUARTE, 2017). Em adição, Melo e Ramos (2011, p. 439), ao afirmarem que “Milton Nascimento foi o músico

²⁵<https://web.archive.org/web/20170203140652/http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>.

responsável por produzir o mais potente conjunto de capas de disco nos anos 1970”, ilustram a afirmação descrevendo cinco delas, entre as quais estão justamente as três selecionadas nesta pesquisa.

Cumpre ainda resgatar a observação feita por Diniz (2018), que reforça a propriedade das escolhas:

Todos esses LPs dos anos 1970 – LPs que podem ser atribuídos ao Clube da Esquina como um grupo heterogêneo, embora assinados em sua maioria por Milton –, se distinguem pelas complexidades rítmicas, pela versatilidade tanto poética quanto musical e – para mencionar apenas mais uma característica, uma das mais relevantes – pelo caráter coletivo e amistoso que envolve não só as interpretações e a confecção dos arranjos como a **concepção das capas e encartes** (DINIZ, 2018, p. 3) (grifo nosso).

Cada capa de álbum é descrita física e sensorialmente para, na sequência, ser confrontada aos aspectos de contexto e comentada em termos de representação e significação.

5.2.1 Capa do disco Milagre dos Peixes – o *debut* na indústria fonográfica

Ficha técnica

Peça gráfica: Capa e encarte do álbum Milagre dos Peixes

Artista: Milton Nascimento

Gravadora: EMI Odeon, Rio de Janeiro

Produtor: Fernando Brant

Ano: 1973

Criação: Noguchi

Foto: Noguchi e Ronaldo Cientista

O início dos trabalhos de criação de Noguchi para a área fonográfica se deu com a capa do disco “Milagre dos Peixes” do cantor, compositor e multi instrumentista Milton Nascimento (1942), lançado em 1973 pela gravadora EMI Odeon e com produção de Fernando Brant²⁶. Trata-se do 6º álbum de estúdio do artista quando já havia alcançado sucesso no cenário da música brasileira. O álbum tem uma rica história desde sua gravação, com censura do regime militar, uso de efeitos

²⁶Há um segundo disco, com o mesmo título, resultante de show gravado ao vivo e lançado em 1974, mas com a capa de autoria de Carlos da Silva Assunção Filho, conhecido como Cafi (1950-2019) (Nota da autora).

especiais, dando a quem ouvia a impressão de estar no meio de uma clareira de floresta, e a participação de cerca de 42 músicos entre amigos de Milton Nascimento e estrelas da época (DUARTE, 2017). “O projeto contava com 11 canções, distribuídas em um LP – onde havia 8 – e em um disco compacto com outras 3: *Sacramento*, *Cadê* e *Pablo*. O LP e o compacto vinham juntos numa sofisticada embalagem” (PACHECO, 2014, p. 82).

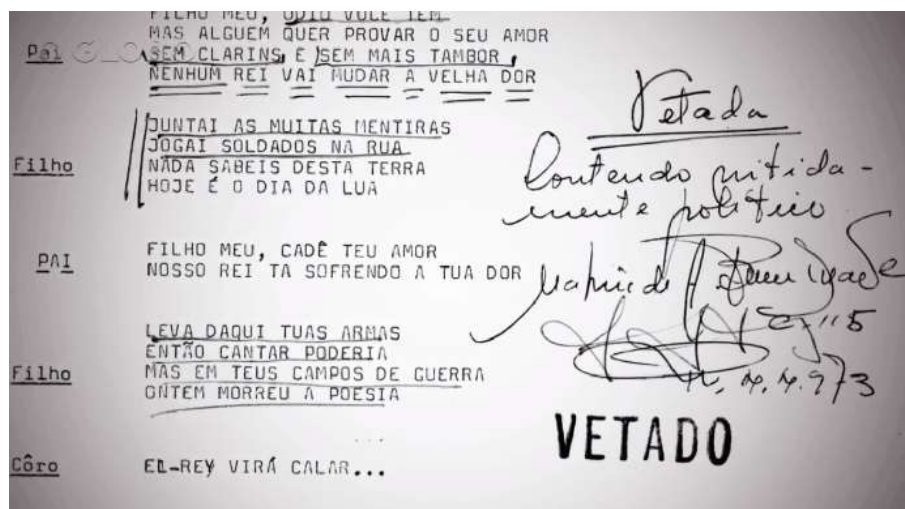
O disco foi ousado por inteiro. Junto com o LP vinha um compacto de bônus com três músicas [...] seguindo a tendência inovadora, a apresentação do disco era uma obra de arte. O LP, o compacto e a ficha técnica vinham dentro de um pôster, cuja dobradura originava o formato de capa do disco, com o vinil dentro. As letras das músicas e a ficha completa de cada uma das faixas apareciam em folhas coloridas e soltas (DUARTE, 2017, não paginado).

É necessário compreender o caráter transgressor do disco para entender a ousadia da capa e a sintonia entre o artista e o designer em seu processo de criação. Como obra musical “Milagre dos Peixes” é considerado o trabalho mais experimental de Milton Nascimento (MELO e RAMOS, 2011) e alguns fatores contribuíram para isso, inclusive a ação da censura:

No entanto, a atuação da censura, comandada pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, ao invés de se tornar um empecilho à realização do disco, transfigurou-se em um componente a mais em sua confecção. Seus músicos e produtores, envolvidos num ambiente de experimentação sonora, valeram-se da proibição das letras de três composições – consideradas inapropriadas aos interesses do regime político – para criarem uma obra discográfica de sumária complexidade e **riqueza musical e gráfica** inserida no vasto leque da Música Popular Brasileira (DINIZ, 2012, p. 373) (grifo nosso).

De fato, Milton Nascimento planejava que 5 das 11 músicas fossem instrumentais, mas a censura contribuiu para que o número aumentasse para 8, uma vez que três delas foram vetadas. O artista se recusou a retirá-las do projeto e decidiu gravá-las sem as letras, o que reforçou o caráter instrumental do álbum (FIG. 100).

Figura 100: Trecho original de “Hoje É Dia de El-Rey” vetada pela censura.



Fonte: O Globo, disponível em <http://www.jovemfm.com.br/noticias/7-musicas-que-foram-censuradas-pela-ditadura-militar/>

Apesar das restrições sofridas por algumas canções, o prestígio obtido pelo artista junto à gravadora (EMI-ODEON) com o sucesso do álbum “Clube da Esquina” de 1972, concedeu-lhe recursos técnicos e liberdade para reunir talentos e tomar decisões que ajudariam a tornar “Milagre dos Peixes” um marco fonográfico.

Diante de um limite imposto a sua música, veio a descoberta de caminhos que podiam ser percorridos por sua voz para alcançar as percepções que as letras vetadas ajudavam a construir. Se o artista não dispunha de palavras para comunicar sua mensagem, contava com a linguagem musical, capaz de inquietar o público pelas sensações que provocava. Indignação, acuo, nó na garganta, lamento, ira. Tudo vinha pela voz e pela densidade do ambiente daquele disco, lançado em 1973 (PACHECO, 2014, p. 81).

O disco é um marco fonográfico também por ser a primeira vez em que o artista “assume sua voz como mais um dos instrumentos” (MELO e RAMOS, 2011, p. 438) e delineia com mais precisão sua identidade musical:

Em tempos de ditadura, onde a palavra foi amordaçada, nada mais natural que buscar se expressar e contestar através de sons – contestar, inclusive esteticamente. O amálgama musical de *Milagre dos peixes* trazia pitadas de religiosidade católica, *jazz*, *rock*, manifestações populares, música latina. Ou seja, formava-se uma liga com elementos que muitos viam como incongruentes, num arranjo revolucionário. Mas, como visualizamos em momentos anteriores, a valorização dos arranjos e de músicos tarimbados na obra de Milton não brota tão somente de uma necessidade de expressão ante os rigores impostos pela ditadura; é traço marcante de diferentes períodos de sua carreira, inerente em sua trajetória como músico, compositor e cantor (PACHECO, 2014, p. 88).

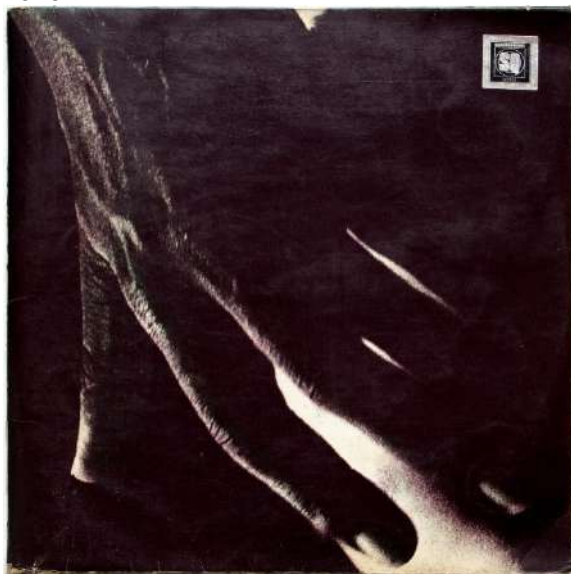
Um projeto musical de tal envergadura não poderia ter um projeto gráfico menos elaborado. Assim nos conta Cafi (1950-2019)

A capa do “Milagre dos Peixes”, aquela da mão, quem fez foi o Noguchi. Eu lembro que o Bituca foi morar em São Paulo porque casou com a Cáritas. Aí ele sumiu – foi quando ele parou de beber. E o Bituca veio com uma ideia do Elifas Andreato para fazer a capa – eu nunca me esqueço disso – e veio com um croqui. Eu olhei e disse assim: “Eu acho isso aí totalmente “transbrasil”, aquela coisa meio Transamazônica; eu não gosto”. Aí se teve a ideia e o Ronaldo falou: “A gente podia chamar o Noguchi...”. O Fernando já conhecia o Noguchi lá de Belo Horizonte ...”. E chamou Noguchi, que fez aquela capa (ASSUNÇÃO FILHO, 2004, não paginado).

O padrão comumente utilizado para capas de disco do mercado era um envelope quadrado entre 31 e 33 cm de lado no qual se inseria o disco em vinil protegido por um envelope mais fino feito em plástico transparente. À primeira vista, a capa do disco “Milagre dos Peixes” parece um álbum duplo convencional, dando a impressão que contém dois LPs, devido a sua espessura maior que a habitual causada pela introdução de uma nova concepção gráfica que utilizava, entre outros recursos, um tamanho físico ainda não experimentado em capas de disco.

A capa quadrada, com a foto em close de uma mão, tem tons sóbrios contrastantes, em preto e branco, puxando para um leve tom de sépia. Na contracapa, apenas a impressão com o nome do disco e do cantor em forma circular (FIG. 101 e 102).

Figura 101: Capa do LP *O Milagre dos Peixes*, 1973.



Fonte: acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Figura 102: Verso da capa do LP *O Milagre dos Peixes*, 1973.



