

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ
PPG-Mus | Mestrado em Música

LUCAS FRANCO DE SOUZA RIBEIRO

A tribo toda reunida: modalismo e hibridismo no disco Clube da Esquina 2 (1978)

CURITIBA

2022

LUCAS FRANCO DE SOUZA RIBEIRO

A tribo toda reunida: modalismo e hibridismo no disco Clube da Esquina 2 (1978)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Guilherme Poletto

CURITIBA
2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ribeiro, Lucas Franco de Souza

A tribo toda reunida: modalismo e hibridismo no disco Clube da Esquina 2 (1978) / Lucas Franco de Souza Ribeiro. -- Curitiba-PR, 2022.
132 f.

Orientador: Fábio Guilherme Poletto.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2022.

1. Música popular. 2. Modalismo. 3. Hibridismo.
4. Análise musical. 5. Clube da Esquina. I - Poletto, Fábio Guilherme (orient). II - Título.

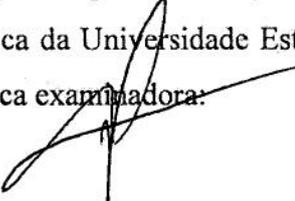
TERMO DE APROVAÇÃO

LUCAS FRANCO DE SOUZA RIBEIRO

A TRIBO TODA REUNIDA: MODALISMO E HIBRIDISMO NO DISCO CLUBE DA
ESQUINA 2

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto
UNESPAR



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
UNICAMP



Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira
UNESPAR

Curitiba, 15 de julho de 2022

AGRADECIMENTOS

Embora seja eu quem assina este trabalho, é importante reconhecer todas as mãos que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que se tornasse uma realidade. Como nas fichas técnicas e agradecimentos do disco que escolhi analisar, essa lista bonita de pessoas que ajudaram de alguma forma nesse período que vivi vai longe.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Fabio Poletto, por todo o aprendizado que esse período de orientação e interação pessoal me proporcionou; agradeço em especial pela compreensão em momentos difíceis, pelo mergulho conjunto nesse trabalho e pelo direcionamento sempre tão certo e frutífero.

Agradeço aos meus colegas de mestrado - Adriana, Amanda, Ana, André, Erica, Flavio, Fernanda, Gil, Hudson, Icaro, João B., João D., Kerstin, Milena, Nativo, Paulo, Rafael, Renan, Renee, Saemi, Tiago, e todos com quem convivi nas aulas e reuniões do grupo de pesquisa -, pesquisadores e artistas que admiro, com quem a convivência (mesmo que remota) me proporcionou aprendizados valiosos, além de momentos calorosos.

Agradeço a todos os professores por quem passei durante esse período, fosse em aulas ou ricas discussões no grupo de pesquisa, nesses anos de tanto aprendizado – Adriano Giesteira, Alisson Alípio, Alvaro Borges, Ana Paula Peters, Joezer Mendonça.

Ao Prof. Dr. André Egg, pelo conhecimento transmitido em suas aulas e pelo incentivo a elaborar meu primeiro artigo publicado, que compôs os anais do XXXI Congresso da ANPPOM.

Ao Prof. Dr. Allan Oliveira, que desde as aulas de Estudos Culturais na FAP tanto abre minha cabeça, continuando a fazer isso nas discussões proporcionadas pelo mestrado. Agradeço pelas trocas e pela honrosa presença nas bancas de qualificação e de defesa.

Ao Prof. Dr. Rafael dos Santos, por também honrosamente compor as bancas de qualificação e defesa deste trabalho, contribuindo com seu vasto conhecimento musical.

À Prof.^a Dr.^a Bia Cyrino, pela generosa leitura e arguição da minha pesquisa em estágio inicial, trazendo um rico diálogo crítico com minhas reflexões em formação.

À CAPES pela contemplação com a bolsa de estudos, muito bem vinda durante esse período.

À Natália Bermudez, artista que muito admiro, por carinhosamente me emprestar seu LP físico do *Clube da Esquina 2*, me possibilitando o acesso ao encarte original.

Ao Nelson Angelo, de quem sou fã expresso, por gentilmente contribuir com esta pesquisa me concedendo uma entrevista.

Ao Márcio Borges, de quem também sou fã expresso, por gentilmente indicar o endereço virtual por onde pude acessar os depoimentos concedidos ao Museu do Clube da Esquina.

Ao colega de grupo de pesquisa Marllon e o Prof. Dr. Felipe Ribeiro, por contribuições específicas e importantes para este trabalho.

Ao Kristoff Silva, pela grande ajuda ao me enviar uma peça importante das referências que embasaram este trabalho. E também ao Érico, Marcelo e Danny, que de diferentes formas se mobilizaram na tentativa de encontrar essa peça.

À Lua Karam, pela ajuda com a formatação do documento final. Também à Célia, Fernando, Bia, Fernanda e Leon que se prontificaram a ajudar.

Aos amigos do coração e da arte, João Pedro Schmidt, que me emprestou livros essenciais para este trabalho, e Clara Jansson, que tive a felicidade de ter novamente como colega de aula.

Ao querido amigo Daniel Derevecki, pelas trocas durante esses anos, além da minuciosa e valiosa leitura e arguição do meu trabalho durante seu período de desenvolvimento.

Ao Prof. Ms. Hugo Yasha, por gentilmente me receber como estagiário docente em sua disciplina de arranjos. Agradeço também aos alunos de graduação que cederam sua atenção às minhas aulas durante esse estágio, que me proporcionou tantos aprofundamentos e aprendizados.

A tantos amigos do peito que foram acolhimento nesses anos intensos: Dani, Nic, Lia, Murilo, Lily, Agnes, Vinicius, Gis, Jean, Rachel, Rafael, Etel, Cris, e tantos outros.

Aos queridos do Café no Canto, que são como uma segunda família para mim, e que ajudaram muito nesse momento intenso.

Aos meus tios e primos, pelo apoio constante: Ana, Caíta, Cristina, Guilherme, Calorenço, Damasceno, Mark, Erik, Thábyta, Clarisse, Bia e Patricia.

Aos meus sogros, Elisangela e Aderson, também por toda a ajuda e apoio.

A meus avós, Lucy, José Augusto e Raquel, que além do apoio, representam uma raiz de inquietude que me inspira a buscar novas conquistas.

Aos meus irmãos, Mia, Fernanda e João, cunhado Gui, e sobrinhos Malie e Luke, pelo amor de sempre.

À minha mãe, Suzie, pelo acolhimento incondicional, e por toda a música que fazemos e fizemos juntos, sendo um dos grandes fatores que me aproximaram da música do Clube da Esquina.

Ao meu pai, Vicente, pelos livros e instrumentos sempre emprestados, e por tudo que sei de música, que passou em algum momento por nossas longas conversas.

À minha companheira de vida, Kamila, por segurar a barra durante tantas noites mal dormidas, longas aulas e orientações, finalizações desesperadas de capítulos e trabalhos, me dando forças

com seus abraços, me cuidando com seu amor, e sempre me incentivando a crescer cada vez mais como pessoa.

À coisa mais valiosa que já fiz, minha filha Nina, que pacientemente viveu 99,9% da vida até agora tendo que lidar com um pai mestrando, desde a aula inaugural que assisti da maternidade, em seu segundo dia de vida, até este momento em que corro para finalizar esta dissertação, tendo sido, nesse meio tempo, tantas vezes ninada ao som de *Canção amiga*.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma proposta de análise dos procedimentos modais e do hibridismo presentes na música encontrada no álbum *Clube da Esquina 2* (1978), buscando desenvolver um entendimento maior sobre uma possível sonoridade do grupo de artistas referido como Clube da Esquina e sua relação com esses fatores. Para isso, faço um levantamento da produção acadêmica sobre o Clube da Esquina e Milton Nascimento, a fim de contextualizar o disco estudado e apreender pontos de discussão presentes nessa literatura. Em seguida apresento uma fundamentação teórica, na qual ambiente o Clube da Esquina no devido contexto teórico modal, explico em detalhe os procedimentos modais a serem analisados, e faço um breve levantamento de abordagens do conceito de hibridismo entre teóricos dos Estudos Culturais. Depois disso, apresento uma análise que desenvolvi sobre o material sonoro do álbum estudado, buscando observar diversos parâmetros, divididos entre aspectos primários, aspectos secundários e aspectos temáticos. Por fim, apresento algumas considerações e reflexões a respeito dos processos híbridos e modais no Clube da Esquina, identificando, a partir do aporte oferecido por Piedade (2011), uma tendência a um hibridismo homeostático, além de formas como essa característica se manifesta nos elementos modais percebidos nessa obra.

Palavras-chave: modalismo, hibridismo, música popular, análise musical, Clube da Esquina

ABSTRACT

In this thesis I present a proposal for the analysis of modal procedures and hybridity present in the music found in the *Clube da Esquina 2* album (1978), seeking to develop a greater understanding of a possible sonority of the group of artists referred to as *Clube da Esquina* and its relationship with these factors. For this, I survey the academic production about *Clube da Esquina* and Milton Nascimento, in order to contextualize the studied album and apprehend points of discussion present in this literature. Then, I present a theoretical foundation, in which I place *Clube da Esquina* in the proper modal theoretical context, explain in detail the modal procedures to be analyzed, and make a brief survey of approaches to the concept of hybridity among Cultural Studies theorists. After that, I present an analysis of the sound material of the studied album, seeking to observe several parameters, divided into primary aspects, secondary aspects and thematic aspects. Finally, I present some thoughts and reflections on the hybrid and modal processes in *Clube da Esquina*, identifying, based on the theoretical contribution of Piedade (2011), a tendency towards homeostatic hybridity, in addition to ways in which this feature is manifested through modal elements perceived in this musical work.

Keywords: modality, hybridity, popular music, music analysis, *Clube da Esquina*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CAMINHO POR UMA RUA QUE PASSA EM MUITOS PAÍSES: O CLUBE DA ESQUINA NO ÂMBITO ACADÊMICO	19
1.1 LEVANTAMENTO	19
1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA	27
1.2.1 O que é o Clube da Esquina?	27
1.2.2 Contextualização e pontos de discussão na literatura	30
2 NUVEM NO CÉU E RAIZ: FUNDAMENTANDO MODALISMO E HIBRIDISMO 34	
2.1 ÂMBITO MODAL	34
2.2 PROCEDIMENTOS MODAIS	37
2.2.1 Intercâmbio modal	37
2.2.2 Hibridismo modal-tonal	39
2.2.3 Polimodalismo e politonalismo	40
2.2.4 Os modos e escalas analisados	41
2.3 HIBRIDISMO	41
3 O QUE FOI FEITO DE VERA: UMA ANÁLISE DO CLUBE DA ESQUINA 2	45
3.1 ASPECTOS PRIMÁRIOS	45
3.1.1 Modalismo	45
3.1.1.1 Intercâmbio modal	46
3.1.1.2 Independência do modal nos planos melódico e harmônico	55
3.1.2 A relação com a linguagem tonal	63
3.1.2.1 Hibridismo modal-tonal	64
3.1.2.2 Formas de desconstrução ou amenização da dominante	68
3.1.2.3 O tonal como elemento referencial	72
3.1.3 Centricidade	74

3.1.4 Ritmo	80
3.1.4.1 Variação de fórmula de compasso.....	81
3.1.4.2 Polimetria.....	86
3.1.4.3 Mudança de subdivisão rítmica	87
3.1.4.4 Ambiguidade métrica	88
3.2 ASPECTOS SECUNDÁRIOS	93
3.2.1 Interpretação vocal.....	94
3.2.2 Análise das construções violonísticas e pianísticas como recurso composicional ..	95
3.2.3 O valor do timbre.....	96
3.2.4 Aspectos de gravação e produção fonográfica	98
3.2.5 Aspectos de Arranjo	101
3.2.5.1 Arranjo vocal	102
3.2.5.2 Modulação como recurso de arranjo	102
3.2.5.3 Sobreposições decorrentes do arranjo	103
3.2.5.4 Abordagens do arranjo no <i>Clube da Esquina 2</i>	107
3.3 ASPECTOS TEMÁTICOS	108
3.3.1 Símbolos e associações musicais.....	108
3.3.2 Abordagem de temas associados a identidades	112
3.3.3 Autorreferência.....	115
CONCLUSÕES	117
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

Um segmento do contexto da MPB dos anos 1970 que tem suscitado cada vez mais discussões em diversos âmbitos é o chamado Clube da Esquina; grupo de artistas, ou movimento musical, como alguns chegam a considerar, composto principalmente por músicos cujas carreiras ganharam notoriedade a partir de sua ligação com Minas Gerais, ao qual é comumente atribuída uma sonoridade particular. Destaca-se, entre as características amplamente mencionadas desse “clube”, uma variedade de influências musicais, perceptível tanto nos contrastes resultantes dos universos musicais distintos de seus integrantes, quanto na figura de Milton Nascimento, personagem centralizadora do grupo, que por si só, já apresenta essa característica no seu trabalho composicional.

Em meu trabalho de conclusão do curso de graduação em Música Popular da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), intitulado *Minas e o mundo: intercâmbio modal e hibridismo na música de Milton Nascimento no período de 1967 a 1978*, analisei dois fatores que considero centrais na música de Milton Nascimento: o modalismo e o hibridismo (RIBEIRO, 2017). O primeiro se refere a um procedimento harmônico: em resumo, utilização de modos – séries de sons hierarquizados, ligados a uma determinada escala (ALAIN, 1965). O segundo se refere a um processo estudado no campo dos Estudos Culturais, designando, basicamente, um fenômeno social de assimilação e mistura de elementos culturais de origens distintas em um novo elemento “híbrido”; característica à qual se pode atribuir a mencionada variedade de influências. Acredito que a proeminência dessas duas características (que fundamentarei detalhadamente mais adiante) se estende também ao Clube da Esquina, inclusive considerando-se a influência que Milton exerceu sobre seus integrantes.

No álbum duplo *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), que é um marco na MPB e uma referência essencial para o que se toma como uma “sonoridade”¹ desse grupo de artistas, estão presentes as composições de Milton e Lô Borges. Dada a distinção do trabalho dos compositores, a variedade de influências encontrada no trabalho de Milton, e mesmo no de Lô, a conjunção de instrumentistas, integrantes do Clube da Esquina, com suas musicalidades particulares, e a busca perceptível por agregar determinadas sonoridades de origens diversas, o

¹ Cabe salientar que aqui não me refiro ao conceito trabalhado, notadamente, por Sergio Augusto Molina (2017), e sim a uma ideia mais vinculada ao senso comum desse conceito. Mesmo anteriormente aos trabalhos desse autor a esse respeito, esse termo se faz presente na literatura acadêmica (ou não) que trata do Clube da Esquina, comumente aludindo à ideia de uma sonoridade própria a esse grupo de artistas.

disco parece um potencial catalisador de discussões e reflexões sobre processos culturais híbridos.

Me interessa, porém, investigar também a forma como a presença de diferentes compositores, com suas particularidades estéticas, tidos como integrantes do Clube, dialoga com esse caráter híbrido. Assim como observar de que forma se dá (e mesmo, se ocorre) o emprego dos procedimentos modais, encontrados nas canções de Milton, no trabalho desses compositores. Desta forma, o álbum duplo *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978), que é outro marco por si só, no qual muitos dos instrumentistas associados ao grupo – Toninho Horta, Beto Guedes, Nelson Angelo, Tavinho Moura, Novelli, entre outros – assumem também a posição de compositores das canções do repertório, é uma fonte válida cuja análise pode contribuir para uma compreensão mais aprofundada desses processos. O disco pode ser tomado como uma espécie de síntese, ou até uma celebração do que os músicos do Clube tinham vivido até aquele momento, apresentando várias referências às produções anteriores associadas ao grupo, e abrindo os braços para participantes de fora, como Elis Regina e Chico Buarque, reforçando a consolidação e consagração de Milton e do Clube da Esquina no contexto da MPB.

Acredito que o álbum *Clube da Esquina 2* é consideravelmente representativo do que se entende por uma sonoridade desse importante segmento da música brasileira e pode contribuir para um bom entendimento das particularidades composicionais de alguns dos integrantes do Clube da Esquina, bem como da sua inserção no contexto geral do grupo. Proponho ainda esse olhar sob as óticas do modalismo, linguagem encontrada em uma sonoridade associada à música mineira do Clube, e do hibridismo, fenômeno que conversa com uma característica amplamente mencionada a respeito desse grupo de músicos.

Assim, nesta pesquisa, parti da investigação do emprego de procedimentos modais nas composições e arranjos dos integrantes do Clube Esquina, especificamente no repertório do disco *Clube da Esquina 2* (1978), buscando observar como estes dialogam com essa ideia de hibridismo discutida no campo dos Estudos Culturais. Para isso, tomei como objetivos específicos: analisar as ocorrências desses procedimentos modais - notadamente, intercâmbio modal, polimodalismo e hibridismo modal-tonal² - nos fonogramas do disco; reconhecer e correlacionar procedimentos harmônicos, e musicais em geral, recorrentes nas composições e arranjos do Clube da Esquina, como parte de uma possível estética musical comum aos seus integrantes; identificar características musicais composicionais ou mesmo referentes à criação

² Não confunda-se hibridismo modal-tonal com o conceito de hibridismo dos Estudos Culturais; trata-se de um procedimento musical em que se misturam elementos dos universos tonal e modal, o que pode ou não ter relação com processos híbridos culturais.

de arranjo, interpretação instrumental, etc., de alguns integrantes do Clube da Esquina, individualmente; e, finalmente reconhecer elementos da música do *Clube da Esquina 2* que, envolvendo possível influência de diversos universos musicais, possam ser ponte para um diálogo com os conceitos de hibridismo discutidos por pensadores contemporâneos como Stuart Hall, Peter Burke e Néstor García Canclini.

O Clube da Esquina compõe o vasto contexto da música popular urbana brasileira, situado em um segmento específico e original desse gênero, associado à “música mineira”. Sua música é simultaneamente localizada e universal; por um lado disseminando características oriundas do coração de Minas, por outro abraçando as diversas influências dos mais variados universos musicais à sua volta. A produção do grupo dá margem para estudos das mais diversas naturezas.

Destaco aqui que, do vasto número de pesquisas que abordam o Clube da Esquina como tema, não são muitas aquelas que apresentam um olhar aprofundado para os trabalhos composicionais de seus integrantes individualmente (a não ser por aquelas que tratam de Milton Nascimento, figura central e mais consagrada), ainda mais em comparação ao contexto do grupo como um todo. Figuras mais “periféricas” ao grupo cujas canções integram esse repertório, como Nelson Angelo, Beto Guedes e Novelli, para citar alguns, ainda carecem de um olhar mais aprofundado no âmbito acadêmico. Não encontrei também pesquisas direcionadas unicamente ao *Clube da Esquina 2*, que é um disco relevante para a história da música popular urbana no Brasil, tendo reunido não apenas integrantes do movimento mineiro, mas também nomes consagrados da MPB, como Elis Regina, Chico Buarque, Francis Hime, Danilo Caymmi, João Donato, Gonzaguinha, entre outros. Como um álbum de papel consolidador, o *Clube da Esquina 2* pode oferecer pistas que contribuam para o entendimento da ideia que se construiu sobre o Clube da Esquina, como um movimento de influência na música brasileira e detentor de uma sonoridade própria.

Vale apontar para a validade de se fazer uma pesquisa que, voltada para o modalismo, busca dialogar criticamente com conceitos ancorados à episteme da tonalidade, como “empréstimo modal”, termo bastante usado no meio acadêmico e que, a meu ver, se faz muitas vezes insuficiente para analisar determinados contextos musicais, como o do Clube da Esquina, em que o modalismo não se trata de um mero recurso sonoro empregado sob uma mentalidade predominantemente tonal, e sim de uma perspectiva e um procedimento vigente naquele contexto. Desta forma, o uso de conceitos como “intercâmbio modal” para designar a variação entre os modos e “hibridismo modal-tonal” para descrever a complexa forma como esses dois sistemas se manifestam conjuntamente, serve também de afirmação do modalismo como

sistema autônomo e negação à noção vestigialmente eurocêntrica de que a perspectiva da tonalidade dá conta de explicar os processos harmônicos da música popular.

Considerando novamente as influências da música do Clube da Esquina e a forma como estas conversam com o modalismo, faz-se relevante uma visão adicional sob o ponto de vista dos conceitos de hibridismo discutidos no âmbito dos Estudos Culturais, numa forma de articular procedimentos analíticos musicológicos com aspectos contextuais, buscando-se observar maneiras e as particularidades de como esse processo cultural se faz aparente no tecido musical.

Esta pesquisa tem caráter qualitativo e documental de acordo com as descrições de Gerhardt e Silveira (2009) e Gil (2008), considerando os fonogramas analisados aqui como os documentos principais a serem contemplados.

O material que passou pelos processos de audição, transcrição e análise são todas as 23 faixas presentes no disco *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978), sendo elas:

- *Credo* (Milton Nascimento e Fernando Brant)
- *Nascente* (Flávio Venturini e Murilo Antunes)
- *Ruas da cidade* (Lô Borges e Márcio Borges)
- *Paixão e fé* (Tavinho Moura e Fernando Brant)
- *Casamiento de Negros* (folclore do Chile, adaptado por Violeta Parra e Polo Cabrera)
- *Olho D'Água* (Paulo Jobim e Ronaldo Bastos)
- *Canoa, canoa* (Nelson Angelo e Fernando Brant)
- *O que foi feito de vera/O que foi feito de Vera* (Milton Nascimento, Fernando Brant e Márcio Borges)
- *Mistérios* (Maurício Maestro e Joyce Moreno)
- *Pão e água* (Lô Borges, Márcio Borges e Roger Mota)
- *E daí (A queda)* (Milton Nascimento e Ruy Guerra)
- *Canção amiga* (Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade)
- *Canción por la unidad latino-americana* (Pablo Milanés e Chico Buarque)
- *Tanto* (Beto Guedes e Ronaldo Bastos)
- *Dona Olímpia* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos)
- *Testamento* (Nelson Angelo e Milton Nascimento)
- *A sede do peixe (Para o que não tem solução)* (Milton Nascimento e Márcio Borges)
- *Léo* (Milton Nascimento e Chico Buarque)
- *Maria Maria* (Milton Nascimento e Fernando Brant)

- *Meu menino* (Danilo Caymmi e Ana Terra)
- *Toshiro* (Novelli)
- *Reis e rainhas do maracatu* (Milton Nascimento, Nelson Angelo, Novelli e Fran)
- *Que bom, amigo* (Milton Nascimento)

Foi feita, além disso, uma audição adicional, com fins de contextualização e aprofundamento do entendimento da sonoridade associada ao Clube da Esquina, dos álbuns de alguns integrantes do Clube presentes no disco – Beto Guedes, Lô Borges, Milton Nascimento, Nelson Angelo, Novelli, Danilo Caymmi, Wagner Tiso, Tavinho Moura e Toninho Horta –, desde 1967, ano que marca o lançamento do primeiro disco de Milton, até 1980. Outras audições adicionais incluem a de referências anteriores das músicas interpretadas, especialmente daquelas situadas em um contexto distante do da produção do Clube da Esquina (*Casamiento de negros* e *Canción por la unidad latinoamericana*), para que se possa observar procedimentos de arranjo e rearmonização, e a de gravações alternativas, anteriores ou posteriores, de canções presentes no disco, com fins comparativos ou de esclarecimento de eventuais elementos de difícil apreensão auditiva nos fonogramas do *Clube da Esquina 2*.

Nesta pesquisa, tomo como uma perspectiva apropriada para a análise dos fonogramas do Clube da Esquina os conceitos apresentados por Molina (2017) sobre os níveis primário e secundário da estrutura das canções populares, entendidas a partir da identificação de mais afeitos ao código musical em si (ritmo, harmonia, melodia, entre outros) e também, ao tratamento de tais parâmetros a partir do trabalho em estúdio (timbre, textura, ruído, entre outros)³. Também tomo as reflexões que o autor traz sobre o entendimento de canção popular, e seu desenvolvimento ao longo de períodos determinantes, como um olhar que pode contribuir para a pesquisa da produção de Milton Nascimento e o Clube da Esquina.

Em suas discussões sobre a canção popular, Molina (2017) reflete sobre os pesos dos diferentes fatores que a compõem, e sobre implicações gerais do proceder desse contexto musical. O autor sugere o termo “música popular cantada” como uma possível designação que se atente à forma como determinadas canções, ou fonogramas, aparentemente posicionam um peso maior sobre os elementos propriamente musicais, localizando a “palavra” em uma posição de menor destaque, que embora tenha sua importância, trata-se mais de um pressuposto no conjunto da composição (MOLINA, 2017, p. 24). Molina (2017) também aponta repetidamente para o papel que o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1967), dos

³ Molina (2017) adapta a perspectiva analítica de Didier Guigue, do qual os conceitos de sonoridade e nível primário e secundário foram retirados, para o contexto da música popular.

Beatles, teria exercido, na disseminação de uma mudança de paradigma no processo composicional da canção popular, transferindo a ênfase da criação para o processo de montagem realizado através dos recursos fonográficos que começaram a surgir com o avanço tecnológico; isso se articula também com a categorização de “música popular cantada”, visto que se deu um deslocamento da importância dos elementos primários que compõem uma canção, direcionando uma atenção maior aos secundários, em uma interação com os recursos disponíveis de gravação.

De início, o olhar para os diferentes pesos nos elementos que compõem a canção popular, e uma proposta de distinção, por meio da categorização “palavra cantada”, “canção popular” e “música popular cantada”⁴, é algo que pode contribuir para a reflexão sobre meu objeto. O próprio Molina (2017) demonstra identificar essa tendência à terceira categoria no trabalho de Milton Nascimento, o que entra em acordo com uma percepção que eu já tive, que se sustenta por um olhar geral sobre o trabalho desenvolvido pelo artista a partir de certo ponto, e se evidencia especialmente por exemplos como o do disco *Milagre dos peixes* (EMI-Odeon, 1973), que, quase inteiramente despido de conteúdo verbal (tanto por decorrência de censura, quanto, em parte, por uma escolha estética), se mistura em meio ao resto da discografia do compositor. Milton, e os artistas que o acompanhavam⁵, já buscavam, a essa altura, explorar elementos composicionais e sonoros que iam para além da instituição da canção, tradicional e estruturada, em uma maneira divergente de muitos dos artistas contemporâneos a eles.

Acredito que essa ideia pode ser uma boa perspectiva para um olhar sobre o desenvolvimento da discografia de Milton Nascimento: pode-se considerar que seu trabalho começou operando sob uma lógica mais próxima do que Molina categoriza como “canção popular” (2017, p. 24) - o que faz total sentido visto que era a forma vigente naquele contexto -; aí se enquadra, especialmente, o primeiro disco, *Milton Nascimento* - conhecido como *Travessia* - (Codil, 1967), com canções mais estruturadas sob uma lógica tradicional, afeita aos moldes de canção popular (embora não faltassem incursões harmonicamente atípicas que conversavam com o universo modal latente em suas canções, e que foram se fazendo cada vez

⁴ “Palavra cantada” diz respeito a manifestações em que predomina a palavra sobre elementos musicais (Molina cita o repente e o *rap* como exemplos); “canção popular” se refere a uma noção mais tradicional de canção, em que os elementos musicais (notadamente a melodia e alguma estrutura básica rítmica e harmônica de acompanhamento) e a palavra atuam em equilíbrio; “música popular cantada” sugere uma predominância dos elementos musicais sobre a palavra (MOLINA, 2017).

