

## Minas Geraes: o que há por trás das capas?

Heloísa de Araújo Duarte Valente - UNIP,  
Matheus Barros de Paula - USP

Os três morros unidos; o sol acima dando a cor quente e árida ao desenho; a maria-fumaça cortando a obra com seus vagões. Este simples desenho de autoria do músico e compositor, encontra-se presente, não somente na contracapa do disco *Minas* (1975), como na capa do disco *Geraes* (1976), e carrega uma série de símbolos característicos de um imaginário social, de uma identidade regional mineira, que se tornariam, posteriormente, uma espécie de identidade visual e assinatura de Milton Nascimento. Contudo, não se trata, é claro, de um desenho aleatório, e sim, de uma obra que visa dialogar, ou melhor, afirmar, questões identitárias presentes nos álbuns como um todo, construindo assim uma espécie de narrativa que une, os títulos, as faixas, as orquestrações e arranjos, e etc. Os álbuns em questão fazem parte das obras notáveis de Milton Nascimento, fortalecendo, entre outras coisas, sua relação e identificação com o estado mineiro. Este trabalho pretende refletir sobre como as capas dos discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), se inserem dentro da obra, de que maneira os elementos característicos de uma identidade regional foram organizados visualmente e sonoramente, e de que forma a relação música-título-imagem se estabelecem.

Para isso, o estudo dos processos de identificação e criação de um imaginário coletivo regional se faz necessário, assim como um conhecimento sobre seus respectivos símbolos marcadores. Autores como Stuart Hall, Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva, contribuirão para nossa discussão sobre a construção de identidades, bem como autores que se dedicaram a estudar a ideia de mineiridade, como Maria Arminda do Nascimento Arruda, Ayres da Mata Machado Filho, João Camilo de Oliveira Torres e Mônica Chaves Abdala. As reflexões sobre a arte da capa e sua relação com o material sonoro dos discos, se darão tanto através de uma análise do material, quanto pelas pesquisas já desenvolvidas por Thais dos Guimarães Alvim Nunes, Sheyla Castro Diniz e Valéria Nanci de Macêdo Santana.

## 1. Introdução

Para os musicólogos e demais estudantes e pesquisadores da música popular brasileira, a associação do nome Clube da Esquina a um grupo de jovens mineiros e, sobretudo, à sonoridade popular mineira é imediata. Essa associação se mostra reforçada pela regionalidade empregada às origens de grande parte dos músicos do Clube, que de fato, fugia do costumeiro eixo Rio-São Paulo. São muitos e notórios os motivos que fizeram a sonoridade<sup>1</sup> produzida por esse grupo de músicos, unidos principalmente ao longo da década de 1970, se destacasse das demais outras sonoridades que se estavam fazendo, ganhando assim visibilidade e importância na produção fonográfica, que muito crescia na época.

A identidade visual e sonora do artista começa a se destacar a partir do momento em que ele passa a se diferenciar e propor novas sonoridades, uma forma pessoal de criar e recriar. Essa diferenciação estava-se fazendo na época é um grande causador de sua especificidade. Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005) aponta em seu trabalho sobre a forma como a sonoridade desse grupo de jovens que tinham como figura central Milton Nascimento se inseria em um cenário diversificado, característico da MPB no final da década de 1960 e na década de 1970, que se opunha à ideia de unificação da identidade nacional:

Canções de protesto (Edu Lobo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré) que apresentam inclusive diferenças dentro do mesmo gênero, Jovem Guarda (com Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Wanderléia), Tropicália (com Caetano, Gil, Rogério Duprat), Os Mutantes (os irmãos Arnaldo e Sérgio, juntamente com Rita Lee), Os Novos Baianos (Morais Moreira, Paulinho Boca de cantor, Pepeu Gomes, Baby Consuelo – atualmente Baby do Brasil), Secos e Molhados (Ney Matogrosso, João Ricardo), e outros. O Clube da Esquina (com Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant e outros) também se insere neste período confirmando, pois a diferença dentro da unidade (NUNES, 2005, p. 12).

Nunes vai desenvolver tal reflexão baseada no trabalho do professor e pesquisador da Open University, Stuart Hall. O autor, ao dialogar com Homi Bhabha (1994) afirma que:

as ‘unidades’ que as identidade proclamam são, na verdade, construídas no interior do jogo do poder e da exclusão; elas

---

1       Trabalharemos o termo “sonoridade” baseado na ideia de qualidade de som, organizações timbrísticas, manipulação de técnicas de gravação e edição e escolhas sonoras por parte do compositor e demais músicos presentes.

são o resultado não de uma totalidade natural inevitável ou primordial, mas de um processo naturalizado, sobre determinado, de ‘fechamento’ (BHABHA, 1994; HALL, 1993 *apud*. HALL, 2014, p. 111).