Fonte: acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Abrindo o álbum (FIG. 103), percebe-se uma aba superior arredondada que se desdobra para cima (FIG. 104) e outra aba, inferior, igualmente arredondada, que se abre para baixo. Sob as abas há um pôster com um encarte independente, no

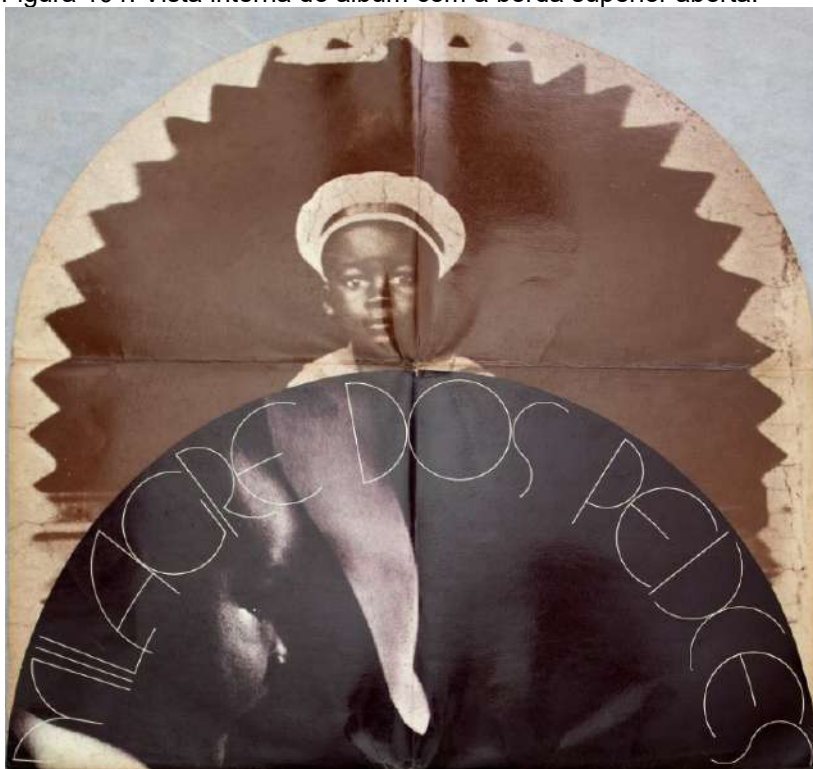
formato de um envelope quadrado, na cor violeta e abertura diagonal parcial. Na abertura se revela uma rica composição cromática de lâminas trazendo a ficha técnica completa de cada uma das faixas, em folhas coloridas e soltas (FIG. 105), considerada a ficha técnica “mais completa até então na história do disco no Brasil, incluindo os técnicos, sempre deixados de fora” (DUARTE, 2017, não paginado). Um cuidadoso sistema de cortes e dobras, elaborado com faca especial, constitui o sistema da proteção do conteúdo no qual vinha também um compacto de bônus com três músicas.

Figura 103: Vista interna do álbum aberto com as duas abas fechadas.



Fonte: acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Figura 104: Vista interna do álbum com a borda superior aberta.



Fonte: acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Figura 105: Capa aberta, dobras abertas, pôster face interna, encarte colorido, LP.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

A irreverência de ter criado uma capa com formato diferenciado, que se torna um pôster no seu desdobramento em seis vezes o tamanho de uma capa tradicional, abriu o caminho para a participação de Noguchi no meio fonográfico o que, de certa forma, significou uma ampliação das suas possibilidades criativas, uma vez que, até então, ele não havia trabalhado com esse tipo de produto.

O manuseio do álbum, antes mesmo de sua escuta musical, promove interação entre o objeto e o usuário. De certa forma, o conjunto de capa em sistema de

dobradura e seus encartes oferecem uma proposta interativa que lembra o trabalho da escultora mineira Lygia Clark (1920–1988), notadamente na série conhecida como “Bichos”²⁷. A afinidade entre os dois trabalhos não é fortuita. Segundo Glauco Noguchi (1959), filho do designer, independente das variações formais das esculturas de Lygia Clark, o que atraía Noguchi em “Bichos” era a interação compulsória entre o espectador e o objeto, estimulando-lhe a curiosidade, interação esta que o designer pretendia explorar:

A experiência sensorial colocada pelo projeto diz respeito à escala. A ideia do milagre da multiplicação se desdobra no milagre do nascimento – mais um sentido desentranhado do nome do artista. Essa ideia é experimentada concretamente pelo ouvinte – leitor no desdobrar da capa, que termina por gerar uma peça gráfica provavelmente maior do que qualquer outra que ele já tenha manipulado. Se a capa de disco costuma ser design gráfico na escala de braços, essa capa é design gráfico na escala do corpo (MELO e RAMOS, 2011, p.438).

Em sua abertura total, a capa apresenta extremidades superiores e inferiores arredondadas e se descortina em um pôster de dupla face. Na sua parte externa, em preto e branco e ligeira tonalidade sépia, há o título da obra e o nome do artista em caixa alta no estilo ArtDeco, escritos em movimento circular, corroborando com o corte de extremidades e uma foto do pequeno Pablo, o filho recém-nascido do cantor cuja mão o acalenta. Uma suave luz vinda por cima clareia o rosto da criança, a manta que a envolve e uma parte da mão (FIG. 106). Essa imagem não é percebida até a capa ser desdobrada quando, então, o que era, aparentemente, a imagem apenas de uma mão preta iluminada de forma sóbria, revela a cena de uma mão acalentando um bebê.

O pôster representa, portanto, uma recompensa àquele que interage com a capa e ainda há mais novidades. Ao virar o pôster, uma fotografia do artista, em sua infância, trajando vestes de marinheiro, em tons sépia e com uma moldura serrilhada, remete ao passado. (FIG. 105). Como bem observa Pacheco (2014, p. 103) “passado e presente se encontram e esboçam futuros desenhados em tinta de esperança”.

²⁷Entre 1960 e 1964 Lygia Clark produz a série “Bichos”, obras constituídas por placas de metal polido unidas por dobradiças, que lhe permitem a articulação, encorajando a manipulação do espectador e a produção de novas configurações. Dessa forma, o público interfere na obra como uma parte da concepção artística. Essa obra, assim como grande parte do trabalho da escultora está inserido na vertente neoconcreta brasileira (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>).

Figura 106: Pôster aberto, face externa.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

O papel utilizado foi o Triplex (branco dos dois lados) encerado, que proporciona um acabamento com brilho nas duas faces do pôster. A parte externa apresenta a superfície mais lisa do que a interna. O formato oval do pôster, sem arestas contundentes, sugere a ideia de acolhimento, colo, reforçada pelas imagens de crianças. No encarte, as arestas presentes no que é retilíneo da peça, são suavizadas pelo ar lúdico do conjunto de folhas em cores vivas.

O movimento de abertura do álbum, com o desdobramento das abas no tridimensional, libera um inesperado e amplo espaço de contemplação. O encarte de cores sólidas e vibrantes acentua o impacto visual em contraste com os tons sóbrios da capa. Nesta superfície plana, resultante da desdobra da capa/pôster, percebe-se a ideia de liberdade sugerida pela independência da capa/pôster e do encarte, evidenciando a ruptura com o tradicional e com o momento presente de repressão caracterizado pela perda das liberdades.

Até mesmo o encarte do álbum, com sua explosão de cores em meio aos tons sóbrios da capa convertida em pôster, participa da proposta de comunicação e interação. Todas as informações técnicas poderiam ter sido colocadas em apenas uma folha, mas observa-se que, utilizando cinco folhas coloridas, tendo a maior parte delas espaços vazios deixados sem impressão alguma, acentua-se a censura

sofrida pelas letras de algumas canções. O encarte, portanto, com sua forma e cores totalmente contrastantes em relação às outras partes do projeto gráfico não só dialoga com o ouvinte, mas com o próprio disco.

[...] traz encarte em cinco cores (azul, verde, amarelo, laranja e vermelho), que se separam, envoltas em um encarte maior roxo – numa palavra, as cores são móveis. Visto pelo viés da relação entre produção e recepção, constatamos que no LP o ouvinte pode montar o encarte como quiser; cada vez que o tira e o põe de volta, participa da interação artística que o LP propõe. As cores dialogam com o incremento da TV em cores no Brasil, e a letra de “Milagre dos peixes” – mas não só ela – traz esse diálogo, pois a arte gráfica se torna meta-arte: capa e encarte não são meros produtos da indústria massiva, são arte também (OLIVEIRA, 2006, p.76).

Mesmo hoje, quase 5 décadas depois de seu lançamento, não é possível passar pela experiência de abertura da capa de “Milagre dos Peixes” sem sentir que há algo além do que é visivelmente percebido. No auge da ditadura militar, com Milton Nascimento e muitos de seus amigos músicos sendo vigiados, com censuras e silêncios impostos, antes mesmo das músicas serem ouvidas, o usuário/ouvinte experimentava, provavelmente, um sentimento de transgressão. Noguchi consegue traduzir o clima: não há tristeza, nem revolta, nem dor, mas apenas a transgressão de se ter esperança, de acreditar que as coisas vão mudar. Passado (Milton criança) e presente (Pablo), tons sépia e arredondamento das formas (pôster) e cores vivas e forma retilínea (encarte), força (mão isolada) e delicadeza (mãos acalentando), e o ritual de desdobramento do pôster, que substitui a ação passiva de pegar o disco de vinil em seu envelope, se conjugam para dar essa sensação.

O projeto gráfico de “Milagre dos Peixes” foge do formalismo convencional. O desdobramento das abas da capa/pôster gera uma ampla superfície plana e libertária com um encarte solto, não aprisionado ao álbum que o continha e revela uma elaborada e criativa composição do designer. Enquanto a capa externa apresenta de forma minimalista a composição, sua abertura apresenta rico material gráfico, promovendo uma fruição estética para o usuário. Experiências como essas são especialmente desejadas pelos colecionadores e apreciadores de discos de vinil, sendo as capas uma parte especial do contato com a obra do artista. As superfícies gráficas são capazes de portar os signos que complementam bem o conjunto da obra que acaba por se tornar uma referência inconfundível. Isso ocorre pela condição de linguagem entre os sistemas de comunicação, pelo uso das cores e das formas. Neste caso, a experiência se prolonga e surpreende pela sequência

proposta das dobras e encarte, tornando assim a capa de “Milagre dos Peixes” uma referência para o design gráfico brasileiro.

5.2.2 Capa 2: Minas – a força da imagem

Ficha técnica

Peça gráfica: Capa e encarte duplo do álbum Minas

Artista: Milton Nascimento

Gravadora: EMI Odeon, Rio de Janeiro

Produtor: Ronaldo Bastos

Ano: 1975

Capa: Noguchi, Cafi e Ronaldo Bastos

Layout – arte: Noguchi, Wanderlen e Barbosa

Foto: Cafi

Desenho: Milton Nascimento

Os discos Minas e Geraes, lançados respectivamente nos anos de 1975 e 1976, representam um marco na sonoridade de Milton Nascimento e um importante momento em sua carreira (DUARTE, 2017). Os discos estão ligados por aspectos que vão além do fato de seus títulos, reunidos, formarem o nome do estado de Minas Gerais.

Não são poucos os indícios de que os discos ‘Minas’ e ‘Geraes’ fazem ponte entre si. A primeira pista é que as palavras se completam formando o nome de nosso estado. Em segundo plano podemos observar a arte gráfica dos dois discos que dialogam entre si e ainda, o disco ‘Minas’ acaba com uma vinheta que se assemelha ao afinar de uma orquestra, mas com aspectos que lembram a música progressiva inglesa, essa mesma vinheta abre o disco ‘Geraes’. Para além dessas afirmativas podemos destacar um disco que foi lançado em edição limitado, com poucos números, chamado de ‘Minas Geraes’. Esse disco contém os dois LPs (OLIVEIRA, 2005, p. 5).

Em ambos pode ser identificada “uma relação muito estreita com lugares, valores e tradições do estado de Minas Gerais (NUNES, 2005, p. 42). No entanto, “enquanto “Minas” esteve fiel à mineiridade – lembranças, paisagens, igrejinhas e trens -, “Geraes” incorporou elementos de latinidade às toadas mineiras” (SOUZA, 2012, p. 52).

Os anos 1970 foram um período de grande crescimento para a indústria fonográfica no país e, entre os fatores que possibilitaram esse crescimento, estava o

aprimoramento da mentalidade empresarial no mundo dos discos. Dessa forma, era comum que as gravadoras elegessem alguns de seus contratados como especiais, no sentido de dar-lhes mais liberdade para experimentações e ousadias. “Minas” e “Geraes” resultam justamente da concessão de autonomia artística dada a Milton Nascimento, já então famoso, por Milton Miranda, diretor da Odeon, para uma produção que se diferenciasse do padrão de mercadorias culturais idênticas, subordinadas ao planejamento econômico da empresa, como recorda Márcio Borges (1996, p.209): “Nós temos nossos comerciais. Vocês, mineiros, são nossa faixa de prestígio. A gravadora não interfere, vocês gravam o que quiserem”.

Figura 107: Wagner Tiso rege a orquestra na gravação do Disco *Minas* do seu amigo e parceiro Milton Nascimento, 1975, Rio de Janeiro, autor desconhecido.