⁵ Dentre os discos associados ao Clube da Esquina que também evidenciam esse aspecto estão *Lô Borges* - conhecido como o “disco do tênis” - (EMI-Odeon, 1972), *Beto Guedes*, *Danilo Caymmi*, *Novelli*, *Toninho Horta* - também referido como “os quatro no banheiro” - (EMI-Odeon, 1973), e *Terra dos Pássaros* (EMI-Odeon, 1979), de Toninho Horta. Esses discos unem canções e composições instrumentais de forma que se evidencia esse caráter identificado por Molina (2017) como “música popular cantada”.

mais presentes ao longo desses anos iniciais). *Courage* (A&M, 1969) e *Milton Nascimento* (EMI-Odeon, 1969), ainda sob um modelo de produção mais próximo do tradicional (do qual o estilo dos arranjos orquestrais, por exemplo, é uma pista), representaram passos graduais, em alguma medida, para as explorações que se dariam em seguida - principalmente o segundo, que incluía muitos dos músicos que viriam a trabalhar correntemente com Milton, e características composicionais que renunciavam sonoridades que viriam a ser exploradas.

O que se deu em seguida foi uma evolução que desembocou, como marco inicial, no *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), no qual se pode observar com clareza a predominância desse caráter que Molina (2017) designa como “música popular cantada”, em um disco em que se privilegia a exploração de diferentes texturas instrumentais, elaboradas em um processo de criação coletiva, além de uma busca por unidade do álbum como uma obra artística. O disco anterior, *Milton* (EMI-Odeon, 1970), já representava mais um passo nessa direção, com a substituição de um formato mais tradicional de acompanhamento pelo grupo *Som Imaginário*, representando uma contrastante introdução de sonoridades nitidamente afeitas ao *rock* no trabalho de Milton. Embora ainda não houvesse a maturidade e a interação coletiva do *Clube da Esquina*, já havia uma quebra nessa direção, com uma interação mais articulada na elaboração dos arranjos e a exploração de ruídos e efeitos sonoros.

Acredito que, não por acaso, esse desenvolvimento coincidiu com outros dois processos: o de um deslocamento para uma lógica composicional predominantemente modal, e o de uma maturação dos processos híbridos musicais, a “amálgama” do *Clube da Esquina*, que agregou gêneros e musicalidades de forma especialmente orgânica. O próprio Molina (2017, p. 46) aponta ainda para outro fator que compôs essa maturação da música de Milton e do *Clube*:

No Brasil, os primeiros trabalhos a agregar também articulações no campo das sonoridades são, ainda nos anos 1960, os álbuns dos artistas envolvidos no movimento tropicalista, em especial os de Caetano Veloso, Gilberto Gil, e Os Mutantes do final da década, que contaram com os arranjos de Rogério Duprat. Mas uma primeira maturidade dessa pesquisa pode ser amplamente constatada na obra de Milton Nascimento no decorrer da década de 1970 [...]

As agregações no campo das sonoridades que o autor menciona nesta passagem, estão principalmente associadas às buscas no processo de montagem fonográfica, e à mudança de paradigma que teria ocorrido após 1967, com o *Sgt. Pepper's*, que levou muitos artistas a se interessarem pela ideia de “álbum conceitual”.

Os álbuns de estúdio subsequentes nesse período - *Milagre dos peixes* (EMI-Odeon, 1973), *Minas* (EMI-Odeon, 1975), *Milton* (A&M/Polygram, 1976), *Geraes* (EMI-Odeon, 1976)

e *Clube da Esquina 2* (EMI-Odeon, 1978) - envolveram um processo de desenvolvimento e aprofundamento em diversas direções desses aspectos - exploração de sonoridades, linguagens modais e agregação de musicalidades -, resultando em uma sonoridade particular, identificada com o entendimento que se construiu do Clube da Esquina.

A pesquisa se divide em três capítulos: o primeiro, desenvolvido a partir de um aprofundamento sobre o material bibliográfico a respeito do Clube da Esquina, consiste em um levantamento do panorama acadêmico voltado para esse assunto, em um diálogo com discursos correntes sobre Milton Nascimento e o Clube da Esquina. No segundo apresento o aporte teórico que serviu de base essencial para esta pesquisa; assim, fundamento conceitos musicais vinculados ao modalismo - intercâmbio modal, hibridismo modal-tonal, polimodalismo, entre outros -, bem como o conceito de hibridismo vinculado aos Estudos Culturais e parte do seu diálogo com o campo musical. O terceiro capítulo resultou da análise esmiuçada de elementos musicais e poéticos do repertório presente no *Clube da Esquina 2*, consistindo em um texto com uma ampla categorização de elementos recorrentes e determinadas características vistas entre as canções, que abarcam, naturalmente, os aspectos harmônicos do modalismo e a relação com a tonalidade, mas também aspectos rítmicos, interpretativos, tímbricos, temáticos, entre outros; assim, embora o modalismo seja um elemento norteador desta pesquisa, a análise não se restringiu às ocorrências modais, até porque isso não seria inteiramente representativo da sonoridade presente no disco. As análises desses procedimentos, além da contextualização oferecida pela literatura, suscitaram reflexões e significações contextuais acerca do material musical presente no disco e os processos híbridos envolvidos; essas reflexões foram desenvolvidas nas conclusões, ao fim desta pesquisa.

Novamente sobre o capítulo de análise dos aspectos do *Clube da Esquina 2*, sua transcrição foi feita em notação musical, por meio de *software* apropriado para isso, em formato de melodia e cifra (comumente disseminado no universo da música popular urbana brasileira, em *songbooks* e afins), com eventuais transcrições de outros elementos melódicos ou harmônicos – tais como linhas de baixo, contracantos e *voicings* de violão e piano. O material transcrito foi incluído em trechos específicos selecionados e exportados como figuras, inseridas no documento e articuladas com as análises presentes no texto.

1 CAMINHO POR UMA RUA QUE PASSA EM MUITOS PAÍSES: O CLUBE DA ESQUINA NO ÂMBITO ACADÊMICO

Neste segmento, resultante de uma primeira investigação realizada nesta pesquisa, procurei vislumbrar um entendimento sobre aspectos gerais relativos às pesquisas voltadas para Milton Nascimento e o Clube da Esquina, também com um olhar atento mais especificamente ao disco que me proponho a analisar, o *Clube da Esquina 2*, e a questões associadas a este, como, por exemplo, o enfoque eventualmente dado a compositores do Clube talvez vistos como mais “periféricos” – Nelson Angelo, Tavinho Moura, Novelli, Flávio Venturini, entre outros –, cujo material composicional se faz presente no álbum em questão.

A produção aqui levantada é composta de teses, dissertações e artigos publicados em revistas ou anais de eventos acadêmicos. Os trabalhos foram encontrados por meio de ferramentas de busca *online*, notadamente o *Google* acadêmico, o Portal de periódicos da CAPES, e a ferramenta de pesquisa habitual do *Google*. Embora não tenha acessado todos os trabalhos que tratam desses temas, pude ter uma ideia da produção mais disseminada no meio acadêmico, especialmente no que diz respeito a teses e dissertações, sendo que consegui acessar todas as mais citadas e referenciadas entre esses trabalhos.

A produção acadêmica em que se aborda o Clube da Esquina é consideravelmente extensa, podendo-se perceber um crescimento cada vez maior desta desde as primeiras (e poucas) publicações, na década de 1990, até a atualidade.

1.1 LEVANTAMENTO

Uma das produções mais expressivas a esse respeito, e talvez a que mais salte aos olhos, é a de dissertações. Encontrei 26 dissertações ao todo, que datam desde 1998 a 2019. No que se refere às áreas de conhecimento, 8 foram produzidas nas áreas da música ou musicologia, 7 em história, 4 em ciências sociais ou sociologia, também 4 em letras, estudos literários ou poética, 1 em comunicação, 1 em filosofia e 1 em multimeios. É possível visualizar como, ao longo do tempo, foi evoluindo a produção de dissertações sobre o Clube da Esquina, e em que áreas do conhecimento esse assunto foi transitando.

A primeira dissertação é do campo das Letras: *Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina*, de Vieira (1998); em tom pioneiro, essa pesquisa já aponta para aspectos que foram amplamente abordados posteriormente, e em maior ou menor grau, sempre se veem presentes nas pesquisas sobre o Clube: a relação do grupo com a ditadura militar,

assumindo uma postura política progressista, contrária ao regime. Vieira (1998) também se vale de um procedimento amplamente utilizado em várias pesquisas: a análise do conteúdo semântico e/ou poético das canções, das letras, defendendo a validade destas como material literário.

Pouco depois, em 2000, foram publicadas 3 dissertações consideravelmente relevantes sobre Clube da Esquina e Milton Nascimento. No campo da história, Garcia (2000), em *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*, representa um dos primeiros esforços por analisar mais a fundo o Clube da Esquina, para além de um entendimento vinculado ao senso comum e aos pressupostos estabelecidos pela mídia, identificando o Clube, pela primeira vez, como uma formação cultural (a partir de Raymond Williams), definição que veio a ser contemplada em trabalhos posteriores, inclusive outros do autor. Em Multimeios, a dissertação de Tedesco (2000), é uma das primeiras propostas de análise dos álbuns do Clube da Esquina, contemplando os discos *Clube da Esquina* (1972) e *Clube da Esquina 2* (1978) como representativos do movimento; são observados pela autora aspectos musicais, poéticos, gráficos, entre outros. Por fim, dentre as primeiras produções inseridas no campo da musicologia, está o trabalho de Rodrigues (2000), *O modal na música de Milton Nascimento*, dissertação que apresenta uma análise filosófica sobre a figura, a trajetória e a música de Milton, pautada em conceitos de Henri Bergson e, especialmente, na ideia de ritornelo segundo Deleuze e Guattari. Em seu trabalho, Rodrigues identifica um profundo papel do modalismo no compositor, assumindo, para além de aspectos musicais e composicionais, atribuições cósmicas que se relacionam com sua existência (cf. RODRIGUES, 2000, p. 78, 79 e 82).

Ao longo da primeira década do milênio, pode-se observar uma leva grande de trabalhos de História: são as dissertações do, já mencionado, Garcia (2000), além das de Oliveira (2006), Martins (2007), Sberni Junior (2008), Vitenti (2010), Souza (2010a) e Canton (2010). Questões como o contexto político da ditadura militar, o crescimento da indústria cultural e a indústria fonográfica nos anos 1970, a vigência da MPB, a contracultura, o romantismo revolucionário e a mineiridade são alguns dos temas presentes nesses trabalhos.

Na metade da década, aparece um dos primeiros trabalhos em que se propôs uma abordagem musicológica, desta vez voltada para o Clube da Esquina em si: *A sonoridade específica do Clube da Esquina*, de Nunes (2005), dissertação na qual a autora, com o objetivo de observar aspectos musicais da produção do grupo, tomou o disco homônimo, *Clube da Esquina* (1972), como material mais representativo do que seria uma sonoridade do Clube, aplicando então procedimentos analíticos sobre este. Numa tentativa de articular o que foi

observado no disco com uma sonoridade do Clube em geral, a autora também fez uma audição de discografia ampla, delimitada por ela como a produção do Clube da Esquina, apresentando no texto breves passagens sobre cada um desses discos ouvidos. O trabalho de Nunes (2005) é uma das primeiras categorizações musicológicas de recursos presentes na dita “sonoridade do Clube da Esquina”; nessa dissertação já se veem listados elementos como a convivência de características modais e tonais, ritmos polimétricos, exploração de determinadas texturas instrumentais e o forte papel do arranjo na estrutura da canção.

Nos campos da Música e Musicologia, os trabalhos passaram a surgir com mais frequência a partir do final da década, talvez um reflexo do processo de crescimento do estudo na área da música popular. O trabalho de Nicodemo (2009), *Terra dos Pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*, é o primeiro a se voltar exclusivamente para a produção de um compositor mais “periférico” (apesar de muito influente em determinados meios) do Clube, analisando o disco *Terra dos Pássaros* (EMI-Odeon, 1979), primeiro do compositor e tomado por muitos como integrante da discografia do movimento. Embora tenha sido lançado após o período mais comumente identificado com o da produção do Clube da Esquina, o disco de Toninho, produzido ao longo de 4 anos, ainda possui traços estéticos e de *modus operandi* identificáveis com o grupo; Nicodemo (2009) posiciona o disco dentre os trabalhos de caráter independente que emergiram no final dos anos 1970, aos quais pode-se atribuir um caráter contracultural (aspecto que dialoga com as origens do Clube da Esquina, no começo da década). Vale apontar que, além de Milton, Toninho Horta é o único dos principais integrantes do Clube a quem foram direcionadas pesquisas musicológicas dessa escala, de que tomei conhecimento⁶.

Subsequentemente, temos a dissertação de Cançado (2010), músico que, além de ser pesquisador, trabalha e tem contato direto com Milton Nascimento; este se volta em seu texto para a produção inicial do compositor, analisando suas três primeiras músicas com Márcio Borges e identificando características musicais que, desde então, já se faziam presentes, como o aspecto modal-tonal e influências harmônicas jazzísticas, sacras e ibéricas. Depois disso, as dissertações de Silva (2011), Holmes (2017)⁷, Miranda (2018) e Carmo (2019) representam alguns dos trabalhos musicológicos voltados para a música de Milton Nascimento, do Clube da

⁶ Além de Toninho, Tavinho Moura também foi objeto de uma pesquisa recente, na área da Filosofia, encontrada posteriormente ao processo de levantamento de literatura: “*Como vai minha aldeia*”: Paisagens sonoras de Minas na obra de Tavinho Moura (SOARES, 2020).

⁷ Autora estadunidense a quem foi concedido o título de Doutora em Filosofia em Musicologia (*Doctor of Philosophy in Musicology*) por meio desta dissertação. Trata-se de um trabalho voltado especificamente para o Clube da Esquina feito em âmbito estrangeiro.

Esquina ou, no caso do último, Toninho Horta, tecendo hipóteses sobre aspectos sonoros desses artistas.

Em Ciências Sociais e Sociologia, o primeiro trabalho encontrado é o de Corrêa (2002), *Clube da Esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário em uma cidade de formação ambígua*, apresentando bastante confluência em termos de conteúdo com a produção historiográfica que predominou no período em que se insere. Depois disso, destaco, dentre os trabalhos dessas áreas, a dissertação de Diniz (2012a), autora com produção expressiva a respeito do Clube da Esquina, apresentando um olhar para um processo de legitimação recente do grupo e para a produção acadêmica que o aborda, além de um destrinchamento detalhado dessa formação cultural em seu contexto; adotei seu texto como uma referência chave na literatura acadêmica sobre o Clube. Além disso, os trabalhos de Lugão (2012a) e Belan (2016) também representam a produção acadêmica nessas áreas.

Em Letras e Estudos Literários, podemos mencionar as dissertações de Coelho (2010), Arcanjo (2012) e Silva (2014), esta última sobre o livro *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*, relato biográfico do letrista e integrante do Clube, Márcio Borges (1996), e uma das fontes mais citadas nessa produção acadêmica. Juntamente com os trabalhos já mencionados de História, de Sociologia ou Ciências Sociais, e adicione-se a isso ainda o trabalho da área de Comunicação de Santos (2017), pode-se perceber uma produção riquíssima que oferece reflexões variadas a respeito do contexto e história do Clube da Esquina, bem como suas inclinações estéticas e discursos propostos. Adicionando-se a isso algumas das teses produzidas e o panorama fica maior ainda.

Por fim, a respeito das dissertações, vale uma menção ao trabalho produzido na área da Filosofia, de Gualdo (2017), que talvez mais se assemelhe à produção musicológica aqui listada, por se valer de fundamentos e metodologias altamente calcadas no campo teórico da música, com transcrições e análises harmônicas, rítmicas, tímbricas, etc. Este último exemplo serve ainda para ilustrar o caráter altamente interdisciplinar da maioria dos trabalhos aqui estudados: uma pesquisa da área da filosofia, como a de Gualdo (2017) pode se debruçar mais sobre procedimentos teóricos tipicamente musicológicos do que uma eventual pesquisa da área de música, ou então um trabalho na área de Letras, como o de Coelho (2010), pode se voltar principalmente para a questão de identidade, como vista por teóricos como Zygmunt Bauman e Stuart Hall, e se assemelhar mais ao conteúdo nas áreas da Sociologia e História.

No que se refere a teses de Doutorado, foram encontradas 6 que tratam especificamente das produções do Clube da Esquina e/ou de Milton Nascimento. Vou abordar cada uma resumidamente em ordem cronológica.

A primeira dessas teses, inserida na área da História, é de Garcia (2006), um dos pesquisadores pioneiros no assunto, intitulada *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960 -1980)*. O texto oferece reflexões a respeito dos processos híbridos e transculturações no Clube, bem como esses processos no desenrolar histórico da MPB, e a relação disso com essa formação cultural (que, lembrando, é como esse autor designa o Clube da Esquina).

Trata-se de um trabalho minucioso de análise do Clube da Esquina sob os vieses histórico e sociológico, estabelecendo diálogo com teóricos como Nestor García Canclini, Fernando Ortiz, e outros que discutem temas como hibridismo, transculturação e indústria cultural. Garcia (2006) também apresenta uma contextualização consideravelmente detalhada do surgimento, crescimento e consolidação da MPB, passando pela bossa nova, a jovem guarda, a canção de protesto e o tropicalismo, de forma a demonstrar as circunstâncias e o cenário em que o Clube da Esquina foi tomando forma.

Em seguida, após um intervalo considerável, temos outra tese da área da história; a de Pacheco (2014): *Milton Nascimento: num canto do mundo, o conto do Brasil*. Como o título sugere, esse trabalho é voltado para a obra de Milton como um todo, e não para o Clube da Esquina especificamente, mas como se trata de um segmento muito importante da trajetória do compositor, acaba sendo um assunto recorrente.

A tese de Pacheco (2014) apresenta um tom ensaístico, com uma escrita bem livre, costurando por momentos e canções específicas do compositor sem preocupação aparente com ordem cronológica ou algum outro critério de organização claro. Há no trabalho reflexões bastante relevantes sobre os anseios e buscas estéticas e poéticas de Milton, sobre a forma como ele parece procurar se inserir nos contextos em que sua música transita. Isso pode oferecer um entendimento sobre como essas buscas estéticas de Milton, sendo carro chefe do Clube da Esquina, influenciaram a estética geral atribuída ao movimento.

A próxima tese, da área da música, é a de Nunes (2015), pesquisadora que produzira anteriormente, em sua dissertação, uma análise de viés musicológico sobre o disco *Clube da Esquina* (1972). Sua tese, desta vez voltada para Milton, se chama *A voz de Milton Nascimento em presença*, e direciona sua atenção ao aspecto vocal da trajetória do compositor.

A autora se vale de abordagens analíticas de teóricos como Roland Barthes, Paul Zumthor, Phillip Tagg e Luiz Tatit. Nunes (2015) traça uma trajetória vocal na história do cantor e compositor, observando fases e suas características, e faz uma análise detalhada direcionada à gravação da canção *Clube da Esquina n° 2* presente no disco *Angelus* (1993, Warner). Vale mencionar que também há passagens em que a autora analisa aspectos vocais das gravações do

álbum *Clube da Esquina 2* (1978), de forma que sua tese pode servir de base para situar o disco em questão na trajetória interpretativa de Milton nela delineada.

A tese seguinte, de Menezes Júnior (2016), *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*, é um dos mais detalhados trabalhos musicológicos sobre a sonoridade associada a esse movimento. Trata-se de um trabalho voltado para pesquisa de técnicas e recursos para criação de arranjos. O autor apresenta uma categorização detalhada de procedimentos musicais do Clube por ele considerados recorrentes, bem como um levantamento quantitativo da presença desses procedimentos na discografia tomada por ele como representativa do Clube da Esquina. Desta forma, a tese oferece uma visualização detalhada sobre uma perspectiva desse panorama de características musicais recorrentes do Clube.

Menezes Júnior (2016) apresenta uma análise contextual do Clube da Esquina, mas qualquer busca por um entendimento melhor desse grupo no seu contexto histórico e musical é, naturalmente, periférica na tese em questão, de forma que não se pode observar no trabalho uma preocupação grande com a articulação das análises musicais com o contexto em que o material analisado foi produzido, tratando-se mais de uma listagem de recursos identificáveis. Dentre eles, por sua vez, estão o “hibridismo tonal/modal”, o “modalismo misto” (intercâmbio modal), o uso de nota pedal, determinados usos de acordes sus4, paralelismos, acordes quartais, polirritmia e fórmulas de compasso pouco usuais.

Em seguida, também na área da música, temos a tese de Silveira (2017), *Do valor ao desvio: singularidade e discurso em Minas (1975) de Milton Nascimento*. Nessa tese, o autor se propõe a analisar o disco *Minas* (EMI-Odeon, 1975), um dos mais reconhecidos da carreira do compositor, a partir do método de Allan F. Moore. Vários aspectos do disco são esmiuçados – aspectos musicais harmônicos, rítmicos, melódicos, interpretativos, formais, elementos de edição e mixagem, características do discurso poético, aspectos visuais e gráficos – num esforço de se buscar um entendimento do que este comunica.

Ao contrário do que ocorre no trabalho de Menezes Júnior (2016), na tese de Silveira (2017), as análises todas são articuladas e feitas em função de uma melhor compreensão dos aspectos, em geral, contextuais, da música de Milton Nascimento. Dentre outros fatores, o autor observa como *Minas* (1975) dialoga com a temática das minorias⁸.

⁸ Diga-se de passagem que este fator observado por Silveira (2017) em *Minas* (1975), muito tem a dialogar com aspectos do *Clube da Esquina 2* (1978), visto que este perceptivelmente traz temas associados às figuras do negro (*Casmiento de negros, Reis e rainhas do maracatu*), da mulher (*Maria Maria*), do índio (*Canoa, canoa, Testamento*), entre outras. Isso se aproxima da constatação de Lugão (2012a, 2012b) a respeito do Clube da Esquina abordar temas associados a “grupos étnicos”.

Por último, menciono a tese de Santana (2018), *Pelo olhar de Cafê: o processo criativo das capas de discos da geração Clube da Esquina*; doutorado em cultura e sociedade. Trabalho voltado para as capas dos discos do Clube da Esquina, com destaque à figura do Cafê, fotógrafo e capista envolvido na criação de todas as capas analisadas. A tese contém análises iconográficas detalhadas das capas selecionadas (dentre as quais está incluída a do *Clube da Esquina 2*), articuladas com fatores sociológicos, filosóficos e psicológicos. A autora também apresenta uma contextualização da produção de capas no âmbito da música brasileira da época.

Esse trabalho contribui apontando para diversos aspectos e interpretações possíveis por trás das escolhas estéticas gráficas, possibilitando uma compreensão mais elaborada do papel que cumpre a visualidade em um álbum fonográfico e de como isso se deu na produção do Clube da Esquina.

Elencadas as teses e dissertações, procurarei, agora, ilustrar um panorama geral sobre a produção de artigos associados ao tema em questão, buscando apontar para alguns trabalhos e/ou autores específicos, caso julgado relevante.

Encontrei 38 artigos associados à música do Clube da Esquina nas minhas buscas, incluindo trabalhos decorrentes de eventos acadêmicos; reconheço, porém, que nesse caso, o número que representa a real produção a esse respeito há de ter uma discrepância maior em relação ao número de trabalhos encontrados. Apesar de, por vezes, ser difícil situar esses trabalhos em uma área do conhecimento específica, tendo em vista o caráter altamente interdisciplinar de muitas dessas pesquisas, como já observei anteriormente, procurei fazer uma divisão aproximada do número de trabalhos associados a cada área: em música e/ou musicologia são 10 artigos; igualmente, em história, são 10; em comunicação e jornalismo são 9; em ciências sociais e sociologia são 5 artigos; em áreas associadas a letras são 2 artigos; e finalmente, 1 trabalho em museologia (GARCIA, VIANA, 2016) e 1 em filosofia (GUERALDO, 2018).

Tentando visualizar essa produção ao longo do tempo, observei que, após os trabalhos de Ulhôa (1990, 1995), e de Garcia (2007), é a partir de 2009 que o número de artigos começa a crescer, sempre bastante diversificados no que diz respeito às áreas do conhecimento.

Dentre alguns autores que vale destacar na produção de artigos sobre o Clube da Esquina estão: Garcia (2000; 2006; 2012; GARCIA, VIANA, 2016; GARCIA, ARAÚJO, PÚBLIO, 2018, GARCIA, PÚBLIO, 2018), que além de ser autor de dissertação e tese sobre o assunto, está envolvido na autoria de 5 artigos; Diniz (2012a, 2012b, 2015, 2017, 2017), também autora de 4 artigos além de sua dissertação; Coan (2012, 2013, 2017), trabalhando normalmente sob a ótica da sociedade de espetáculo; e Souza (2010b, 2011, 2015a, 2015b),

com textos de caráter fortemente biográfico.

Destaco ainda alguns artigos que me parecem especialmente relevantes, tanto em um sentido de complementarem a bibliografia de dissertações e teses, quanto de apresentarem discussões especialmente válidas para a minha pesquisa especificamente. A começar pelo artigo *Nada ficou como antes*, de Vilela (2010); um texto que parece ser uma referência influente na literatura sobre o Clube da Esquina, em que o autor aponta para formas com que o grupo de músicos mineiros teria revolucionado aspectos da música brasileira, falando em nome de uma maior legitimação do “movimento” (conforme defende Vilela) nos campos de estudos da MPB.

O artigo “*Tenho séculos de espera nas contas da minha costela*”: *o Clube da Esquina e os grupos étnicos*, de Lugaão (2012b), autora também de dissertação sobre as escolhas temáticas das canções do Clube (LUGÃO, 2012a), trata de um assunto que dialoga amplamente com o disco *Clube da Esquina 2* (1978), de forma que muitas das canções analisadas no artigo fazem parte desse disco. A autora identifica uma intenção, no Clube, de se dar voz aos oprimidos, representados por índios, negros e mulheres, por exemplo (LUGÃO, 2012b).

O artigo *Mesmo assim não custa inventar uma nova canção: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985)*, co-autoria de Garcia, Araújo e Públio (2018), aborda a relação do Clube com o período de abertura do regime militar, processo que notadamente marcou o disco *Clube da Esquina 2* (1978) e afetou de muitas formas os artistas dessa formação cultural, sendo comumente associado em alguns aspectos com a dissolução do grupo, que se deu mais ou menos ao longo desse período.

