

## DESIGN GRÁFICO DAS CAPAS DE DISCO - UM TOQUE DE NOGUCHI

### GRAPHIC DESIGN OF DISC COVERS - A TOUCH OF NOGUCHI

*Liza Dantas Noguchi<sup>1</sup>  
Sergio Antonio Silva<sup>2</sup>  
Giselle Hissa Safar<sup>3</sup>*

**Resumo:** As capas de disco de vinil, particularmente os de formato LP, constituem importante acervo gráfico da cultura material. Ao incorporar à função primeira – de proteger e embalar o disco musical – a função de comunicar a identidade de artistas e gêneros musicais (por meio de elementos gráficos e visuais), as capas de disco tornaram-se um terreno fértil para a atuação de profissionais, nem sempre conhecidos ou registrados pela história. O presente artigo traz a contribuição do designer autodidata Hécio Mário Noguchi (1938-2001) ao design gráfico brasileiro por meio de sua participação no projeto de capas de disco dos anos 1970 e 1980, nas quais fugiu do convencional aplicando recursos que estavam disponíveis para qualquer um, mas que seu espírito criativo soube utilizar nos momentos adequados, ampliando os horizontes artísticos e gráficos deste objeto. Através de uma revisão bibliográfica, foi possível perceber que a essência dos artistas era capturada por Noguchi e expressa as capas dos discos. Conclui-se que as 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 são uma marca que Noguchi deixou para a indústria fonográfica.

**Palavras-chave:** Noguchi, capas de discos, memória gráfica.

**Abstract:** Vinyl record covers, particularly those in LP format, constitute an important graphic collection of material culture. By incorporating the function of communicating the identity of artists and musical genres (through graphic and visual elements) to the primary function – of protecting and packaging the musical disc – the disc covers have become a fertile ground for the

<sup>1</sup> Departamento de Sistemas de Utilização (DESU), Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, [liza.noguchi@uemg.br](mailto:liza.noguchi@uemg.br)

<sup>2</sup> Departamento de Planejamento e Configuração (DEPC), Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, [sergio.silva@uemg.br](mailto:sergio.silva@uemg.br)

<sup>3</sup> Departamento de Contextualização e Fundamentação (DECF), Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, [giselle.safar@uemg.br](mailto:giselle.safar@uemg.br)

performance of professionals, not always known or recorded by history. This article brings the contribution of the self-taught designer Hécio Mário Noguchi (1938-2001) to Brazilian graphic design through his participation in the album covers project of the 1970s and 1980s, in which he escaped the conventional by applying resources that were available to anyone. One, but that his creative spirit knew how to use at the right moments, expanding the artistic and graphic horizons of this object. Through a bibliographical review, it was possible to see that the essence of the artists was captured by Noguchi and expressed in the album covers. It is concluded that the relatively simple graphic design decisions, but which result from the designer's deep work of immersion in the music content and the climate he perceived in the recording studios, are a mark that Noguchi left for the music industry.

**Keywords:** Noguchi, disc covers, graphics memory.

## 1. A memória gráfica brasileira e as capas de disco

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 tenha 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 outros já estabelecidos como os da cultura visual, cultura impressa e cultura material, com os quais tem 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). Tais interfaces têm possibilitado o compartilhamento de temas e métodos e ajudado sobremaneira na construção de histórias locais do design.

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 outros.

Pesquisadores que investigam os objetos gráficos efêmeros frequentemente se deparam com a falta de informações sobre a autoria dos projetos. Muitos destes objetos se tornam marcantes para o grande público, mas com poucas informações sobre os seus criadores, o que coloca a 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 que pode dizer muito sobre as condições sociais em determinada época, seus costumes e tradições. Reflete o momento em que a peça 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. Além disso, os estudos sobre objetos efêmeros sob o olhar do design podem revelar profissionais e seu percurso profissional, contando uma história sobre aqueles que estavam muitas vezes desconhecidos pelos documentos oficiais, como também de descobrir técnicas de trabalho e impressão de que estão ligadas com a produção dos materiais em si.

As capas de disco constituem, a rigor, embalagens e, portanto, poder-se-ia considerá-las de caráter efêmero o que permitiria sua inclusão entre os objetos de pesquisa da Memória Gráfica Brasileira. No entanto, 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).