Fonte: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/imagem/disco-minas-71395>

Os dois LPs são trabalhos que se completam, ainda que não tenham sido premeditados dessa forma. Cada um tem suas especificidades, mas compartilham, por exemplo, o caráter de reunião, de trabalho coletivo para o qual contribuíram muitos compositores e músicos relacionados ao Clube da Esquina. A diversidade sonora que também os caracteriza resulta tanto desse fazer a muitas mãos, quanto do posicionamento musical evidente de combinar a música regional a diferentes vertentes da música em geral, buscando a harmonização de aspectos tão díspares

quanto tradição e experimentalismo. Além disso, “estes dois discos trazem um nível técnico elevado e sofisticação musical que voltarão a se manifestar no Clube da esquina 2 de 1978” (NUNES, 2005, p. 45) (FIG. 107).

As composições de ambos os discos revelam “um posicionamento temático caracterizado pelo protesto político, pelo louvor a sua terra e a seu país, pela exaltação e defesa dos negros, dos índios, das crianças, das mulheres e dos marginalizados” (COAN, 2015, p. 174).

Tais obras foram engendradas num contexto em que o Brasil vivia um momento de forte repressão política, circunstância na qual Milton e seus parceiros percebem a oportunidade de, em “Minas” cantar para dentro, em suas raízes interioranas e, em “Geraes”, cantar para fora, ao incorporar à sua musicalidade elementos latino-americanos. “Minas” e “Geraes” têm o significado de serem “lugares sem frestas” - onde não há “desbunde”, muito pelo contrário, há exposição de resistência nos corpos, na paixão, nos sentimentos, na fé e na memória -, incapazes de serem tocados por um sistema cuja premissa era a total falta de sensibilidade para o humano e o universal (SOUZA, 2012, p. 35).

O nome escolhido para o LP, “Minas”, traz uma história peculiar. Em geral, os discos de Milton Nascimento, tivessem títulos próprios ou não, traziam o seu nome com bastante destaque na capa. Um garoto de 12 anos, de nome Rúbio, irmão de seu amigo Keller, chamou a atenção para o fato de que as primeiras sílabas do nome e sobrenome do artista formavam a palavra MiNas (DUARTE, 2017; COAN, 2015). Essa observação foi imediatamente aproveitada e se tornou fundamental na definição do nome do próximo LP, bem como permitiu a exploração da ambiguidade que trazia, por vezes se referindo ao artista e por vezes se confirmando a identidade cultural dos trabalhos ali presentes.

A capa do disco reúne elementos que lhe conferem, simultaneamente, sofisticação e simplicidade, coerentes com o próprio conteúdo musical, conforme descreve Bahiana (2006):

“Minas” é um álbum maravilhosamente intrincado em termos de música e arranjo. Nele, o Som Imaginário parece atingir o auge da maturação como instrumentistas, e Wagner Tiso se supera como arranjador, guardando sempre um truque brilhante no bolso do colete, tirando sempre o fôlego do ouvinte com um golpe inesperado de silêncio, da massa orquestral, violência eletrônica ou vozes infantis. As músicas de Milton são as músicas de Milton: a aparência singela que oculta uma harmonia insólita que guarda um sentimento profundo, primal, visceral (Bahiana, 2006 p. 77).

Uma única foto de Milton Nascimento foi impressa na capa e na contracapa: uma redundância que dá força à mensagem. A forma como foi feito o enquadramento do rosto de Milton, fechado, focalizando apenas a face (e não a cabeça) do artista, com um olhar sereno, porém fixo e penetrante, expõe (ou talvez fosse mais apropriado dizer, impõe) de maneira veemente, a imagem de um artista afro-brasileiro e, de certa forma, “exalta suas raízes negras” (COAN, 2015, p. 164). Os tons violeta da fotografia, provavelmente obtidos com o uso de filtros, conferem uma textura aveludada à pele negra e minimizam qualquer sugestão de agressividade. A capa do disco foi feita em papel prata levemente metalizado e polido, sobre o qual a foto do artista de pele negra provoca um interessante contraste. O título do disco “Minas” teve tipografia criada por Noguchi e não foi impresso, mas recortado na fotografia deixando aparente o papel prata de fundo. O recurso produz um efeito semelhante ao *hot stamping*²⁸ o que confere refinamento à capa (FIG. 108).

Figura 108: capa e contracapa do disco *Minas*, selo EMI Odeon, 1975.



Fonte: acervo pessoal da autora, foto de José Rocha

O encarte do LP é duplo, em papel *kraft*, cuja textura ligeiramente áspera e a cor clara contrastam com o aspecto aveludado e mais escuro da capa. Na parte interna, aberto, o encarte traz as letras das músicas e o nome de Milton Nascimento na mesma fonte da capa, com variação nas cores das sílabas iniciais de modo a destacar o nome MiNas. Exceto por essas duas sílabas, em prata, todas as

²⁸ *Hot Stamping*: também chamado de estampagem a quente, trata-se de um acabamento de impressão em que uma tira metálica é pressionada contra o papel por um molde (negativo) pré-aquecido. O modelo aquecido exerce a pressão sobre a tinta metálica que, ao encontrar o substrato, deposita o grafismo termo sensível (<https://www.printi.com.br/glossario/hot-stamping>).

informações e desenhos foram impressos em azul colonial, recurso que chama a atenção pela referência à tradição mineira (FIG. 109).

Figura 109: Encarte aberto do disco *Minas*.

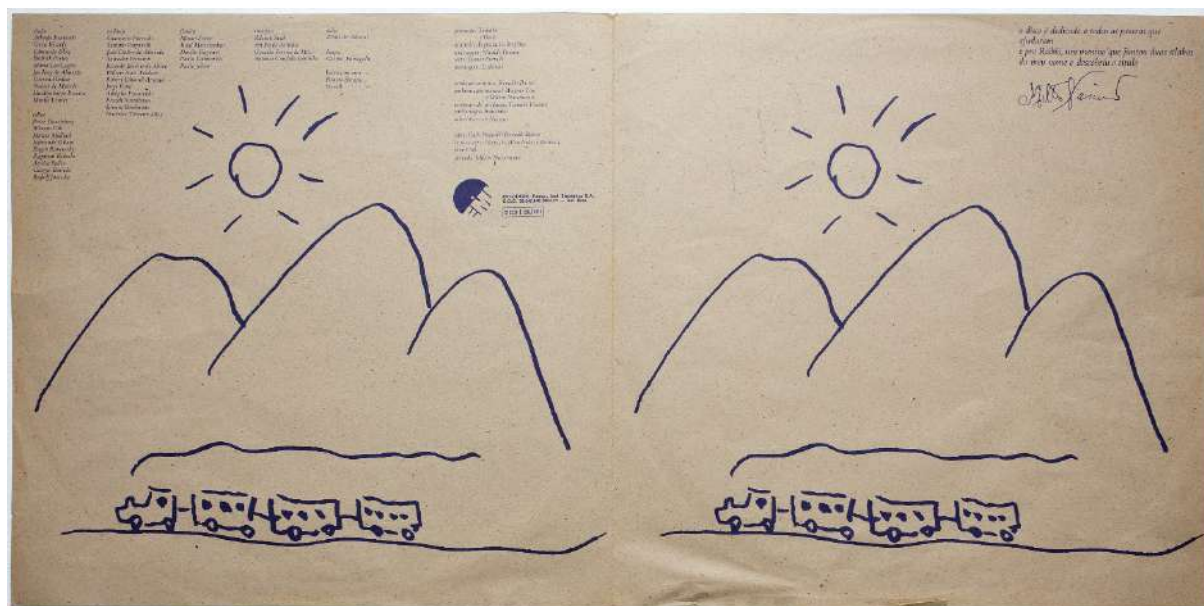


Fonte: Acervo pessoal da autora, foto de José Rocha

A outra face do encarte, também aberto, traz um desenho singelo, com traços infantis (FIG. 110). O desenho foi feito pelo próprio Milton Nascimento (FIG. 111). Até então não havia nenhuma informação que explicasse a ideia desse desenho, mas Arnaldo Ziller (2020) lançou uma luz sobre o assunto ao contar que Noguchi presenteou Milton Nascimento com um trenzinho de ferromodelismo²⁹, com o qual o artista “passava horas brincando”. Certamente esse presente, dado propositadamente ou não, foi o estímulo para a criação dessa imagem que se tornou bastante representativa de Minas Gerais: uma serra de três pontas, com o sol brilhando acima e um trenzinho passando embaixo.

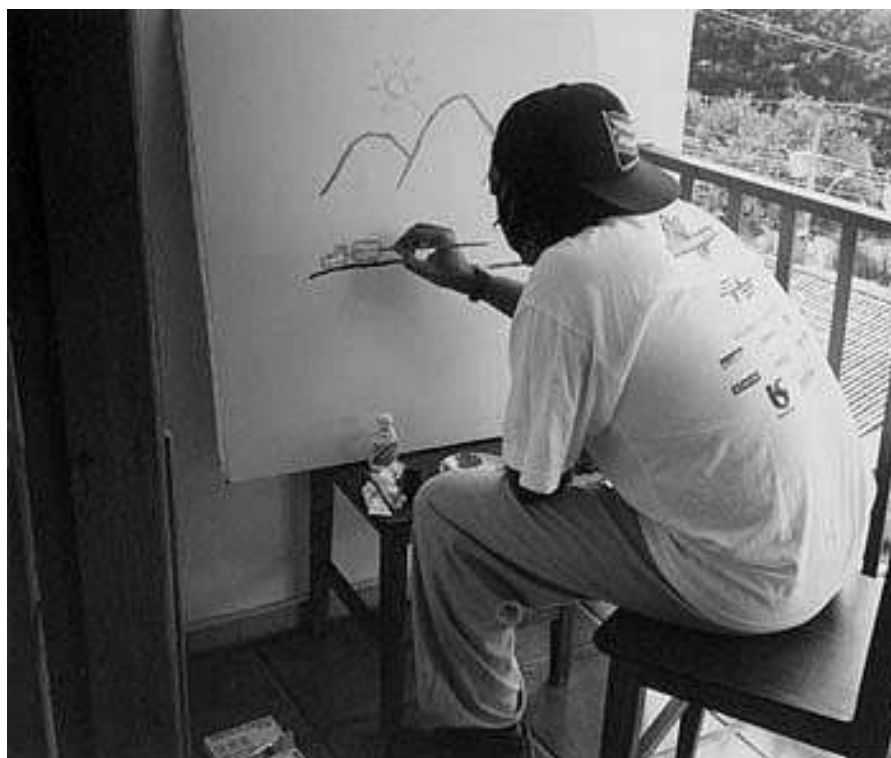
²⁹ (1) Arte ou técnica de projetar e construir modelos de trens, composições e vagões em miniatura (2) Prática lúdica com ferromodelos (<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ferromodelismo/>).

Figura 110: Encarte aberto do disco *Minas* face externa.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Figura 111: Milton Nascimento desenhando o que viria a se tornar a imagem do encarte do disco *Minas* e depois a própria capa do disco *Geraes*.



Fonte: <https://imagesvisions.blogspot.com/2015/06/milton-nascimento-desenhando-capa-do.html>

O duplo significado no nome do disco, por vezes fazendo referência ao artista, outras vezes explicitando a cultura que foi trabalhada no conteúdo musical, é explorado novamente no selo onde metade da foto de capa com a face de Milton

Nascimento divide espaço com as informações técnicas impressas em azul claro sobre um fundo roxo (FIG.112).

Figura 112: LP com o selo.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

5.2.3 Capa 3: Geraes – a criação de uma assinatura

Ficha técnica

Peça gráfica: Capa e encarte-envelope do álbum Geraes

Artista: Milton Nascimento

Gravadora: EMI Odeon, Rio de Janeiro

Produtor: Ronaldo Bastos

Ano: 1976

Capa: Noguchi, Cafi e Ronaldo Bastos

Foto: Cafi

Desenho: Milton Nascimento

O disco “Geraes” foi lançado em 1976 e, assim como o “Minas”, foi produzido por Ronaldo Bastos que compartilha a ficha técnica da capa com Cafi e Noguchi. São dois trabalhos que confirmam a competência artística de Milton Nascimento como compositor e intérprete, além da sua capacidade de articular músicos, compositores

e temas que estabelecem, por meio da sonoridade específica do Clube da Esquina, um diálogo entre a cultura mineira e a cultura mundial, sob a tensão, então existente, entre a classe artística e a ditadura civil-militar instalada no país.