Fugindo pra outro lugar: o Clube da Esquina, uma poética do movimento, de Meller (2019), apresenta uma análise dos álbuns *Clube da Esquina* (1972) e *Clube da Esquina 2* (1978) sob uma ótica literária, observando o uso de recursos linguísticos, como metáforas, como ferramentas de confecção de discursos críticos velados.

E, por último, o artigo *Música instrumental, tópicos e identidade cultural: um olhar sobre as produções de Milton Nascimento, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas no cenário da música mineira dos anos 70*, de Lovisi (2019), traça similaridades sonoras entre os compositores analisados que apontam para construções de tópicos mineiras. Acaba sendo tanto uma referência de sonoridades associadas a Minas Gerais, quanto o reconhecimento de características percebidas entre diferentes compositores associados ao Clube da Esquina.

1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA

Pôde-se perceber que a produção acadêmica a respeito do Clube da Esquina, e, particularmente, de Milton Nascimento, é consideravelmente extensa, com muitos caminhos de pesquisa já tomados e diálogos já feitos, porém, ainda assim, é possível vislumbrar algumas possíveis direções ainda pouco exploradas. Apresento em seguida reflexões que pude levantar após uma leitura mais aprofundada de alguns dos trabalhos que compõem essa literatura, o que contribuiu para um entendimento sobre como a pesquisa que proponho se situa nesse contexto.

1.2.1 O que é o Clube da Esquina?

Inicialmente Garcia (2000 e 2006), e, depois, Diniz (2012a), são dois dos pesquisadores que põem em questão o que é o Clube da Esquina, procurando destrinchar esse problema. Ambos o categorizam como uma “formação cultural”, conceito de Raymond Williams, entendendo o aspecto informal que envolve esse Clube, que, como observam, embora seja em alguns contextos chamado de movimento, não possui as características, a organização e institucionalização que o categorizariam como tal (o que se pode dizer do tropicalismo, por exemplo); também não era uma banda, um grupo musical fechado e nem, como aponta Diniz (2012a, p. 19), por outro lado, uma simples tendência, como a dos músicos cearenses, como Fagner, Belchior e Ednardo, que emergia na mesma época. Havia um aspecto convergente, porém informal, baseado nas relações e amizades desses artistas e na admiração artística mútua, que os levavam a trabalhar juntos, resultando em uma discografia ampla (e de difícil delimitação) em que se pode observar a presença de diversos nomes associados ao Clube da Esquina. A ideia de formação cultural, segundo esses autores, dá conta de definir o que se entende por Clube da Esquina, como um fenômeno informal, espontâneo, cujos integrantes chegaram, por vezes, a negar a noção de que houvesse um grupo (cf. DINIZ, 2012a, p. 92).

Diniz (2012a, p. 148. *et seq.*), indo um tanto além nas problematizações iniciadas por Garcia, enfatiza também a construção de uma narrativa sobre o Clube, dada posteriormente à época em que teria vigorado, fazendo uma análise profunda de um processo de esforço por legitimação desse fenômeno, representado por variados acontecimentos, como a publicação do livro *Os sonhos não envelhecem*, de Márcio Borges, a remasterização e lançamento em CD dos álbuns de Milton lançados pela Odeon, a constituição do Museu Clube da Esquina, e mesmo o início e crescimento da produção acadêmica a respeito dessa formação cultural (que pudemos vislumbrar em alguma medida neste levantamento). A autora (DINIZ, 2012a) também analisa

a construção de uma narrativa que categoriza o Clube como movimento, que teria iniciado posteriormente, a partir dos anos 1980, impulsionada pela mídia; sobre essa denominação, ela identifica contradições nos discursos dos próprios integrantes do Clube, observando ora defesas ferrenhas de uma maior legitimação no campo da MPB, muitas vezes pautadas em uma comparação com o tropicalismo, ora negações de qualquer consciência de que houvesse um movimento à época e de que isso defina o Clube da Esquina.

Diniz (2012a, p. 19 - 20) chega a se posicionar criticamente quanto à adoção desse termo (movimento) por parte de alguns pesquisadores, que não problematizam essa questão e assumem, como pressuposto, traços dessa narrativa construída. Por outro lado, pode-se encontrar textos que, propositalmente, andam na direção da busca pela legitimação do Clube como movimento; é o caso do artigo *Nada ficou como antes*, de Ivan Vilela (2010), em que o autor aponta para diversas inovações musicais e estéticas que representaram grandes mudanças no âmbito da MPB (fora algum impacto no exterior), o que justificaria essa categorização que aproxima o grupo mineiro da Bossa Nova e do tropicalismo. Sobre isso, talvez possa-se identificar uma semelhança, em natureza (embora isso não ocorra em escala de repercussão), do Clube da Esquina com a Bossa Nova: para além do aspecto da consagração e reconhecimento (indiscutível na Bossa, que é até hoje um dos gêneros estudados em escolas americanas de *jazz*), qual seria o motivo para se considerar este um movimento e o outro não? Bem, não creio que caiba a pretensão de responder a essa pergunta nos limites desta pesquisa, mas essas perspectivas distintas ficam aqui descritas para ilustrar o tipo de discussão que gira em torno da definição desse agrupamento de artistas. Para todos os efeitos, fica entendido que o que chamamos de Clube da Esquina foi, durante os anos de 1970, uma formação cultural⁹, ou um agrupamento informal de artistas, e que seu entendimento como movimento ou não diz respeito a diferentes olhares, retroativos, sobre esse fenômeno.

Diante da identificação do Clube da Esquina como uma formação cultural, bem como do entendimento de um processo de construção de narrativa, que segue se erguendo há algumas décadas por meio de diferentes discursos, advindos da mídia, das literaturas crítica e acadêmica, e mesmo das posições distintas dos próprios integrantes, há que se reconhecer um fator dificultador no que se refere a quaisquer tentativas de delimitação; tanto de integrantes, quanto de período em que se deu (há discursos em que se defende que o Clube segue acontecendo e

⁹ Embora reconheça a validade da definição proposta por Garcia (2000, 2006) e Diniz (2011), não tomo o conceito de Raymond Williams e as reflexões vinculadas ao mesmo como aspectos norteadores para esta pesquisa. Abordo superficialmente o termo “formação cultural” mais com o objetivo de pontuar o caráter informal e espontâneo desse agrupamento que foi (ou é) o Clube da Esquina, e como esse caráter se faz distante de uma noção comum construída em certos âmbitos, por vezes vinculada à descrição do grupo como “movimento”.

que é inacabável), e, em consequência desses dois fatores, da discografia que integra a produção do grupo. Como se trata, em parte, de uma narrativa difusa e, por vezes, contraditória, construída posteriormente, os pesquisadores, incapacitados de mensurar os limites dessa construção, acabam precisando adotar critérios próprios a esse respeito e, basicamente, escolher quem é e quem não é do Clube (ou então, quando começou e quando terminou), no escopo de suas pesquisas. Diniz (2012a), por exemplo, atém-se ao aspecto do modo de produção coletiva caracterizado pelo Clube da Esquina (1972), defendendo que no Clube da Esquina 2 (1978) esse processo já se dissipara, sendo que este disco seria uma espécie de marco final, que contribuiu para a consolidação no imaginário popular dessa denominação do grupo “mineiro”, e nada muito além disso; esse recorte, porém, negligencia o que Toninho Horta chama de “nova geração” do Clube¹⁰, deixando de fora artistas fortemente identificados ao público como integrantes, como Flávio Venturini, Tavinho Moura e Murilo Antunes. Por outro lado, Canton (2010), propõe uma delimitação que vai até 1983, marcada pelo disco *Ao vivo*, de Milton Nascimento; essa delimitação dá conta de abarcar as produções tardias do Clube, como os discos de Toninho Horta, Tavinho Moura e Beto Guedes lançados entre 1977 e 1980, mas talvez desconsidere um processo de dissolução perceptível das relações e procedimentos que circundavam o Clube da Esquina no início dos anos 1970, bem como o direcionamento crescente dos integrantes para estéticas e projetos mais individuais e desvinculados dos entendimentos que se costuma ter sobre o dito movimento.

Se é uma narrativa construída (e em construção), quem integrou e por quanto tempo durou o Clube da Esquina? Cabe a nós (pesquisadores) escolher qual visão sobre esse fenômeno adotar; a partir desse entendimento, percebo que uma análise sobre o disco *Clube da Esquina 2*, mais há de se voltar para a delimitação que circunda um senso comum, o aspecto construído desse processo. Analisar o Clube 2 pode ser uma forma de se analisar uma das peças que integram o entendimento que se construiu em alguns âmbitos (inclusive o acadêmico, estando presente em algumas pesquisas, como uma espécie de premissa) de que há uma unidade sonora entre os trabalhos dos integrantes do Clube da Esquina.

¹⁰ “Mas foi assim um momento muito intenso, até entre 1970 e 1978, me parece que até 1979 foi onde aquelas pessoas do grupo estavam sempre juntas: Lô, Beto, Bituca, o Nelsinho, Wagner. E depois disso, aí começou cada um já fazendo disco solo, carreira própria. Eu fiz, eu ajudei a fazer os arranjos, orquestração e arranjo de base pro Beto, pro Lô, depois veio o Tavinho Moura, depois veio o Flávio Venturini, que é uma pessoa da nova geração, também do clube” (HORTA, 2004, n.p). Depoimento concedido por Toninho Horta ao Museu Clube da Esquina, publicado em 05/11/2004. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/e-so-voce-acreditar-e-meter-bronca-45535>> Acesso em: 19/06/2022

1.2.2 Contextualização e pontos de discussão na literatura

A literatura observada possibilita um entendimento detalhado da história do Clube da Esquina no período em que vigorou e sua relação com o contexto à época, explorando vários parâmetros e fatores influenciadores na construção dessa formação cultural. Acredito que um aprofundamento maior nessa contextualização do Clube da Esquina, com base nessa literatura, pode suscitar discussões das mais diversas naturezas. Elenco, de forma mais superficial, alguns pontos de discussão que pude observar.

Uma discussão bastante presente nas pesquisas sobre o Clube diz respeito ao seu papel e envolvimento com o contexto da MPB, com destaque à interação da figura de Milton Nascimento, em sua produção inicial, com os dilemas da crítica e dicotomias que fervilhavam no contexto sessentista; nesse sentido, a comparação com o tropicalismo, bem como com a concepção nacionalista e mais tradicionalista da canção brasileira, são assuntos que se fazem presentes (cf. GARCIA, 2000; DINIZ, 2012a). Esse período contribuiu para moldar o que passou-se a entender por Clube da Esquina.

Alguns temas recorrentes presentes nas narrativas acadêmicas sobre o Clube são os aspectos da mineiridade e a forma como essa identidade se relaciona com o grupo, do romantismo revolucionário, como um sentimento, em certa medida, comum a alguns desses artistas, e da contracultura, que ganhara força no início dos anos 1970, sendo todos fatores que exerceram influências nessa formação cultural. Diniz (2012a, p. 65 *et seq.*) identifica o aspecto contracultural como característico de uma fase determinada e especialmente atuante no que seria o marco inicial do Clube da Esquina propriamente dito (O disco homônimo de 1972). A autora reconhece no disco *Milton* (1970) o primeiro anúncio disso, evidente nas influências do *rock*, marcadas pela presença do grupo Som imaginário acompanhando o compositor, e na iconografia de caráter um tanto psicodélico e contestador da capa. Para Diniz (2012a), o pensamento contracultural acompanhou, em diferentes medidas, os integrantes do Clube da Esquina no momento em que essa formação cultural vigorou, estando presente, entre outros aspectos, na busca por processos de criação coletivos, na adoção de aspectos da cultura *hippie* e no uso de alucinógenos.

A memória, a nostalgia, como aspectos que interagem com a produção estética do Clube também é um assunto discutido no âmbito acadêmico. Há uma associação comum desse aspecto com as letras de Fernando Brant - *Ponta de Areia*, *Conversando no bar* e *Rosa do ventre* são alguns exemplos -, mas há que se identificar a presença dessa nostalgia em outros elementos, inclusive em características harmônicas e melódicas de determinadas canções. Isso

é perceptível em *A última sessão de música*, de Milton, presente em *Milagre dos peixes* (1973) e *Milagre dos peixes ao vivo* (1974). De uma forma diferente, também aparece na incorporação nos repertórios de Milton de canções como *Dos cruces* e *Me deixa em paz*, que se popularizaram durante sua infância.

Particularmente, ainda, sobre aspectos sonoros atribuídos ao Clube, cabe apontar para alguns fatores. O elemento que mais parece ser identificado, tanto por autores mais voltados para a análise musicológica quanto por aqueles que se valem menos de arcabouços teóricos musicais, é a nítida variedade de influências musicais; a incorporação de diferentes musicalidades¹¹ e estilos. Listam-se, entre as influências de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, o *jazz* (com destaque ao *fusion*), o *rock* (com destaque aos *Beatles* e ao *rock* progressivo), a bossa nova, o *samba-jazz*, a música de concerto europeia, a música sacra, a música de cinema e música tradicional mineira. A isso, como proponho nesta pesquisa, já foram feitas atribuições que dizem respeito ao hibridismo (NUNES, 2005; COELHO, 2010), bem como às identidades resultantes do processo de globalização vistas em Stuart Hall (NUNES, 2005).

A identificação do aspecto modal, presente nas composições e arranjos, se faz mais rara e mais subjetiva, sendo mais comum nas pesquisas de cunho musicológico. Diniz (2012a, p. 46), que não se aprofunda no assunto, mas faz menção a esse aspecto, traça uma atribuição contextual:

Anotese que o modalismo presente em “Rosa do ventre”, além de instituir laços poéticos e musicais que se autocomentam, fornece mais uma pista sobre o caráter atemporal e mítico da mineiridade, percebido, sobretudo (mas não somente), nas obras de Milton Nascimento e Fernando Brant.

O aspecto modal, particularmente em Milton, recebe um olhar filosófico complexo na dissertação de Rodrigues (2000). O autor considera o modalismo como algo muito caro à figura de Milton, tendo sido nutrido por muitos fatores na sua trajetória. Para ele, o aspecto modal é uma característica mais própria ao compositor do que o tonal:

O primeiro instrumento do Milton é a voz. É ela que dá gênese à sua música. É do seu canto que nasce a sua composição. Não é de se estranhar que sua voz tenha sido reconhecida antes de sua composição. Portanto é da sua melodia, do modal, que beberá sua composição. Isso é o que buscamos nas análises que se seguem. Por outro lado, música do Milton está inserida em um contexto de tradição da música brasileira, ou seja, ele ouviu muito os estilos tradicionais da música popular, tanto a produzida no Brasil, quanto a estrangeira. Estes estilos tiveram uma influência na sua formação. Ao mesmo tempo, eles tem compromisso com a tonalidade, inclusive os estilos de

¹¹ Quando utilizo esse termo, em geral, dialogo com a definição proposta por Piedade (2011), a qual fundamento no 2º capítulo desta pesquisa.

harmonia mais sofisticados como a bossa nova e o jazz. O seu ritornelo modal irá lançar mão de estratégias harmônicas, como a que citamos acima, para introduzir-se no tonal. (RODRIGUES, 2000, p. 69)

A esse respeito, inclusive, é nítida, nas análises musicológicas da produção do Clube da Esquina, a constatação de uma convivência entre os aspectos modal e tonal nas harmonias e melodias dos compositores do grupo (com a qual os pesquisadores lidam de diferentes formas). Nunes (2005) e Cançado (2010) se referem a canções com caráter “modal/tonal”, enquanto Menezes Jr. (2016) e Holmes (2017, p. 18) chamam esse aspecto, respectivamente, de “hibridismo tonal/modal” e “*hybrid of modalism and functional harmony*”. Aqui me refiro a esse fenômeno como “hibridismo modal-tonal”.

Aponto, por fim, para algumas frentes não muito exploradas, as quais me propus a investigar em alguma medida nesta pesquisa: a começar pelo disco que me proponho a analisar, o *Clube da Esquina 2* (1978), percebe-se a ausência completa de trabalhos cujos olhares se voltem principalmente para esse disco. Talvez isso se dê por uma posição um tanto ambígua que esse disco assume no círculo acadêmico: para alguns, talvez por compartilhar o nome do movimento, é tomado, juntamente com o *Clube da Esquina* (1972), como um dos discos mais representativos, como no trabalho pioneiro de Tedesco (2000), mas para outros, como Diniz (2012a), e Garcia (2006), o disco é tomado como último respiro do Clube da Esquina, no qual muito do espírito coletivo característico desse grupo de artistas já se perdeu, fazendo do disco o marco de um processo de dissolução. Canton defende:

Os álbuns que sucedem ao Clube da esquina 2 dão muitas vezes a impressão de que é findo o Clube da Esquina. No entanto, tais álbuns guardam o mesmo caráter daqueles que se encontram entre os de 1972 e 1978, o que nos faz pensar que talvez aquela impressão venha de uma concepção teleológica da história: hoje sabemos que não houve um “Clube da Esquina 3”; assim, o que vem depois do “Clube 2” já não pode mais ser visto como parte da obra do Clube. Ao elaborar um banco de dados com as informações dos LP's compreendidos pelo recorte desta pesquisa, observamos que o que ocorre neste momento é menos uma finalização e mais uma transformação: a diferença está na menor atuação de alguns sujeitos e na associação de outros novos (relacionados na seção “Clube da Esquina 2”, do site Museu Clube da Esquina) [...] (CANTON, 2010, p. 58)

De uma forma ou de outra, é um disco perceptivelmente significativo da discografia do Clube da Esquina, normalmente tomado como consolidador desse grupo de artistas, e mesmo que tenha sido (como aparentemente foi) um projeto mais pessoal de Milton, no qual o caráter coletivo já se dissipara, o disco reúne o maior número de canções de variados integrantes do Clube em um álbum só, de forma que parece ter contribuído para a construção de um entendimento coletivo sobre quem integra o grupo.

A partir daí também trago meu próximo ponto: outra lacuna na produção acadêmica a respeito, é a contemplação de outros compositores do Clube e suas particularidades; a forma

como estas dialogam com a sonoridade associada ao movimento e como se inserem (e contrastam) com o contexto da MPB. Fora as dissertações sobre Toninho Horta, que tem um reconhecimento grande no universo da música instrumental, e o recente trabalho sobre Tavinho Moura, normalmente não se fala nem em breve passagem sobre as características dos outros compositores tratados de forma periférica.

Essa tendência se faz perceber em algumas seleções de discografia também: Menezes Júnior (2016) toma como principais membros do Clube da Esquina (além dos letristas Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos) Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Wagner Tiso e Toninho Horta. Isso me parece um tanto arbitrário; Nelson Angelo, por exemplo, atuou como instrumentista do Clube na mesma época, além de ter sido mais interpretado por Milton do que o próprio Toninho nesse período, tendo inclusive parcerias com ele, como *Sacramento*, *Testamento* e *Reis e Rainhas do Maracatu*. O disco *Clube da Esquina 2* (1978), entre outras coisas, parece agir como uma vitrine exibindo a variedade de compositores associados ao grupo, e desta forma, uma boa fonte para se analisar as particularidades sonoras dos membros do Clube da Esquina.

Por fim, embora haja uma produção crescente nesse sentido, acredito que ainda há um espaço considerável para se desenvolver hipóteses sobre o material sonoro do Clube da Esquina, em articulações cada vez mais profundas da música com seus contextos. Uma exploração mais aprofundada de como se dão os complexos procedimentos híbridos no produto musical, e de como as musicalidades modais e tonais se costuram nesse processo, por exemplo, não me parece ter sido feita ainda.

2 NUVEM NO CÉU E RAIZ: FUNDAMENTANDO MODALISMO E HIBRIDISMO

Em seguida, fundamento alguns conceitos associados ao modalismo e hibridismo que compõem parte do arcabouço teórico de que me valho nesta pesquisa. Como aspectos essenciais às análises que proponho neste trabalho, é preciso conceituá-los de forma clara, a fim de demonstrar e familiarizar o leitor com as principais perspectivas que adotei. Assim, apresento uma ambientação teórica do contexto de modalismo a que me refiro, abordando os principais procedimentos modais dos quais tratarei; além disso, traço uma introdução à perspectiva de hibridismo que busco abordar nesta pesquisa, bem como de parte dos diálogos que esta estabelece com o campo musical.

2.1 ÂMBITO MODAL

É importante determinar em qual ou quais contextos teóricos do modalismo a música do Clube da Esquina se insere mais adequadamente. Em *Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical*, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (2008) faz um apanhado geral das distintas implicações do termo modal em diferentes âmbitos teórico-musicais, reconhecendo a importância de reconhecer os diferentes contextos culturais do modalismo como um fator relevante ao se contemplar determinado tipo de música modal:

Em um nível reencontramos em uso na música popular basicamente os mesmos nomes e conjuntos da teoria culta. Mas em outro, mais ao nível do *éthos*, tudo é dessemelhança, pois usamos e percebemos tais *modos* em músicas, sociedades, histórias e culturas completamente diferentes. O fato é que, quando definidos apenas pelas arrumações internas de seus intervalos, os *modos* dizem bem pouco sobre música, seja a pré-tonal européia ou a popular do mundo atual. A diferença *modal* (como a *tonal*) não cabe na pura arrumação da *escala*, é preciso *olhar o modo* em seu *mundo*. (FREITAS, 2008, p. 450)

O autor divide os distintos universos teóricos do modalismo em campos: o primeiro campo se refere ao sistema modal da Grécia Antiga; o segundo campo se refere à música modal da Idade Média e do Renascimento; o terceiro campo, ao processo referido por Wienpahl (1971, *apud* FREITAS, 2008) como “monalidade”, que designa o momento de transição para a tonalidade em que as composições apresentavam elementos modais e tonais; o quarto campo se refere à tonalidade harmônica moderna, dos séculos XVII e XVIII, em que o termo modo justifica certos conceitos, como os modos maior e menor, em que o sistema se baseia; o quinto campo se refere aos procedimentos modais ocorridos no Romantismo, em que usava-se, em um contexto tonal, breves passagens modais com um intuito de remeter a uma sonoridade

considerada, na época, “exótica”; o sexto campo contempla a concepção modal do ensino das escalas de acordes, em que modos são usados como ferramentas improvisacionais em um contexto predominantemente tonal (FREITAS, 2008).

Há ainda o sétimo e o oitavo campo, nos quais o Clube da Esquina pareceu se inserir mais propriamente. O sétimo campo descreve uma linha de pensamento crescente entre os compositores de música de concerto do final do século XIX e início do século XX, que começavam a se emancipar das tradições tonais, ainda presentes no Romantismo. Sobre o sétimo campo, o modalismo pós-tonal:

[Vincent] Persichetti (1985, p. 29-41) elenca uma série de compositores do norte (Debussy, Respighi, Satie, Sibelius, Britten, Milhaud, Bartók, Hindemith, Ravel, Stravinsky, etc.) e uma listagem de obras significativas que – associadas às *escrituras dórica, frígia, lídia, mixolídia*, etc. e também às chamadas *escalas sintéticas* – introduziram no repertório de concerto do século XX toda uma nova gama de sonoridades onde o *modal* reencontra autonomia, se reinventando como sistema emancipado e independente da *esgotada* tonalidade harmônica (FREITAS, 2008, p. 453).

O modalismo pós-tonal, relevantemente para esta pesquisa, não ficou restrito apenas à música de concerto, afetando também as esferas da música popular. De acordo com o autor:

Tanto como fenômeno de arte moderna (...) quanto como contribuição teórica e técnica, esse campo se fez notar nas práticas teóricas da música popular e também na sua produção artística. Assim, também nos ambientes da música popular, quando falamos dos *modos dórico, frígio, eólio*, etc., podemos estar tratando não dos modos litúrgicos da era medieval-renascentista e nem tão pouco dos funcionalizados *modos* dos acordes da tonalidade harmônica, mas sim dessa concepção modal *pós-tonal* que propõe chamar os *modos* de *coleções diatônicas* (FREITAS, 2008, p. 453).

Considerando a afirmação de Freitas, podemos dizer que a concepção teórica predominante de modalismo na contemporaneidade, também tomada como referência nesta pesquisa, é uma herança do surgimento do modalismo pós-tonal, e se insere no sétimo campo proposto pelo autor. É importante lembrar que esse campo e a teoria proveniente dele se estenderam também à música popular, sendo seguramente aplicáveis à música do Clube da Esquina.

Vale ainda contemplar o oitavo campo proposto por Freitas, pois este conversa fortemente com várias formas de música popular. Este campo proposto pelo autor consiste em determinados segmentos que teriam sobrevivido à supremacia do sistema tonal, por diferentes fatores. Segundo Freitas (2008, p. 454):

Ao lado do grande repertório culto tonal/pós-tonal e da tonalidade que se acomodou na música popular urbana, existe uma outra enorme faixa de músicas percebidas como

étnicas que, para nossos ouvidos *tonais*, se conservam *modais*. São as muitas tradições que, tendo maior ou menor contato com a catequese tonal, de alguma forma conseguiram atravessar o período moderno-contemporâneo sem se deixar fascinar totalmente pelo mundo do *Dó-maior* e do *Dó-menor*.

Seria absurdo afirmar que o modalismo nordestino, ou qualquer outro modalismo associado a culturas de comunidades tradicionais no Brasil ou qualquer lugar do mundo, é fruto dessa emancipação com a tonalidade ocorrida no contexto da música ocidental de concerto, ou seja, pós-tonal.

Freitas também observa, no âmbito do oitavo campo que ele mesmo propõe, o fenômeno do *modal jazz*, e a forma como este teria conservado uma tradição modal anterior às concepções tonais:

Uma das vertentes que pode representar essa encruzilhada de tantas *tradições modais* e *populares* de *antes*, de *durante* e de *depois* da tonalidade, é um segmento do *jazz* norte americano que, no contexto dos finais dos anos de 1950, se tornou conhecido como *modal jazz*. Nesse *jazz* o *modal* faz parte de um complexo *projeto do ethos moderno* (RAMSEY, 2003, p. 98) que, transversalmente, foi se expandindo ao longo do século XX, tomando parte de um novo diálogo cultural transatlântico manifesto numa música que resulta não somente do atrito com a grande narrativa da música culta ocidental (grega, européia, modal, tonal e pós-tonal), mas antes sobrevém da monumental dispersão que se dá no transcurso da *diáspora negra* (FREITAS, 2008, p. 454).

Essa narrativa proposta pelo autor se faz relevante aqui, levando-se em consideração que o *modal jazz* é uma das influências observadas na música de Milton Nascimento, que, poderia se dizer, também se inseriu nesse “diálogo cultural transatlântico”, ainda mais considerando a expansão que Freitas menciona em seguida. Sobre o oitavo viés e sua expansão por variadas formas de música popular do mundo:

Esse *ethos afro-americano* do *jazz modal* dos finais dos anos de 1950 se expandiu e se mesclou com outras linhas do próprio *jazz* e também com muitas outras tendências das músicas populares do mundo (KAHN, 2007, p. 71-73). Relacionadas ou não com o *jazz*, muitas outras práticas modais, transversais à música tonal, com maior ou menor acento étnico, são perceptíveis agora no mundo. Os músicos populares hoje se acham no direito de *desterritorializar* e *reterritorializar* todo tipo de escalas (chinesas, vietnamitas, húngaras, árabes, libanesas, eslavas, romenas, turcas, ciganas, hispânicas, ameríndias, nordestinas, *modos* orientais, etc.) que junto às incontáveis *escalas sintéticas* (que são de lugar nenhum e por isso são de todo mundo) se mesclam aos *modos* diatônicos da catequese cristã ocidental (FREITAS, 2008, p. 455).