Essa relação entre identidade e diferença é profundamente estudada por pesquisadores como a professora e pesquisadora, também, da Open University, Kathryn Woodward e o pesquisador da teoria pós-crítica do currículo e de estudos sociais, Tomaz Tadeu Silva. Para uso do que pretendemos discutir nesse texto, apresentaremos brevemente os conceitos trabalhados por cada um deles nesse assunto. Para Woodward (2014):

A identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades (na afirmação das identidade nacionais, por exemplo, os sistemas representacionais que marcam a diferença podem incluir um uniforme, uma bandeira nacional ou mesmo os cigarros que são fumados) (WOODWARD, 2014, p. 13-14).

Essa ideia é completada e sintetizada por Tomaz Tadeu Silva ao afirmar que:

a identidade não é uma essência; não é uma dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2014, p. 96-97).

Neste trabalho dialogamos constantemente com a questão da “identidade”, e as múltiplas formas que podemos utilizá-la para nossa reflexão, mas principalmente a ideia de identidade regional - ou regionalismo-; identidade sonora e identidade visual, e como esses conceitos estão representados nos discos *Minas* e *Geraes* de Milton Nascimento.

A reflexão proposta aqui buscará relacionar o material sonoro produzido com as escolhas visuais das capas dos dois discos, *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), e

seus respectivos encartes, utilizando como referência os trabalhos de Valéria Nanci de Macêdo Santana (2018), Luciano Cintra Silveira (2015), Sheyla Castro Diniz (2017) e Thais dos Guimarães Alvim Nunes (2005).

Antes de discorrermos sobre os discos e suas representações, vamos dar uma breve contextualizada no processo de formação da identidade visual e sonora de Milton Nascimento, figura chave no Clube da Esquina.

## 2. A imagem visual e o tempo: mudanças e experimentações

Foi no ano de 1967, durante o II Festival Internacional da Canção, defendendo *Travessia*, canção em parceria com Fernando Brant que Milton começa a ganhar visibilidade como compositor no cenário da música popular brasileira. Sua interpretação lhe garantiu o segundo lugar, perdendo para *Margarida* de Gutemberg Guarabira. Embora sua estrutura musical se diferenciasse da estrutura formal das canções apresentadas nos festivais, sua sonoridade se mostra como um reflexo na estética da época, assim como a imagem visual do compositor.

**Figura 1:** Milton no II FIC (1967)



Fonte: jobim.org

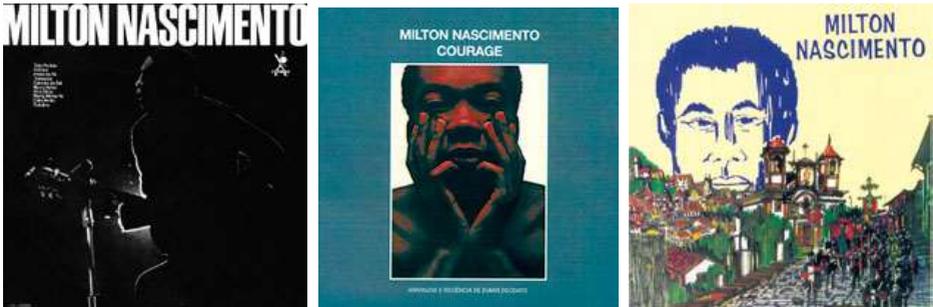
Sua imagem, bem como a sonoridade próxima da Bossa Nova e dos Trios de Jazz – vivências marcantes na trajetória e na formação musical de Milton – se manteria até o final da década de 1960. Tal estética adotada pelo compositor começa a se transformar com o lançamento do disco *Milton Nascimento* de 1969. Para a análise de Thais dos Guimarães Alvim Nunes:

IMAGEM, MÚSICA, AÇÃO: Iconografia da cultura musical  
e(m) seus espaços de apresentação/representação

o Lp *Milton Nascimento* apresenta uma suavização do tratamento bossa novista que pode ser observada nos arranjos. Milton traz um canto mais estridência e projetado em contrapartida ao lirismo e leveza até então utilizados. O equilíbrio orquestral começa a ceder lugar a mudanças mais abruptas envolvendo esvaziamento e preenchimento (...) Neste disco, os músicos são convidados a participar do processo de elaboração dos arranjos (NUNES, 2005, p. 30).

Começa então, a aparecer os primeiros sinais de uma sonoridade e uma parceria que se tornaria característica do grupo de jovens músicos mineiros que dividiam o estúdio com Milton Nascimento. Essa mudança pode ser percebida nas ilustrações das capas dos discos.