A rápida evolução tecnológica dos suportes, a partir da década de 1990, a chegada das mídias digitais e da música distribuída via internet, mudaram completamente a relação do usuário com o produto musical, tornando desnecessário o tipo de embalagem e proteção proposto pelas capas, mas não foram capazes de eliminar totalmente sua importância. 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. Desse modo, a inclusão das capas de disco de vinil como objeto de interesse da memória Gráfica Brasileira se deveu mais à sua qualificação como portadoras de vestígios de nossa identidade cultural do que pelo seu caráter efêmero.

Durante o 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 (MARCHI e LADEIRA, 2014).

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.

Do ponto de vista histórico, a embalagem dos discos (particularmente os vinis e especialmente os *Long Plays*) passou a constituir um campo bastante fértil para atuação de profissionais quando, à função de proteção, acrescentou-se também a de comunicação. Como observam Melo e Ramos (2011, p. 253): “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”

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” (BARTMANSKI 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).

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.

A seguir é apresentado um relato sobre o trabalho de Hércio Mário Noguchi, que muito contribuiu na criação de capas de discos dos anos 1970 e 1980.

## **2. Capas de disco - anos 1970 e 1980: um toque de Noguchi**

Hércio Mário Noguchi, mais conhecido como Noguchi, nasceu em 20 de março de 1938 na cidade de Belo Horizonte e faleceu em 25 de abril de 2001, no Rio de Janeiro. 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. Durante seus quase 50 anos de vida profissional, Noguchi atuou em três capitais – Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesta última viveu por três décadas mantendo estúdio até seu falecimento.

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. Autodidata, 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. Nos anos 1960 tinha o próprio estúdio, na sua residência na cidade de Belo Horizonte, onde desenvolveu criações como *freelancer* principalmente para empresas mineiras.

Com seu trabalho já reconhecido, no final da década de 1950, recebeu um convite da empresa publicitária Norton, para a qual já prestara alguns serviços, para se mudar e instalar escritório em outra capital brasileira, São Paulo. Noguchi aceitou o convite e se mudou para a capital paulista com sua família e, uma vez lá, 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. Em 1965 resolveu voltar para Belo Horizonte e 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 (DANTAS, 2017).

Em 1967, Noguchi abandonou novamente 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. 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 em 2001. (NOGUCHI G., 2017).

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, como pode ser percebido neste relato feito por ele:

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).

No decorrer de sua vida profissional, Noguchi desenvolveu trabalhos de diferentes naturezas. Na área editorial, por exemplo, criou dezenas de capas de livros para editoras como 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). Especificamente para a indústria fonográfica, incursões 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 pelas quais o designer foi responsável direto ou nas quais colaborou no projeto. A grande maioria dessas capas é das décadas de 1970 e 1980, as quais a literatura específica identifica 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 (MELO e RAMOS, 2011; VICENTE, 2002).

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 Brant<sup>4</sup>. Trata-se do 6º álbum de estúdio do artista quando já havia alcançado sucesso no cenário da música brasileira. 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 (Figura 1).

O disco Milagre dos Peixes é considerado o mais experimental dos discos de Milton Nascimento; é nele que o artista assume sua voz como mais um dos instrumentos. A capa de Noguchi traduz esse clima. Na face principal não há nenhuma identificação, apenas o detalhe da mão negra. Abrindo a capa, ela vai se desdobrando até ficar seis vezes maior do que seu tamanho original, transformando-se em um enorme cartaz. Surge então a cena de um bebê amparado por duas mãos, emoldurada por tetos disposto em semicírculo. No verso, em figura que carrega as marcas do tempo, um menino vestido de marinheiro, é possível reconhecer nele os traços do próprio Milton. Por fim, um envelope com folhas soltas de cores vivas quebra a atmosfera escura da capa cartaz (MELO e RAMOS, 2011, p. 437).

---

<sup>4</sup> Há 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 dos autores).

Em *Milagre dos Peixes*, à revelia do padrão existente no mercado, Noguchi introduziu uma nova concepção gráfica, com um tamanho físico e uma interatividade incomuns até então em capas de disco brasileiras:

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. 437).



**Figura 1** – Disco *Milagre dos Peixes*, capa, verso da capa, capa aberta parte interna, poster aberto verso, poster aberto frente, etapa de abertura do poster, encarte colorido e disco. Fonte: Montagem a partir do disco original no acervo de Liza Noguchi. Fotos de José Rocha Andrade

A partir desse projeto, Noguchi, que se tornou amigo pessoal de Milton Nascimento, envolveu-se com outras produções do artista, notadamente a trilogia composta pelo *Minas* (1975), *Geraes* (1976) e *Minas Geraes* (1976) (Figura 2).