É interessante contemplar, sob a perspectiva desse oitavo viés, a ideia de que, em certos segmentos da música popular, o uso do modalismo não provém apenas da herança europeia do modalismo pós-tonal, mas também de procedimentos musicais localizados que resistiram às tendências da tonalidade. Essa concepção também pode estabelecer diálogo com

a obra do Clube da Esquina, ainda mais tendo em vista o enfoque nas teorias ligadas a hibridismo que proponho nesta pesquisa.

A música do Clube da Esquina talvez se insira mais adequadamente nesses últimos campos até por serem os dois campos contemporâneos que descrevem uma sonoridade propriamente modal. Como uma característica forte do Clube é a variedade de influências na sua produção composicional, ambos os vieses são igualmente válidos, até porque os dois preveem influência, em diferentes níveis, na música popular urbana.

2.2 PROCEDIMENTOS MODAIS

O livro *O modalismo na música popular brasileira*, de Vicente Samy Ribeiro (2020), serve como uma base teórica para a fundamentação das análises harmônicas propostas neste trabalho. Nele, o autor faz uma análise detalhada de procedimentos modais presentes nas músicas de alguns compositores brasileiros, bem como uma observação geral do emprego do modalismo na MPB. Destaca-se, nessa obra, a atenção dada aos recursos e procedimentos modais específicos encontrados na música brasileira; o autor identifica no material analisado a “permutabilidade modal” (ao qual me referirei aqui como “intercâmbio modal”), o “hibridismo modal-tonal” e a “modulação modal” (RIBEIRO, 2020). Agregarei ainda os conceitos de polimodalismo e politonalismo, como descritos por Vincent Persichetti (1985), cujo trabalho também serviu de base para a fundamentação do livro de Ribeiro (2020).

2.2.1 Intercâmbio modal

Na minha monografia, observei que o intercâmbio ou permutabilidade modal é um dos recursos modais mais recorrentes entre as canções de Milton Nascimento, bem como do Clube da Esquina em geral (RIBEIRO, 2017). Desta forma, é importante que o procedimento em questão esteja bem fundamentado.

Um dos primeiros teóricos a contemplarem o modalismo na teoria musical foi John Vincent (1951), em seu livro *The diatonic modes in modern music*. Aqui, Vincent define a permutabilidade modal¹²:

¹² Como já observado, a tradução do termo para o português foi feita por Vicente Samy Ribeiro em *O modalismo na música popular brasileira* (2020): “permutabilidade modal”, sendo originalmente “*modal interchangeability*”, no livro de John Vincent (1951).

Permutabilidade Modal pode ser definida como: a substituição de qualquer escala diatônica por outra mantendo, entretanto, uma única tônica. Efetivamente, isso significa que qualquer uma das escalas diatônicas pode tomar o lugar de qualquer outra sobre qualquer tônica. Por exemplo, o modo Maior (digamos tônica ré) pode ser substituído pelo modo Menor da tônica [ré menor], o modo Eólio da tônica [ré eólio], o modo Frígio da tônica [ré frígio], e assim por diante (VINCENT, 1951, p. 23, tradução minha).

Podemos dizer que, em seu livro, Vincent propõe uma expansão da teoria musical para contemplar casos da música de concerto dos quais conceitos como “empréstimo modal” e “acorde napolitano”, vinculados à episteme da tonalidade, não dão conta de explicar. A permutabilidade modal surge para justificar o uso, antes não muito explicado, de modos diatônicos alternativos ao maior e o menor em um contexto de variação modal.

Vincent Persichetti (1985) foi um teórico importante para a compreensão do emprego do modalismo, entre vários outros recursos harmônicos, na contemporaneidade. Em seu livro *Twentieth century harmony: creative aspects and practice*, Persichetti faz breve menção ao processo aqui pesquisado no capítulo 2 do livro, *Materiais da escala*, em que procura abarcar vários procedimentos composicionais possíveis (alguns dos quais abordarei mais adiante) com o emprego do modalismo.

A expressão utilizada por Persichetti para se referir ao processo em questão é “intercâmbio modal”, que optei por utilizar para designar o procedimento neste trabalho, por considerar que está situada em uma linguagem teórica mais universalizada do estudo da harmonia. Segundo Persichetti, “quando se trocam os modos enquanto o centro tonal permanece, isso resulta em um intercâmbio modal.” (1985, p. 38, tradução minha)

Persichetti introduz outro conceito que se fará importante nesta pesquisa, que é uma ordenação dos modos diatônicos segundo seu “brilho”, característica referente ao número de graus maiores ou aumentados em determinado modo; quanto maior o número, mais “brilhante” o modo. De acordo com o autor (1985, p. 33):

O maior número de bemóis que pode ser aplicado a uma escala modal em um tom particular produzirá o modo mais “sombrio”, o Lócrio. Subtraindo bemóis (e logo, adicionando sustenidos) na ordem diatônica da escrita, se produzirá uma ordenação dos modos de “mais sombrio” a “mais brilhante”.

Desta forma, os modos se ordenariam da seguinte maneira:

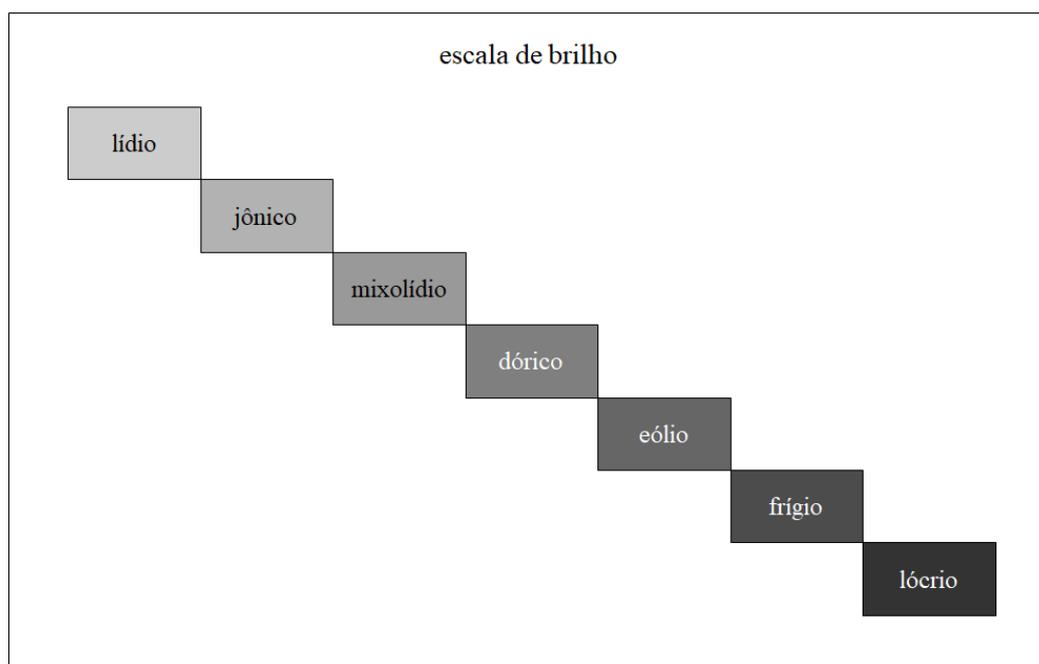


FIGURA 1 – ordenação de brilho segundo Vincent Persichetti (1985). Do mais brilhante para o mais sombrio: lídio - jônico - mixolídio - dórico - eólio - frígio - lócrio. (gráfico elaborado por mim)

Esta ordenação se faz especialmente importante quando lidamos com o conceito de intercâmbio modal, porque um recurso possível é a administração justaposta dos modos conforme seu “brilho”, buscando-se a criação de contrastes e outros efeitos, procedimento que já observei anteriormente nas composições de Milton Nascimento (RIBEIRO, 2017)¹³.

2.2.2 Hibridismo modal-tonal

O hibridismo modal-tonal é observado por Ribeiro (2020) tanto na chamada “matriz nordestina”, notadamente na música de Luiz Gonzaga, quanto na “matriz afro-brasileira”, aparente nos afro-sambas de Baden Powell. Trata-se de uma mistura, uma música que, por variados motivos possíveis, apresenta tanto características modais quanto tonais¹⁴. Este entendimento se faz importante por se afastar da ideia de um modalismo subordinado à tonalidade, como no conceito de empréstimo modal, mais aplicável para se analisar contextos como o Romantismo, em que começava-se a experimentar sabores modais sem que se fugisse da sonoridade tonal mandante.

¹³ Ver, por exemplo, análises de *Morro Velho* (RIBEIRO, 2017, p. 32 e 33), *Cais* (p. 38 e 39), *Pablo n° 2* (p. 43 e 44) e *Maria Maria* (p. 51).

¹⁴ Pode-se estabelecer uma comparação com a chamada “monalidade”, porém esta se diferencia por se tratar especificamente de um procedimento localizado em um determinado momento histórico da música anterior à consolidação do sistema tonal. O hibridismo modal-tonal é um fenômeno pós-tonal.

Para além de uma funcionalidade analítica que se adequa mais apropriadamente às linguagens empregadas nas musicalidades populares do século XX em diante - o entendimento de hibridismo modal-tonal nos permite olhar para além dos limites de um único sistema rígido e buscar entender a lógica que guia cada elemento melódico e/ou harmônico (ou mesmo rítmico e estrutural) -, esse procedimento musical pode suscitar reflexões de diversas naturezas a respeito dos processos de hibridação que implica (sob o ponto de vista dos Estudos Culturais, que fundamentarei em mais detalhe adiante), sendo, potencialmente, uma forma eficiente de traçar pontes entre elementos observados por meio da análise musicológica e suas implicações contextuais.

Essa mistura de elementos modais e tonais é perceptível na obra do Clube da Esquina, podendo ser bastante observada, mais especificamente, no trabalho de Milton Nascimento. Em sua dissertação, *Cançado* (2010), aponta para um caráter “modal/tonal” como uma das características harmônicas do compositor.

2.2.3 Polimodalismo e politonalismo

Finalmente, vale delinear aqui os conceitos de polimodalismo e politonalismo, também descritos por Persichetti (1985) dentre os procedimentos de manipulação dos modos. Nas palavras do autor:

O polimodalismo implica em dois ou mais modos diferentes com o mesmo ou diferentes centros tonais. O fio modal pode ser melódico ou harmônico. Quando o mesmo modo se dá simultaneamente sobre diferentes centros tonais, a passagem é politonal e modal, porém não polimodal. Quando se dão diferentes modos sobre diferentes centros tonais ao mesmo tempo, a passagem é as duas coisas, polimodal e politonal. (PERSICHETTI, 1985, p. 36, 37 e 38)

Ou seja, polimodalismo consiste no uso simultâneo de dois modos diferentes, enquanto politonalismo se refere à sobreposição de estruturas harmônicas ou melódicas com centros tonais diferentes entre si. O polimodalismo não politonal, sendo possivelmente a situação mais comum no objeto pesquisado entre os procedimentos explicados neste tópico, pode aparecer, por exemplo, como uma certa “independência” entre os planos harmônico e melódico, característica bastante comum em certos contextos da música popular¹⁵.

¹⁵ Há que se mencionar o *blues* e outras musicalidades derivadas e difundidas em escala global. É comum em contextos musicais relacionados de alguma forma a esse gênero (*jazz, rock, funk, soul, R&B*, entre outros), que as

2.2.4 Os modos e escalas analisados

Vale frisar que a ideia de modalismo aqui trabalhada não se limita, apesar de serem os mais recorrentes, aos modos diatônicos – jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio –, podendo também compreender a escala acústica, a menor harmônica, as escalas sintéticas, as escalas simétricas, seus respectivos modos e quaisquer outras possibilidades. Desta forma, o livro de Persichetti (1985), se faz um bom referencial para o entendimento e identificação de tais escalas.

Também cabe a ressalva de que os termos utilizados para designar os modos observados provavelmente não norteavam as composições do Clube, atuando nesta pesquisa mais como um fator facilitador para a comunicação das análises, visto que essas canções se enquadram analiticamente nesse aporte teórico. O provável é que a maioria dos integrantes do Clube da Esquina não tivesse consciência ou intenção de utilizar determinados modos em determinadas passagens, à exceção, talvez, de membros como Wagner Tiso, que tinha uma educação musical mais formal (a ponto de dominar, por exemplo, técnicas de orquestração) e parecia deliberadamente empregar determinadas escalas sintéticas, como a de tons inteiros e a diminuta¹⁶.

2.3 HIBRIDISMO

Esclarecidos os principais conceitos musicais que serão trabalhados na pesquisa, é necessário fundamentar também o conceito de hibridismo aqui utilizado, que também será abordado em parte do trabalho. Esse hibridismo faz referência a um processo sincrético cultural presente na modernidade, uma fusão de elementos decorrente da exposição recíproca de diferentes culturas.

Na introdução à edição de 2001 do livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, de Néstor García Canclini, o autor procura definir com precisão o que toma por “híbrido”, observando também o sentido biológico do termo, que por vezes,

pentatônicas *blues* maior ou menor (que consistem nos modos maior ou menor da escala pentatônica acrescidos da chamada *blue note*) se sobreponham de forma independente ao plano harmônico, de forma que diferentes planos articulem diferentes modos simultaneamente; por exemplo, quando se sobrepõe uma melodia em pentatônica *blues* menor a uma harmonia mixolídia.

¹⁶ Abordo brevemente um emprego da escala de tons inteiros por Tiso em *A sede do peixe*, no capítulo das análises (ver página 102). Quanto à escala diminuta, pode ser ouvida em *Armina* [2'03"], composição de Wagner Tiso, presente no terceiro álbum do Som Imaginário, *Matança do porco* (1973, EMI-Odeon).

considerando âmbitos teóricos antiquados, pode levar a uma conotação negativa; o autor procura desconsiderar a conotação conferida ao termo em contextos ultrapassados e racistas, em que a ideia de mistura era repudiada em contraposição à de “pureza” (CANCLINI, 2011). O autor apresenta sua concepção básica do processo de hibridação da seguinte maneira:

Parto de uma primeira definição: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (CANCLINI, 2011, p. XIX)

Esta última consideração de Canclini é especialmente importante: os diferentes elementos que compõem uma estrutura híbrida não são “puros”, pois já sofreram alguma forma de hibridação, simplesmente por isto ser constitutivo do processo histórico (CANCLINI, 2011).

No livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2005) faz menção ao hibridismo ao introduzir seu sexto capítulo:

Algumas pessoas argumentam que o “hibridismo” e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. (HALL, 2005, p. 91)

No livro não há grande preocupação da parte de Hall no aprofundamento sobre o conceito de hibridismo, porém o autor apresenta reflexões que podem se fazer pertinentes ao objeto aqui estudado: seu olhar para a identidade cultural fragmentada na pós-modernidade (HALL, 2005). Como foi possível vislumbrar a partir de elementos da literatura (cf. LUGÃO, 2012a), é perceptível no Clube da Esquina um intuito de reforçar identidades não necessariamente valorizadas da mesma forma em outros contextos da MPB da época – a latinidade, a negritude (no caso de Milton, figura central do Clube) e, claro, a mineiridade –, talvez em uma forma de se contrapor aos nacionalismos vigentes entre vários compositores daquele contexto.

Peter Burke, em seu livro *Hibridismo Cultural*, também observa o hibridismo na música, dentre outros diversos contextos socioculturais. Após mencionar alguns exemplos de hibridismo na música popular, Burke afirma:

O que o último exemplo sugere – assim como muitos outros exemplos – é que devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos, como no caso da visita de Gilberto Gil a Lagos para dar à sua música um sabor mais africano (BURKE, 2003, p. 31).

Aqui Burke observa como os processos de hibridação acabam se sobrepondo sucessivamente. No exemplo citado (BURKE, 2003, p. 31), Gilberto Gil, compositor brasileiro, cuja música já tem elementos africanos assimilados no processo de hibridação que deu origem a determinadas formas de música brasileiras que compõem o seu universo musical, vai à Nigéria para possivelmente reforçar certos elementos africanos da sua música e procurar novas influências. Nesta narrativa ainda não se leva em conta todas as outras influências presentes na música de Gil: o *rock*, o *pop*, o *reggae*, entre várias outras, que sustentam ainda mais a afirmação de Burke, de que formas híbridas advêm de encontros culturais múltiplos.

No artigo *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*, Acácio Piedade, em uma análise do conceito direcionada especificamente à música, propõe dois tipos de hibridismo: o homeostático e o contrastivo (PIEADADE, 2011). O primeiro sugere uma verdadeira fusão, em que, nas suas palavras, “A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido” (PIEADADE, 2011, p. 104). E o segundo sugere uma fricção, em que a construção desse terceiro corpo estável não existe, e os elementos permanecem em contraste, num corpo AB (PIEADADE, 2011).

Piedade, desenvolvendo o pensamento, aponta para a ideia de um processo histórico frequente na música, de que, num primeiro momento, o hibridismo sempre tem caráter contrastivo, até que, após um tempo considerável, seja assimilado e a forma híbrida se torne homeostática (PIEADADE, 2011).

Piedade também menciona outro conceito que se faz importante nessa reflexão sobre hibridismo na música, a musicalidade:

Em estudos sobre o jazz brasileiro (PIEADADE 1997, 2003, 2005, 2010; PIEADADE & BASTOS 2007), musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical (PIEADADE, 2011, p. 104).

A ideia de musicalidade implica em diferentes universos de práticas musicais específicas pertencentes a determinados contextos; as diferentes musicalidades são objetos sujeitos ao processo de hibridação (PIEADADE, 2011). Poderíamos exemplificar observando as diferentes práticas musicais normalmente vistas como senso comum dos universos do *jazz* e do *rock*, em que o primeiro apresenta o uso constante de tensões e superestrutura nos acordes utilizados, e um enorme espectro de escalas utilizadas na improvisação, e o segundo faz uso

recorrente dos chamados *power chords*, que constituem intervalos de quinta, e o uso mais comum das escalas pentatônicas em improvisação. Seguindo a ideia de Piedade (2011), um músico poderia buscar essas duas musicalidades no seu aprendizado musical, dando margem a um processo de hibridação.

Esse conceito de musicalidade se faz relevante aqui, especialmente visto que o Clube da Esquina é integrado por músicos de universos consideravelmente variados, ou seja, com musicalidades bem diferentes entre si, sendo que eles próprios cultivam diferentes musicalidades individualmente.

3 O QUE FOI FEITO DE VERA: UMA ANÁLISE DO CLUBE DA ESQUINA 2

Fundamentados alguns dos conceitos que guiam a perspectiva adotada por mim nesta pesquisa, apresento, em seguida, as análises que desenvolvi sobre o material sonoro presente no *Clube da Esquina 2*, a partir da escuta repetida, transcrição das canções do disco e reflexões sobre os elementos apreendidos no contexto do Clube da Esquina. Como já mencionado na introdução, embora o modalismo seja tomado como um aspecto norteador, e a teoria vinculada a este como um aparato de análise, não me restringi a fenômenos musicais limitados a esse campo, até porque a música do *Clube da Esquina 2* dialoga com uma pluralidade de linguagens e musicalidades, fazendo do modalismo um fator dentre muitos outros. Desta forma, desenvolvi reflexões, em diferentes níveis de aprofundamento, sobre aspectos que categorizei, em diálogo com a perspectiva de Molina (2017), como primários (harmonia, melodia, ritmo), secundários (interpretação, timbre, arranjo, procedimentos no ambiente do estúdio) e temáticos (temas e símbolos abordados poética e musicalmente).

3.1 ASPECTOS PRIMÁRIOS

Inicialmente, para esta análise, apresento as reflexões que desenvolvi que se inserem no campo descrito por Molina (2017) como o “nível primário” em música popular cantada. Assim, direciono a atenção para aspectos como harmonia, melodia e ritmo, e desdobramentos desses elementos essenciais, buscando significações contidas nesse nível da expressão musical. Nesta seção da análise, especialmente no que diz respeito a elementos harmônicos e melódicos, se faz especialmente importante a discussão auxiliada pela partitura, com fins de clareza, e com a consciência de que as transcrições que elaborei e apresento aqui consistem em uma representação visual desenvolvida a partir de uma percepção própria e subjetiva, que se faz, porém, suficiente para demonstrar os fenômenos que identifiquei e me proponho a explicar.

3.1.1 Modalismo

Começo analisando um elemento predominante na música do Clube da Esquina e, conseqüentemente, extremamente presente no disco *Clube da Esquina 2* (1978): o emprego do modalismo. Acredito que é condizente com os aspectos harmônicos da música produzida pelo Clube que se busque uma abordagem analítica que, em vez de arraigada na episteme da tonalidade, seja vinculada ao modalismo; esse tipo de sonoridade parece permear fortemente as

lógicas estruturais da vasta maioria das canções de Milton Nascimento naquele período, se estendendo ainda, em diferentes medidas de diálogo com a tonalidade, a outros compositores do grupo, como Lô Borges, Nelson Angelo, Beto Guedes, Tavinho Moura e Toninho Horta.

Como observei na minha monografia (RIBEIRO, 2017), existe uma predominância de um procedimento modal específico na música de Milton nesse período associado ao Clube da Esquina: o intercâmbio modal. São raros os casos observáveis de canções, ou até mesmo seções grandes de canções do compositor em que um único modo seja aplicado continuamente, sem alterações; em vez disso, o que pude constatar (RIBEIRO, 2017) é que os modos aparecem, quase sempre, justapostos.

É válido afirmar que nos trabalhos de outros integrantes essa aplicação do modal também se dá comumente de forma justaposta. Símbolo disso é o fato de que no repertório da principal fonte desta pesquisa, o *Clube da Esquina 2* (1978), não há sequer uma canção em que seja aplicado um só modo, sem alterações; predominam, em vez disso, a justaposição de modos (intercâmbio modal) e o diálogo com a linguagem tonal (hibridismo modal-tonal), ainda com alguns raros e breves casos de sobreposição simultânea de modos (polimodalismo). Para a análise do uso desses diferentes procedimentos modais, começo observando as variadas aplicações do intercâmbio modal.

3.1.1.1 Intercâmbio modal

Como mencionei anteriormente, intercâmbio ou permutabilidade¹⁷ modal consiste no recurso específico da justaposição de modos em uma composição ou trecho musical. Um bom exemplo para introduzir essa ideia de justaposição é justamente a primeira canção do disco em questão: *Credo*, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Nela ocorre uma justaposição simples envolvendo os modos dórico e jônico, que se alternam ao longo da música.

Após a citação a *San Vicente*, canção do Clube da Esquina (1972), começa a introdução de *Credo* (compassos 1 - 8, fig. 1), em dórico, e, possivelmente, juntamente com os similares *intermezzo* e *coda* da mesma música, o mais longo trecho do disco em que se apresenta um modalismo “puro”, sem alterações, apenas dórico, que ocorre, nesse momento, apenas no plano harmônico (no *intermezzo* e *coda* também ocorre melodicamente). Essa ambientação dórica é logo quebrada com a entrada da voz de Milton na seção A da canção (compasso 9, fig. 1), acompanhada de um acorde de fá maior, caracterizando um modo maior (jônico, lídio ou

¹⁷ Termo proposto por Ribeiro (2020), como tradução de “*modal interchangeability*”, de John Vincent (1951).

mixolídio). A música é composta pelas seções A e A' repetidas, além da introdução, o *intermezzo* e a *coda*, que são similares entre si, sendo que as seções A, por si só, apresentam intercâmbio modal.

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) features a flute and electric bass. The flute part has a melodic line with notes F, G, A, B, A, G, F. The bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. Chords are Fm7 and Gm7. A dashed line below the bass staff indicates the 'dórico' mode. The second system (measures 7-12) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Ca-mi-nhan-do pe-la noi-te de nos-sa ci-da-de'. The piano accompaniment has chords Gm7, Cm7, F, F7M, Fm7, and Fm6. A dashed line below the piano staff indicates the 'jônico' mode.

FIGURA 2 – Milton Nascimento e Fernando Brant. *Credo*, introdução e início da seção A. [00'31”]

A alternância dos modos na seção A se dá, como já mencionei, entre os modos jônico e dórico. O jônico parece predominar nessa seção, com inserções mais breves de cores¹⁸ dóricas. O dórico é reintroduzido no terceiro compasso da seção, de forma articulada com a linha descendente sugerida pela progressão harmônica F – F7M – Fm7 – Fm6, caracterizada pelo movimento das sétimas e sextas: fá – mi – mi bemol – ré. O Fm7 é o primeiro desses acordes a caracterizar a mudança para fá dórico, que continua no compasso seguinte, com o Fm6, acorde que contém o sexto grau característico do modo.

Em seguida, talvez como que em uma transição amenizada entre os modos, é apresentado um acorde comum aos dois modos presentes na canção: o Bb/F, IV grau com baixo na tônica da tonalidade (fá)¹⁹ que, na forma triádica em que aparece e em conjunção com a

¹⁸ Utilizo a metáfora colorística procurando ilustrar a forma como determinadas intervenções harmônicas e melódicas, quando inseridas em modos específicos, trazem consigo características peculiares a seus respectivos modos que implicam, no procedimento do intercâmbio modal, em algum nível de contraste sonoro em relação ao contexto harmônico, além de possíveis evocações sonoras atreladas aos modos. Desta forma, o intercâmbio modal me parece bem ilustrado visualizando-se uma justaposição de diferentes “cores” modais.

¹⁹ Esse acorde, a subdominante com baixo na tônica, às vezes IV/T e às vezes IIIm/T, se faz bastante presente em diversas canções do Clube da Esquina. Há que se apontar, em alguns desses casos, um fator modalizante nesse acorde, que resulta em uma harmonia suspensiva, que se aproxima de um modalismo jônico. Em *Comunhão*, de Nelson Angelo (*Nelson Angelo e Joyce*, EMI-Odeon, 1972), ele aparece em um momento em que se esperaria

melodia, que repete a nota dó (quinto grau), não caracteriza especificamente nem dórico nem jônico. O subsequente V grau, aliado à presença do terceiro grau na melodia, caracteriza novamente o jônico.

Por fim, antes de retomar o I grau, são tocados dois acordes encaixados ritmicamente com a palavra “va-mos”, na letra: o primeiro é o IV grau com baixo na quinta e o segundo, mais um acorde associável ao dórico, um bIII grau, também com baixo na quinta (sétimo grau do modo). Aqui se pode apontar um recurso um tanto comum no Clube da Esquina: o do intercâmbio modal gerado por paralelismos²⁰, aqui perceptíveis no movimento Bb/F – C/G – Bb/F – Ab/Eb.