**Figuras 2, 3 e 4:** Capas dos discos *Milton Nascimento* (1967), *Courage* (1969) e *Milton Nascimento* (1969).



Fonte: [miltonnascimento.com.br](http://miltonnascimento.com.br)

No disco que inicia a década de 1970, *Milton*, podemos notar uma mudança visual e sonora significativa. Essa mudança pode muito bem ser analisada na canção *Pai Grande*, presente tanto no disco de 1969 quanto em 1970. Na versão de 1969 a duração da canção é de 3 minutos e 33 segundos, a orquestra, ainda que presente, mostra-se organizada em determinados trechos, já na versão de 1970 a duração passa para 5 minutos e 3 segundos. Para analisa-las façamos uso da seguinte tabela que cruzaremos os dados referentes à duração e a instrumentação utilizada em cada uma das versões:

Tabela 1. Dados de duração e instrumentação utilizadas em cada versão de *Pai Grande*

	<i>Pai Grande</i> (1969)	<i>Pai Grande</i> (1970)
Duração	3'33"	5'03"
Instrumentação	Violão, Percussão e Coro.	Violão, Percussão, Apitos de Caça, Bateria, Piano e Coro.

Sheyla Castro Diniz (2017) apresenta como as mudanças sonora e visuais do artista foram recebidas:

Quase ninguém esperava escutar guitarras distorcidas e teclados ensandecidos no trabalho de Milton, até então elogiado por realizar uma “mistura empolgante de moda de viola e jazz”. Mas bastava observar o design gráfico do LP para concluir que algo havia mudado (...) Trata-se da silhueta do próprio Milton: um homem negro de lábio protuberantes e cabelos *Black Power* (...) Milton afirmava sua negritude ao assumir essa caracterização igualmente sugestiva de uma estética hippie (DINIZ, 2017, p. 73 – 74).

**Figura 5:** Capa do disco *Milton* (1970).



Fonte: miltonnascimento.com.br

O disco de 1972 viria para consolidar de vez a carreira do compositor. Considerado um dos discos mais importantes para a música popular brasileira, o *Clube da Esquina* com a parceria de Lô Borges e um time de músicos que posteriormente seriam conhecidos como Clube da Esquina, propõe uma forma colaborativa de se fazer música, com abordagens experimentais, misturas rítmicas e de estilos musicais. Sobre sua sonoridade Thais dos Guimarães Alvim Nunes aponta que:

Bossa Nova, *beatles*, *jazz*, *rock* progressivo, religiosidade, regionalismo, latinidade, tradição, experimentalismo representam, no disco, as matrizes composicionais, interpretativas e de arranjo. A maneira bruta e transparente com que tais matrizes foram apresentadas, ajuda na sua percepção. O disco ainda demonstra uma força catalisadora à medida que suas 21 composições vão sendo tocadas. Neste sentido, ele se torna um marco de referência (NUNES, 2005, p. 34).

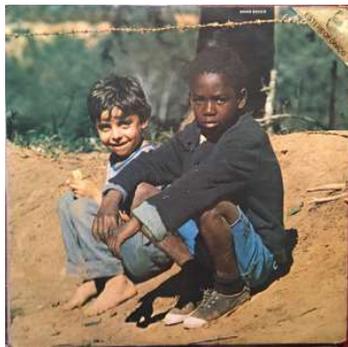
Podemos perceber que a “identidade sonora” de Milton começa a se abrir e explorar as múltiplas sonoridades que estavam produzindo na época, contudo sua presença, o seu toque pessoal é perceptível e essencial, tornando o seu modo de fazer musical, diferente do que vinha sendo feito. Contudo, algumas mudanças ainda encontravam uma certa resistência por parte das gravadoras, Ronaldo Bastos, importante parceiro letrista de Milton Nascimento, conta como foi registrado a foto que ilustraria um dos álbuns mais icônicos da música popular brasileira: e suas dificuldade para que a gravadora aceitasse a ideia:

aquela foto foi o seguinte: a gente estava no [meu] fusquinha, numa estrada dessas [perto da cidade de Nova Friburgo/RJ], e tinha dois garotos ali parados. Eu parei o carro e falei... Não sei se fui eu ou Cafí que falou: ‘fotografa isso’. E fotografou. Foi assim da janela, de dentro do fusca. A gente fotografou e foi embora (Ronaldo Bastos *apud.* DINIZ, 2017, p. 100).

Em contrapartida, o capista Carlos Filho (Cafí), amigo próximo de Ronaldo, conta suas dificuldades para que a gravadora aceitasse a ideia visual:

Foi muita briga para fazer a capa do disco *Clube da Esquina*, (...) Fui à Odeon mostrar a capa, e tinha um diretor artístico – não tinha departamento gráfico –, Milton Miranda, que achava a gente um bando de maluco – porque era tudo menino, né? Lô com uns 19 anos, Beto com não sei quanto –, e eu mostrei pra ele e ele disse: “Isso é um absurdo! Eu não vou fazer uma capa que não tenha a foto do cara. E não tem nome nenhum!”. Daí eu disse: “Mas o Milton, é isso aí!”. Aí ele me obrigou a fazer aquela contracapa, que tem o letrito “Milton Nascimento, Lô Borges, *Clube da Esquina...*” (Cafí *apud.* DINIZ, 2017, p. 102).