**Figura 2** – Capas dos discos Minas (1975), Geraes (1976) e Minas Geraes (1976). Fonte: Montagem a partir de acervo pessoal de Liza Noguchi. Fotos José Rocha Andrade.

A aproximação de Noguchi, a partir de então, aos membros do Clube da Esquina<sup>5</sup>, permitiu que o designer atuasse nas capas de outros artistas como Wagner Tiso, Beto Guedes, Tavito, Som Imaginário, bem como em outras capas do próprio Milton. Sua relação com os integrantes do Clube da Esquina, inclusive, 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.

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

<sup>5</sup>O Clube da Esquina foi um coletivo formado por músicos, compositores e letristas que surgiu em Belo Horizonte, na década de 1960 e que promoveu a convergência de diferentes gêneros musicais, contando com a participação de figuras tais como Milton Nascimento, Toninho Horta, Wagner Tiso, Lô Borges, Beto Guedes e Márcio Borges. O Clube não se via como movimento formal de música brasileira, embora tenha trazido inovações que foram incorporadas pelas gerações subsequentes (OLIVEIRA 2006).

<sup>6</sup>O que faz sucesso; o que é moda. Fonte: <https://www.dicio.com.br/hit/>

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 Cafi, fotógrafo oficial do artista. Essa amizade permitiu alguns encontros nos quais Noguchi e Cafi, 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. (Figura 3), embora Noguchi não tenha assinado a capa.



**Figura 3** – Capa e contracapa aberta. Disco *Milton*, selo EMI Odeon, 1976. Fonte: montagem a partir do acervo pessoal de Liza Noguchi. Foto José Rocha Andrade

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 Ecoline<sup>7</sup> azul escuro sobre papel Schoeller<sup>8</sup> claro (Figura 4).

<sup>7</sup> 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/>).

<sup>8</sup>Schoeller 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.

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 primeiroelepê do Milton Nascimento? Pois é ele mesmo, agora repassado pela prensa da Som Livre e com uma capa de outra categoria, concebida por Noguchi”.



**Figura 4** – Capa e contracapa do álbum *Travessia*, artista Milton Nascimento, selo Som Livre, 1978. Fonte: Montagem a partir do acervo pessoal de Liza Noguchi. Fotos de José Rocha Andrade

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 “Sticky Fingers”, de 1971 dos Rolling Stones, criada por Andy Warhol e a capa do álbum “Transa” de Caetano Veloso, de 1972, criada por Aldo Luiz e Álvaro Guimarães (Figura 5). Na capa de Warhol, um zíper real colocado na imagem da calça masculina é um convite bem-humorado à abertura do 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 5** – À esquerda. Capa do disco *Sticky Fingers*, artistas The Rolling Stones, selo Rolling Stones Records, 1971, à direita, etapa da montagem do prisma a partir da capa do disco *Transa*, artista Caetano Veloso, Selo Philips, 1972. Fonte: <https://www.discogs.com/><sup>9</sup>

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, Cafu 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 (Figura 6).

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

<sup>9</sup>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. O site é gerenciado 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.



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 (Figura 7).



**Figura 6** – 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/>

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).





**Figura 7** – 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: Montagem feita a partir do acervo pessoal de Liza Noguchi. Fotos de José Rocha Andrade

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 (Figura 8).



**Figura 8** – Capas dos discos *Tavito* (1979), *Tavito 2* (1981) e *Tavito 3* (1982) Selo CBS.

Fotógrafos: Bernardo Magalhães, Frederico Mendes e Lizze Bravo respectivamente. Fonte: Montagem a partir do acervo pessoal de Liza Noguchi. Fotos José Rocha Andrade

As três capas se apresentam como uma síntese visual do artista. 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 um logotipo criado 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, Cafi 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 (Figura 9).