FIGURA 3 – Milton Nascimento e Fernando Brant. *Credo*, trecho da seção A [00'41'']

O intercâmbio em *Credo* não deixa de contribuir para a associação latino-americana que se faz da canção, aspecto evidenciado pela instrumentação e arranjo, em ritmo ternário remanescente de musicalidades andinas, executado pelo grupo *Tacuabé*. Nessas musicalidades é perceptível a presença de elementos modais, em alguma medida similares àqueles empregados por Milton em suas composições. O cunho político, de exaltação do povo, presente na letra,

um I grau, resultando em uma espécie de repouso suspenso, um relaxamento em subdominante [00'10'']. Outros exemplos que incluem esse acorde são *Beco do Mota* [00'16''] (Milton e Fernando Brant, *Milton Nascimento*, EMI-Odeon, 1969), *Gran circo* [00'39''] (Milton e Márcio Borges, *Minas*, EMI-Odeon 1975), *Ponta de Areia* [02'00''] (Milton e Fernando Brant, *Minas*) e *O medo de amar é o medo de ser livre* [00'50''] (Beto Guedes e Fernando Brant, *Amor de índio*, EMI-Odeon, 1978).

²⁰ Isso aparece especialmente nas canções de Lô Borges: *Trem azul* (com Ronaldo Bastos), *Tudo que você podia ser* (com Márcio Borges) e *Ruas da cidade* (com Márcio Borges) são alguns exemplos. Outros exemplos desse procedimento dentro do Clube da Esquina incluem *Morro Velho* (Milton Nascimento), *Cadê?* (Milton Nascimento e Ruy Guerra), *Fazenda* (Nelson Angelo) e *Vento de maio* (Telo Borges e Márcio Borges).

abre uma ponte que aproxima esta canção (e outras do compositor) aos repertórios disseminados entre artistas como Mercedes Sosa, Violeta Parra e Victor Jara.

A sede do peixe, de Milton e Márcio Borges, constitui outro exemplo da aplicação do intercâmbio modal. Apresenta uma harmonia semelhante às de duas canções anteriores do compositor: *Canção do sal* e *Milagre dos peixes* (com Fernando Brant). Nesses dois exemplos Milton emprega um intercâmbio modal guiado por cromatismo, com a progressão característica: bIII/T (ou Im7) - II/T - bII/T. Modalmente, esses acordes pertencem, respectivamente, ao eólio, lídio e frígio. Há que se observar, porém, a forma como, em contexto triádico e predominantemente menor [como é o caso de *Canção do sal* (Milton Nascimento, Codil, 1967), no trecho em questão (01'19"')], a associação da tríade de II grau com, especificamente, o modo lídio, pode não se dar tão fortemente²¹.

Enquanto nos dois exemplos anteriores Milton fazia uso de uma harmonia mais triádica, mais ambígua modalmente, em *A sede do peixe* o compositor localiza sem rastros de dúvida a ambientação (mesmo passageira) nos respectivos modos, utilizando tensões, notas de superestrutura que são outros graus desses modos. Desta forma, as progressões em *A sede do peixe* são: Am7(11) - B(add9)/A - Bb(add9)/A - Am7, em um primeiro momento, e Am7 - G#m7/A - Gm7/A - Am7, em seguida. A presença de graus como o terceiro do modo lídio, caracterizado pela nona do B(add9)/A, ou então o sétimo do mesmo modo, presente na fundamental do G#m7/A, gera mais um elemento de contraste entre os acordes e afasta a possível interpretação de esse II/T ser um V7 do V, em uma concepção mais vinculada ao tonal.

²¹ Vale apontar para o afro-samba *Canto de Ossanha*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, que apresenta um ciclo harmônico similar aos padrões aqui observados (Im - bIII - II7 - bII), sendo que sobre o II7 muitas vezes soa o terceiro grau abaixado (nona bemol do acorde), o que descaracteriza o modo lídio.

construção que se relaciona com o arcabouço jazzístico, especialmente o modal, com construções quartais dos acordes (característica nítida em Milton desde *Outubro*, de seu primeiro disco) e presença de notas de tensão que localizam com clareza os acordes nos respectivos modos e remetem às explorações dos materiais da escala, do colorido de cada modo como ferramenta harmônica. Sobrepõe-se a isso o canto, em melodia que se restringe ao eólio e parece trazer à tona uma carga ancestral, um aspecto primitivo e ritualístico da música modal; um som que talvez possa ser associado a práticas musicais pré-tonais (que podem dizer respeito tanto ao transcurso da música europeia quanto a manifestações modais de qualquer cultura não atravessada pela hegemonia da tonalidade). Essas características, juntamente à organicidade dessa melodia, remetem à associação que Rodrigues traça entre o aspecto modal, a melodia e o papel da voz de Milton (2000, cf. p. 69 e 75 - 76). Assim se vê como a influência modal, oriunda de diversas linguagens, se dá diferentemente em diversas camadas da construção da canção, desde as mais superficiais às mais estruturais; aqui pode-se atribuir um aspecto pós-tonal ao plano harmônico, com características associáveis à música de concerto europeia dos séculos XIX e XX e ao *modal jazz* [o que dialogaria com o sétimo e oitavo campos propostos por Freitas (2008)], e um aspecto pré-tonal ao plano melódico, que apresenta caráter orgânico e diatônico.

Nascente, de Flávio Venturini e Murilo Antunes, apresenta uma aplicação interessante do intercâmbio modal. O processo relacionável ao intercâmbio modal se expõe, principalmente, na introdução e no *intermezzo* (que compartilha da harmonia e linha melódica da introdução), com uma sucessão de acordes que podem ser relacionados a diferentes modos. Neste caso, acredito que prevalece, sobre a percepção clara de centro, a exploração harmônica das relações de brilho²⁴; desta forma, não é um processo de intercâmbio modal em que se perceba claramente o sabor e a característica de cada modo utilizado na sua relação com o centro, parecendo ser mais comunicada, em vez disso, a intenção de contraste entre cada acorde da progressão. Na figura seguinte (fig. 5), apresento o trecho em questão, apontando os modos correspondentes aos acordes. É importante apontar que, a partir da concepção aqui trabalhada, relaciono esses modos sempre ao centro adotado na análise (neste caso, ré), em vez de imaginá-los construídos sobre a fundamental de cada acorde - concepção que corresponde ao sexto campo descrito por Freitas (2009, p. 452), normalmente referida pelo termo “escalas de acordes”. Esta é, diga-se

incorporada pela cultura de massa ao longo do século XX, chegando a ser usada em filmes, como *M* (1931) de Fritz Lang.

²⁴ Quando utilizo o termo “brilho”, me refiro especificamente à concepção proposta por Persichetti (1985), que se refere a modos com mais graus bemolizados (lócrio, frígio, eólio, etc.) como mais “sombrios” e modos com menos graus bemolizados (mixolídio, jônico, lídio) como mais “brilhantes”. Desta forma se constitui uma ‘escala de brilho’, pela qual a harmonia passava em situações de intercâmbio modal.

de passagem, a abordagem adotada em todas as análises que aqui apresento. Embora a identificação de um centro não seja especialmente importante para a análise deste trecho (considerando-se que há uma perceptível vagueza no que diz respeito a esse aspecto), a adoção de um como um ponto referencial permite visualizar as coleções diatônicas utilizadas e os contrastes de brilho resultantes da sua justaposição. Desta forma, segue a análise do trecho em questão tomando como referência o possível centro de ré e os modos construídos sobre o mesmo:

Ré: eólio jônico frígio jônico mixolídio/dórico/eólio

frígio eólio eólio de fá dominantes (jônico)

FIGURA 5 – Flávio Venturini e Murilo Antunes. *Nascente*, introdução [00'00"]

No que se refere a uma possível percepção de centro, um tanto vaga, mas presente, há aspectos dignos de menção. O centro do trecho parece se estabelecer em uma certa medida com o primeiro acorde, ré - relativo menor da tonalidade estabelecida na parte A, fá -, com os subsequentes Em7(9), Eb7M e C/E sendo todos pertencentes a diferentes modos do centro ré (respectivamente, jônico, frígio e mixolídio). O acorde Db7M, porém, quebra com esse princípio, ultrapassando o limiar da centricidade em ré menor, podendo pertencer, em vez disso, a fá eólio, em um intercâmbio modal aplicado sobre o relativo maior de ré, sendo, desta forma, o acorde mais “sombrio” da progressão²⁵. De uma forma ou de outra, acredito que a percepção de centro é bastante vaga, podendo também encontrar repouso em alguma medida, por exemplo, em mi (menor); essa observação serve mais para ilustrar como o procedimento do intercâmbio

²⁵ Aponto aqui para a ideia de que as relações de brilho podem ir para além dos modos diatônicos contidos em determinado centro tonal. A harmonia em questão exemplifica perfeitamente: no contexto de ré menor, a presença de um acorde de Db se trata de uma inserção especialmente “sombria”, sendo um acorde proveniente de um modo bastante bemolizado do tom relativo, fá eólio, atravessando o limite dos modos de ré.

pode, por vezes, ultrapassar o limite da centricidade e levar a condições mais extremas as relações de brilho.

Sobre relações de brilho e seus contrastes em *Nascente*, há ainda mais um fator curioso. A introdução e o *intermezzo*, na gravação do Clube da Esquina 2, possivelmente passaram por um processo de adaptação nas mãos do arranjador, Francis Hime. A harmonia e melodia dessas seções são diferentes em outros registros, como a primeira gravação da canção, no disco *Página do relâmpago elétrico* (1977), de Beto Guedes, e gravações do próprio Flávio Venturini, como a do disco *Nascente* (1982). A harmonia no disco de Beto Guedes, ainda um tanto similar à do *Clube da Esquina 2*, é: Dm7 - Em7(11) - Eb7M - Bm7 - G/B - Bb7M(9) - Am7(9) - Db - C7(9) - C7.

O que tiro dessas harmonias alternativas e possivelmente mais próximas de uma concepção original do compositor²⁶, é que, embora as implicações que se referem à percepção de centro tonal sejam bastante diferentes (apontando para uma vagueza maior ainda), o valor dado às relações contrastantes entre os acordes persiste, de forma ainda mais extrema, sem os encadeamentos dos baixos por semitons, que amenizam a sensação de contraste com conduções mais suaves, e com modos mais distantes na escala de brilho. Isso reforça a intenção de uma harmonia mais indefinida, sem chão, nesses trechos da canção, que, em boa medida, se preserva na gravação do Clube da Esquina 2.

<i>Clube da Esquina 2</i>	Dm7(9) - Em7(9) - Eb7M - Em7(9) - C/E - Eb7M(9) - Dm7(9) - Db7M - C ⁷ ₄ (9) - C7								
	eólio	jônico	frígio	jônico	mixolídio	frígio	eólio	eólio do relativo maior	eólio
	eólio	jônico	frígio	jônico	jônico	eólio	dórico	eólio do relativo maior	eólio
<i>Página do relâmpago elétrico</i>	Dm7(9) - Em7(9) - Eb7M - Bm7(9) - G/B - Bb7M(9) - Am7(9) - Db - C7(9) - C7								

FIGURA 6 – gráfico comparativo das relações de brilho das harmonias da introdução e *intermezzo* de *Nascente* (Flávio Venturini e Murilo Antunes). Gravações do *Clube da Esquina 2* (1978) e de *Página do relâmpago elétrico* (EMI-Odeon, 1977).

Esse tipo de utilização do intercâmbio modal, que confere uma qualidade de vagueza no que se refere à percepção de um centro tonal, valorizada pela cama de cordas e o piano

²⁶ Uma harmonia praticamente idêntica à da gravação de Beto Guedes, diferenciando-se pelos *voicings* e tensões específicas dos acordes, pode ser ouvida no registro presente neste link, postagem da página oficial de Milton Nascimento no *Facebook*: <<https://fb.watch/dtzZZMLwbX/>> (acesso em: 19/06/2021). No vídeo, aparentemente datado da segunda metade dos anos 1970, vê-se Milton, acompanhado por Flávio Venturini, compositor da canção, ao piano elétrico.

arpejado característicos do arranjador Francis Hime, além dos acordes estáveis e inundados de dissonâncias²⁷, talvez represente uma busca por uma sonoridade etérea, em algum nível de diálogo com a letra de Murilo Antunes, que expressa um ar contemplativo voltado para fenômenos naturais e cósmicos, como o amanhecer e o nascer do sol, e também para a figura romanticamente idealizada de uma pessoa, a quem o eu lírico se dirige, associando a esses elementos da natureza:

Clareia, manhã
 O sol vai esconder a clara estrela
 Ardente
 Pérola do céu refletindo teus olhos
 A luz do dia a contemplar teu corpo
 Sedento
 Louco de prazer e desejos
 Ardentes

Talvez caiba até associar esses acordes da introdução, ressonantes, ao aspecto natural, ao amanhecer, enquanto a seção cantada subsequente, que opera fortemente pela lógica tonal, com inserções híbridas de sabores modais (veremos mais sobre isso adiante), corresponde mais ao aspecto passional, romântico.

No repertório do *Clube da Esquina 2* essa aplicação do intercâmbio modal como um recurso mais de contrastes e de administração de brilho (ou de outros possíveis usos de ferramentas modais) do que de referências características a determinados sabores modais, levada a uma alta proporção no *intermezzo* de *Nascente*, me parece ser bastante proeminente em uma certa medida, se não da mesma forma, de formas analogamente afastadas de um modalismo mais referencial. O intercâmbio modal ainda pode ser identificado nas canções *Ruas da cidade*, *Casamiento de negros*, *Olho d'Água*, *Canoa, canoa*, *O que foi feito de Vera (deverá)*, *Pão e água*, *E daí*, *Canção amiga*, *Tanto*, *Dona Olímpia*, *Testamento*, *Léo*, *Maria Maria*, *Meu menino*, *Toshiro* e *Que bom, amigo*.

²⁷ Estáveis por não apresentarem aspecto dominante, sem trítonos que direcionem a escuta à lógica cadencial da tonalidade, a não ser pelo último acorde que, de fato, é uma dominante que conduz à seção seguinte. Os acordes maiores e menores presentes no trecho apresentam muitas notas de tensão, porém todos se enquadram em uma lógica de sobreposição de quintas, ou de terças menores e maiores sucessivas, o que resulta em uma sonoridade, embora densa, estável harmonicamente, sem a presença de intervalos de nona menor e outros associáveis à função dominante.

3.1.1.2 Independência do modal nos planos melódico e harmônico

Uma característica da aplicação de procedimentos modais, especialmente o intercâmbio modal e hibridismo modal-tonal, é a distinção que por vezes se dá entre os planos harmônico e melódico²⁸ no que se refere ao efeito dessas alterações modais. Pode-se dizer que essa distinção, levada a níveis extremos, resulta em um efeito polimodal, com total independência entre harmonia e melodia, de forma que modos diferentes (e conflitantes) soam simultaneamente.

Há comumente, na aplicação do modal no Clube da Esquina, características perceptivelmente distintas entre como esses procedimentos afetam o plano melódico e o plano harmônico. Na minha monografia (RIBEIRO, 2017) designei um procedimento recorrente como “melodia unimodal sobre harmonia intercambiante”; trata-se do fenômeno específico em que o plano melódico não evidencia as alterações decorrentes do intercâmbio modal presentes no plano harmônico. Identifiquei esse procedimento em *Crença* (Milton Nascimento e Márcio Borges), *Irmão de fé* (Milton Nascimento e Márcio Borges), *Morro Velho* (Milton Nascimento)²⁹, *Escravos de Jó* (Milton Nascimento e Fernando Brant)³⁰ e *Fé cega, faca amolada* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)³¹ (RIBEIRO, 2017).

Mauro Rodrigues (2000) também aborda esse aspecto no que diz respeito à musicalidade de Milton, reconhecendo uma natureza modal inerente às suas melodias, que se faz alheia às alterações cromáticas (sejam tonais ou modais) do plano harmônico. A essa característica melódica, o autor atribui um caráter místico e primordial à musicalidade do compositor:

As melodias Bituquianas estão impregnadas de um modalismo que interage, na forma de contraponto, com o tonalismo inerente aos esquemas harmônicos. Não aparecem nas melodias notas harmônicas, ou seja, ajustes cromáticos de sensível, ou outros ajustes, para corresponder a alguma exigência harmônica. As melodias são singulares e independentes dos encadeamentos. A voz é o primeiro instrumento de aproximação da música. Sempre foi, desde os primeiros momentos, como aqueles em que cantava acompanhando o que Lilia, sua futura mãe adotiva, tocava ao piano. Os acordes envolvem a melodia em planos harmônicos que vão colorindo os passos melódicos. Muitas vezes, melodia e harmonia tomam caminhos diferentes para chegar ao mesmo ponto; um contraponto, que se dá entre os passos melódicos e a cadência e ritmo harmônico (melodia dos acordes). Na gênese melódica está uma concepção modal,

²⁸ Acredito que a ideia de haver um entendimento de um plano melódico e um harmônico engloba estrutural e funcionalmente a maior parte do repertório das canções no contexto da MPB (e não apenas dela).

²⁹ As três presentes no álbum *Milton Nascimento* (Codil, 1967).

³⁰ *Milagre dos peixes* (EMI-Odeon, 1973).

³¹ *Minas* (EMI-Odeon, 1975).

impregnada de fabulação e de um sentido místico e religioso. Para Milton, isso não é caso pensado, mas uma intuição. Ele declara a respeito da sua forma de compor e harmonizar: “Sei lá, eu acho que é mais um dom que eu recebi do que uma coisa que eu posso explicar claramente assim, porque eu não sei explicar mesmo não.” [entrevista com Milton Nascimento em 14/01/00] (RODRIGUES, 2000, p. 75 - 76)

Cabe observar, como é sugerido nesta citação de Rodrigues (2000), que essa característica de independência melódica, de uma organicidade modal inerente ao plano melódico (que se faz especialmente presente na musicalidade de Milton, mas também é perceptível em alguma medida nas de outros integrantes do Clube), comumente envolve também diálogo com linguagens tonais, impressas no plano harmônico, em procedimentos de hibridismo modal-tonal. Por agora, direciono o olhar para as alterações decorrentes de procedimentos modais.

No *Clube da Esquina 2*, há exemplos como o início de *Credo*, ou as partes A de *Tanto* e *A sede do peixe*, em que as alterações decorrentes do intercâmbio modal se atém ao plano harmônico. Em *Credo*, na primeira apresentação da seção A, a melodia se mantém na pentatônica maior enquanto a harmonia varia entre jônico e dórico. Apenas na segunda apresentação do ciclo que a melodia agrega graus provenientes do dórico:

melodia pentatônica

9 F F7M Fm7 Fm6

8 Ca - mi - nhan - do pe - la noi - te de nos - sa ci - da - de

13 Bb/F (Bb/D) Bb/F Bb/D C/G3 C/D C/G Bb/F Ab/Eb

8 a - cen - den - do a es - pe - ran - ça e a - pa - gan - do a es - cu - ri - dão va - mos

melodia dórica

17 F F7M Fm7 Fm6 Bb/F (Bb/D)

8 ca - mi - nhan - do pe - las ru - as de nos - sa ci - da - de vi - ver _____ der - ra - man - do a ju - ven -

22 Bb/F (Bb/D) C/G (C/D) C/G (C/D) Bb/F (Bb/D) Bb/F Fm7 Gm F

8 tu - de pe - los co - ra - ções te - nha fé no nos - so po - vo que e - le re - sis - te

FIGURA 7 – Milton Nascimento e Fernando Brant. *Credo*, seção A; intervenções dóricas na melodia predominantemente pentatônica. [00'41"]

Em *Tanto*, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, a melodia omite o segundo grau, sem caracterizar especificamente o eólio ou o frígio, presentes no plano harmônico:

9 Gm7 Bb/F F7(9)sus
8 meu a-mor não le-va a mal che - ga de mal-tra-tar quem só quer bem
eólio

15 Ab/Eb Ab/C Bb7(9)sus Gm7
8 e não tem mais ra - zão de su - por - tar tan - to
frígio eólio

FIGURA 8 – Beto Guedes e Ronaldo Bastos. *Tanto*, seção A [00'11"]

Em *A sede do peixe* a melodia eólia se sobrepõe às alterações lídicas e frígias na harmonia, evitando, porém, sobreposições simultâneas de diferentes modos (polimodalismo). Dito isso, ocorre simultaneidade de formas breves e sutis, seja como efeito das divisões rítmicas na interpretação vocal, ou em casos como o sétimo grau menor na melodia soando sobre acordes do modo lídio (isso ocorre nos compassos 9 e 17, conforme indicado na figura). Situações similares são perceptíveis ao longo da canção, inclusive na parte B. Isso denota um grau um tanto alto de independência entre os planos harmônico e melódico, em que a melodia se permite quebrar timidamente com algumas das restrições que a harmonia implicaria; algo que começa a se aproximar de um caráter polimodal:

5 Am7(11)
8 Pa - ra o que o su - or não me deu o

9 B(add9)/A Bb(add9)/A Am7 D(add4)/A
8 fo - go do a - mor en - si - nou

13 Am7(11) D/A E/A
8 Ser o bar - ro en - vol - ta do

16 Am7 G#m7/A Gm7/A Am7 D(add4)/A
8 Sol - ser chu - va la - vran - do o ser - tão

FIGURA 9 – Milton Nascimento e Márcio Borges. *A sede do Peixe*, seção A [00'07"]

Há outros casos, mais raros, que não se encaixam na designação de “melodia unimodal sobre harmonia intercambiante”, consistindo no procedimento inverso, em que a melodia delineia um modo não caracterizado no plano harmônico, como em *Dona Olímpia*, *Léo* e

Canção amiga. Na parte A de *Dona Olímpia*, a melodia percorre o modo dórico sobre um Im7 que não apresenta seu sexto grau característico e que é sucedido por um IVm7 eólio. Se não fosse pelo sexto grau característico, detalhe dórico, o trecho poderia ser tomado como eólio, e também, possivelmente, mais vinculado à linguagem tonal:

FIGURA 10 – Toninho Horta e Ronaldo Bastos. *Dona Olímpia*, trecho da seção A [00'12"]

Nesse caso, a caracterização de um modo pela melodia, não se afasta de um *modus operandi* caro ao *jazz*, e provavelmente incorporado em diversos âmbitos da música brasileira influenciados por este gênero, sendo o uso do dórico sobre acordes menores com sétima. Desta forma, das possibilidades de inserções modais melódicas, esta seria das menos inusuais ou inesperadas. O mesmo não se pode afirmar sobre os exemplos seguintes.

Em *Canção amiga*, na parte B, Milton sutilmente antecipa no plano melódico uma nota do modo mixolídio, evidenciado no acorde seguinte. Sucedendo um contexto harmônico de ré jônico³², o sétimo grau mixolídio (neste caso, o dó natural) aparece durante o IV grau (G/B) que antecede os acordes característicos do modo (compasso 22, figura 11):

³² Cabe a ressalva de que, na figura em questão (fig. 11), a armadura de clave aponta, em vez de jônico, para ré eólio. Isso se dá porque o trecho em questão foi recolhido da transcrição completa que fiz da canção, em que predomina o ré menor (não necessariamente restrito ao eólio, mas predominantemente associado a este modo). Optei por não alterar a armadura em função da mudança que se dá entre as seções A e B, até porque, como observado, a alternância entre modos (intercâmbio modal), se dá em ritmos comumente mais rápidos ao longo do disco, em que certamente não caberia esta alteração na partitura. Desta forma, procurei, em geral, escolher armaduras que comuniquem com clareza o centro sugerido (e entendido), e a qualidade predominante dos modos usados (tomando como referência os respectivos modos “maior” ou “menor”, que efetivamente explicitam um centro tonal de forma mais universal).

17
8
Eu dis - tri-buo um se-gre - do co - mo quem a - ma ou sor-ri no

17
D D Dmaj7 D6 D6

(Dó natural)

22
8
jei-to mais na - tu - ral dois ca - ri - nhos se pro-cu - ram mi-nha

22
G/B G C/E Am7

FIGURA 11: Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade. *Canção amiga*, seção B [00'36"].

Esta inserção pode ser vista como inusual por romper com um uso convencional (e também associável à herança teórica do *jazz*, que foi uma forte influência na formação musical dos músicos dessa geração e contexto) de escalas sobre acordes. Sobre um IV grau, em contexto maior, o que costuma-se esperar é o sétimo grau natural (no caso, dó sustenido), que corresponde à décima primeira aumentada do acorde (vale lembrar a emblemática melodia de *Moonriver*, de Henri Mancini). Aqui Milton subverte esse preceito (ou responde a outro conjunto de “regras”) e utiliza o sétimo grau abaixado, do mixolídio, que corresponde a uma décima primeira natural do acorde, nota evitada.

De forma um pouco diferente, mas talvez operando pelo mesmo tipo de lógica, em *Leo*, na segunda apresentação da seção A, Milton introduz uma nota proveniente do mixolídio – o fá natural, sétimo grau – sobre o primeiro acorde do ciclo, o IV6 (compasso 9, figura 12). Na presença do acorde seguinte, o III^m7, a melodia passa pelo sétimo grau do jônico, fá sustenido, presente no acorde em questão (compasso 10, figura 12):

FIGURA 12 – Milton Nascimento e Chico Buarque. *Léo*, final da seção A e início de A'. [00'32'']

Essas inserções melódicas provenientes do mixolídio em contextos harmônicos que não evidenciam o modo em questão, embora sejam uma quebra com convenções de determinado contexto, não são estranhas a Milton e o Clube da Esquina. Alguns exemplos anteriores são *Rio Vermelho* (Milton Nascimento, Danilo Caymmi e Ronaldo Bastos), do disco *Courage* (A&M, 1969) em que Milton segura um longo sétimo grau mixolídio sobre uma harmonia jônica [01'41'']³³, *Nuvem cigana* (Lô Borges e Ronaldo Bastos), do *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), em que o sétimo grau mixolídio se sustenta após a resolução para o I grau, sem sétima, no plano harmônico [01'16''], e *Francisco* (Milton Nascimento), na gravação do disco *Milton* (A&M/Polygram, 1976), em que ocorre uma sobreposição da sétima mixolídia no plano melódico sobre um acorde proveniente do modo lídio, resultando em um raro exemplo do uso do mixolídio com quarta aumentada na música de Milton [02'22'']³⁴. Esse mesmo efeito, e característica, é inclusive reproduzido no campo do arranjo, em *Pablo* (Milton Nascimento e

³³ Curiosamente, esse exemplo, bem do início da carreira de Milton, chega a ser polimodal, com a presença do sétimo grau jônico no plano harmônico, sobreposto simultaneamente ao sétimo mixolídio da melodia. Esse mesmo efeito está presente também na faixa *Seis horas da tarde/Mineiro pau* (Milton Nascimento/Wagner Tiso) do disco *Wagner Tiso* (EMI-Odeon, 1978) [01'11''].