Figuras 6 e 7: Capa e contracapa de *Clube da Esquina* (1972).



Fonte: immub.org

Cafi produziria as capas de diversos outros álbuns do grupo mineiro, como *Lô Borges* (1972), conhecido popularmente como *O Disco do Tênis*, *Beto Guedes*, *Novelli*, *Danilo Caymmi e Toninho Horta* (1973), também apelidado como *Disco dos Quatro no Banheiro*, *Milagre dos Peixes – Gravado ao Vivo* (1974), *Minas* (1975), *Geraes* (1976), *Milton* (1979), *A Página do Relâmpago Elétrico* (1977), *Clube da Esquina 2*, para citar alguns.

A seguir direcionaremos nossa reflexão sobre os álbuns *Minas* (1975) e *Geraes* (1976) e o uso de elementos composicionais que podem relacioná-los às características de um imaginário cristalizado referente à identidade mineira.

### 3. Os olhos e ouvidos em *Minas*.

O disco de 1975, traz consigo um amadurecimento dos músicos. Suas experimentações e explorações nos discos anteriores proporcionaram uma prática de estúdio, bem como sua aceitação pela crítica e nas vendas criaram uma confiança por parte dos músicos, o que refletiu diretamente no resultado final do álbum, tanto na construção sonora, a partir de novas técnicas e tecnologias como na ilustração e organização da imagem visual.

Iniciemos nossa análise a partir da imagem visual. Cafu relata, em depoimento como pensou a imagem que ilustraria o álbum, refletindo sobre as capas anteriores do artista:

Se você prestar atenção, antes do “Clube da Esquina” o “Milton” era um desenho; depois o “Clube da Esquina” era os dois meninos; depois “Milagre dos Peixes” era a mão; depois o outro “Milagre dos Peixes”, ao vivo, era Milton de costas, no palco (...) Quando “Minas” – que é a cara dele – apareceu, o Bituca apareceu, porque antes era a mão, era

aquela coisa toda, ele nunca aparecia. Quer dizer, a primeira vez que ele aparecia<sup>2</sup>, ele apareceu de estalo. E aí eu fiz naquele papel laminado. Aquilo, hoje em dia, se imprimir em papel laminado é fácil, mas naquela época era uma confusão, porque a tinta não secava, então a gráfica inteira – a Laborgraph – teve que imprimir. Tinha um laminado, imprimia uma plastificação, imprimia em cima, plastificava, imprimia em cima, assim umas três camadas. Foi muito confuso (CAFI *apud*. SANTANA, 2018, p. 102).

Podemos ver como a imagem apresentada para estampar o disco mostra a confiança do artista em se propor técnicas diferentes. O capista ainda narra a forma como Milton se posicionou frente a gravadora nessa decisão, segundo ele: “Nessa época, o Bituca disse: ‘Se não sair essa capa, eu saio da Odeon’” (SANTANA, 2018; DINIZ, 2017; SILVEIRA, 2015), essa postura se mostra presente na elaboração de um disco extremamente experimental, utilizando de técnicas de corte, colagem, sobreposição além das já exploradas técnicas de composição e arranjo em camadas, estruturas rítmicas ímpares etc.

Valéria Nanci de Macêdo Santana analisa mais a fundo as características visuais desse álbum, para a autora estabelece sua reflexão a partir de fatores geométricos, filosóficos, psicológicos além dos fatores sociopolíticos/estéticos-culturais brasileiros. Segundo ela, no que tange aos fatores geométricos a imagem “possui uma ordem geométrica média em detalhes curvados; faz uso de fontes tipográficas: título com serifas em caixa alta” dispostas linearmente, “Emprega uma linguagem pictórica fotográfica (forma orgânica). O ‘feicismo’ elevado indica mais a personalidade e genialidade do autor” (SANTANA, 2018, p. 126).

Sobre os fatores filosóficos a autora argumenta que “(...) com a imagem de Milton Nascimento, em tons escuros, em uma composição de imagem inovadora, em *Primeiríssimo Plano / Extreme Close Up*, para dar uma maior ênfase ao rosto do cantor, conferindo-lhe destaque” (SANTANA, 2018, p. 126). Em sua análise os fatores psicológicos se apresentam da seguinte forma: “(...) há sobre o rosto do canto um enfoque característico daquilo para o qual se deseja chamar a atenção: nesse caso, o negro em sua existência (...) As cores escuras sugerem foco na negritude da cena” (SANTANA, 2018, p. 126). Essa análise é reforçada nos fatores

---

2 Vale ressaltar que se trata da primeira imagem do rosto de Milton com essa nova identidade visual. Discos anteriores como *Travessia* (1967) e *Courage* (1969) traziam os rostos do artista estampados, contudo com uma imagem referente à estética bossa nova e jazzística.