**Figura 9** – Capa do disco *Beto Guedes ao vivo*, artista Beto Guedes, 1987, selo EMI-Odeon.  
Fonte: Acervo pessoal de Liza Noguchi. Foto José Rocha Andrade

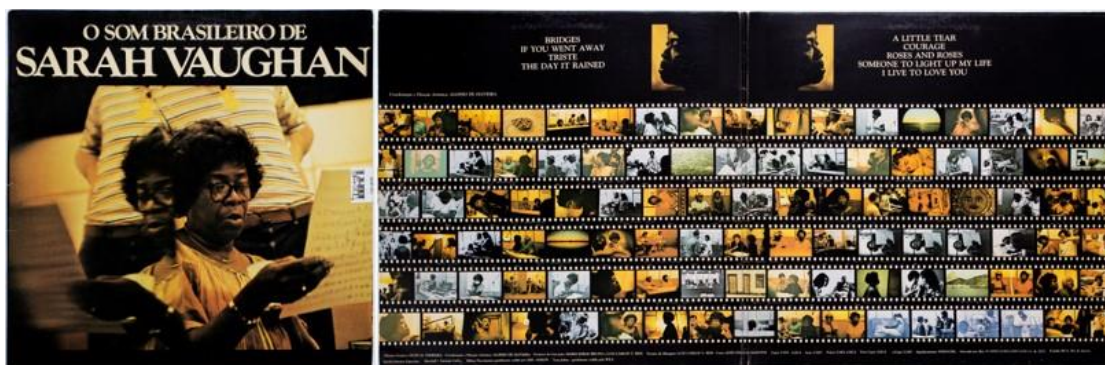
Durante sua trajetória pelo mercado fonográfico, Noguchi teve oportunidade de ser convidado para criar a capa do disco para o famoso cantor Frank Sinatra (1915-1998) quando este veio fazer um show único no estádio Maracanã, na cidade do Rio de Janeiro, em 1980, para um público estimado em 175 mil pessoas.

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 plateia (Figura 10).



**Figura 10** – Capa e parte interna aberta do disco com a charge do cantor, do disco *Retrato de Sinatra*, 1980, gravadora BMG. Fonte: Montagem a partir de acervo pessoal de Liza Noguchi. Fotos José Rocha Andrade

Noguchi 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 Cafi, 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 (Figura 11).



**Figura 11** – Capa e parte interna aberta do disco *O Som Brasileiro de Sarah Vaughan*, selo RCA, 1978. Fonte: montagem a partir de acervo pessoal de Liza Noguchi. Fotos José Rocha Andrade



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 (Figura 12) e para a capa, ou as capas de “Francisco” de Chico Buarque na década de 1980 (Figura 13).

O disco de 1976<sup>10</sup> 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 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 12 – Disco The Fevers, 1977, selo Odeon. Fonte: <https://www.discogs.com/>