“Minas” e “Geraes” são trabalhos que se completam. Não há indícios de que isso tenha sido premeditado durante a elaboração do primeiro, mas certamente já era ideia formada na gravação do segundo, pois como observa Duarte (2017), Milton Nascimento “gostava de ver o trabalho como um projeto, um todo, e não uma simples compilação de músicas. Precisava ter uma unidade, algo que representasse a alma daquilo tudo” (DUARTE, 2017, não paginado), em outras palavras, um conceito.

Quanto ao conteúdo musical, “Geraes” continua a explorar a cultura regional, acrescida, naturalmente, do traço característico das produções do Clube da Esquina, que é a inclusão de ritmos e sonoridades de diferentes linguagens musicais. No entanto, além do diálogo com as tradições mineiras presente em “Minas”, o disco “Geraes” amplia sua abrangência cultural incluindo elementos latino americanos (COAN, 2015; NUNES, 2005). Os sinais de continuidade podem ser identificados não só no conteúdo musical, mas também no projeto gráfico e até mesmo na estratégia mercadológica posterior de lançamento do álbum duplo “Minas Geraes” contendo os dois LPs.

Ainda que os dois discos tragam características parecidas, “Minas” e “Geraes” são diferentes, cada um com seu próprio movimento (OLIVEIRA, 2005; NUNES, 2005; COAN, 2015). Não é objeto deste trabalho detalhar as semelhanças e diferenças quanto aos aspectos musicais, mas, tendo-se em mente a existência de um conceito de continuidade e complementaridade, cumpre observar justamente como esse conceito norteou decisões importantes do projeto gráfico para garantir que os dois discos fossem vistos, não como uma coisa só, mas partes de um mesmo todo, ao mesmo tempo que indicassem suas mensagens específicas.

A capa de “Geraes” (FIG. 113) estampa o mesmo desenho feito por Milton Nascimento que aparecia no encarte do álbum anterior. Impresso em *hot stamping*, na cor prata, sobre fundo em tom claro de terra em papel de gramatura maior, o uso do mesmo desenho estabelece uma ponte entre os dois discos.

Trata-se de um desenho aberto, sem moldura, no qual as montanhas não sugerem fechamento ou introspecção, mas constituem um cenário regional bastante familiar ao longo do qual o trenzinho atravessa. Os trilhos, não finalizados e o trem em movimento (indicado pela posição da fumaça), por sua vez, dão uma ideia de caminho, continuidade.

Enquanto no disco anterior a capa, com o close cortado da face de Milton e fechado em si mesmo, nos falava sobre o artista, o homem, suas raízes negras, suas origens mineiras e convidava o ouvinte a **vir** – entrar, conhecer, a capa de “Geraes” convida **air** – sair, desbravar, viajar. Aliás, os modos de transporte do contexto regional mineiro estão frequentemente presentes na obra musical de Milton não sendo surpresa, portanto, que este desenho tenha adquirido uma dimensão simbólica tão forte, principalmente quando o designer Noguchi, mais do que apenas repeti-lo, o alçou a um novo patamar: de coadjuvante na capa de “Minas”, passou a protagonista da capa de “Geraes”.

A mudança de *status* é indicada pelos materiais e cores da impressão. O fundo claro, ligeiramente terroso do papel *Kraft* utilizado no encarte do disco “Minas” foi substituído pelo papel duplex mais encorpado da capa do “Geraes”, com um tom mais vibrante. Ainda é uma viagem pelas terras de Minas, mas se antes o encarte fazia uma sugestão, agora a capa traz a própria viagem exibindo seus contornos em prata vibrante no lugar do calmo azul colonial do desenho anterior.

Na contracapa (FIG. 114), os nomes do disco e do artista, ainda que tenham cedido a posição principal para o icônico desenho, mantiveram seu *status* vindo totalmente impressos em *hot stamping* prata e com a mesma fonte criada por Noguchi para o disco “Minas”.

Figura 113: Capa do disco Geraes, selo EMI-Odeon, 1976.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

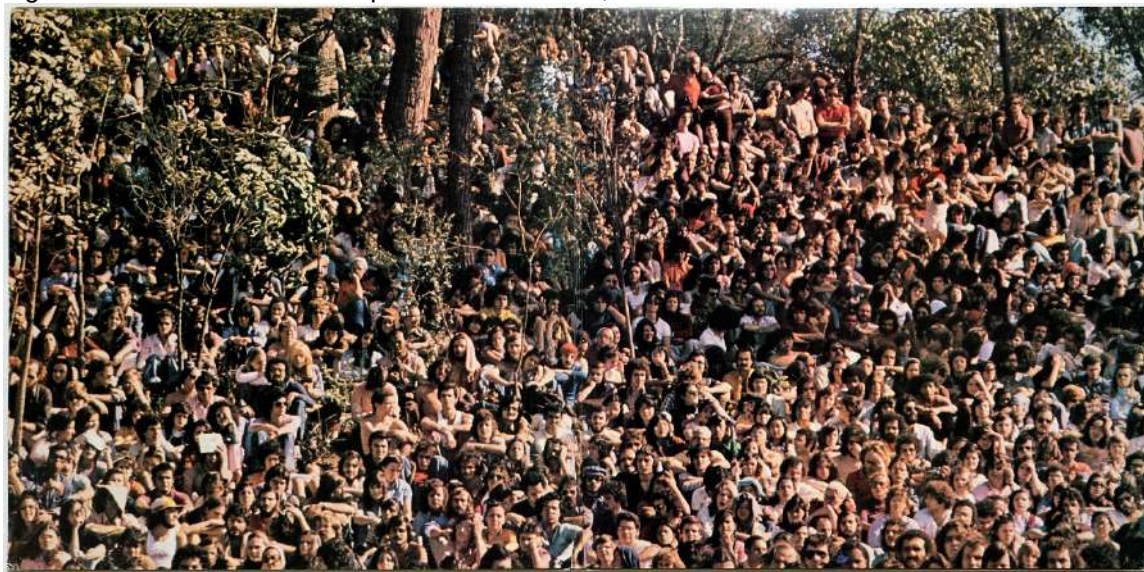
Figura 114: Contracapa do disco Geraes, selo EMI-Odeon, 1976.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

No interior do álbum foi impressa apenas uma fotografia a cores, de uma platéia, feita por Cafi em algum show do cantor. Condizente com o espírito do disco, as pessoas não estão em um ambiente fechado e urbano, mas informalmente sentadas em um aclive com vegetação arbórea ao fundo (FIG. 115).

Figura 115: Parte interna da capa do disco Geraes, aberta.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

No encarte, em modelo envelope, foi usado o papel *Kraft* de gramatura menor com impressão no azul colonial, contendo as letras das músicas e ficha técnica divididas em três colunas alinhadas pela esquerda. Em um dos lados, no final da última coluna, foi impresso o mesmo trezinhos do Milton entre montanhas (FIG. 116 e 117). O desenho presente na capa, tal qual uma assinatura, não aparece apenas no encarte, mas também no selo com os mesmos materiais e cores (FIG. 118).

Figura 116: encarte Geraes frente.

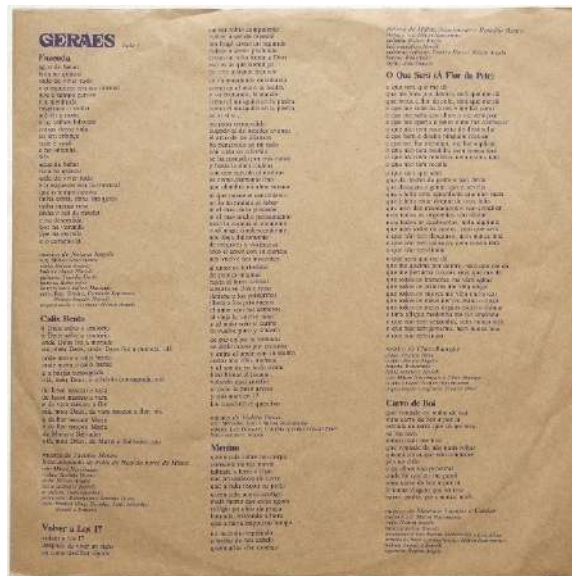


Figura 117: encarte Geraes verso.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Figura 118: LP Geraes e detalhe do selo.



Fonte: Acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Noguchi desenvolveu, portanto, um trabalho gráfico coerente com a proposta de continuidade e complementaridade do disco que, mais do que embalá-lo, estabeleceu um diálogo com o usuário criando expectativas visuais e sensoriais que se realizam e reforçam a identidade pretendida para o trabalho musical. Nas palavras de Melo e Ramos (2011):

Quanto às capas dos discos Minas e Geraes podem ser entendidas como dois frutos de um mesmo projeto, constituído por faces marcadamente contrastantes. A capa de Minas é impressa sobre papel metalizado, mostra o rosto do artista em close fechado, com um tom arroxeadado, quase monocromático, já o Geraes foi impresso sobre papel kraft, traz na primeira capa apenas um desenho singelo gravado em prata. Ambas compartilham o brilho metalizado; na primeira, o brilho vem do tipo de papel utilizado, na segunda, do tipo de impressão [...]. **As duas capas são um marco do design de artigos de massa no qual os recursos de produção gráfica são tão importantes para o resultado quanto as imagens impressas** (MELO e RAMOS, 2011, p.439) (grifo nosso).

Os elementos gráficos, a composição, os materiais e processos de produção foram utilizados de maneira a permitir que se percebesse tratar de um todo com suas partes semelhantes, mas com valores distintos.

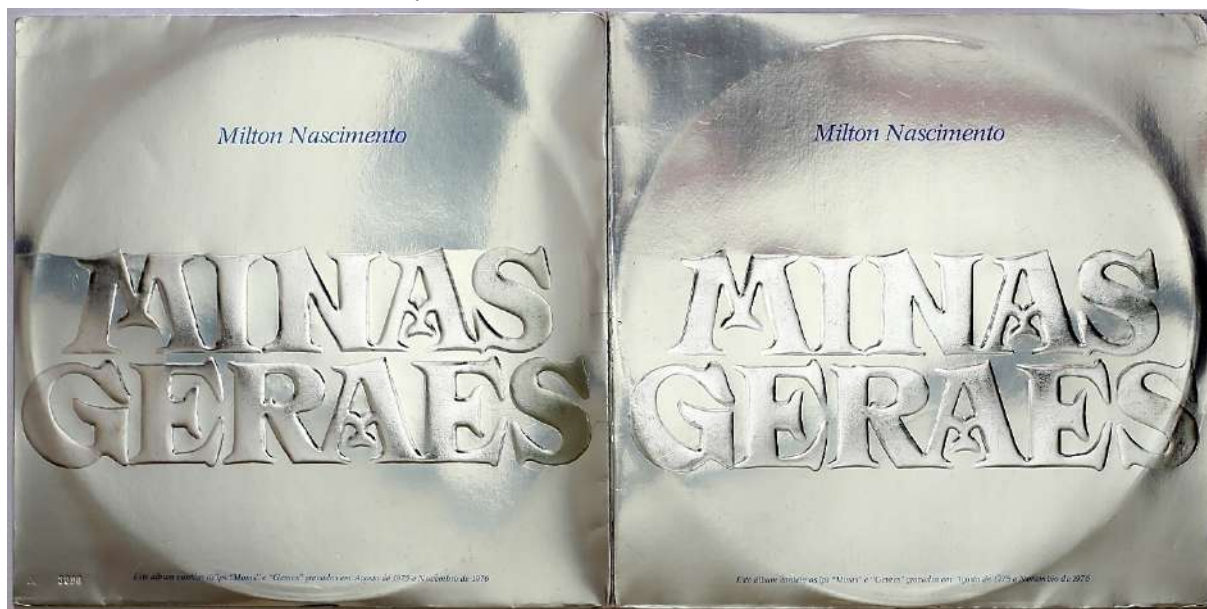
Numa visão retrospectiva, ao observar as três capas de disco, incluindo aqui “Milagre dos Peixes”, tem-se praticamente uma trajetória que pode ser a do próprio Milton: nascimento (o bebê afagado pelo pai) – maturidade (o homem seguro de suas raízes que nos encara placidamente) e expansão (a busca incessante por novas possibilidades, outras paragens, outras aventuras).