sociopolíticos/estéticos-culturais brasileiros, onde segundo a autora a capa em questão faria parte de uma ideia de *Brasil-Negro*, de acordo com a autora:

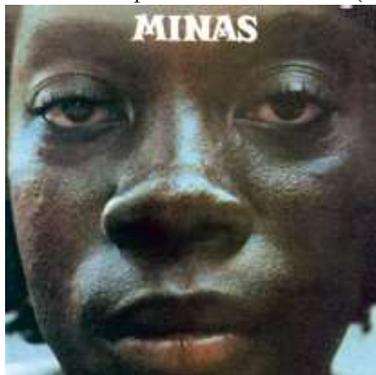
Aqui a negritude, historicamente oprimida, e que tanto se tentou apagar inclusive através de um idealizado “branqueamento”, por meio da miscigenação com elementos da raça branca, ganha o papel de protagonista, onde o capista imprime características que fogem à ideia da imagem do cantor como ídolo pop (SANTANA, 2018, p. 150).

Luciano Cintra Silveira (2015) analisa a imagem de Milton na capa aprofundando na expressão facial do artista relacionando-a a ideia apresentada pela linguista Eni Orlandi (2001) sobre as diferentes formas de silenciamento, sendo uma delas o silêncio local: “(...) é o silenciamento imposto pela censura, comum em regimes ditatoriais, que impõe limites ao que se pode dizer, numa espécie de controle estratégico do discurso” (ORLANDI *apud*. SILVEIRA, 2015, p. 408), cabendo assim à expressão a tarefa de comunicar o que não podia. Para Luciano Silveira (2015):

Olhos abertos e feições tranquilas indicam um estado de receptividade e, por outro lado de forma particularmente interessante, um estado de potencialidade no dizer pelo não dizer: os olhos parecem querer dizer mais do que captar, e assim o autor se projeta e, de certa forma, indica, ainda que de forma velada, como se deve fazer a leitura do dito (SILVEIRA, 2015, p. 408).

No que diz respeito a sonoridade produzida no disco podemos identificar um uso de técnicas sofisticado de técnicas e tecnologias, como já fora comentado. O álbum é elaborado utilizando uma vinheta como fio condutor, a primeira faixa do disco intitulada *Minas*, traz uma melodia sem letra entoada por um grupo de jovens meninos com uma pequena desafinação das vozes. Esse tema de *Minas* é apresentado em diversas faixas do disco, de forma sobreposta ou intercalada, até ser explorada em canção em *Paula e Bebeto*, penúltima faixa do disco. Nas demais faixas é possível perceber que as canções possuem uma estrutura poética simples que rapidamente poderia ser apresentada, contudo o artista se utiliza explorações sonoras para criar diferentes momentos, contrastantes, proporcionando maior espaço para os arranjos que dialogam com o rock progressivo, a bossa nova, bolero e *free jazz*, de um formato totalmente experimental.

Figura 8 e 9: Capas dos discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976).



Fonte: miltonnascimento.com.br

#### 4. Caminhos das *Geraes*.

Em uma consciente oposição a forma como apresentamos as reflexões do disco anterior, para a análise do álbum *Geraes* (1976), iremos começar pela identidade sonora produzida.

A continuidade entre os discos *Minas* (1975) e o disco seguinte *Geraes* (1976) é clara, não somente pela continuidade no título que completaria o nome do estado, ou mesmo no acorde final da última faixa do disco de 1975 que é o mesmo, na mesma forma, que o que inicia o disco de 1976. O fato é que características tomadas como tipicamente mineiras se mostram mais presentes em *Geraes*. O uso da contracapa do disco anterior – o desenho feito por Milton – como capa, o uso de técnicas de edição menos presente, a aproximação de uma sonoridade mais sóbria e faixas como *Fazenda*, *Cálix Bento* (canção típica de Folias de Reis), *Carro de Boi*, *A Lua Girou* e *Minas Gerais* caracterizam a presença rural atribuída ao segundo ciclo econômico de Minas Gerais. Para Thais Nunes:

*Geraes* é um disco em que as misturas entre o global e o local estão bem presentes (referência ao título, é geral, mas é local). Nele, além das características ressaltadas em *Minas*, aparecem elementos da cultura latino-americana. No seu repertório está uma canção de Violeta Parra (VOLVER A LOS 17) com interpretação de Milton Nascimento e da argentina Mercedes Sosa e ainda participação de músicos latinos. O folclore (CALIX BENTO e LUA GIROU) e o regionalismo brasileiro também são lembrados (...). Clementina de Jesus, um ícone da cultura musical brasileira que carregou ao longo de sua vida os cantos de trabalho, jôngos, ladainhas (...) faz uma

participação especial na canção CIRCO MARIMBONDO (NUNES, 2005, p. 45).