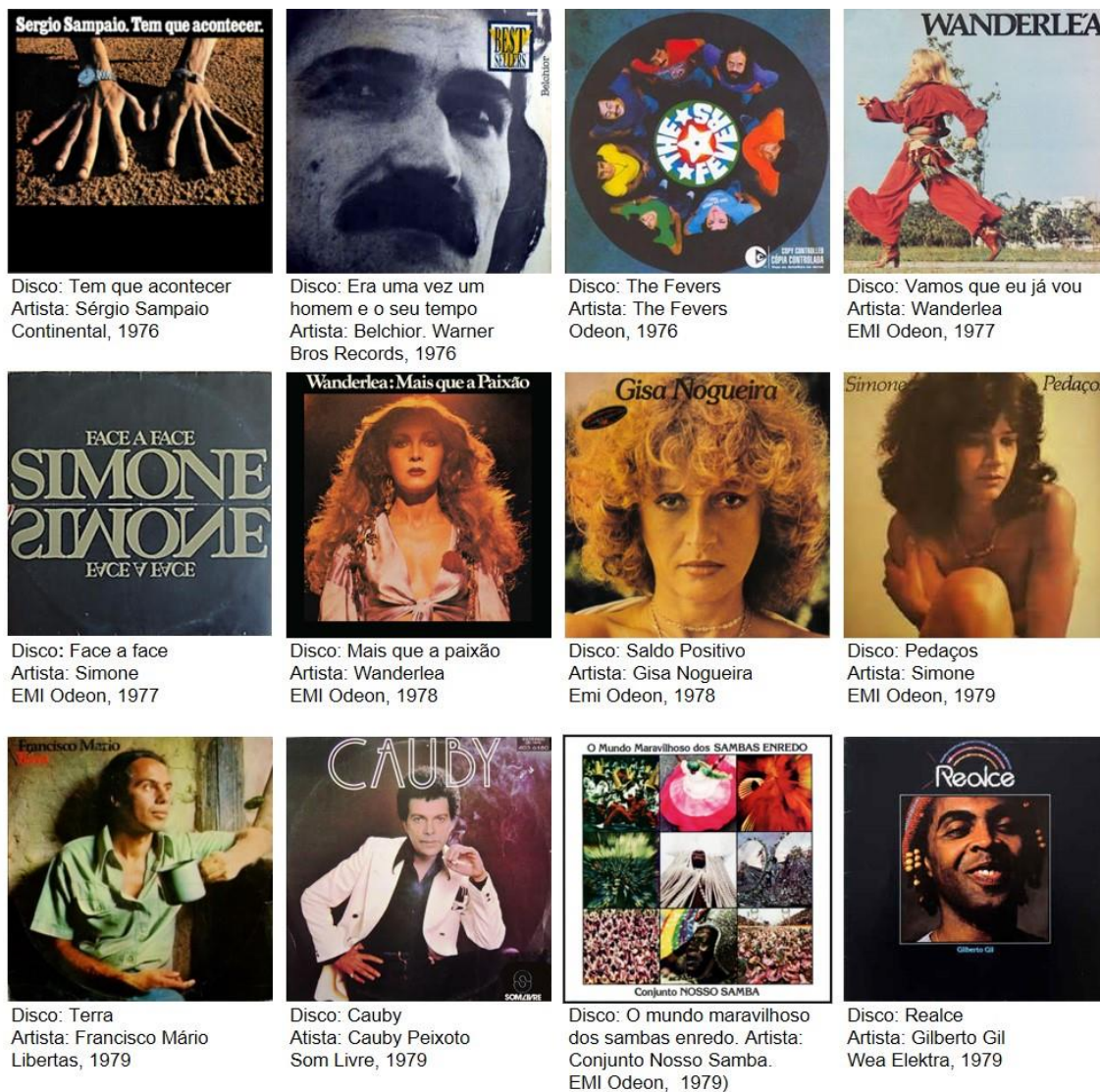
Em 1987, durante reunião em que estavam presentes Chico Buarque, seu empresário, o designer Noguchi e seu filho Glauco, com as últimas ideias para a capa do disco “Francisco”, foram apresentadas 4 fotos separadas produzidas pelo fotógrafo Walter Firmo (1937) e montadas em arte final, de modo que o artista e seu empresário pudessem escolher. Não houve consenso entre os dois sobre qual arte seria a melhor. Glauco Noguchi, em tom de brincadeira, sugeriu que se fizessem quatro capas, o que despertou o interesse de todos. Consultada, a gravadora aceitou a novidade, uma vez que era para Chico Buarque, mas concedeu a produção de apenas três (FRANÇA,

<sup>10</sup>Na verdade, o disco sobre o qual Liebert Ferreira está falando foi produzido em 1976 e lançado em 1977.

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).