O caráter complementar dos álbuns “Minas” e “Geraes” ficou evidente e sua unidade consolidada quando houve o lançamento do álbum duplo “Minas Geraes”, em edição limitada, reunindo os dois discos. Foi certamente uma estratégia mercadológica muito oportuna, uma vez que os discos “Minas” e “Geraes” estão, até hoje, entre os mais vendidos de Milton Nascimento. Essa estratégia, contudo, demandou um cuidadoso projeto para a capa que deveria unir visualmente os dois trabalhos sem pender para um ou outro e ainda qualificar positivamente essa reunião.

Mais uma vez, e de forma coerente, os responsáveis foram Noguchi, Cafi e Ronaldo Bastos. A solução obtida, aparentemente simples, revela identidade. A manutenção de elementos como a tipografia, o papel *kraft* do encarte e o azul colonial das

impressões são unidos por uma capa e contracapa idênticas, em prata, na qual se destaca o nome do álbum duplo em relevo.

Figura 119: Capa e contracapa do álbum duplo *Minas Geraes*, artista Milton Nascimento, selo EMI-Odeon, data desconhecida, mas após 1976.

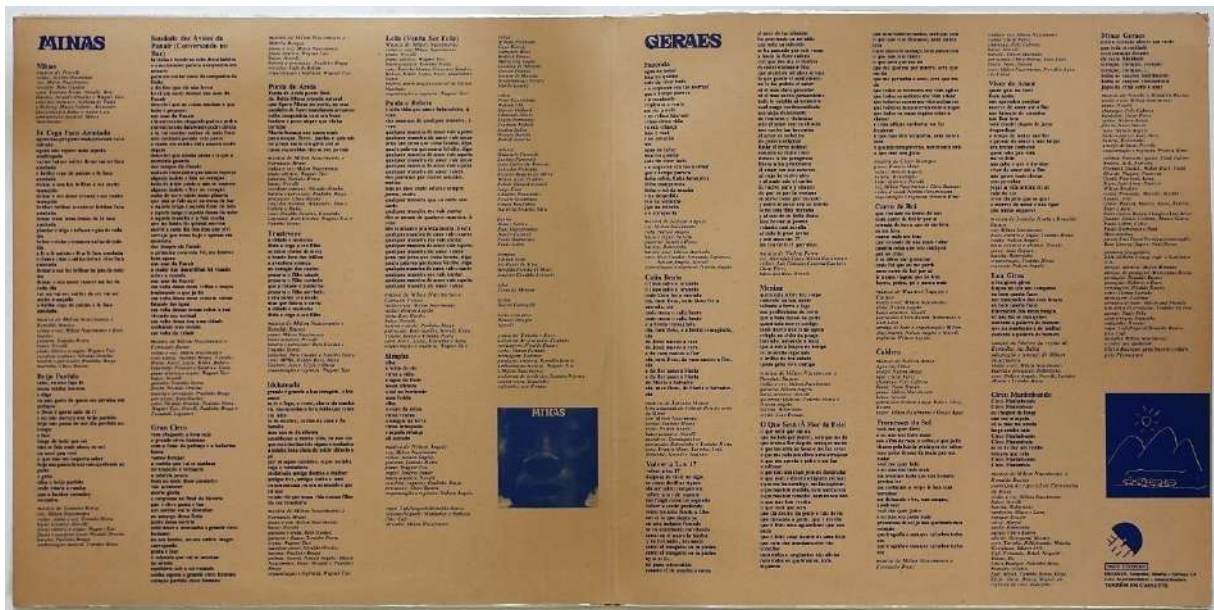


Fonte: acervo pessoal da autora, foto José Rocha

Capa e contracapa idênticas constituem uma daquelas sutilezas de Noguchi no direcionamento ou estímulo à ação do usuário: a única maneira de se obter mais informações sobre o álbum é abrindo a capa. Não há como evitar certa reverência nesse processo causada pela aparência nobre que o papel prata e as letras em relevo provocam (FIG. 119).

Aberta a “nobre” capa, a informalidade e familiaridade se apresentam novamente no já conhecido encarte em papel *kraft* impresso em azul colonial. A origem do álbum é lembrada pelas imagens da capa de cada um dos discos anteriores (FIG. 120). A mensagem é clara: o álbum duplo é um privilégio para poucos, mas são os mesmos discos que misturam toadas mineiras com a música universal.

Figura 120: Encarte aberto do álbum duplo *Minas Geraes*.



Fonte: acervo pessoal da autora, foto José Rocha

5.3 Um toque de Noguchi

O processo de criação de Noguchi referente às capas de disco era desenvolvido da seguinte forma: convidado para criar uma capa de disco, ia à gravadora ou estúdio para ver e ouvir as gravações, ter contato com os artistas, músicos e produtor, se inteirar do clima do disco, ver se havia alguma música de trabalho (hit³⁰), e se tudo isso pudesse sugerir algo para uma possível capa. Este contato poderia se estender em bate papos informais em locais despojados como bares e botequins e, no decorrer da conversa, poderiam surgir ideias para a capa ou para as locações para as fotos. A partir das fotos, Noguchi poderia mudar a ideia inicial do *layout* da capa, mas não o conceito do disco, que ele teria captado, inicialmente, que será o norteador do caminho criativo a seguir (NOGUCHI G., 2018, não paginado).

Neste processo, ele gostava de conhecer melhor os artistas com o qual estava trabalhando para captar o que eles estavam querendo expressar, mesmo que, algumas vezes, não tivesse nenhuma afinidade musical, pessoal ou ideológica com o artista. Seu posicionamento profissional era garantir a qualidade visual do elemento de interface, nesse caso a capa, na convicção de que as gravadoras

³⁰O que faz sucesso; o que é moda. Fonte: <https://www.dicio.com.br/hit/>

deveriam promover todo tipo de artista dentro de determinado padrão de qualidade (NOGUCHI G., 2018, não paginado).

Sua relação com os integrantes do Clube da Esquina, no entanto, foi além do estritamente profissional. Isso é compreensível considerando-se o perfil do grupo e a maneira coletiva e informal de trabalhar, desde a fase de composição das músicas até sua gravação. Não é de surpreender, portanto, que haja indícios da participação de Noguchi nos corais geralmente improvisados por Milton Nascimento. Duarte (2017), ao descrever o costume de Milton Nascimento de envolver amigos e outros músicos no processo de feitura de um disco, relata sobre a montagem de um coro para “Geraes” que, à semelhança do que ocorrera no disco “Minas”, seria formado por vozes anônimas e famosas.

Ele reuniu as pessoas que estavam ali na hora e passou as instruções. O artista gráfico, o advogado, o produtor, amigos, o fotógrafo, músicos e alguns convidados. O grupo era tão eclético que, se alguém o visse, pensaria se tratar de qualquer coisa, menos de um coro prestes a gravar um disco profissional. Só para se ter uma ideia de como era eclético, segue a relação: Tavinho, Hildebrando, Miúcha, Georgiana, Edison Luiz, Cafí, Fernando, Bebel, **Noguchi**, Elaine, Pii, Nelsinho, Djair, Ronaldo, Vitória, Luiz, Misah, Toninho Horta, Gege, Lizzie, Oscar, Miguel, Chico Buarque e outros.

[...]

“As pessoas ficavam sentadas no chão, falando ao mesmo tempo. Criava-se o coro ali na hora, não sei como é que dava certo, mas o negócio é que ficava lindo”, lembrou Chico Buarque (DUARTE, 2017, não paginado) (grifo nosso).

Na produção das fotos para as capas, as locações variavam muito. Podiam ser feitas na rua, na casa dos artistas, nos estúdios de gravação ou de fotografia ou até mesmo na própria casa para captar o clima que o designer queria. Com alguns fotógrafos, ele dirigia as seções de fotos; com outros, seja por sintonia ou para explorar o acaso, ele deixava de um modo mais livre (NOGUCHI G., 2018).

Noguchi se tornou amigo de Milton Nascimento e de Cafí, fotógrafo oficial do artista. Essa amizade permitiu alguns encontros nos quais Noguchi e Cafí, em clima de interação, estabeleciam um diálogo visual de possibilidades fotográficas e eram capturadas imagens tanto para divulgação, quanto para utilização em algum trabalho de Milton Nascimento. Esse foi o caso do ensaio fotográfico realizado pelos dois, à beira mar, e registrado no álbum “Milton” de 1978. (FIG. 121), embora Noguchi não tenha assinado a capa.

Figura 121: Capa e contracapa abertas, disco *Milton*, selo EMI Odeon, 1976.



Fonte: acervo pessoal da autora; foto José Rocha

O uso de ilustrações por parte de Noguchi não era algo incomum e, para isso, ele se valia de sua habilidade no desenho, evidente desde a infância, e presente em suas atividades de elaboração de capas de livro. Para a capa da reedição em 1978 do LP “Travessia”, foi criada uma ilustração de Milton Nascimento de perfil, vestido com seu tradicional boné. A ilustração, em apenas duas cores, foi produzida com nanquim preto e tinta Ecoline³¹ azul escuro sobre papel Schoeller³² claro (FIG. 122).

³¹ A tinta Ecoline Talens conhecida como Aquarela Líquida possui excelente adesão aos papéis de aquarela e desenho. Sua tinta é saturada, com apenas alguns pingos consegue-se produzir muito. Ecoline Talens pode ser utilizada com pincel, pena, aerógrafos e outros materiais. É uma aquarela um pouco complicada para se trabalhar de imediato mais depois que se às ecolines tem-se excelentes acabamentos (<https://www.artecamargo.com.br/tinta-ecoline-talens-profissional/>).

Figura 122: Capa e contracapa do álbum *Travessia*, artista Milton Nascimento, selo Som Livre, 1978.



Fonte: acervo da autora; foto José Rocha

O desenho traz em si uma poderosa síntese do artista que ganha força expressiva pelo contraste com o fundo claro. O perfil de Milton Nascimento, facilmente identificável, sugere um olhar que se estende para fora dos limites da capa e faz sentido à ideia de um movimento – travessia (SILVEIRA, 2020). Foi uma capa bem sucedida como se pode ver nas palavras de Moura (1979, p. 23): “Quem lembra daquele pessimamente gravado primeiro elepê do Milton Nascimento? Pois é ele mesmo, agora repassado pela prensa da Som Livre e com uma capa de outra categoria, concebida por Noguchi”.

A capa de um disco não é somente uma embalagem, mas também um objeto de comunicação cujo manuseio faz parte do processo de interação com o usuário, constituindo-se em uma estratégia para destacar o produto musical e o intérprete. São exemplos de estratégias bem sucedidas dessa natureza a famosa capa do álbum “StickyFingers”, de 1971 dos Rolling Stones, criada por Andy Warhol (FIG. 123) e a capa do álbum “Transa” de Caetano Veloso, de 1972, criada por Aldo Luiz e Álvaro Guimarães (FIG. 124; ver também FIG. 40). Na capa de Warhol, um zíper real colocado na imagem da calça masculina é um convite bem humorado à abertura do

³²Schoeller é uma marca de papel alemã que tem suas próprias especificações para as diferenças de cada tipo de papel que comercializa. Esses papéis são indicados para quase todas as técnicas e materiais. Os papéis Schoeller são muito caros aqui no Brasil, mas oferecem alta qualidade, o que dá ótimos resultados ao desenho.