Nesse disco, podemos ver a presença de uma identidade mineira mais presente, tanto a partir da criação sonora, quando das escolhas da arte gráfica. Para ilustrar *Geraes*, o capista Café utilizou do desenho que vinha como contracapa do disco anterior, mais uma das formas de evidenciar uma continuação do trabalho anterior. Contudo podemos perceber, a partir de uma análise da capa e da sonoridade que esta continuidade se mostra muito mais de uma forma contrastante. Antes de passarmos para uma análise da arte gráfica, apresentamos uma comparação em relação ao instrumental utilizado nos dois discos. (Tabela 2)

Uma breve análise de tais dados pode nos proporcionar algumas reflexões, por exemplo a quantidade de músicos presentes e de diferentes instrumentos utilizados para a produção do disco de 1976 é significativamente superior ao do ano anterior. Contudo, o contraste sonoro entre os discos não se justifica apenas nesse fator, um outro ponto se mostra crucial, a presença de Wagner Tiso como orquestrador e arranjador no disco de 1975, sendo responsável por cinco de onze faixas, é de extrema importância para o produto final. Em *Geraes*, embora a função de orquestração e arranjo tenham sido mais compartilhadas, podemos ver uma participação maior de Nelson Angelo.

No que tange a identidade visual, Valéria Santana apresenta uma reflexão pautada nos mesmos fatores do disco de 1975. Como fatores geométricos a autora aponta que o disco “possui uma ordem geométrica alta em detalhes curvados; não faz uso de fontes tipográficas; emprega uma linguagem pictórica de desenho feito à mão” (SANTANA, 2018, p. 127). A autora evidencia como fator filosófico a presença de “elementos rurais brasileiros a partir de um aspecto contracultural” (SANTANA, 2018, p. 127). Em sua análise dos fatores psicológicos, a autora afirma que:

Perceptivamente no corte da imagem inanimada dessa capa não há rostos. Aqui seu intuito de mensagem a ser percebida se dá a partir de uma ilustração (...) Entretanto, apesar do destaque da tonalidade terrosa do papel craft ser evidente, a ilustração da paisagem e do trem de ferro acaba por chamar mais a atenção dos olhos do espectador (SANTANA, 2018, p. 127).

IMAGEM, MÚSICA, AÇÃO: Iconografia da cultura musical  
e(m) seus espaços de apresentação/representação

Tabela 2. Comparação do instrumental utilizado nos discos *Minas* e *Geraes*

	<i>Minas</i> (1975)	<i>Geraes</i> (1976)
Instrumentação	Voz, Coro, Coro de Meninos †, Violão, Guitarra, Viola, Baixo, Baixo Acústico, Piano, Piano Elétrico, Órgão, Saxofone, Flauta, Bateria, Percussão, Marimba, Palmas, (Violinos, Violas, Cellos, Baixo com Arco, Flautas, Trompas, Tuba e Harpa).††	Voz, Coro, Violão, Viola, Baixo, Baixo Acústico, Guitarra, Piano, Piano Elétrico, Bateria, Acordeon, Percussão, Órgão, Tiple, Charango, Flauta, Tamborim, Repique, Cuica, Surdo, Agogô, Afoché, Bandolim (Violinos, Violas, Cellos, Baixo com Arco, Flautas, Piston, Corne Inglês e Fagote). †††
Músicos	Milton Nascimento, Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso, Paulinho Braga, Tavinho Moura, Nelson Angelo, Chico Batera, Notlim Otnemiscan*, Joyce, Lizzie, Keller, Bebeto, Isaurinha, Francisco Sandro, Sonia, Fernando Leporace, Fafá de Belém, MPB4, Golden Boys, Nana Caymmi, Olívia, Gege, Edison Machado, Tenório Junior.	Milton Nascimento, Nelson Angelo, Novelli, Toninho Horta, Tavinho Moura, Robertinho, Edison Machado, Beto Guedes, Fernando Leporance, Dominguinhos, Francis Hime, Totô, Mercedes Sosa, Luiz Gonzalez Carpena (Lucho), Oscar Perez, João Donato, Chico Buarque, Notlim Otnemiscan, Chico Batera, Luiz Alves, Grupo Água, Nelso Araya, Polo Cabrera, Nano Stiven, João Donato, Clementina de Jesus, Elizeu, Luna, Doutor, Marçal, Georgiana de Moraes, Hildebrando, Miúcha, Edison Luiz, Cafi, Fernando, Bebel, Noguchi, Elaine, Pii, Djair, Ronaldo, Vitória, Misah, Gege, Lizzie, Miguel, etc.
Orquestração, Arranjos e Ambientação ‡	Milton Nascimento (1), Toninho Horta (1), Wagner Tiso (5) e Nelson Angelo (1).	Nelson Angelo (3), Francis Hime (2), Milton Nascimento (2), Novelli (2) e Toninho Horta (1).

Nota do Editor: para infos adicionais em †, ††, †††, \* e ‡, ver no fim do artigo.