³⁴ O mixolídio com quarta aumentada, que agrega as notas características de dois modos diferentes muito identificados com a música nordestina – mixolídio e lídio –, é comumente utilizado no contexto da MPB para evocar essa temática, podendo ser observado, por exemplo, em composições de Edu Lobo, Guinga e Arismar do Espírito Santo. Milton, por sua vez, não costuma utilizar esse modo em suas composições, favorecendo, em vez disso, o intercâmbio entre mixolídio e lídio, como em *Tema de Tostão* e *A lua girou* (recolhida do folclore bahiano e adaptada e arranjada por Milton).

Ronaldo Bastos), do disco *Milagre dos Peixes* (EMI-Odeon, 1973), em que as trompas sustentam o sétimo grau mixolídio após a resolução da harmonia para o I grau [01'48"] (de forma muito similar à anterior *Nuvem cigana*), o que aponta para a rica interação artística entre Milton e o arranjador Wagner Tiso, intimamente consciente dos elementos característicos da musicalidade do compositor e intérprete.

No *Clube da Esquina 2*, essa independência dos planos harmônico e melódico assume formas mais ousadas nas canções *Canoa, canoa* e *Testamento*, de Nelson Angelo, com características que podem ser consideradas polimodais. Em *Canoa, canoa*, ao fim dos ciclos da parte B, um acorde proveniente do mi frígio - G/F - se sobrepõe ao segundo grau do eólio no plano melódico, fá sustenido, em um choque de semitom (ou nona menor) entre a nota do baixo (fá) e a da melodia (fá sustenido) (compasso 37, durante a palavra “mu-lher”, figura 13).

FIGURA 13 – Nelson Angelo e Fernando Brant. *Canoa, canoa*, trecho da seção B [01'22"]

Esta é uma das opções composicionais mais curiosas do disco; talvez tenha se dado por uma preferência do compositor pela organicidade melódica do segundo grau natural do eólio (fá sustenido), simultaneamente ao gosto pela linha de baixo elaborada no violão, que contém o segundo grau frígio (fá natural), em uma independência entre esses dois planos, que se veem, inclusive, articulados em timbres contrastantemente diferentes (voz e baixo/cordas/violão/piano). Alternativamente, pode ter sido uma opção pelo choque harmônico resultante da dissonância entre essas duas notas.

Similarmente, em *Testamento*, a melodia, que se conserva em mi dórico em meio às alterações no plano harmônico (entre os modos jônico, lócrio, eólio e maior harmônico), sobrepõe seu sexto grau maior característico a um acorde de E7M(addb13), que apresenta em sua constituição o sexto grau menor (compasso 19, figura 14).

15
8
Um di-a jo-guem mi-nhas cin - zas na cor - ren - te des-se ri -

15
E₇ E₉(omit3) B_b(add9)/E E₇
voicings do violão

19
8
e plan-tem meu a-du - bo na se - men - te de meu fi - lho

19
E₇M(addb13) E₉(omit3) B_b(add9)/E E₇ Em7(9)

FIGURA 14 – Nelson Angelo e Milton Nascimento. *Testamento*, seção A. [00'22'']

Aqui, harmonia (ou acompanhamento) e melodia configuram elementos, até um grau considerável, independentes. Enquanto o plano harmônico opera pela condução de acordes quartais em que o compositor explora, por meio do intercâmbio modal, limites de convenções da canção popular, com acordes que chegam a representar uma dificuldade de cifragem, no plano melódico uma melodia orgânica em dórico se sustenta isolada, porém em costura com a massa sonora que a acompanha. Enquanto o plano harmônico remete a construções modais ousadas da música de concerto ou de trilhas de cinema influenciadas por esta, o plano melódico acessa o registro ancestral da melodia modal, remetendo também, porém, com ajuda da letra da canção, a representações que se costuma fazer da figura do índio, possivelmente influenciadas em alguma medida por trilhas de *westerns* americanos³⁵.

Há que se observar no repertório do disco uma tendência a um diatonismo, a uma organicidade em especial no plano melódico. Isso conversa com uma ideia de modalismo mais orgânico, associado a uma tradição modal vocal, que acaba se manifestando na maioria das melodias. Enquanto isso, o modalismo do plano harmônico pode ser tido como mais pós-tonal, intrincado, resultante de complexas explorações das ferramentas que esse modalismo oferece. Pode-se constatar, assim, que o aspecto modal no Clube da Esquina não é oriundo de uma determinada musicalidade, e sim um produto híbrido, resultante da interação de diversas musicalidades modais e tonais. O mencionado plano harmônico, especialmente, por vezes

³⁵ Pode-se perceber o mesmo tipo de associação sonora em *Jóia*, do disco homônimo de Caetano Veloso (1975, Phillips), além de *Promessas do sol* (Milton Nascimento e Fernando Brant), do disco *Geraes* (1976, EMI-Odeon). Um exemplo posterior bem característico dessa associação é *A incrível história do Dr. Augusto Ruschi e os sapos venenosos*, de Paulo Tatit, do disco *Quero passear* (Eldorado, 1988), do grupo Rumo. A interpretação bastante marcada ritmicamente, o uso de harmonizações quartais e paralelismos, a presença da figura melódica 1 - 7 - 1 e/ou de figuras características da pentatônica menor são alguns dos elementos perceptíveis entre essas canções.

também sofria influências da hegemônica linguagem tonal que permeava o contexto da música brasileira, como veremos em seguida.

3.1.2 A relação com a linguagem tonal

Estabelecido um entendimento inicial sobre o aspecto modal na música do Clube da Esquina, cabe um olhar para as diferentes formas como esses autores interagem com o objeto pré-estabelecido por vezes desconstruído e por vezes referenciado: a linguagem tonal. É possível observar no repertório presente em Clube da Esquina 2 (1978), bem como em produções anteriores do movimento, uma busca por diferentes vias de ruptura com os típicos símbolos sonoros de uma linguagem tonal hegemônica na música popular urbana do século XX, herdeira dos sambas, sambas-canções e bossas novas, bem como das influências estrangeiras do *jazz* e outros gêneros, que dominaram o Brasil e que seguiam ecoando de diferentes maneiras nas músicas de artistas como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Tom Jobim, João Bosco, Ivan Lins, entre muitos outros.

A linguagem tonal se faz, sim, muito presente na música do Clube da Esquina e, mais especificamente, do disco aqui pesquisado, mas é raro que se manifeste de forma típica, com os mesmos acordes e estruturas formais vistos na bossa nova. Talvez o melhor exemplo para ilustrar esse tipo de quebra presente na linguagem mineira que se construía seja a canção *Travessia*, de Milton e Fernando Brant, germen da sonoridade do Clube da Esquina. Essa canção, datada da década de 1960, apresenta estruturas e progressões claramente tonais, porém com a curiosa presença de um V grau menor, com ares mixolídios, ou seja, justamente a desconstrução/modalização da dominante, talvez o elemento mais caro à linguagem tonal³⁶.

A sonoridade de *Clube da Esquina 2* segue princípios similares, com uma boa dose de canções que podem ser tidas como tonais, como *Paixão e fé*, *Mistérios* e *Canción por la unidad latino-americana*, mas apontarei aqui para algumas formas com que, mesmo em contextos tonais, os músicos e compositores associados ao Clube quebram com o típico uso dessa linguagem.

³⁶ Outro exemplo notório do uso desse acorde ocorre na rearmonização de Milton da canção *A Felicidade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), gravada no disco *Milton* (1970, Odeon) [00'42"].

3.1.2.1 Hibridismo modal-tonal

O hibridismo modal-tonal se refere a contextos em que as linguagens modal e tonal se justapõem (e sobrepõem) de tal forma que muitas vezes se torna difícil procurar determinar se predomina uma ou outra linguagem em uma canção. O fato é que elementos desses dois universos interagem frequentemente no repertório do *Clube da Esquina 2*, sendo difícil encontrar uma só canção sem algum detalhe associável a um ou outro.

Um exemplo bem simples que ilustra bem esse procedimento é a introdução de *Casamiento de negros*, canção do folclore chileno adaptada por Violeta Parra e Polo Cabrera. Nessa introdução, a linha melódica das flautas, em sextas, se insere inteiramente no modo mixolídio, com o sétimo grau menor presente na voz inferior, enquanto, no plano harmônico, ocorre alternância entre o I e V7 graus, com a forte presença tipicamente tonal da sensível. Essa sobreposição se dá de forma que não ocorre choque entre os dois sétimos graus distintos, simultânea e polimodalmente, mas isolando-se as camadas melódica e do acompanhamento harmônico, a primeira é modal e a segunda tonal.



FIGURA 15: folclore do Chile, adaptado por Violeta Parra e Polo Cabrera. *Casamiento de negros*, trecho da introdução. [00'00"]

Essa é uma possível aplicação, inclusive muito similar à forma como esse procedimento se manifesta na música de Luiz Gonzaga, em canções como, por exemplo, *Juazeiro*, *Asa branca* e *Baião*³⁷, com harmonia tonalizada sobre um melodia modal. Há, porém outras aplicações do hibridismo modal-tonal, talvez até mais características da sonoridade do Clube da Esquina. Um exemplo é a seção A de *Nascente*, de Flávio Venturini e Murilo Antunes.

Nascente apresenta características tonais e modais. No plano harmônico, há a recorrência de um II^m7 - V7 do VI^m grau - subdominante e dominante secundárias -, elemento fortemente vinculado ao tonalismo; porém, ainda na harmonia, ocorrem momentos de intercâmbio modal, com a presença do II grau maior característico de uma sonoridade lídia. A melodia se apresenta ao longo da música inteira diatonicamente, no modo maior, ou jônico, sem delinear as alterações modais ou tonais.

³⁷ Ribeiro (2020) aponta para esse emprego de hibridismo modal-tonal nas canções de Luiz Gonzaga, particularmente com as características modais presentes no plano melódico e as tonais no plano harmônico.

FIGURA 16 – Flávio Venturini e Murilo Antunes. *Nascente*, trecho da seção A. [00'30'']

Similarmente a *Nascente*, *Meu menino*, de Danilo Caymmi e Ana Terra, apresenta algumas progressões que dizem mais respeito a uma lógica modal em meio a uma predominância de sonoridade tonal. O início, marcado pela progressão em mi menor C#m7(b⁵) - C7M - Em7 - F7M(#11) - C7M(13) - F#7(add4) - C7M(13) - F#7(add4) sugere o emprego de uma lógica mais modal; até mesmo quando a sensível aparece na melodia, sua utilização pode ser considerada, em parte, modal, integrando a escala menor melódica durante o acorde de C#m7(b⁵), VIm7(b5) grau do modo em questão, que mais enfatiza seu aspecto colorístico do que sua função cadencial do contexto tonal do qual é proveniente³⁸. A progressão bVI - Im também reporta a uma lógica mais modal, tendo um caráter um tanto plagal, de acorde com função subdominante resolvendo na tônica. Em seguida, o bII7M, proveniente do frígio, parece representar o momento mais modal do trecho, acompanhado de um motivo melódico, característico da pentatônica menor de mi, que enfatiza a presença do sétimo grau menor, natural, em um momento um tanto cadencial, em que, em uma canção tipicamente tonal, se esperaria a presença da dominante e da sensível.

FIGURA 17 – Danilo Caymmi e Ana Terra. *Meu menino*, seção A. [00'00'']

³⁸ Enquanto no contexto tradicional do tonalismo a escala menor melódica apresentava aplicação quase que estritamente melódica, de forma a evitar o intervalo de segunda aumentada presente entre o sexto e sétimo graus da escala harmônica, em linguagens posteriores, como a do jazz e bossa nova, no século XX, buscou-se explorar o campo harmônico dessa escala, com o uso comum de acordes como o Im7M(13) e o IV7(#11), além do sexto grau já mencionado.

Após esse trecho inicial, porém, a canção apresenta trechos típicos da linguagem tonal, com a presença proeminente de progressões IIm - V7 e de dominantes secundárias. Esse exemplo ilustra mais um nível em que o hibridismo modal-tonal pode ser aplicado: um contexto predominantemente tonal em que certos recursos modais são empregados.

Em ainda mais um exemplo, aponto para *Canção amiga*, de Milton, sobre poema de Carlos Drummond de Andrade. A canção apresenta uma estrutura claramente modal, sem presença de dominante, com o uso do Vm7 em contexto eólio e com uma forte presença de motivos pentatônicos na melodia. Há, porém, um elemento muito atrelado à linguagem tonal: cromatismos; um cromatismo bem característico do tonalismo, aliás, com uma aplicação muito similar à de uma canção tonal do contexto emebástico gravada anteriormente por Milton: *O que será (à flor da pele)*, de Chico Buarque.

Ambas as músicas apresentam uma progressão com uma linha cromática descendente subentendida, indo do Im grau para o Vm, e então o IVm; em *Canção amiga* a progressão é a seguinte: Dm - Dm7M - Dm7 - Dm6 - Am - Am7M - Am7 - Gm7 - Am7 - Dm. Enquanto na canção de Chico esse recurso é empregado em um contexto tonal, na de Milton, o único elemento mais vinculado ao tonalismo é esse cromatismo, sendo que, desconsiderando sua presença (Dm - Am - Gm7 - Am7 - Dm), a progressão fica claramente modal, inserida no modo eólio. A melodia, como é comum nas canções do Clube, se mantém diatônica, em um modo eólio com sexto grau omitido, alheia às alterações provocadas pelo elemento cromático.

Eu pre - pa - ro u - ma can - ção em que mi - nha mãe se re - co - nhe -
 Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Am Am(maj7)

ça - to - das as mães se re - co - nhe - çam e que fa - le co - mo dois o -
 Am7 Gm7 Am7

- lhos ca - mi - nho por u - ma ru - a que pas - sa em mui - tos pa - i -
 Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6 Am7

FIGURA 18 – Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade. *Canção amiga*, trecho da seção A. [00'00"]

Esses exemplos ilustram a forma como as influências da linguagem tonal e modal e sua interação, se dão em camadas diferentes da estrutura da composição, e, para além disso, em segmentos diferentes das musicalidades nutridas e carregadas por seus respectivos compositores, manifestando-se em níveis ora mais profundos, ora mais superficiais. Dessas sutilezas de interação entre o modal e o tonal, ambos aspectos oriundos de diversas linguagens diferentes possíveis, identifica-se uma complexa teia híbrida de interações e aprendizados musicais que trespassaram esses artistas em suas trajetórias.

Nos exemplos analisados, pode-se identificar nas canções de Flávio Venturini e Danilo Caymmi um papel mais estrutural do fator tonal, em que se segue determinados encadeamentos harmônicos culturalmente convencionados, enquanto na canção de Milton o tonal só representa um elemento emprestado mais superficial, o cromatismo, em uma canção estruturalmente modal. Isso não quer dizer, porém, que esses procedimentos se deem sempre da mesma forma nas canções de seus respectivos compositores; *Travessia*, por exemplo, apresenta aspectos tonais estruturais e aspectos modais que, embora representem uma quebra radical com funções tonais (Vm7), cumprem um papel menos determinante na narrativa da canção.

Aspectos associáveis ao hibridismo modal-tonal aparecem, em diferentes níveis e aplicações, em boa parte do repertório do *Clube da Esquina 2*, podendo ainda ser observados

em alguma medida em *Credo*, *Ruas da Cidade*, *Paixão e fé*, *Olho d'Água*, *O que foi feito de Vera (deverá)*, *Mistérios*, *E daí (A queda)*, *Dona Olímpia*, *Léo*, *Meu menino*, *Toshiro*, *Reis e rainhas do maracatu* e *Que bom, amigo*.

3.1.2.2 Formas de desconstrução ou amenização da dominante

Uma característica já identificada em alguma medida no âmbito acadêmico diz respeito a uma tendência, de Milton e do Clube, a um afastamento da função dominante conforme seu estado tipicamente atrativo, o que atribuiria um aspecto mais próximo da sonoridade modal à sua música. Cançado (2010, p. 37) menciona o uso de acordes sus4 na música de Milton, como uma “amenização” da dominante:

No tonalismo, os acordes assumem funções que podem ser de tônica, dominante ou subdominante. Essas funções, na música de Milton, são menos demarcadas ou as vezes modificadas. O acorde V7, por exemplo, que exerce função de dominante e que contém em sua estrutura o intervalo de trítone (intervalo de três tons de distância, que neste caso é formado pela terça maior e a sétima menor do acorde), quase sempre é substituído por Milton por um acorde V7/4. A quarta justa adicionada neste acorde substitui sua terça, e com isso, o trítone é eliminado, amenizando a força do acorde dominante e, conseqüentemente, sua percepção.

Além desse procedimento mencionado pelo autor, há muitas outras formas de se enfraquecer a funcionalidade da dominante presentes nas canções do Clube da Esquina, cada uma com determinadas particularidades no que diz respeito às suas características harmônicas, bem como a possíveis significações por trás de seu uso. Pode-se observar desde procedimentos que amenizam o efeito dessa função até aqueles que descaracterizam por completo esses acordes, despindo-os de seus elementos essenciais. Acho importante apontar que, no caso aqui pesquisado, a dominante a ser desconstruída é, principalmente, aquela que foi estabelecida ao longo desenvolvimento da linguagem tonal no contexto específico da música popular do século XX: a dominante que parte de sua forma tetrádica, com presença do trítone dado pela sensível e a sétima do acorde, além de possíveis tensões e notas de estrutura superior, como nonas e décimas terceiras.

Há variados graus em que a amenização ou desconstrução da figura da dominante ocorre na música do Clube da Esquina, sendo plausível a conjectura de que, na construção de sua estética, alguns dos compositores tentassem evitar uma sonoridade associada a determinados usos dessa função. Esses procedimentos parecem variar em uma escala que se estende desde o uso de “dominantes aceitáveis”, como o sus4 em *Ruas da cidade* e o sus4(b9) em *Dona Olímpia* - cujas funções se confundem com a de subdominante - e as dominantes sem

sétima e por vezes com sexta³⁹, de *Credo*, *E daí* e *Léo* - cujas estruturas são mais estáveis e consonantes -, até desconstruções análogas ao Vm7 da antiga *Travessia*.

The figure displays five musical excerpts, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The guitar parts include chord symbols and some are highlighted in yellow to indicate specific dominant seventh chords with a fourth (sus4).

- Ruas da cidade** – Measures 8-9: Chords include F7M(9)/A, B♭5(#11), A7(13)sus, G7(13)sus, D(add4)/C, C(add4)/B♭, A7(13)sus, G7(13)sus.
- Dona Olímpia** – Measures 18-19: Chords include E7, Em7(♭5), Gm/F, Gm, A7(♭9)sus.
- Credo** – Measures 13-14: Chords include B♭/F, (B♭/D), B♭/F, B♭/D, C/G♯, C/D, C/G, B♭/F, A♭/E♭.
- Léo** – Measures 6-7: Chords include C6/E, Fmaj7, D7(9)sus, D.
- E daí? (A queda)** – Measures 7-8: Chords include Em7, F♯m7(11), A4, A.

FIGURA 19 – dominantes sus4: *Ruas da cidade* (Lô Borges e Márcio Borges) [00'14""] e *Dona Olímpia* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos) [00'48""]; dominantes sem sétima: *Credo* (Milton Nascimento e Fernando Brant) [00'47""], *Léo* (Milton Nascimento e Chico Buarque) [00'28""], *E daí? (A queda)* (Milton Nascimento e Ruy Guerra) [00'17""].

Há situações nas quais, em contextos predominantemente tonais em que determinados acordes não deixam dúvidas quanto aos seus papéis de dominante, existe algum detalhe sutil

³⁹ Vale destacar esse fenômeno que acontece em *Credo* e *Léo*, ambas de Milton. Era comum na época o uso de acordes de sétima com décima terceira, algo que, pelo menos, desde a Bossa Nova se fazia muito presente na linguagem da música popular brasileira. Nessas canções, porém, Milton opta por descartar a sétima, utilizando acordes de V grau com sexta, muito mais consonantes e estáveis, por carecerem do trítone, e mais próximos do IIIIm7, que por vezes atua como V grau menor do relativo menor, podendo ser visto como uma espécie de dominante do universo modal.

que afasta esses acordes da forma como são tipicamente empregados, seja pelo uso de algum sabor modal ou outro recurso. Na chilena *Casamiento de negros*, por exemplo, Milton e o grupo *Tacuabé*, optaram, em seu arranjo, pelo uso de um V grau com sétima maior (E7M) antecedendo o típico V7, como que em uma apoiatura, ou um retardo relacionado ao acorde anterior - um V7 do V (no caso, B7) - que, muito levemente, afasta a função dominante da sua aplicação mais comum (compasso 22, fig. 20).

20
8

D6/F# B7 E7M E7 B7 E7M E7 D A7 D

gro ne-gros no-vios y pa-dri- ños ne-gros cu-ña-dos y sue-gros y el cu - ra que lo ca-so ___ e-ra

FIGURA 20 – folclore do Chile, adaptado por Violeta Parra e Polo Cabrera. *Casamiento de negros*, trecho da seção A. [00'28'']

Em *Que bom, amigo*, de Milton, também em um contexto predominantemente tonal, ocorre uma progressão com, possivelmente, um intuito similar de quebra com as típicas aplicações da função dominante: a sequência Vm7 - V7 - I. Neste caso, esta desconstrução já se fizera presente em outras canções de Milton, como a já mencionada *Travessia* (*Milton Nascimento*, Codil, 1967), que apresenta, em diferentes trechos, tanto a progressão Vm7 - I [00'54''], como esta interpolada pela dominante Vm7 - V7 - I [1'22'']; *A última sessão de música*, do disco *Milagre dos peixes* (1973), também apresenta essa mesma progressão interpolada [00'29'']. Em *Que bom amigo*, que apresenta centro em dó, a progressão aparece da seguinte maneira (compassos 11 ao 13, figura 21):

FIGURA 21 – Milton Nascimento. *Que bom, amigo*, trecho da seção A. [00'15]

Tratando, porém, de desconstruções mais intensas, em *Credo*, exemplo de canção em que predomina a linguagem modal, identifico certos elementos que me parecem resquícios de uma intenção de discurso vinculado à linguagem tonal dada em alguma medida. Ao fim das repetições da seção A, ocorre a repetição da última frase melódica com uma harmonização diferente. A progressão que ocorre nesse momento é $VIm7 - IIm7 - bIII$ (mais especificamente, $Dm7 - Gm7 - Ab/C$), em um movimento de resolução que muito se assemelha ao clichê tonal $VIm7 - IIm7 - V7 - I$.

FIGURA 22 – Milton Nascimento e Fernando Brant. *Credo*, final da seção A. [01'29'']

Acredito que Milton pode ter chegado nesse acorde movido por um mesmo intuito (consciente ou não), perceptível desde *Travessia*, de neutralizar a sonoridade atrativa da sensível. Neste caso, porém, a presença do terceiro grau menor na melodia no momento do

acorde, que na linguagem tonal típica poderia ser tratado como, digamos, uma décima terceira menor de um V grau dominante, pode ter induzido à utilização de um bIII no lugar de uma dominante, uma espécie de V grau menor com décima terceira menor⁴⁰.

Por fim, cabe citar o exemplo curioso de *Tanto*, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos. Tanto ao fim dos ciclos das seções A quanto das seções B, é utilizado um acorde sus4 (compasso 18, figura 23) que é sucedido sempre do Im7. O curioso é o fato de esse acorde sus4 - que, apesar de ter um aspecto que o aproxima do modal, é uma estrutura dominante característica e muito popularizada na década de 70, sendo inclusive utilizada pelo Clube da Esquina⁴¹ - é construído sobre o bIII grau, sendo fruto de um intercâmbio modal atípico com o modo frígio.

The image shows a musical score for the song 'Tanto'. It consists of two staves of music in a 3/8 time signature. The first staff starts at measure 9 and ends at measure 14. The second staff starts at measure 15 and ends at measure 18. The lyrics are written below the notes. Above the first staff, the chords G m 7, Bb/F, and F 7(9)sus are indicated. Below the first staff, the chords Im7 (côlio), bIII, and bVII7sus are indicated. Above the second staff, the chords A b/E b, A b/C, B b 7(9)sus, and G m 7 are indicated. Below the second staff, the chords bII (frígio), bIII7sus, and côlio are indicated.

FIGURA 23 – Beto Guedes e Ronaldo Bastos. *Tanto*, trecho da seção A. [00'11"]

3.1.2.3 O tonal como elemento referencial

Outra forma com que os compositores do Clube lidam com a linguagem tonal parece dizer respeito a um fator referencial. Assim como compositores versados em uma linguagem tipicamente tonal se valiam de elementos modais para evocar determinadas imagens e associações (como fez Edu Lobo nos anos 1960, por exemplo, com *Chegança*, sem falar no próprio Milton, com, por exemplo, *Canção do sal*⁴²), o mesmo, em determinado momento, começou a ser feito por alguns compositores do Clube com elementos provenientes de linguagens vinculadas ao tonal. Esse uso do material tonal pode ser associado a aspectos

⁴⁰ Vale apontar que um acorde similar já fora usado por Milton em *Cais*, do *Clube da Esquina* (1972), apresentando tanto a quinta quanto a décima terceira menor em sua constituição, podendo se confundir com um bIII7M com baixo na terça [00'22"].

⁴¹ Acordes sus4 aparecem como dominantes em canções como *Clube da Esquina* e *Clube da Esquina 2* (ambas de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges), ou então com funções modais e mais vagas, como em *Cadê* (Milton Nascimento e Ruy Guerra).

⁴² Esse procedimento, na verdade, era comum nas primeiras incorporações de musicalidades nordestinas no contexto da música popular urbana brasileira, nos anos 60, sendo característico da origem da MPB.

amplamente discutidos na literatura sobre o Clube da Esquina, notadamente, o diálogo com a memória e a mineiridade (ora atrelados, ora não).

Um exemplo do tonal como via de associação temporal, de resgate de uma determinada época e memória, é *A última sessão de música*, de Milton, presente nos dois *Milagres dos peixes* (EMI-Odeon, 1973 e 1974); esta composição referencia uma linguagem tonal característica da primeira metade do século XX, sem deixar de conter elementos harmônicos que quebram com a mesma (destaca-se o baixo acentuado e isolado no segundo grau abaixado, em uma total quebra com os acordes de ares antigos [01'08"]⁴³). Alguns outros exemplos similares de incorporações de musicalidades tonais são *Xá-mate*, de Nivaldo Ornelas, (*Milagre dos peixes ao vivo*, EMI-Odeon, 1974, e *Matança do porco*, EMI-Odeon, 1973), em que uma sonoridade tradicional europeia é referenciada, suscitando associações a musicalidades sacras e ao barroco mineiro; *Armina*, de Wagner Tiso, do terceiro disco do Som Imaginário, *Matança do porco* (EMI-Odeon, 1973), em que as delicadas e românticas interferências tonais pianísticas representam uma quebra de ambientação com a moderna e agressiva sonoridade de *rock* progressivo; além das gravações de choros e serestas de Godofredo Guedes nos discos de Beto Guedes (seu filho) e Tavinho Moura, em um diálogo direto com elementos do passado desses músicos, evocando uma tradição seresteira mineira.