álbum enquanto na capa de “Transa”, de composição sóbria para ser coerente ao tom contido e introspectivo de Caetano no disco, a surpresa vem após a abertura da capa que “por meio de abas e linguetas, pode ser transformada em um prisma de seção triangular que flerta com a arte conceitual – um ‘discobjeto’ como ele é denominado nos créditos” (MELO e RAMOS, 2011, p. 432).

Figura 123: Capa do disco *Sticky Fingers*, artistas The Rolling Stones, selo Rolling Stones Records, 1971.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 124: Etapa da montagem do prisma a partir da capa do disco *Transa*, artista Caetano Veloso, Selo Philips, 1972.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Essa estratégia já havia sido empregada por Noguchi, e de forma bastante envolvente, em “O Milagre dos Peixes”. No entanto, o designer obtém resultado semelhante dispondo de poucos recursos para a produção gráfica. Esse também é o caso do compacto gravado por Milton Nascimento, Beto Guedes e o Som Imaginário, cuja capa é assinada por Noguchi, Cafi e Ronaldo Bastos. Na capa, a imagem (foto de Milton Nascimento) e o texto (nome das músicas e dos intérpretes) foram posicionados de tal maneira que, para se ver qualquer uma delas, deve-se virar a capa. Da mesma forma, enquanto um lado da capa mostra uma das músicas gravadas, para se ver a outra, é necessário também virar a capa. A cada vez, o ângulo de manipulação é diferente, ou seja, um recurso simples, de baixo custo (impressão a duas cores). Assim, o usuário é obrigado permanecer um pouco mais com a peça nas mãos (FIG. 125).

Figura 125: Frente e verso da capa do compacto *Norwegian Wood/Caso você queira saber*, artistas Milton Nascimento, Beto Guedes, Som Imaginário, selo EMI-Odeon, 1973, nas diferentes posições de leitura.



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Em alguns projetos, Noguchi se encarregava pessoalmente da direção de arte das fotografias, para as quais, muitas vezes, empregava recursos pouco usuais, considerando-se que as ferramentas tecnológicas somente foram incorporadas ao seu trabalho mais tarde.

Esse é o caso do LP “Assim seja” de Wagner Tiso, produzido por Milton Nascimento, lançado em 1979 com projeto de capa de Noguchi e fotos de Fernando Carvalho. Inicialmente foi realizada uma sessão de fotos com o artista para a qual Noguchi solicitou a ênfase em tomadas do perfil e uso de filme preto e branco. Após a seleção da foto de capa, Noguchi criou um suporte específico, semelhante ao formato de um “pau-de-selfie” atual, no qual a foto foi fixada. O suporte, por sua vez, foi preso com grampo de marcenaria a uma janela deixando a foto suspensa na parte externa. Para poder captar o fundo escuro do céu noturno, uma nova sessão foi realizada à noite quando então, sobre a borda esquerda da foto, aplicou-se solvente de cola de sapateiro, que era usado nos estúdios para limpeza dos

trabalhos. Em seguida, ateou-se fogo à foto para que o fotógrafo pudesse fazer uma série de tomadas. Todo o trabalho subsequente como definição de cores, tipografia e organização visual do texto, foi condicionado a dar ênfase à imagem impactante e de certa forma, poética, da foto em chamas (FIG. 126).

Figura 126: Capa do disco *Assim seja*, artista Wagner Tiso, selo EMI-Odeon, 1979 e detalhe da dedicatória do artista “Liza essa é uma obra de arte de seu pai. Com carinho, Wagner Tiso”.



Fonte: Acervo da autora, fotos José Rocha

Wagner Tiso (2019) conta que o próprio Milton, produtor do disco, o orientou a procurar Noguchi para fazer a capa. Eles não se conheciam. Wagner lhe forneceu o nome do disco, “Assim seja”, e Noguchi foi à gravadora onde passou um tempo escutando as músicas. Alguns dias depois, ele voltou para apresentar a arte pronta e o artista relata: “me deparei com um belíssimo trabalho de criação. Eu não tinha nada pra falar e muito menos interferir, perfeita! É a capa de disco que mais gosto. Apesar do disco não ser o mais vendido” (TISO, 2019, não paginado).

O domínio dos modos de produção permitiu à Noguchi, em seus trabalhos, obter efeitos específicos a partir da escolha de materiais ou fazendo variações em sua forma de utilização. Entre 1979 e 1982, foi responsável pelas capas de três LPs sequenciais de Tavito. No segundo deles, optou por capa e contracapa com textura diferenciada escolhendo fazer as impressões sobre o papel Duplex invertido (com a parte áspera como face principal). Esse recurso, além de alterar a percepção tátil do

objeto, proporciona uma absorção diferenciada da tinta de impressão, criando opacidade e aspecto envelhecido na foto utilizada (FIG. 128).

Figura 127: Disco *Tavito*, artista Tavito, selo CBS, 1979, foto de Bernardo Magalhães.

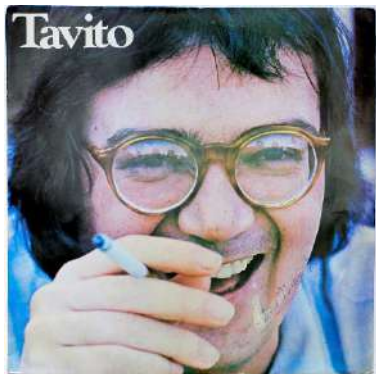


Figura 128: Disco *Tavito 2*, artista Tavito, selo CBS, 1981, foto de Frederico Mendes.



Figura 129: Disco *Tavito 3*. Artista Tavito, selo CBS, 1982, foto de Lizze Bravo.



Fonte: Acervo pessoal da autora, fotos José Rocha

As três capas se apresentam como uma síntese visual do artista (FIG. 127-129). Na primeira, o *close* de Tavito expõe sua face alegre e bem-humorada com clareza. No disco “Tavito 2”, o artista aparece mais afastado, caminhando sobre uma calçada cujo padrão geométrico está em harmonia com as cores e com a posição do artista na foto. A imagem sugere um instantâneo ligeiramente desfocado, mas que ainda enfatiza sua jovialidade. No terceiro disco, as fotos de Tavito foram substituídas por uma logo criada especialmente para a capa, na qual, de modo divertido, tipografia e desenho sugerem os óculos, traço característico do artista. As três capas podem representar um processo gradativo de depuração da imagem.

A capa do disco “Beto Guedes ao vivo” gravado no Anfiteatro do Morro da Urca, no Rio de Janeiro, entre os dias 27 e 29 de agosto de 1987, oferece um bom exemplo do uso estratégico, feito por Noguchi, dos recursos tipográficos.

Capas de discos gravados em shows ao vivo costumam mostrar imagens do evento. De certo modo, nesses casos, o disco é documento e, como tal, as imagens se tornam parte do registro que foi realizado. O deslocamento de flagrantes do show para a contracapa, a inserção de uma única foto de Beto Guedes de frente para o público e a ênfase na tipografia produzida especificamente para esse fim conferiram caráter diferenciado à capa que, mais uma vez, estava sob responsabilidade de Noguchi, Cafí e Ronaldo Bastos.

Com um traço meio solto, que lembra a tipografia dos grafites de murais, os tipos criados lembram as lineais de impacto que, na análise de Viana (2016), oferecem excelente legibilidade mesmo à distância e atuam no sentido de uma comunicação enérgica com o observador, chamando sua atenção. Dessa forma, o artista e seu evento ficaram em destaque em relação às fotos, o que foi estratégico para a qualidade estética, uma vez que imagens captadas diretamente em shows, mesmo por um fotógrafo experiente como Cafi, são espontâneas demais para serem protagonistas eficientes em uma capa (FIG. 130).

Figura 130: capa do disco *Beto Guedes ao vivo*, artista Beto Guedes, 1987, selo EMI-Odeon.



Fonte: Acervo da autora, foto José Rocha

O que seria, então o “toque de Noguchi”? Essa expressão foi usada por seu filho Glauco (NOGUCHI, G., 2020, não paginado) que atuou com o pai durante muitos anos.

Trata-se do resultado obtido por decisões projetuais gráficas relativamente simples, mas que resultam de um profundo trabalho de imersão do designer no conteúdo musical e do clima que percebia nos estúdios de gravação. Em se tratando de Milton Nascimento e outros componentes do Clube da Esquina, não foi apenas uma imersão profissional, em função dos laços de camaradagem que acabavam unindo todos que constituíram ou se aproximaram do grupo.

O toque de Noguchi, em geral, não utiliza recursos complexos, mesmo porque as ferramentas digitais não prevaleciam ainda nesse universo profissional. Um corte e dobra inusitado, um contraste de materiais, a repetição de uma assinatura visual simbólica, a exploração da interatividade pela alternância na direção do texto, um grafismo, a captura de uma imagem inusitada, recursos que estavam disponíveis para qualquer um, mas que seu espírito criativo soube utilizar nos momentos adequados. Sem alarde, como ele gostava.

6. CONCLUSÃO

O armazenamento e o reconhecimento das limitações da memória individual fazem com que as sociedades desenvolvam e aprimorem, ao longo de sua existência, formas e mecanismos de registro, bem como criações de instituições que possam se responsabilizar pelo armazenamento de uma memória coletiva.

A memória é fundamental para a compreensão e reconhecimento de identidades. Por meio de registros e narrativas de lembranças, a memória está sendo cada vez mais discutida e pesquisada, em vários níveis, principalmente nas relações que envolvem a identidade.

A História possibilita registrar e analisar a memória da existência humana, construindo, a partir de eventos passados, uma estrutura de significação para o presente e até de fundamentação para ações do futuro.

Ao considerar o design, de um modo geral e ao longo de sua trajetória, percebe-se que envolve inúmeras pesquisas científicas de diversas áreas de conhecimento. Quanto à memória gráfica brasileira, os registros são escassos em relação à enorme obra, acervo e repertório de décadas passadas.

Desse modo, ao considerar a história e a memória gráfica do design, ambas se apresentam de forma mais constante e sistematizada a partir da década de 1990. Isso possibilitou o aumento da participação desta temática em congressos e publicações, no sentido de mobilizar o acréscimo do referencial teórico existente. Entretanto, ainda com um longo caminho a ser feito principalmente no atual mundo cada vez mais efêmero.

É necessário afirmar a importância de se buscar formas e mecanismos de registro para resgatar a memória, as referências e inspirações para o desenvolvimento de novos projetos no design. A área do design influencia e é influenciada pela cultura, pelos estilos e pela dinâmica cultural dos ambientes, gerando resultados materiais e visuais.

Portanto, os movimentos culturais, sociais e as políticas entre as décadas de 1960 e 1980 vieram proporcionar uma crítica à capacidade da sociedade de consumo de diluir e absorver até mesmo as expressões culturais mais revolucionárias, em um

ataque filosófico profundo e radicalmente ambicioso às próprias bases da sociedade que transformava estas expressões culturais em um conjunto de produtos consumíveis. Muitos movimentos geraram projetos que anteriormente não eram definidos como design, mas contribuíram definitivamente para o seu desenvolvimento e para firmarem-se como marco na história do design no Brasil.

Essas observações reiteram que o design gráfico mineiro não permaneceu atrás nas tendências, irreverências, ousadias e criatividade desenvolvidas nas obras gráficas da época no Brasil. Porém, não houve uma preocupação com registro, história e memória das obras gráficas no decorrer dos anos. Pode-se observar que existem muito pouco estudo, registro e história difundida sobre design mineiro.

Pode-se notar aqui, que o movimento musical desenvolvido pelo Clube da Esquina revela-se em sua essência numa conexão direta com a história que Minas Gerais vivia naquele momento. De certo modo as letras possuem um sentido velado, típicas daquele período de ditadura, mas também possuem referências barrocas em suas melodias e arranjos.

Notamos a aproximação das influências multiculturais, ligadas às questões negras, às etnias, aos grupos minoritários que sempre foram muito bem articulados com as questões globais percebidas pelo Clube da Esquina. O esforço em buscar traços de uma identidade mineira e trabalhá-la em canções que extrapolam o regionalismo, se tornou uma característica que seria reconhecida anos mais tarde.

Ainda, torna-se evidente que o movimento começa a transcender os limites geográficos de Minas Gerais, tomando uma amplitude enquanto um movimento musical.