A autora associa a capa do disco em sua análise dos fatores so à um *Brasil-Rural*. Ao explicar mais detalhadamente os símbolos presentes no desenho elaborado por Milton, Santana traz uma série de relações com produções musicais anteriores do compositor:

A embalagem personalizada desse disco resume, em um desenho de Milton Nascimento, o interior mineiro do *Clube da Esquina*: o sol brilhante e imponente surge trazendo a sensação do vento solar tão citado por Lô Borges e Márcio borges em *Um Girassol da Cor de Seu Cabelo* (1972). Logo abaixo, se delinea a cena principal, iniciada pela geometria sinuosa de uma pequena cadeia de montanhas. Percebe-se que as paisagens mineiras são aqui representadas em três sinuosos traços, fazendo surgir um relevo típico e tradicional da região. A reprodução do trem de ferro, com três vagões engatados um ao outro, como se levassem a riqueza produzida nas “minas das Minas”, faz-se através de um aparente trenzinho sob a batuta de uma história grandiosa da relação desse estado com tal tipo de transporte – história essa cantada em *Trem de Doido* por Lô Borges (1972) e *O trem azul* de composição dele e Ronaldo Bastos (1972); trem que também aparece em diversas outras canções de Milton Nascimento como uma forma de identificar as “raízes mineiras” (SANTANA, 2018, p. 135).

Nesse sentido Nunes (2005) contribui com nossa reflexão sobre a relação dos discos com a ideia de mineiridade afirmando que:

Existe também nos disco uma relação muito estreita com lugares, valores e tradições do estado de Minas Gerais expressadas tanto pelo texto quanto pela música: a estrada de ferro Bahia-Minas, a fazenda, o carro de boi, a preocupação com os amigos, a viola caipira, a percussão que remete aos tambores de Minas (NUNES, 2005, p. 42).

**Figura 10:** Milton traçando seu famoso desenho.



Fonte: jobim.org

## 5. Considerações Finais

Podemos inferir, a partir das reflexões apresentadas que a construção sonora e visual dos álbuns *Minas* e *Geraes* propõe um contraste, uma continuidade baseada na oposição. Esta ideia poderia soar desconexa, contudo podemos traçar um paralelo com a formação histórica e social do estado mineiro, responsável pela formação, ou melhor, pela seleção de símbolos característicos da mineiridade.

Maria Arminda do Nascimento Arruda identifica na história de Minas Gerais pelo menos dois momentos distintos que caracterizam a construção do imaginário e da identidade de Minas Gerais:

É possível reconhecer, na história de Minas, pelo menos duas dimensões temporais nítidas: a primeira emerge no século XVIII, correspondendo ao apogeu da mineração, quando a riqueza das minas produziu uma época de fulgor cultural, presente na intensa vida urbana, inusual para os padrões de colônia; a segunda inicia-se já nos fins do setecentos, após a retração mineradora, quando a economia mineira ruraliza-se, estendendo-se por todo o século XIX e adentrando décadas do século XX (ARRUDA, 1990, p. 134-135).

Podemos perceber que esses dois momentos da história e economia de Minas Gerais proporcionam paisagens sonoras diferentes e contrastantes. Seguindo uma lógica inversa dos processos de urbanização e êxodo rural, a crise mineradora fez com que a população migrasse dos centros urbanos para os campos, e configurasse assim, novas simbologias características dessa nova identidade, embora o passado em comum ainda permanecesse.

Embora no primeiro momento econômico, referente à mineração, proporcionasse uma urbanização, vale destacar que no que diz respeito à disponibilidade de produtos e materiais a situação era de extrema dependência das regiões próximas. Por uma questão de fiscalização da atividade mineradora por parte da Coroa Portuguesa, Minas vivia por meio de importações diversas, pouco se produzia de fato na capitania, que não fosse a extração de minérios. Isso fez com que hábitos de sobrevivência da população fossem necessários, alguns deles prevalecem até hoje como característica da identidade mineira. A pesquisadora do hábitos alimentares mineiros Mônica Chaves Abdala aponta que:

O abastecimento nos primeiros tempos foi marcado por extremas dificuldade. Era objetivo fundamental da Coroa dificultar tanto o acesso à riqueza descoberta como também o seu escoamento via contrabando. Assim, não havia incentivo à abertura de novos caminhos ou mesmo à melhoria dos já

existentes (...) os aventureiros dedicavam atenção exclusiva à busca do ouro, deixando de lado a preocupação em plantar ou criar para a alimentação (ABDALA, 2007, p. 68).

João Camillo de Oliveira Torres contribui com nossa reflexão, apontando como dificuldades geográficas contribuíram para o surgimento de fazendas de produtos de subsistência começaram a surgir próximas da região urbana como forma de suprir tal demanda.