Tavinho Moura, em especial, é um dos componentes do Clube que mais fortemente representaram um diálogo com regionalidades e tradições mineiras, sendo que estes elementos são facilmente identificáveis no seu trabalho solo e em suas interações pontuais com o trabalho centralizador de Milton. Pode-se apontar, como uma primeira interação mais marcante⁴⁴ desse músico com a discografia associada ao Clube, a adaptação de *Calix bento*, folia de reis gravada no disco *Geraes* (EMI-Odeon, 1976), de Milton, em que é nítida essa abordagem de uma culturalidade regional localizada em Minas Gerais.

Paixão e fé, presente no *Clube da Esquina 2*, talvez seja, das canções de Tavinho Moura, a mais identificada com o repertório do Clube da Esquina, e apresenta um diálogo com o material tonal que, acredito, se relaciona com o que abordo neste tópico. Nela, o tonal se vê bastante desconstruído, com encadeamentos incomuns, embora perceba-se uma roupagem que dialoga com uma tradição seresteira mineira, por exemplo, na natureza e construção tímbrica dos acordes, sendo muitos deles maiores com sétima menor (o que não é tão comum no

⁴³ Minutagem se refere à versão presente em *Milagre dos peixes ao vivo* (EMI-Odeon, 1974).

⁴⁴ Tavinho já participara em outras situações, como na autoria de *Você fica melhor assim* (com Lô Borges), presente no “disco do tênis” (EMI-Odeon, *Lô Borges*, 1972). Vale apontar, nessa canção, para o uso extenso de acordes maiores com sétima menor, em paralelismo, em uma abordagem incomum no repertório do Clube, remetendo a sonoridades exploradas pela faceta roqueira de Gilberto Gil.

repertório do Clube) e/ou invertidos. O aspecto seresteiro parece se manifestar como uma das musicalidades trazidas por Tavinho Moura, enquanto as características tonais da canção dialogam também com um aspecto sacro, trazido também pela letra de Fernando Brant e fortalecido pela textura coral infantil (dos Canarinhos de Petrópolis); uma linguagem tonal associada a manifestações populares religiosas que compõem o grande leque cultural mineiro.

3.1.3 Centricidade

Centricidade diz respeito a um fenômeno fortemente presente nos universos modal e tonal, em que a harmonia sugere um eixo, um centro gravitacional, representado por uma nota, uma tonalidade que cumpre função de tônica, de relaxamento, resolução.

Me pareceu válido, ao longo desta pesquisa, voltar parte da minha atenção para a relação do Clube da Esquina com aspectos que dizem respeito à centricidade. Em *Clube da Esquina 2* há algumas canções que podem suscitar discussões a respeito de ambiguidade, fluidez e outras questões referentes à ideia de centricidade.

Olho d'Água, de Paulo Jobim e Ronaldo Bastos, por exemplo, apresenta detalhes em sua construção que parecem apontar para um certo “jogo” com a ideia de centro tonal. De início, na parte A, a canção apresenta uma vagueza harmônica e melódica no que se refere à percepção clara de um centro, com a alternância entre os acordes A(add9)/C# e C7M/E, em um movimento paralelo de terça menor. Seu eixo parece apontar para o centro si a partir da entrada dos acordes diminutos que atuam como dominantes da tonalidade; mesmo assim, nunca ocorre durante a parte A a resolução para um acorde de Bm.

18
8
E já pas-sou não quer pas - sar e já cho-veu não quer che-gar
A (add9)/C# C7M/E A (add9)/C# C7M/E

18
8
e me lem-brou qual-quer lu-gar e me dei-xou não sei que lá
C#° A#°(b13) Em6 G(add#11)/F# Em7

26
8
26

FIGURA 24 – Paulo Jobim e Ronaldo Bastos. *Olho d'Água*, seção A. [00'24'']

A parte B estabelece com mais clareza o centro em si com atratividade voltada para esta tonalidade e sua relativa maior, ré. Mas o jogo com a centricidade se evidencia a partir do *intermezzo*, em que o mesmo motivo melódico do trecho vago da parte A é recontextualizado com o centro em lá, em um intercâmbio modal entre mixolídio e dórico um tanto reminescente de uma linguagem impressionista, que, diga-se de passagem, é um aspecto também presente na obra de Tom Jobim, pai do compositor.

98 trombone (citação da melodia)

98
8
A 7(13) Am7 A 7(13) Am7

98
8
orquestra (simplificação)

FIGURA 25 – Paulo Jobim e Ronaldo Bastos. *Olho d'Água*, trecho do *intermezzo*. [02'21'']

Vale apontar que, mesmo com o centro desviado para lá - o que é reforçado pela presença do baixo -, os acordes ainda têm muito em comum com os do início: onde soaria um

A(add9)/C# na parte A soa um A7(13) no *intermezzo*, e onde soaria um C7M/E, soa um Am7(9). Poucas diferenças ambientam e sugerem centros diferentes.

Paulo Jobim, então, emprega em *Olho d'Água* dois centros distintos a um mesmo motivo melódico: o primeiro, mesmo vago, pode ser entendido como si, e o segundo desvia o polo para lá. Este parece ser o exemplo mais forte de uma exploração mais consciente e intencional de recursos associados a centro tonal, demonstrada pela sonoridade vaga e, em alguma medida, talvez até um pouco ambígua do início⁴⁵, dando margem para a utilização do mesmo motivo melódico desse trecho em outro tom.

Um outro exemplo que apresenta aspectos que contribuem para a ambiguidade de centro é a instrumental *Toshiro*, do baixista pernambucano Novelli. A introdução, que envolve sobreposições e alternâncias entre tríades de dó maior e ré maior, deixa uma considerável margem de interpretação quanto a um determinado centro. Pessoalmente, percebo esse breve trecho com centro em ré, mixolídio, mas essa sensação não se mantém com as alterações seguintes.

FIGURA 26 – Novelli. *Toshiro*, trecho da introdução [00'00"]

A subsequente parte A da canção apresenta características que tornam difícil a tarefa de identificar com clareza um centro tonal. No plano melódico, se analisado isoladamente, a melodia parece sugerir fortemente um ré mixolídio. No plano harmônico, porém, parece haver

⁴⁵ A vagueza do discurso musical da canção, vale ainda apontar, se articula com a vagueza do conteúdo poético de Ronaldo Bastos, incerto, de discurso ambíguo, que chama por nomes de pessoas sumidas: “E já passou, não quer passar/ E já choveu, não quer chegar/ E me lembrou qualquer lugar/ E me deixou, não sei que lá// Não quer chegar e já passou/ E quer ficar e nem ligou/ E me deixou qualquer lugar/ Desatinou, caiu no mar// Caiu no mar./ Nena/ Pipo, cadê você?/ Dora, cadê você?/ Pablo, Lilia, cadê você? [...]”

características tonais com afinidades com a tonalidade de dó, com a progressão $C_9^6(\#11)$ - $Am7$ - $Dm7$ - $G_4^7(9)$ - $Em7$ - $Am7$ se assemelhando e, conseqüentemente, de alguma forma sugerindo o clichê tonal I - $VIIm7$ - $IIm7$ - $V7$ - $IIIIm7$ - $VIIm7$.

The image shows a musical score for two staves. The first staff, starting at measure 17, contains the following chords: $C_9^6(\#11)$, $Am7$, $Dm7$, and $G7(9)sus$. The second staff, starting at measure 21, contains the following chords: $Em7$, $Am7$, $G7(b5)$, $Gb7(b5)$, $F7(b5)$, $F\#7(b5)$, $G7(b5)$, and $Ab7(b5)$. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests.

FIGURA 27 – Novelli. *Toshio*, trecho da seção A [00'20"]

Essa sobreposição inusitada resulta em uma proeminente sensação de vagueza e ambigüidade. É como se os planos melódico e harmônico atuassem em direções opostas, ou muito distintas: enquanto o clichê tonal da harmonia parece puxar a sensação para o dó, a reafirmação do fá sustenido da forma com que se dá na melodia parece negar esse centro - um cabo de guerra de percepções, que poderia ser entendido até mesmo como politonal. Ainda, a subsequente sucessão cromática de acordes de estruturas instáveis não parece contribuir para qualquer elucidação quanto a essa questão.

Mais para a frente, porém, nas partes B e C, a música estabelece com bastante clareza e sem muita margem para questionamentos um centro que, curiosamente, não é nenhum dos dois que mencionei anteriormente: mi, mais especificamente, menor. Talvez a partir daí, pela força do contexto, as seções A ganham mais um polo competindo pela sensação de centro, o mi, cujas notas no modo eólio coincidem com as do ré mixolídio, que a melodia do A parecia sugerir. Há que se refletir: apesar de o mi representar um possível entendimento e eixo de sensação, talvez não se desse tão fortemente se não fosse pelo contexto geral da composição.

Outra canção que pode provocar uma sensação ambígua é *Canoa, canoa*, particularmente a parte A. A intenção de Nelson Angelo parece ser a do centro em sol, com motivos mixolídios um tanto reminescentes do *blues* na melodia, o que pode ser averiguado, por exemplo, por seu arranjo da mesma canção no disco recente *O pensador* (Rocinante, 2019), em que destaca essa centralidade nas linhas de sopros. Percebo, porém, um forte eixo de atratividade no centro de si, dado por alguns fatores: a repetição da nota si na melodia; a construção curiosa do acorde $Bm7(9)$ com terça omitida (ou $F\#m/B$), que, embora se insira em sol lídio, parece mais provável em um contexto de si menor; e, ainda, a construção da

sobreposição de vozes arranjadas e cantadas por Milton, que enfatizam as notas si e fá sustenido, primeiro e quinto graus de si, e terceiro e sétimo graus de sol. Nesse entendimento alternativo de uma centricidade em si, em vez de elementos mixolídios na melodia, prevalece o uso da escala de *blues* menor, além de alguns usos da escala alterada construída sobre o fá sustenido, nos momentos em que soa o C7(#11), que agora teria função dominante de sub5.

5 Bm/A C7(#11) G7M A $\frac{7}{4}$ (1 $\frac{3}{9}$) Bm7(9) C7(#11) G7M A $\frac{7}{4}$ (1 $\frac{3}{9}$) Bm7(9) C7(#11)

Ca - no - a ca - no - a des - ce No mei - o do ri - o A - ra - guai - a des - ce No mei - o da

5

Sol: I7M II7sus7 IIIIm7 IV7 I7M
lidio ----- menor melódica -- lidio

Si: bVI bVIIsus Im7 subV bVI
eólio ----- escala alterada ----- eólio
construída sobre
o quinto grau

10 G7M A $\frac{7}{4}$ (1 $\frac{3}{9}$) Bm7(9) C7(#11) G7M A $\frac{7}{4}$ (1 $\frac{3}{9}$) Bm7(9) C7(#11)

noi - te al - ta da flo - res - ta Le - van - do a so - li - dão e a co - ra - gem Dos ho - mens que

10

14 G7M A $\frac{7}{4}$ (1 $\frac{3}{9}$) Bm7(9) C7(#11) G7M A $\frac{7}{4}$ (1 $\frac{3}{9}$) Bm7(9) C7(#11)

são A - va - - - - a - va - ca - no - ê A - va - - - - a - va - ca - no -

14

FIGURA 28 – Nelson Angelo e Fernando Brant. *Canoa, canoa*, seção A; dois possíveis entendimentos de centro tonal. [00'10'']

Embora a intenção do centro em sol seja identificável por algumas pistas, cabe indagar: será possível que esse entendimento e sensação fossem diferentes entre outros músicos que participaram da gravação? Milton, por exemplo, além da construção do arranjo vocal que sugere o centro em si, como já mencionado, também se utiliza, nesse mesmo arranjo e em improvisos vocais presentes na música, da escala de si pentatônica menor, que, mesmo sendo bastante empregada como uma possibilidade para improvisos em sol maior no universo do *jazz*, parece,

no contexto modal de ares pré-tonais de *Canoa, canoa*, reforçar uma atratividade voltada para o centro de si, ainda mais com a presença eventual da chamada *blue note*. No trecho seguinte se vê o *intermezzo* da canção, executado por Milton e em parte, aparentemente, improvisado; neste caso, houve modulação para um tom acima, então em vez de se tratar da dicotomia G – B, desta vez esta se transpõe para A – C#:

FIGURA 29 – Nelson Angelo e Fernando Brant. *Canoa, canoa*, *intermezzo* executado por Milton Nascimento (voz e violão em uníssono). [01'49'']

Cabe observar que indícios de percepções de centro alternativas sobre canções do repertório do Clube da Esquina não se limitam a esse caso. Na gravação de *Cadê?* (Milton Nascimento e Ruy Guerra) do disco *Água viva* (Phillips, 1978), de Gal Costa, parece haver um entendimento de centro em lá, sugeridos pelo baixo pedal e alterações na melodia executada pela cantora, enquanto nas gravações de *Milagre dos peixes* (EMI-Odeon, 1973) e *Milton* (A&M/Polygram, 1976) o centro sugerido, por elementos como linhas de baixo em pentatônica menor e improvisos de piano elétrico, é mi.

Há ainda canções em que a percepção de centro se desloca em um ritmo mais rápido, mais constante. É o caso de *Paixão e fé*, de Tavinho Moura e Fernando Brant, que, com forte referência na linguagem tonal, apresenta várias modulações, com uma grande fluidez de sensação de centro.

Me parece, porém, que essa fluidez de centricidade é levada mesmo a proporções extremas na seção B de *Tanto*, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos. Nesse trecho ocorre uma sucessão de acordes contrastantes, de forma, porém, que não me parece ter tanta relação com o procedimento do intercâmbio modal; em vez disso, o centro parece se deslocar constantemente com as mudanças drásticas de acordes.

47 A7M F#m6/A G7M
 8 Su - a pes - so - a pa - ra pa - ra - va a tar - de sus - pen - sa
 Lá: I7M VIIm6 bVII7M

52 Cm7 Fm7 Cm7 Bb7(9)
 8 cha - mo o seu no - me e lo - go se a - cen - de a luz
 IVm7 Im7 bVII7sus7

FIGURA 30 – Beto Guedes e Ronaldo Bastos. *Tanto*, seção B. [01'01'']

As mudanças de acordes, e, conseqüentemente, de sensação de centro, parecem ser guiadas por notas comuns na melodia. A primeira possível mudança, de lá para sol, talvez se dê devido à sensação residual do centro em sol da seção anterior; em seguida, enquanto o primeiro Cm7 não necessariamente caracteriza um novo centro, o subseqüente Fm7 e a melodia pentatônica menor reposicionam essa percepção para o eixo em dó. Entre os centros de lá e sol é enfatizada a nota si, e entre os centros de sol e dó a nota sol.

Sobre a centricidade nos exemplos analisados neste tópico, pode-se fazer algumas considerações. Acredito que se possa fazer uma distinção entre situações em que se adota determinados discursos musicais em que a sensação de centro é, de fato secundária, o que se daria tanto na vagueza de *Olho d'Água*, quanto na fluidez de *Tanto*, e outras situações em que esse efeito se dá por outras forças, como na abordagem modal de *Canoa, canoa*, em que dá-se uma margem para outras interpretações de centro como consequência de explorações harmônicas que, embora possivelmente claras no entendimento do compositor, geram novos centros gravitacionais a ouvidos distintos com suas distintas musicalidades⁴⁶.

3.1.4 Ritmo

Um aspecto que acompanha a música do Clube da Esquina desde o início da carreira de Milton são explorações de desconstruções rítmicas. O uso desse recurso pelo compositor se

⁴⁶ Há que se apontar para outras canções do Clube que, como consequência de uma abordagem modal, resultam em harmonias passíveis de variados entendimentos. *Cravo e canela* (Clube da Esquina, EMI-Odeon, 1972), de Milton e Ronaldo Bastos, num ciclo de três acordes maiores (C - G - D) abre espaço para diferentes interpretações a esse respeito, sem falar em *Clube da Esquina nº 2* (Milton, Lô e Márcio Borges, *Clube da Esquina*, EMI-Odeon, 1972), que, embora não pareça gerar dúvidas quanto a uma centricidade caracterizada pelo modo maior diatônico (ou jônico), já foi analisada, no âmbito acadêmico, em lídio (com centro no IV grau) e frígio (com centro no III grau). Nunes (2005) também identificou esse aspecto em sua dissertação.

estende desde o uso de fórmulas de compasso atípicas, como o 5 por 4 em *Saídas e Bandeiras* (com Fernando Brant) e *Conversando no bar (Saudade dos aviões da Panair)* (com Brant), até as alternâncias orgânicas de fórmulas em canções como *Ponta de Areia* (com Brant) e *Cio da terra* (com Chico Buarque) e as mais intrincadas de *Rosa do ventre* (com Brant) e *Sunset Marquis 333 - Los Angeles* (com Brant), e ainda as complexas e características polimetrias de *Pai Grande, Maria três filhos* (com Brant), *Ao que vai nascer* (com Brant), *Escravos de jó* (com Brant), e as que unem essas desconstruções, como *Os povos* (com Márcio Borges).

Isso, por influência da figura de Milton ou não, se faz perceptivelmente presente em canções de outros compositores do Clube da Esquina. Nelson Angelo, por exemplo, apresenta alternâncias de fórmulas de compasso em canções como *Comunhão e Pessoas*⁴⁷; Lô Borges faz o mesmo em *Aos barões*⁴⁸, e também Beto Guedes, em parceria com Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges, no *rock* progressivo *Belo Horror*⁴⁹; as alternâncias de fórmula também são muito presentes nas canções de Tavinho Moura, como *Cruzada*⁵⁰, em parceria com Márcio Borges; Toninho Horta, além disso, adota as características polimetrias presentes na música de Milton em *Meu canário vizinho azul*⁵¹.

Essa busca por uma quebra com padrões no que se refere a ritmo, de algumas formas, se faz presente também no repertório de *Clube da Esquina 2*. Pode-se apontar, especificamente, os seguintes procedimentos:

3.1.4.1 Variação de fórmula de compasso

Variação de fórmula de compasso parece ser, dos procedimentos rítmicos analisados, o mais recorrente no disco, se fazendo presente em diferentes aplicações e com diferentes níveis de desconstrução. Há por exemplo, como um uso mais simples desse recurso, os eventuais compassos que quebram com a fórmula predominante em determinados momentos; isso acontece em duas canções de Nelson Angelo: *Canoa, canoa* (com Fernando Brant) e *Testamento* (com Milton Nascimento).

Na primeira, a fórmula de compasso se mantém consistentemente quaternária, apenas alternando para ternária no último compasso de cada ciclo das partes B, e na segunda, muito similarmente, a fórmula predominante é ternária, mudando para binária no último compasso da

⁴⁷ Ambas presentes no disco *Nelson Angelo e Joyce* (EMI-Odeon, 1972).

⁴⁸ *Lô Borges* (EMI-Odeon, 1972).

⁴⁹ *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta* (EMI-Odeon, 1973).

⁵⁰ *Como vai minha aldeia* (RCA Victor, 1978), de Tavinho Moura.

⁵¹ *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta* (EMI-Odeon, 1973).

introdução e de cada parte B. Nestes casos, as mudanças de fórmula, que aparecem sempre com um tempo a menos do que os compassos na fórmula predominante, não parecem constituir um papel tão grande na construção das canções, atuando mais como breves quebras de continuidade, elementos de surpresa.

Canoa, canoa –

Testamento –

FIGURA 31 – mudanças de fórmula de compasso: seções B de *Canoa, canoa* (Nelson Angelo e Fernando Brant) [01'10"] e *Testamento* (Nelson Angelo e Milton Nascimento) [00'38"].

Vale apontar que Nelson Angelo, em entrevista ao programa *Um café lá em casa*, de Nelson Faria, dá a entender que esse tipo de escolha sonora se dava, por vezes, inconscientemente, relatando que só identificou a quebra de fórmula em *Testamento* após chamarem sua atenção a respeito (ANGELO, 2020)⁵².

Em *Ruas da cidade*, de Lô e Márcio Borges, há mudanças de compasso com um papel similar, porém com uma aplicação mais complexa. Na canção, predomina o compasso binário composto, com alternâncias para compasso ternário composto (desta vez, a adição de um tempo) situadas sempre em momentos de final de ciclo na forma, e associadas diretamente a um *riff*, ou progressão, feita em vários momentos no acompanhamento da guitarra, como uma

⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=78ku8We2jYk&t=866s>>, aproximadamente aos 10'52". Acesso em: 17/06/2022.

espécie de *micro-intermezzo* que ocorre entre uma parte e outra (entre intro e A, entre repetições do A, entre A e B, entre B e A).

O que faz desse caso um tanto mais complexo e, talvez, mais integral à construção da canção não é apenas o fato de ser um elemento mais recorrente do que nos exemplos anteriores, mas também o fator curioso de, em suas ocorrências, variar em duração, em número de compassos, conferindo uma sutil complexidade no que diz respeito à forma da canção.

A primeira mudança de fórmula ocorre na introdução da canção, que começa com quatro compassos em 6 por 8 (fórmula que predomina na canção), até a ocorrência de dois compassos de 9 por 8, apresentando a progressão harmônica que sempre acompanha essas alternâncias de compasso – D(add4)/C - C(add4)/Bb - A⁷₄(13) - G⁷₄(13) – e que, nesse momento, antecede a entrada da melodia, na voz de Lô Borges. A mudança para 9 por 8 seguinte, que ocorre no meio da primeira seção A, apresenta três compassos, e a seguinte a essa, que atua como uma transição para a primeira seção B, apresenta um compasso em 9 por 8, seguido de um em 6 por 8 com dois acordes diferentes em relação às progressões anteriores.

voicings da guitarra

C F7M(9)/C D/C G₄⁷/C D(add4)/C C(add4)/B[♭] A₄⁷(13) G₄⁷(13)

7 Guai - cu - rus - Ca - c - lés - Goi - ta - ca - zes Tu - pi - nam - bas Ai - mo - rês

C F7M(9)/C F7M(9)/A B₉[♯](11)

11 to - dos no chão Gua - ja - ja - ras Ta - moi -

A 7(13)sus G 7(13)sus D(add4)/C C(add4)/B[♭] A 7(13)sus G 7(13)sus C

15 - os Ta - pui - as to - dos Tím - bi - ras Tu - pis to - dos no chão

15 F7M(9)/C F7M(9)/A B₉[♯](11) A 7(13)sus G 7(13)sus A₉[♯](11) B₉[♯](11)

20 a pa - re - de das ru - as não de - vol - veu os a - bis - mos que se ro - lou

20 F/C F m₉⁶/C C7M(9)/E C₄⁷(13)

FIGURA 32: Lô Borges e Márcio Borges. *Ruas da cidade*, introdução, seção A e início da seção B; mudanças de fórmula. [00'00"]

Essas inserções entre ciclos melódicos e seções, acompanhadas sempre desse *riff* e harmonia características e mudanças para a fórmula ternária composta, seguem variando ao longo da música, tendo diferenças entre a primeira, segunda e terceira apresentações da parte A, bem como entre as apresentações do B, de forma que caberia, tendo em vista essas alterações, descrever a canção com a seguinte estrutura formal: introdução – A – B – A' – B' – A'' – B' – coda, sendo que, essencialmente, fora aspectos relacionados à letra da canção, a única distinção entre as partes A se dá por essas durações e diferentes aplicações do riff em questão.

Paixão e fé, de Tavinho Moura e Fernando Brant, talvez seja a canção mais complexa do disco no que se refere às mudanças de fórmula de compasso. Mesmo havendo alguns trechos longos sem mudanças, como a introdução e a parte B predominantemente quaternárias, há trechos em que ocorre uma sucessão de compassos de diferentes fórmulas, de forma articulada

com a construção do discurso melódico e harmônico; isso se dá notadamente nos inícios das partes A.

FIGURA 33 – Tavinho Moura e Fernando Brant. *Paixão e fé*, seção A; mudanças de fórmula. [00'25"]

Acredito que, em *Paixão e fé*, o papel das fórmulas de compasso está a um passo ainda além do que se viu em *Ruas da cidade*. Desta vez, parece mais difícil apontar para uma determinada fórmula de compasso que prevaleça (apesar de haver predominância de binário e quaternário); ao invés disso, Tavinho parece buscar uma sonoridade de inconstância no que se refere ao compasso, que, aliás, dialoga fortemente com um certo ar de inconstância nos planos harmônico e melódico, em que ocorrem sucessivas modulações.

Sobre as fórmulas irregulares, embora não sejam tão características das desconstruções presentes, especificamente, no *Clube da Esquina 2*, é nítido, observando outros trabalhos da discografia, que eram um elemento fortemente explorado por Milton e outros integrantes do Clube. Essas explorações reforçam um ponto no que se refere a uma sonoridade construída em alguma medida pelos integrantes do grupo (que, por outro lado, não se reduz a elas): uma música que se afasta de gêneros definidos. Em um contexto em que comumente são compostos sambas, choros, bossas, baiões, xotes, ijexás, valsas, valsas-jazz, boleros, blues e baladas, o uso de fórmulas de compasso alternativas, seja de forma contínua ou alternada, automaticamente tende a subverter essa premissa composicional. A quebra com essa premissa, de alguma forma, se faz comunicada ainda no *Clube da Esquina 2*.

3.1.4.2 Polimetria

Entendo aqui por polimetria um deslocamento métrico em que algum elemento musical delinea um ciclo de duração que não corresponde à fórmula de compasso da composição, mantendo, porém, o valor unitário da batida, sugerindo uma sobreposição de compassos de diferentes durações e resultando em um efeito defasado entre duas partes, com encontros e desencontros de tempos fortes. Milton Nascimento faz uso extenso desse recurso, normalmente com arpejos de violão em ciclos de 3 em canções com fórmula de compasso binária ou quaternária; alguns exemplos são *Pai Grande*⁵³, *Maria três filhos*⁵⁴ (com Fernando Brant) e *Escravos de Jó*⁵⁵ (com Fernando Brant).

No *Clube da Esquina 2*, a polimetria aparece em uma canção de Milton, e possivelmente a mais ritmicamente complexa do disco: *O que foi feito de vera (deverá)*, feita em parceria com Brant e Borges. Essa canção, além do fator polimétrico, apresenta intervenções com fórmulas de compasso alternativas, ocorrendo inclusive, nos trechos polimétricos, algo que sugere a sobreposição desses dois procedimentos. Essa sobreposição de desconstruções, aliada à articulação da polimetria com a harmonia, resulta em um trecho um tanto ritmicamente desorientador.

A sugestão de sobreposição se dá pela melodia, visto que o acompanhamento no violão e, mais tarde, outros instrumentos, se desloca da sensação de pulso, em ciclos que não condizem com o compasso, ou seja, polimetricamente. A melodia parece sugerir dois momentos em que os compassos pares são interpolados por compassos ternários. Sendo duas as interferências ternárias, isso significa que, ao fim do ciclo, o número de tempos percorridos se mantém par, sendo possível contar o trecho inteiro em 2 por 4, mas essa contagem não parece condizer com o discurso melódico.

⁵³ Milton Nascimento (EMI-Odeon, 1969) e/ou Milton (EMI-Odeon, 1970).

⁵⁴ Milton (EMI-Odeon, 1970).