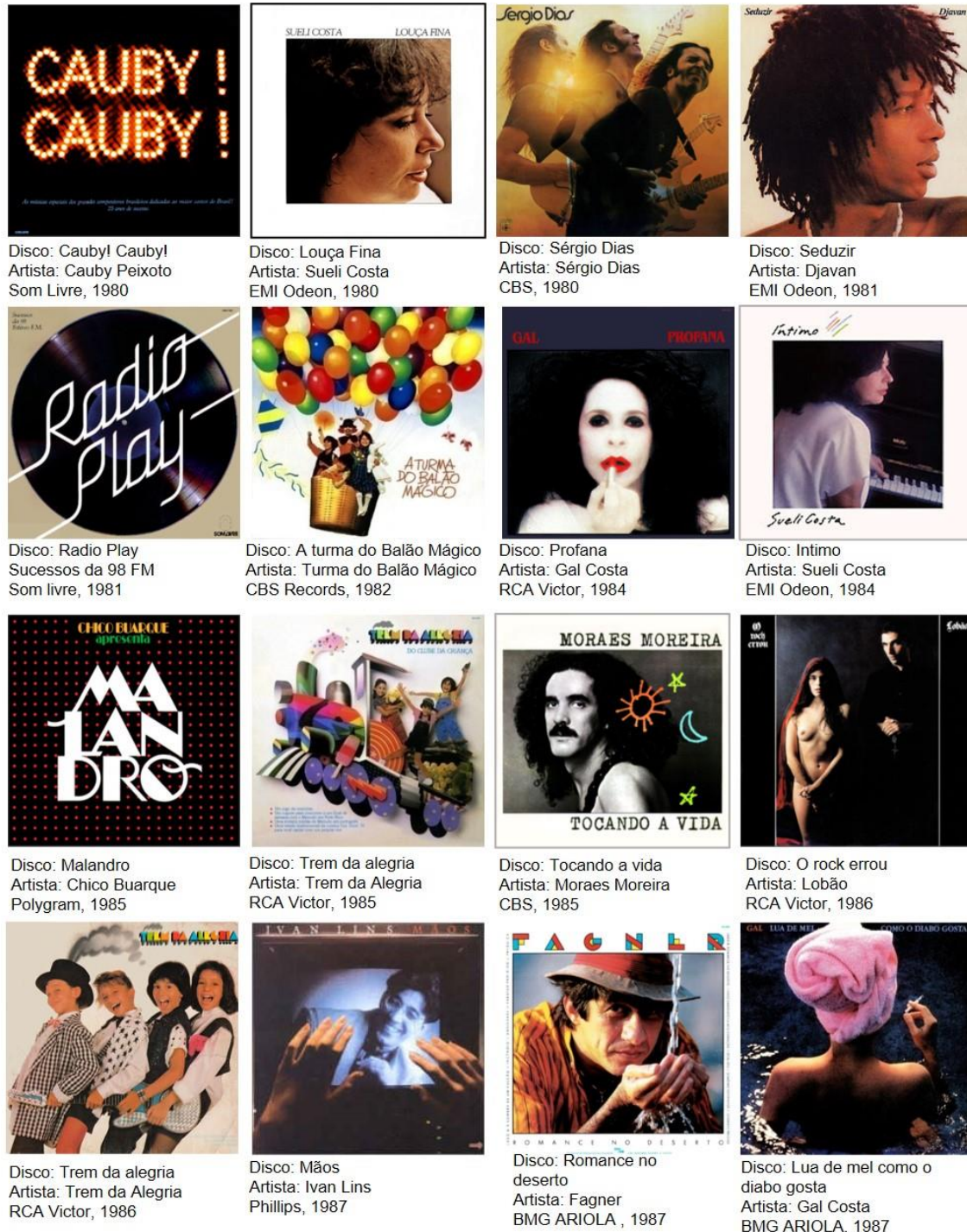
**Figura 13** – Três das quatro capas do disco Francisco, artista Chico Buarque, 1987, selo RCA.  
Fonte: Montagem feita a partir do acervo pessoal de Liza Noguchi. Fotos de José Rocha Andrade



**Figura 14** – Capas criadas por Noguchi na década de 1970. Fonte: Montagem feita a partir do acervo pessoal de Liza Noguchi.



Nas montagens das Figuras 14 e 15 é possível conhecer algumas das outras capas de disco criadas por Noguchi. São peças que, se não esgotam a totalidade de sua produção, pelo menos são capazes de ilustrar a diversidade de gêneros musicais, artistas e gravadoras atendidos pelo designer e perceber sua contribuição para o design gráfico no Brasil.



**Figura 15** – Capas criadas por Noguchi na década de 1980. Fonte: Montagem feita a partir do acervo pessoal de Liza Noguchi.

### 3. Considerações finais

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.

### Referências

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.

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.

DISCOGS Site desenvolvido por Kevin Lewandowski para Zink Media Incorporation, 2000. Apresenta informações sobre gravações musicais de todos os gêneros e formatos, em nove idiomas. Disponível em: <https://www.discogs.com/>. Acesso entre julho e outubro de 2020.

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. **Proceedings...**, São Paulo: Blucher, 2014. p 201-206.

FRANÇA, Vinicius (vinafranca@gmail.com). Mensagem recebida por lizadnoguchi@gmail.com em 18 nov. 2020.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. (Orgs) **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: CosacNaify, 2011.

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.

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.

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.

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

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.

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.

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.

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\\_](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.

## Entrevistas

DANTAS, Maria Efigênia Veloso. Belo Horizonte. 2017-2020. Entrevista concedida aos autores.

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.

NOGUCHI, Glauco Dantas. Belo Horizonte. 2017-2020. Entrevista concedida aos autores.

TISO, Wagner. Belo Horizonte, 21 out. 2019. Entrevista concedida aos autores.