Os primeiros anos de colonização foram assinalados por carestias devastadoras. Faltava tudo nas Minas, e como importar, com as distâncias enormes, sendo poucos os caminhos, além disso, maus e sem policiamento? Os arredores das cidades foram, então, sendo povoados de fazendas, geralmente situadas nas áreas de colinas arredondadas que separam os maciços azuis das montanhas uns dos outros (TORRES, 2011, p. 173).

A partir dessa reflexão poderíamos sugerir uma possível justificativa para que a continuação apresentada nos discos estivesse pautada, não só pela continuidade do título, ou pelo uso do mesmo acorde final do disco de 1975 no início do de 1976, ou mesmo pelo uso da contracapa de *Minas* na capa de *Geraes*, mas também, no contraste, visual e sonoro.

## Referências

- ABDALA, Mônica Chaves. *Receita de Mineiridade: A cozinha e a construção da imagem do mineiro*. 2ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da Mineiridade*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1990.
- COURAGE. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). CTI, 1969 [LP].
- DINIZ, Sheyla Castro. “... *De Tudo que a Gente Sonhou*”: Amigos e Canções do Clube da Esquina. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2017.
- GERAES. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete – Violão, Piano e Voz). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976 [LP].
- MILTON NASCIMENTO. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). CODIL, 1967 [LP].
- MILTON NASCIMENTO. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1969 [LP].
- MILTON. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1970 [LP].
- MINAS. Milton Nascimento (Compositor e Intérprete – Violão, Piano e Voz). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975 [LP].
- NUNES, Thais G. A. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes - Campinas, SP, 2005.
- SANTANA, Valéria Nanci M.. *Pelo olhar e Cafê: O processo criativo das capas de discos da geração Clube da Esquina*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2018.
- SILVA, Tomaz T.; Kathryn Woodward (Org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, 15. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.
- SILVEIRA, Luciano Cintra. *Sobre o discurso não-verbal de MINAS: Uma análise discursiva da capa do álbum de 1975 de Milton Nascimento*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICA, (3), 2015, Salvador. Disponível em: [http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM\\_RIdIM-BR/3cbim2015/paper/view/56](http://www.portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RIdIM-BR/3cbim2015/paper/view/56). Acesso em 28/06/21.
- TORRES, João Camillo de O. *O homem e a montanha: Introdução ao estudo das influências da situação geográfica para a formação do espírito mineiro*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

(Notas da Tabela 2)

† Alexandre (Jacarezinho), Marco Valério, Rúbio e André Luiz.

†† Violinos: Giancarlo Pareschi, Santino Parpinelli, João Daltro de Almeida, Salvador Piersanti, Ricardo Benício de Abreu, Wilson Assis Teodoro, Robert Eduardi Arnaud, Jorge Faini, Adolpho Pissarenko, Pesach Nisenbaun, Ernani Bordinhão e Natércia Teixeira Silva. Violas: Arlindo Penteadado, Geza Kiszely, Edmundo Blois, Bedrich Preuss, Maria Lea Lugão, Jandovy de Almeida, Gerson Flinkas, Nelson de Macedo, Hindemburgo Pereira e Murilo Loures. Cellos: Peter Dauelsberg, Watson Clis, Márcio Mallard, Edmundo Oliani, Eugen Ranewsky, Zygmunt Kubala, Atelisa Salles, Giorgio Bariola e Rudolf Janecka. Baixo com Arco: Renato Sbragia e Novelli. Flautas: Mauro Senise, Raul Mascarenhas, Danilo Caymmi, Paulo Guimarães e Paulo Jobim. Trompas: Zdenek Svab, Ari Paulo da Silva, Geraldo Pereira de Melo, Antônio Cândido Sobrinho. Tuba: Zênio de Alencar. Harpa: Gianni Fumagalli.

††† Violinos: Pareschi (spala), Vidal, Daltro, Andréa, Aizik, Perrotta, Piersanti, Guettá, Walter Hack, Faini, Ricardo Wagner, Natércia, Gentil, Paschoal, Lona, Tigre, José Alves, Paulo e Wilson Teodoro. Violas: Penteadado, Macedo, Murillo Loures, Fritz. Cellos: Watson Marcio, Alceu, Bariola, Peter e Iura. Baixo com arco: Renato Sbragia e Luiz Alves. Flautas: Danilo Caymmi, Mauro Senise, Paulo Jobim, Celso, Paulo Guimarães e Raul Mascarenhas. Piston: José Pinto (Formiga). Corne Inglêss: Braz Limongi. Fagote: Noel Devos.

\* Aqui podemos ver o uso de um “pseudônimo” do artista, utilizando da grafia de seu nome ao contrário. Milton Nascimento: Otnemicsan Noltim. Esse “pseudônimo” aparece na ficha técnica dos dois discos.

‡ Os números em parênteses após os nomes dos músicos representam a quantidade de vezes que os nomes de tais músicos aparece no encarte do disco desenvolvendo determinada função.