No Brasil, as primeiras capas de discos personalizadas surgiram a partir da década de 1940, quando as capas de disco começam a criar corpo. Com a influência modernista ocorrida na arquitetura, nas artes plásticas e na música, a linguagem gráfica começa a se reestruturar e passa a ser valorizada em vários setores da comunicação, inclusive na área da discografia. Consequentemente, os designers começam a criar e explorar as ideias do envoltório com todos os possíveis recursos materiais de acabamento gráfico da época.

Existiram muitos estúdios especializados em capas de disco e designers a partir da década de 1960. Esses profissionais designers, responsáveis pela criação das capas de discos, transitavam pelo vasto mercado editorial tanto no teatro quanto na televisão. Muitos deles tinham formação em áreas diversas, ou eram autodidatas, e passavam por várias agências adquirindo experiência como paginadores, ilustradores e arte finalistas.

Entre os anos de 1970 e 1990, as capas de disco se firmaram como suporte para imagens de elevado valor estético e técnico. Desse modo, o aspecto gráfico passou a ser muito relevante na composição geral da obra.

Pode-se considerar que as capas de disco sempre despertaram interesse para a análise gráfica, pois contêm vários elementos tais como: cores, tipografias, impressões e qualidade das imagens, texturas e formatos, o que as leva a serem observadas pela sua originalidade e criatividade.

A necessidade da inserção de designers gráficos no processo de criação gráfica das capas de disco e a utilização de vários materiais, diferentes e novas formas, métodos de impressão e acabamento proporcionam o surgimento de capas criativas e originais.

A partir do surgimento de profissionais de design envolvidos com a produção de capas de disco, pode-se perceber naturalmente uma evolução da qualidade estética e complexidade das capas.

O mercado fonográfico, então, passou a se preocupar com a profissionalização de designers, chamados de “capistas” e/ou “desenhistas de capas” influenciados pela história e estilos da música no Brasil. Sabe-se que na criação de um disco, o artista se manifesta culturalmente e expressa os sentimentos e as influências vivenciadas por ele e pela região em que está inserido. Assim, compete ao designer gráfico captar e transmitir os reflexos da expressão do artista na criação gráfica das capas de disco.

Nota-se também que o mercado fonográfico sempre foi considerado importante para o movimento cultural do Brasil e, conseqüentemente, a inserção do designer no

processo de criação das capas de disco veio a contribuir para a identidade visual de vários segmentos da música brasileira.

Como dito anteriormente, recuperar essa memória gráfica brasileira a partir das capas de disco consiste em valorizar uma época social, em reconhecer identidades de designers, por vezes esquecidos, e também refazer um caminho de ressignificações para o design gráfico brasileiro.

Com esta questão em mente, a pesquisa foi conduzida em torno do objetivo geral de analisar a criação das três capas de disco: “Milagres dos Peixes”, “Minas” e “Geraes”, criadas na década de 1970, época da ditadura civil-militar brasileira, repressão e censura. Por meio dessa análise pode ser confirmada a introdução, por parte de Noguchi, de aspectos inovadores como interatividade, contraste de materiais, capturas de imagens inusitadas, sintaxe gráfica, entre outros, substituindo soluções padronizadas por uma concepção artística mais sofisticada.

As escolhas de Noguchi, ao criar as capas, se deram pela inovação, pela criatividade, pela utilização de material diferenciado, entre outros fatores. As capas de disco produzidas por ele contribuíram significativamente para o design brasileiro. Considerando o design gráfico como uma atividade que se expandiu bastante e alcançou produtos e serviços em segmentos diversos ao longo do tempo.

Observa-se que, na criação das capas aqui abordadas, o designer amplia as suas possibilidades criativas, uma vez que, até então, ele ainda não havia trabalhado com este tipo de produto.

O mesmo ocorreu nas outras duas capas “Minas” e “Geraes”, que não foram consideradas como embalagens e sim design. As capas de disco criadas por Noguchi não podem ser consideradas como simples embalagem e sim produtos resultantes de um projeto de design que procura estabelecer interlocução com o usuário.

O pensamento “nunca julgar um livro pela capa” é senso comum. Embora seja fácil imaginar que tal pensamento se refira também a álbuns (é a música do lado de dentro que é importante), há algo a ser dito sobre uma capa de álbum bem projetada. Embora pareça que um álbum esteja centrado apenas na música, o

projeto de criação da capa de um disco é essencialmente o equivalente à capa de um livro.

Percebe-se, nas capas abordadas, uma perspicácia em utilizar materiais alternativos combinando arte e tecnologia para comunicar ideias por meio de mensagens visuais. Há também a utilização de uma variedade de elementos e combinações gráficas, tais como: ilustrações, fotografias, cores, símbolos, marcas, emoções, estilos, expressões no sentido de associar imagem e texto para comunicar uma mensagem.

O autodidata Noguchi se considerava da Era Pré Design, não gostava de ser classificado como designer, achava que essa designação era esnobe e elitista. Gostava de ser chamado de “biscateiro”, pois entendia que o Design existia desde a criação do mundo e era parte da vida. Dessa forma, desenvolveu no seu dia a dia um aprimorado olhar estético. Noguchi transitou por várias áreas como design, a propaganda e a ilustração nas quais seu talento o destacou. Desejava ser arquiteto e mesmo não tendo formação acadêmica, executou alguns projetos residenciais, incluindo a sua própria casa e também as casas de alguns amigos.

O inconformismo fazia parte do dia a dia dele e o seu olhar estético era seu guia. Constantemente era questionador e crítico em relação às formas e funções de objetos, peças publicitárias, obras arquitetônicas e até no urbanismo. Ele tinha uma visão humanista para tudo o que seu olhar captava, e o incomodava perceber injustiças ou um mau design.

Como designer mineiro, Noguchi tinha relevância, pois circulava com facilidade no Design, na publicidade (onde inovou e atuou por vários anos) e na arquitetura, onde sentia-se à vontade, tendo conquistado vários amigos arquitetos mineiros, para os quais realizou desenhos de perspectivas.

Resumindo, Noguchi foi um “biscateiro” pré multimídia que gostava de desafios e de provocar mudanças com seu estilo e traço.

A pesquisa não se encerra no recorte que foi feito. A obra do designer mineiro Noguchi (FIG. 131) é muito mais extensa. Há muito muitos trabalhos a serem

desenvolvidos na área da memória gráfica brasileira e esta tese vem contribuir como referência para novas pesquisas.

Figura 131: Noguchi em 1997.



Fonte: Montagem da autora a partir de fotografia de seu acervo pessoal

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- APPOLINÁRIO, F. **Dicionário de metodologia científica**: um guia para a produção do conhecimento científico. São Paulo, Atlas, 2009.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70 –30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2006.
- BARROS, José D' Assunção. Sobre a feitura da Micro-História, **OPSIS**, Catalão (GO), vol. 7, n. 9, p. 167-186, jul-dez 2007. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9336/6428>. Acesso em 20 nov. 2019.
- BARTMANSKI, Dominik; WOODWARD Ian. The vinyl: the analogue medium in the age of digital reproduction. **Journal of consumer culture**. Thousand Oaks (USA), v. 15, n. 1, p. 3-27, 2013. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1469540513488403> Acesso em 10 ago. 2020.
- BEATLES derrotam Elvis Presley, Pink Floyd e mais em votação sobre a capa de disco mais icônica de todos os tempos. **Revista Rolling Stone Brasil**. São Paulo, edição de 31 jul. 2020. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/beatles-derrotam-elvis-presley-pink-floyd-e-mais-em-votacao-sobre-capa-de-disco-mais-iconica-de-todos-os-tempos-veja-lista/>Acesso em 12 set 2020.
- BORGES, Adélia. Apresentação. In.: SAFAR, Giselle e ELETO, Humberto (Org.) **Design Gráfico Mineiro – que trem é esse?** Belo Horizonte: Rona, 2001.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem**: histórias do Clube da Esquina. 4. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- BRAGA, Marcos da Costa. Pós-fácio. In: BRAGA, Marcos da Costa; MOREIRA, Ricardo Santos (orgs.). **Histórias do design no Brasil**. São Paulo: Annablume/FAUUSP, 2012, p. 189-191.
- BRAGA, Marcos da Costa; DIAS Dora Souza. **Histórias do design no Brasil III**. São Paulo: Annablume/FAUUSP, 2014.
- BRAGA, Marcos da Costa; FERREIRA, Eduardo Camillo K. (orgs.). **Histórias do design no Brasil III**. São Paulo: Annablume/FAUUSP, 2017, 266 p.
- BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (org.) **Histórias do Design em Minas Gerais**, Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. 300 p.
- BUENO, Andréa dos Reis Estanislau (org). **Coração Americano**: 35 anos do álbum Clube da Esquina. Belo Horizonte: Prax, 2008.
- CABRAL, Anne. E. S. A. História, memória e identidade: aspectos metodológicos de pesquisa. In: 8º Encontro Internacional de Formação de Professores e 9º Fórum Permanente de Inovação Educacional, Aracaju, 2015. **Anais...** Aracaju: UNIT, 2015,

não paginado. Disponível em:

<https://eventos.set.edu.br/index.php/enfope/article/view/1640>. Acesso em mai. 2020.

CAMPI, Isabel. **La historia y las teorías historiográficas Del diseño**. México: Designio, 2013.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COAN, Emerson Ike. Quatro décadas de “Minas” e “Geraes”: a dimensão política da obra de Milton Nascimento. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 163-176, jul./dez. 2015.

COELHO, Rafael Senra. **Dois lados da mesma viagem**: a mineiridade e o Clube da Esquina. 2011, 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

DANTAS, Marcelo. A juventude como protagonista no consumo de produtos culturais: 50 anos da Jovem Guarda. **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais** • Aracaju • V.4 • Edição Especial - Contextos da Cultura • p. 109-120 • nov. 2015.

DE MARCHI, Leonardo. A Angústia do Formato: uma história dos formatos fonográficos. **e-Compós** - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, v.2, n.1, p. 1-19, abr. 2005.

DE MARCHI, Leonardo; LADEIRA, João Martins. Ecos da modernidade: uma história social da indústria fonográfica no Brasil 1900-1930. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós**, Brasília, v.17, n.2, mai./ago. 2014.

DIAS, Márcia Regina Tosta Dias. **Sobre mundialização da indústria fonográfica Brasil**: anos 70-90. 1997. 173 f. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

DINIZ, Sheyla Castro. Milagre dos peixes em tempos de “milagre econômico”: o Clube da Esquina e a resistência político-cultural à ditadura militar brasileira. In: SANTOS, Maria do Rosário G. R.; LESSA, Elisa Maria M. S. **Música discurso poder**. Vila Nova de Famalicão/Portugal: Universidade do Minho/Húmus, p.369-380, 2012.

DINIZ, Sheyla Castro. Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960. **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 37, 1-27, abr. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5165/3207> Acesso em 15 mai. 2020.

DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2017. Edição do Kindle.

FARIAS, P. L. On graphic memory as a strategy for design history. In: International Committee for Design History and Design Studies ICDHS, 9, 2014, Aveiro, Portugal. **Proccedings...**, São Paulo: Blucher, 2014. p 201-206.

FERREIRA, Eduardo C.K. Apresentação. In: BRAGA, M.C.; FERREIRA, E. C.K. **Histórias do Design no Brasil III**. São Paulo: Annablume/FAUUSP, 2017.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Trad. Joice Elias Costa. 3. ed., Porto Alegre: Artmed. 2009.

FLORES, Oscar Salinas. Los diseñadores y la necesidad de construir um discurso. In: CAMPI, Isabel et al. **Diseño e Historia**: tempo, lugar y discurso. México: Desígnio, 2010.p. 23-38.

FRANÇA, Vinicius (vinafranca@gmail.com). Mensagem recebida por lizadnoguchi@gmail.com em 18 nov. 2020.

FREIRE, Vanda Lima Bellard; AUGUSTO, Erika Soares. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais de música popular. **Per musi**. Belo Horizonte, n. 29, p. 220-230, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a22.pdf> Acesso em: 02 nov. de 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**: o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GARCIA, Luiz Henrique Assis; VIANA, Julianne Paranhos Viana. **O Museu Clube da Esquina e os lugares da cidade**: breve reflexão sobre ações museológicas no espaço urbano. *Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 134-152, 2016.

GARSON, Marcelo. Jovem Guarda versus MPB: A construção midiática da guerra. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-21, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2018: ID29728. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.3.29728>.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2006.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n. 9, ago/dez, 2011, p. 105-122.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013. Resenha de: SILVA, G. F. **Aedos**: revista do corpo discente do PPG História da UFRGS, Porto Alegre, v. 8, n. 18, p. 247-253, ago. 2016.

LABANCA, Gabriel Costa. **Dos anos dourados às Edições de Ouro: a Tecnoprint e o livro de bolso no Brasil (1939-1970)**. 2009. 215 fl. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

LAUS, Egeu. Capas de disco: os primeiros anos. In: CARDOSO, Rafael (org.) **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 419-476.

LEON, Ethel. **Memória do design brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2009.

LYGIA CLARK. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>. Acesso em: 18 de jun. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados. 5 ed. rev. e aum. São Paulo: Atlas, 2002.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MELO, Chico Homem de. Introdução: um panorama dos vertiginosos anos 60. In: MELO, Chico Homem de (org.) **O design Gráfico brasileiro anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 20-57.

MELO, Chico Homem de. As capas de disco da Bossa Nova ao Tropicalismo. In: COLETIVO HERMÉTICOS. **Design Gráfico dos Anos 60 e 70**: pôsteres e capas de disco. São Paulo: Herméticos, 2016, p. 96-127 (e-book). Disponível em: <https://issuu.com/coletivohermeticos/docs/designgraficodosanos60e70>. Acesso em 10 ago. 2020.

MELO, Chico Homem de. Da partitura ao CD. **Zumbido**. São Paulo, 10 jan. 2019, disponível em: <https://medium.com/zumbido/da-partitura-ao-cd-e0aaa2dc6d52>. Acesso em 12 ago. 2020.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. (Orgs) **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: CosacNaify, 2011.

MILES, Barry; SCOTT, Grant; MORGAN, Johnny. **The Greatest Album Covers of All Time**. London: Pavilion Books, 2016. Edição do Kindle.

MOSTRA de capas de disco no Brasil: os primeiros anos, 1999, São Paulo. São Paulo: Galeria ADG, 1999, 32 p. Catálogo de exposição.

MOURA, Roberto. Milton Nascimento. **O Pasquim**, n. 516, 18 a 24 mai 1979, p. 23. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/docreader.aspx?bib=124745&pagfis=19159>. Acesso em 10 nov. 2020.

MUSEU CLUBE DA ESQUINA. **Guia turístico de Belo Horizonte**: roteiro Clube da Esquina /Museu Clube da Esquina. Belo Horizonte: Associação dos Amigos do Clube da Esquina/PBH, 2005. 72 p.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.24, n.47 p.103-126, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a05v2447.pdf> Acesso em: 15 jul. de 2019.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERY, Olivia Silva. Objeto, memória e afeto: uma reflexão **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.10, n.17, jul./dez.2017, p. 144-161.

NOGUCHI, H. M. Do pré ao pós. In: SAFAR, G.; ELETO, H (org.). **Design Gráfico mineiro que trem é esse**. Belo Horizonte: Rona, 2001, p. 36-49.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina**. 2005, 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – UNICAMP, Campinas, 2005.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. **Mil tons de Minas Milton Nascimento e o Clube da Esquina**: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. 2006. 136 fl. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. Minas e Geraes: Milton Nascimento, poesia e música mineira na ditadura militar de 1964. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História** – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/ANPUH.S23.pdf>. Acesso em 20 out. 2020.

Os 100 maiores discos da Música Brasileira - **Rolling Stone Brasil**, outubro de 2007, edição nº 13, página 109. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170203140652/http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/> Acesso em 02 jun. 2020.

PACHECO, Mateus de Andrade. **Milton Nascimento**: num canto do mundo, o conto do Brasil. 2014. 389 f. Tese (Doutorado em História, área de concentração História Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

PICCINO, Evaldo. **Mudanças de suportes sonoros no mercado fonográfico brasileiro**: capítulos digitais e analógicos de uma novela muito antiga. 2007, 96 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PILAGALLO, Oscar. **História do Brasil no século XX (1960-1980)**. São Paulo: Publifolha, 2009.

PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda**: a construção social da juventude na indústria cultural. 349 fls. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

REIS, Shayenne Resende; LIMA, Edna L. Oliveira Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. Memória Gráfica Brasileira– Da memória ao efêmero: o caso das capas de discos de vinil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO – CIDI, 7, 2015, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Blucher, 2015, p. 1428-1433

REVISTA BIZZ. **As 100 maiores capas de disco de todos os tempos**. São Paulo: Editora Abril, maio 2005, Edição especial.

RIBEIRO, Lúcio; SANCHES, Pedro Alexandre. A maior das capas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 mar 2001. Ilustrada, p. E1, E4, E5.

RODRIGUES, Alberto Tosi. **Diretas Já, o grito preso na garganta**. São Paulo: Perseu Abramo, 2003.

RODRIGUES, Jorge Luís Cauê. Tinindo, trincando: o design gráfico no tempo do desbunde. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, p. 72-103. jul./dez. 2006.

SAFAR, G.; ELETO, H (org.). **Design Gráfico mineiro que trem é esse**. Belo Horizonte: Rona, 2001.

SAFAR, Giselle Hissa. **Pioneirismo e inovação: a história do Setor de Desenho Industrial do Centro Tecnológico de Minas Gerais – CETEC**. 2019. 256 fl. Tese (Doutorado em Design) – Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SANTANA, Valéria Nanci de Macêdo. **O desenho de capas de discos bossa-novistas e tropicalistas: indicação da cultura brasileira num tempo (1958-1968)**. 261 fl. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, 2013.

SASTRE, Ricardo Marques; MARTEL, Marcelo. Do Vinil ao Mp3: análise evolutiva das embalagens de discos no Brasil. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 9 n. 1, p. 121-136, jun. 2016. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign> Acesso em 12 ago. 2020.

SEVERIANO, Jairo, **Uma história da música popular brasileira: das Origens à Modernidade**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013

SIMINE, Silke ARNOLD-de. **Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia**. Palgrave Macmillan, 2013.

SOUZA, Alberto Carlos de. Mil' Tons: uma identidade cultural musical. **Revista Ecos**, Cáceres (MT), v. 13, n. 2, p. 35-56, 2012.

TURNER, Frederick Jackson. O significado da História. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 191-223, 2005) Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/his/v24n1/a08v24n1.pdf>. Acesso em mai. 2020.

TWYMAN, M. The Long-Term Significance of Print Ed Ephemera. **RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage**. v.9, n.1, p.19-57. 2008.

VARGAS, Herom; BRICK, Mozahir. Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de discos (1959-1970). **E-compós** (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), ISSN 1808-2599, v. 23, jan–dez, publicação contínua, 2020, p. 1–26. <https://doi.org/110.30962/ec.2007>

VIANA, Cristiane Lisboa Viana. **Tipos de capa**: análise tipográfica das capas selecionadas pelo Academy of British Cover Design Awards. 2016, 120 fl. Monografia (Especialização em Tipografia) – Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/crislv/docs/tipos_de_capa-_cristiane_viana__pg_. Acesso em 02 nov. 2020.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. 349 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

VIDAL, D. G. De Heródoto ao gravador - histórias da história oral. **Resgate – Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, v.1, n.1, p. 77-82, 1990.

VIEIRA, Renato. Milton Nascimento encerra turnê com amigos e é tema de nova série de TV. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 15 jan. 2020, Cultura (online) Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,milton-nascimento-encerra-turne-com-amigos-e-e-tema-de-nova-serie-de-tv,70003158653> Acesso em 10 nov. 2020.

VILARA, Paulo. **Palavras Musicais – Letras, processo de criação, visão de mundo de 4 compositores brasileiros**: Fernando Brant, Márcio Borges, Murilo Antunes, Chico Amaral. Belo Horizonte: S.ed., 2006.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2009, p. 14-15, Nota de Rodapé. Disponível em: <http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wp-content/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf> Acesso em 19/10/2020.

XAVIER, Ismail. Os deuses e os mortos: maldição dos deuses ou maldição da história. **Revista Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 44, p. 45-76, jul-dez 2003.

Sites:

Discogs (abreviação de discographies) é um site e banco de dados *crowdsourced* de informações sobre gravações de áudio, incluindo lançamentos comerciais, lançamentos promocionais e lançamentos piratas ou off-label. Desenvolvido pela Zink Media, Inc. em Portland, Oregon, Estados Unidos. Embora o site tenha sido originalmente criado com o objetivo de se tornar o maior banco de dados online de música eletrônica, agora existem lançamentos em todos os gêneros e em todos os formatos no site. O Discogs contém atualmente mais de 11,6 milhões de lançamentos, de mais de 6 milhões de artistas, em mais de 1,3 milhão de

gravadoras, contribuídos por mais de 456.000 contas de usuários Disponível em: <https://www.discogs.com/>. Acesso entre julho e outubro de 2020.

Instituto “Musica Brasilis”. Desenvolvido por Rosana Lanzelotte, 2009. Tem como objetivo o resgate e difusão de repertórios de todos os tempos, em grande parte inacessíveis por falta de edições. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/>. Acesso entre junho e novembro de 2019.

Museu da Pessoa. Desenvolvido pela OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) de mesmo nome, fundada em São Paulo, em 1991 pela historiadora Karen Worcman. Sem fins lucrativos, a instituição se mantém por meio de programas e projetos realizados em parceria com a iniciativa privada e do apoio de pessoas, instituições e governos. Além do conteúdo disponível na plataforma digital e o gerado por meio de ações virtuais, o Museu da Pessoa mantém programas permanentes nas áreas de preservação e disseminação do acervo, educação e memória organizacional e desenvolvimento comunitário. Disponível em: <https://museudapessoa.org/> Acesso entre junho e novembro de 2019.

Entrevistas

ASSUNÇÃO FILHO, Carlos da Silva (Cafi). São Paulo, 10 nov. 2004. Depoimento concedido ao Museu da Pessoa Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/cafi-carlos-da-silva-assuncao-filho-17782>. Acesso em 02 jun. 2020.

ASSUNÇÃO FILHO, Carlos da Silva (Cafi). Rio de Janeiro. 01 dez. 2018. Entrevista concedida por telefone a Liza Dantas Noguchi.

BORGES, Marilton Fragoso. Belo Horizonte. 04 out. 2019. Entrevista concedida a Liza Dantas Noguchi.

DANTAS, Maria Efigênia Veloso. Belo Horizonte. 2017-2020. Entrevista concedida a Liza Dantas Noguchi.

FERREIRA, Liebert. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Marcelo Froes e Elias Nogueira em 31 mar 2003. Disponível em: <http://www.jovemguarda.com.br/entrevista-fevers.php>. Acesso em 10 nov. 2020.

MARTINS, Nelson Ângelo Cavalcanti. Belo Horizonte. 30 abr. 2019. Entrevista concedida a Liza Dantas Noguchi.

MELO, Antonio Maurício Horta de. Belo Horizonte. 21 out. 2019. Entrevista concedida a Liza Dantas Noguchi.

MOURA, Otávio Augusto Pinho de. Belo Horizonte. 15 out. 2019. Entrevista concedida a Liza Dantas Noguchi.

NOGUCHI, Glauco Dantas. Belo Horizonte. 2017-2020. Entrevista concedida a Liza Dantas Noguchi.

TISO, Wagner. Belo Horizonte, 21 out. 2019. Entrevista concedida a Liza Dantas Noguchi.

TORRES, Antonio. Itaipava, 19 nov. 2018; 21 out. 2020. Entrevistas por telefone e Whatsapp concedidas a Liza Dantas Noguchi.

ZILLER, Arnaldo. Belo Horizonte, 20 out. 2020. Entrevista concedida por telefone a Liza Dantas Noguchi.