⁵⁵ Milagre dos peixes (EMI-Odeon, 1973).

FIGURA 34 – Milton Nascimento, Fernando Brant e Márcio Borges. *O que foi feito deverá/O que foi de Vera*, seção A; sobreposição de polimetria e mudanças de fórmula. [00'31"]

Esse trecho pode ser relacionado com um aspecto que abordarei mais à frente, que diz respeito a uma ambiguidade métrica (que não deixa de se relacionar com uma ambiguidade, em geral, estética, explorada em muitos parâmetros pelos artistas do Clube da Esquina e especialmente presente no disco aqui analisado). Milton, aqui, parece explorar um ritmo desorientador, difícil de entender, embora naturalizado pela interpretação dos músicos envolvidos na gravação.

3.1.4.3 Mudança de subdivisão rítmica

Esse procedimento ocorre em uma canção específica: *Maria Maria*, de Milton e Brant. Na canção predomina um compasso quaternário com sensação de *swing*, ou *shuffle feel*, em uma “levada” já usada antes em *Nada será como antes*, por exemplo, de Milton e Ronaldo Bastos, sendo muito remanescente do *rock* e, especificamente, dos *Beatles*, presente em canções como *Getting better*⁵⁶, *Penny Lane* e *Your mother should know*⁵⁷.

Tendo intenção de *swing*, é subentendida, ao longo da maior parte da música, uma subdivisão tercinada do tempo, sugerindo três colcheias em tercina a cada tempo. Ocorre, porém, perto do fim da canção, uma troca para uma levada de *rock* subdividida em quatro semicolcheias, talvez mais remanescente do *funk*. Essa alternância de subdivisão segue se repetindo em curtos períodos no vocalize final da canção.

⁵⁶ *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1967).

⁵⁷ Ambas presentes no álbum *Magical Mystery Tour* (Parlophone, 1967).

81 sem swing $\text{♩} = \text{♩}$ Swing! $\text{♩} = \text{♩}$

81 G D/G B \flat /G C/G A \flat /G G G/F \sharp

85 Em7 G/D C7M F E(\sharp 5) Cm/E \flat G

FIGURA 35 – Milton Nascimento e Fernando Brant. *Maria Maria, coda*. [02'28"]

Esse efeito já se fizera presente na, já mencionada, *Nada será como antes*, do *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), em que há um *intermezzo* que assume uma subdivisão de quatro semicolcheias (quebrando com o *swing feel*), além de quebras de fórmula de compasso [01'39"]⁵⁸. Pode-se associar esse trecho ainda às “brincadeiras” com mudanças de *groove*, ou levada, presentes em algumas canções anteriores, como *Fé cega, faca amolada* (Milton e Ronaldo Bastos, *Minas*, EMI-Odeon, 1975) e *Raça* (Milton e Fernando Brant, A&M/Polygram, *Milton*, 1976), além da exploração de determinadas subdivisões, como nas gravações do Clube de canções em levada de bossa, em que normalmente se fazem presentes acentuações de duração inferior à da subdivisão básica da estrutura do samba (e conseqüentemente da bossa); isso ocorre, por exemplo em *A felicidade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, *Milton*, EMI-Odeon, 1970), *Beijo partido* (Toninho Horta, *Minas*, 1975) e *O que será? (à flor da pele)* (Chico Buarque, *Geraes*, EMI-Odeon, 1976), além de *Mistérios* (Joyce e Maurício Maestro), presente no *Clube da Esquina 2*.

3.1.4.4 Ambiguidade métrica

⁵⁸ Aliás, há que se apontar uma relação entre as duas canções. O emblemático *intermezzo* de *Maria Maria*, que poderia ser visto até como uma seção B, foi registrado, pela primeira vez, como uma introdução alternativa de *Nada será como antes*, no disco *Milagre dos peixes ao vivo* (EMI-Odeon, 1974). Isso é um dos vários elementos intertextuais presentes no *Clube da Esquina 2*, e aponta para certas características procedimentais no que se refere à composição e manejo do material composicional.

Há ainda um fenômeno peculiar presente em pequena medida no disco que gera dúvidas no que se refere à sua designação como um procedimento, algo intencional. Parece haver, particularmente nas canções de Milton, uma busca por uma incerteza, uma ambiguidade, no que se refere à sensação de compasso. Isso pode ser exemplificado pelo exemplo já mencionado, *O que foi feito de vera (deverá)*, em que as desconstruções e a soltura do acompanhamento, com sua polimetria, são tão proeminentes, que parecem provocar uma desorientação no que se refere à percepção de pulso, de compasso.

Normalmente isso se dá de forma atrelada à execução do violão de Milton, e parece atuar em diferentes níveis. Em *E daí*, parceria de Milton com Ruy Guerra, por exemplo, há um único momento em que, na execução do violão, a nota do baixo é executada, em vez de na cabeça do compasso, como nas vezes anteriores, com um tempo de atraso, podendo provocar (como foi o meu caso) uma breve desorientação de percepção de tempo forte, ainda mais com o canto solto e livre de Milton nessa música.

18
8
meus gri-tos a-fro-la-ti-dos im-plo-dem ras-gam
arpejado em colcheias
A4 A Am7/E

21
8
es-ga-nam e nos meus de-dos dor-mi-dos
C G

FIGURA 36 – Milton Nascimento e Ruy Guerra. *E daí? (A queda)*, início da seção B. [00'48'']

Esse primeiro exemplo pode muito bem ter sido, ou não, um pequeno deslize na execução, mas indica, de uma forma ou outra, uma boa consciência de pulso da parte de Milton (já evidente pelas polimetrias empregadas desde os anos 1960) e um desprendimento em relação à necessidade de garantir ao ouvinte uma sensação clara de compasso, por, deslize ou não, isso ter sido incorporado ao resultado final do fonograma.

Esse efeito ritmicamente desorientador é mais proeminente ainda em *Canção amiga*, em que síncopes inesperadas no violão e deslocamentos métricos da melodia dão, por vezes, a falsa impressão de haver na música mudança de fórmula de compasso. Esta canção de Milton

foi feita sobre poema de Carlos Drummond de Andrade, e, acredito que por esse motivo, apresenta certas particularidades no que se refere à construção da melodia e seu encaixe com a letra.

Aponto para uma frase específica que, por algum motivo, levando-se em consideração outros momentos da canção e aspectos referentes a prosódia, parece estar deslocada, adiantada por um tempo, o que, em integração com a interpretação incerta do acompanhamento no violão, com algumas síncopes inusuais, contribui para uma sensação de desorientação rítmica na música. É a frase melódica correspondente ao verso “E tornei outras mais belas” (A’), que, se comparada à melodia do *intermezzo* e *coda*, por exemplo, parece estar deslocada por um tempo; isso se evidencia pelo movimento melódico característico – sétimo grau - primeiro grau. Além disso, pode-se considerar uma construção inusitada no que se refere à prosódia, com a sílaba fraca “-las” de “belas” caindo no 1, tempo forte do compasso. Esses deslocamentos podem ser percebidos de diversas formas entre as melodias similares das seções A, A’ e *intermezzo/coda*:

The figure displays three musical staves in G minor, illustrating metric displacements. Red lines connect notes across the staves to show how the same melodic intervals are shifted relative to the lyrics in different sections.

- Parte A (measures 13-18):** Chords Gm7, C7(9)sus, D. Lyrics: me vê - em eu ve - jo e sa - ú - do ve - lhos a - mi - gos Eu dis-
- Parte A' (measures 29-34):** Chords Gm7, Am7, D. Lyrics: dí no - vas pa - lá - vras e tor - nei ou - tras mais be - las
- Intermezzo (measures 37-42):** Chords Gm7, Am7, D. Lyrics: dí no - vas pa - lá - vras e tor - nei ou - tras mais be - las

FIGURA 38 – deslocamentos métricos da melodia em trechos de *Canção amiga* (Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade). [00'29"] [01'06"] [01'25"]

Essas variações também parecem se dar, em parte, em função do processo composicional da canção, em que a elaboração da melodia sucedeu a da letra. Milton parece ter elaborado uma espécie de esqueleto melódico (do qual a melodia no *intermezzo* mais se aproximaria), adaptando-o conforme as exigências métricas de cada trecho do poema, dando-se, porém, uma liberdade exploratória de possibilidades rítmicas e desconstruções nesse sentido. Essa canção, de uma forma diferente das intrincadas construções polimétricas de

Milton, demonstra a fluidez com que ele por vezes se propõe a lidar com compassos fixos, teoricamente simples.

O fenômeno que considero mais intrigante nesse quesito, porém, é o caso de *A sede do peixe*, em que, acredito, pode haver duas interpretações plausíveis no que se refere à sensação do pulso forte, do primeiro tempo do compasso. Esse fenômeno ambíguo está atrelado à linha de baixo constante na parte A da canção, um movimento em semínima de quinto para primeiro grau, repetido, como um pedal. A dúvida reside nas possíveis interpretações a respeito das posições dessas notas no compasso, havendo, em uma possibilidade, uma anacruse de um tempo onde se encaixaria a primeira nota, para a segunda cair no tempo forte, e, em outra, a ausência dessa anacruse, com a primeira nota caindo no primeiro tempo e a segunda no segundo.

B \flat 7M/A B \flat 6/A

violão

5 C/A

Pa - ra o que o su - or não me deu o

Transcrição de Wilson Lopes

Violão

B \flat 7M/A B \flat 6/A

Linha de baixo

5 Am7(11)

Pa - ra o que o su - or não me deu o

Entendimento métrico alternativo

FIGURA 39 – duas interpretações possíveis da posição métrica de *A sede do peixe* (Milton Nascimento e Márcio Borges) [00'00"]. Acima, escrito conforme a transcrição presente no *songbook* de Milton Nascimento (LOPES, 2017, p. 48); abaixo, o entendimento métrico alternativo que proponho. A distinção se faz mais perceptível nas linhas de baixo⁵⁹.

No caso de haver anacruse (que é a forma como foi transcrita a canção por Wilson Lopes [2017, p. 48] no *songbook* oficial de Milton), há também um compasso ternário em cada transição da parte A para o B, e um quinário na volta para o A. No caso da ausência dessa anacruse, a canção segue quaternária o tempo todo.

Acho plausível considerar a possibilidade de Milton ter composto com a sensação da primeira nota do baixo no primeiro tempo, e, ainda, de eventualmente os membros da banda não terem compreendido a sensação de tempo forte da mesma forma, tendo que pensar em um compasso ternário nas transições, como um “ajuste”, para coincidirem com o tempo do

⁵⁹ É importante frisar que, diferentemente de Lopes (2017, p. 48), na minha transcrição optei pelo descompromisso com uma escrita que busque uma representação precisa no que diz respeito à posição das notas da melodia nos compassos, entendendo que há uma grande liberdade interpretativa no canto de Milton, e que a forma de transcrição que escolhi se faz suficiente para os aspectos que me proponho a descrever. Assim, há uma clara diferença entre as duas transcrições no que diz respeito ao ritmo da melodia.

compositor. Impossível afirmar com certeza esse tipo de conjectura com base nas informações, mas há que se reconhecer esse aspecto ambíguo no ritmo da canção e como ele parece ter relação com uma busca por desconstruções rítmicas por parte do compositor.

Os exemplos discutidos neste tópico apontam para uma tendência do Clube da Esquina a sonoridades que, em alguma medida, desafiam a escuta, bem como uma possível busca pela ambiguidade, por algo que não se faça compreender facilmente e que se afirme esteticamente independentemente dessa compreensão, dessa definição⁶⁰. Há que se traçar uma relação com ambiguidades harmônicas, referentes à percepção de centro, já observadas aqui, além do aspecto já discutido em alguns âmbitos de uma tendência poética que se enquadra, similarmente, em uma estética ambígua nas letras do Clube.

3.2 ASPECTOS SECUNDÁRIOS

Neste tópico, me propus a analisar alguns aspectos que me pareceram relevantes no que se refere à interpretação e processos perceptíveis, vinculados à produção em ambiente de estúdio, que a gravação do *Clube da Esquina 2* envolveu. Com essas buscas em mente, o material sonoro, aliado a algumas informações sobre o disco, pode oferecer pistas quanto a alguns valores e funcionamentos internos ao contexto do Clube da Esquina.

Os aspectos que observei aqui dialogam, em alguma medida, com o nível secundário descrito por Molina (2017). Há que se observar, porém, que, neste tópico, a correspondência com a teoria e abordagem trazidas por Molina não é exata, tratando-se, em vez disso, de um diálogo com suas reflexões, que resultou na adoção da terminologia em questão (que alude ao “nível secundário”) na categorização dos aspectos aqui examinados. Assim, as reflexões que aqui desenvolvi se inserem em um campo e se guiam por métodos distintos do da análise de “sonoridade” apresentado pelo autor, tomando, porém, como aspecto essencial da análise em música popular, a influência que o processo colaborativo de construção no ambiente de estúdio exerce no resultado final do fonograma (característica que é particularmente proeminente na produção do Clube da Esquina).

Desta forma, neste tópico, alio uma observação de aspectos interpretativos, tímbricos e de arranjo (e, conseqüentemente, de textura) a fatores processuais da composição e da

⁶⁰ Cabe apontar que esse tipo de exploração de ambiguidades métricas já se fizera presente no contexto da MPB, por exemplo, no trabalho de Gilberto Gil, notadamente no disco *Expresso 2222* (Phillips, 1972), bem como na curiosa interpretação de Caetano Veloso da canção *Na asa do vento* (João do Vale e Luiz Vieira), gravada em seu disco *Jóia* (Polygram, 1975).

produção fonográfica, em análises que dialogam com o que Molina (2017), descreve como “nível secundário”.

3.2.1 Interpretação vocal

A respeito da interpretação vocal, sendo representada no disco principalmente pela figura de Milton Nascimento, há características que se destacam. Em primeiro lugar, seu canto é perceptivelmente ritmicamente muito solto e, por este motivo, muito difícil de ser transcrito fielmente (o que me parece que também poderia ser uma abordagem equivocada), outro fator são pontuais e sutis alterações na melodia, normalmente na forma de pequenas ornamentações descendentes ao fim de algumas frases, características do cantor.

Pode-se observar uma espécie de planejamento interpretativo conforme a forma e o arranjo da música. Por exemplo, em *Nascente*, na primeira exposição da melodia, Milton canta de forma ritmicamente muito solta e com algumas de suas sutis ornamentações, talvez por saber que, na segunda exposição, em que ocorre a abertura de voz em duo com o compositor, Flávio Venturini, não é possível esse tipo de liberdade interpretativa. Algo oposto, porém, ocorre em canções como *Credo* e *Casamiento de negros*, em que, após interpretações mais contidas ritmicamente, as reexposições viram espaço para divisões mais ousadas, com notas alongadas e passeios fluidos da voz sobre o tempo marcado.

Em *Olho d'Água*, Milton opta por desconstruir fortemente, na sua interpretação, o ritmo da canção, fugindo da rítmica mais dura da composição original de Paulo Jobim (*Valse*, presente no álbum *Urubu*, de Tom Jobim; Warner Music, 1975), instrumental, e valorizando mais os versos de Ronaldo Bastos. Os pares de notas, separados por pausas de semínima na concepção original do autor, se vêem mais próximos, com a pausa suprimida ou disfarçada na interpretação livre de Milton. A interpretação, já naturalmente fluida, de Milton, parece sugerir um ritmo diferente da melodia, um em que haveria uma sucessão de semínimas, sem pausa; essas semínimas sucessivas possivelmente imaginadas, porém, são interpretadas fluidamente, se alongando para além dos limites de seus respectivos compassos.

Dos elementos que Nunes (2015, p. 38-39) brevemente elenca sobre esse disco em específico estão uma sonoridade metalizada no registro modal em *E daí?* e *Testamento*, e uma grande presença de canções que começam no registro agudo - *Credo*, *Canção amiga*, *Mistérios*, *Dona Olímpia*, *Tanto*, *Léo*, *Meu menino* e *Que bom, amigo*.

Poderia-se atribuir ainda, à voz e interpretação características de Milton, um aspecto amalgamador, sendo um dos fatores que conferem uma maior unidade ao repertório, aproximando as características contrastantes dos compositores diversos do disco.

3.2.2 Análise das construções violonísticas e pianísticas como recurso composicional

Com a análise e transcrição do repertório do *Clube da Esquina 2*, me pareceu relevante um mergulho, em certa medida, sobre as construções violonísticas e/ou pianísticas presentes nas canções, partindo do entendimento de que esses instrumentos, em determinadas situações, servem de ferramenta composicional, sendo perceptível a sua importância na construção de certas canções. Acredito que cabe, assim, tentar observar formas como as concepções violonísticas e pianísticas se traduzem nos arranjos.

Cabe observar que constatações associadas a essa suscitaram buscas para além do material sonoro encontrado exclusivamente no disco *Clube da Esquina 2*. Comumente o violão ocupa um lugar discreto na mixagem dos fonogramas, por vezes por ter um volume baixo no conjunto, ou então por se misturar a outros instrumentos harmônicos – bandolins, charangos, pianos, órgãos ou mesmo segundos violões, executados por músicos que não os autores da concepção violonística original -, também cumprindo, por vezes, um papel mais percussivo, como descrito por Vilela (2010), o que confunde a escuta precisa dos *voicings*; desta forma, foi necessário, por vezes, procurar fontes em que a concepção violonística se mostrasse ao mesmo tempo com clareza e com aparente fidelidade ao que está presente no álbum de 1978.

Sobre o violão, um aspecto perceptível na grande maioria das canções é que há, nos *voicings* formados na mão esquerda, um fator aparentemente determinante na construção das músicas, tendo um papel talvez maior que o comum no todo das canções, pelo menos considerando o contexto da MPB, em que, muitas vezes, costumam valer mais a melodia e as funções harmônicas. Isso é sugerido por elementos como acordes de difícil cifragem, como se vê em *Testamento* e *Canoa, canoa*, construções de *voicings* específicos, com um valor tímbrico subentendido, como em *Dona Olímpia*, *Meu menino* e *Toshiro*, ou então pelo uso de afinações alternativas, como é perceptível em *Ruas da cidade*. A execução na mão direita, porém, costuma ser, aparentemente, mais livre, sem muita predeterminação no que se refere à execução rítmica dos acordes ou a ordem das notas nos dedilhados.

O violão, como instrumento referencial para a maioria das composições, acaba muitas vezes atuando como uma espécie de esqueleto, a partir do qual os arranjos, e a distribuição de determinados elementos para os outros instrumentos, se formam. Isso pode se dar, porém, de

formas distintas; pode-se perceber, por exemplo, como, em *Ruas da cidade*, de Lô e Márcio Borges, o bordão do violão nem sempre dita o baixo; observei, indo mais a fundo, que essa característica não é estranha às canções de Lô Borges, que por vezes explora *voicings* graves no instrumento, em uma sonoridade mais saturada.

No que se refere às abordagens pianísticas, destacam-se as composições de Milton Nascimento, cujas explorações no instrumento são bastante características. Nessas composições é notável uma liberdade na elaboração de linhas de baixo, que passeiam sobre os acordes da mão direita; essa característica, além de ser perceptível em *Léo* e *Que bom, amigo*, contidas no disco, também está presente, de diferentes formas, em canções anteriores, como *Cais*⁶¹, *Pablo*⁶², *Ponta de areia* e *Idolatrada*⁶³.

3.2.3 O valor do timbre

Há algumas considerações a respeito do papel tímbrico que a harmonia, particularmente atrelada ao violão, por vezes emprega na estética do Clube. Um exemplo que me parece ilustrar efetivamente esse papel é o de um procedimento feito em *Dona Olímpia*, de Toninho Horta e Ronaldo Bastos.

Originalmente, a canção parece ter sido composta em mi menor, como sugere a gravação de Toninho em seu disco, *Terra dos pássaros* (EMI-Odeon, 1979); no *Clube da Esquina 2*, é provável que, para viabilizar a sequência de modulações do arranjo, a música tenha sido transposta e adaptada para ré menor, para, após dois As, modular para o original, mi menor. É nesse processo de adaptação que ocorre um fenômeno intrigante; em mi menor, há um trecho com a progressão de acordes Am7 - Am6 - Ab7alt - G7M(#11) - G⁶, sendo que o primeiro dos acordes de sol (bIII graus), com décima primeira aumentada proveniente do mi dórico, não é tocado com cordas soltas, e o segundo, com sexta e nona, apresenta cordas soltas, notadamente as agudas, de mi e si. Na adaptação para ré, onde soaria o bIII com décima primeira, soa um bIII com outra estrutura - F7M(¹³₉) -, quartal e, igualmente, sem cordas soltas, para em seguida, no lugar do segundo acorde, soar um F7M(#11), construído com a presença das mesmas cordas soltas, mi e si; ou seja, funcionalmente, ocorre basicamente o inverso da harmonia original.

⁶¹ Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972).

⁶² Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, *Milagre dos peixes* (EMI-Odeon, 1973).

⁶³ Ambas parcerias de Milton Nascimento com Fernando Brant, presentes no disco *Minas* (EMI-Odeon, 1975).

Mi menor

44
8
ten - tar com - pre - en - der
Am7 Bb7 Am7 Am(maj7)

47
8
qua - se não fa - lar mais nem se for pre -
Ab7alt Gmaj7(#11) G⁶₉

Ré menor

12
8
di - zer a - té a - ma - nhã
Gm(11) 3 Ab7(#11) Gm7 Gm7(13) Gm6

15
8
e não re - gres - sar mais vê se não es -
Gb7(b13) 3 F7M(13) 3 F7M(#11) 3

FIGURA 40 – rearmonização de *Dona Olímpia* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos) em que se prioriza aspectos tímbricos em relação aos funcionais. [00'32"]

Essa adaptação, curiosamente feita por Toninho Horta, cuja complexidade e domínio harmônicos costumam ser reverenciados, aponta, nessa situação específica, para uma priorização do aspecto tímbrico sobre a harmonia. Mais importante do que preservar a ordem harmônica “acorde com décima primeira aumentada, do dórico - acorde sem décima primeira aumentada”, é preservar a ordem tímbrica “acorde sem corda solta - acorde com corda solta”, visto que a presença de cordas soltas confere um timbre distinto e característico.

De forma condizente com este exemplo, acredito que existem acordes empregados pelo Clube com determinadas características que dizem mais respeito a timbre e à ordenação específica de vozes do que à harmonia em si. Um bom exemplo é um acorde com *voicing* específico amplamente atribuído à sonoridade do Clube da Esquina: o X7M(9) com baixo na terça utilizado em canções como *Tudo que você podia ser*, de Lô e Márcio Borges, e *Beijo partido*, de Toninho Horta.⁶⁴

No *Clube da Esquina 2* transparecem escolhas similares, como acordes de sétima menor com terça e quarta, normalmente acordes de fá sustenido, com função de II7, presentes em *Dona Olímpia*, *Meu menino* e *Toshiro*. Esses acordes podem ser vistos em canções anteriores, como *Toda essa água*, de Lô Borges (*Lô Borges*, EMI-Odeon, 1972), e *Gosto de fruta*, de Nelson Angelo (*Nelson Angelo & Joyce*, EMI-Odeon, 1972), e a quarta normalmente parece ter papel tímbrico, de adorno, com a terça predominando funcionalmente.

Talvez caiba uma associação das construções harmônicas que envolvem cordas soltas no violão, aspecto bastante presente entre as composições do Clube da Esquina, a particularidades da viola caipira, cujas afinações costumam privilegiar sonoridades, em algum nível, similares.

3.2.4 Aspectos de gravação e produção fonográfica

Um aspecto que merece atenção diz respeito aos processos que se dão no ambiente do estúdio, desde a dinâmica de ensaio e gravação até as etapas de edição, mixagem e masterização, envolvendo a interação desses artistas, técnicos e produtores com os equipamentos disponíveis à época.

Em breve entrevista concedida para esta pesquisa⁶⁵, o compositor Nelson Angelo (2022) respondeu, sobre a dinâmica de gravação: “As bases sempre juntos; criação coletiva. Alguma percussão, solos e orquestras em odb [*overdub*]. Arranjos de vários arranjadotes”. Ou seja, os instrumentos que compunham as bases - normalmente, violões, piano, baixo, bateria, percussão, e, por vezes, outros possíveis instrumentos - eram gravados simultaneamente, em um processo de “criação coletiva”, no que diz respeito, pelo menos, ao arranjo de base. As

⁶⁴ Um resquício curioso que sugere que o acorde em questão, na sua forma e disposição específicas, era um recurso popular entre os compositores do Clube é algo que identifiquei em *Ruas da cidade*, de Lô e Márcio Borges. Dentre os acordes presentes na canção, há aqueles resultantes da aplicação da fôrma do X7M(9) com baixo na terça sobre a afinação alternativa utilizada na música (corda lá afinada um tom abaixo). O resultado sonoro é outro acorde, naturalmente, mas é, no mínimo, curiosa a presença dessa fôrma de um acorde tão característico da musicalidade do Clube da Esquina.

⁶⁵ Via *Whatsapp*, 15/05/2022.

vozes solo, orquestras, e certos detalhes percussivos eram os elementos que normalmente seriam gravados em *overdub*, ou seja, por sobre a base, pré-gravada. Há que se identificar outros possíveis elementos gravados em *overdub*, perceptíveis auditivamente no disco, como as sobreposições vocais realizadas por Milton, em canções como *E daí?* e *Canoa, canoa*, e as sobreposições de pianos - percebe-se a presença simultânea de dois pianos em complementaridade em certas passagens - em *Léo* e *Que bom, amigo* (executados por Milton)⁶⁶, e *A sede do peixe* (executados por Wagner Tiso). Esses elementos (especialmente a sobreposição de vozes), por sinal, parecem ser uma das maiores novidades no que diz respeito às explorações musicais de recursos fonográficos no *Clube da Esquina 2*, sendo que muitas possibilidades já haviam sido exploradas nesse sentido nos discos anteriores associados ao Clube da Esquina, notadamente *Minas* (EMI-Odeon, 1975), com, por exemplo, a emblemática recorrência do coro infantil cantando *Paula e Bebeto* ao longo do disco.

Em depoimento ao Museu do Clube da Esquina, Novelli (2004, n.p) menciona que não havia ensaio antes do momento da gravação, fator comumente descrito a respeito de álbuns anteriores do Clube, notadamente o *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), que, ao que parece, também se fez presente no *Clube da Esquina 2*, aliado a fatores especialmente imprevisíveis, de participações não planejadas:

Salvador Dalí seria considerado assim um aprendiz de feiticeiro [comparado ao] surreal que acontecia. Aquela coisa era uma coisa, um movimento. Beto Guedes mordendo o cabelo, passando gente. Aí, chegavam as moças que acabavam também gravando no coro. As namoradas, as esposas, coisa e tal. É que sabia, se o, que estava acontecendo ali no estúdio uma coisa. Todo mundo queria era participar. Às vezes tinha gente de cinema, terminava todo mundo cantando. Gente de teatro aparecia, gente de tudo, literatos, era uma confusão danada. E nada ensaiado, nada pré-estabelecido.⁶⁷

Sobre os equipamentos aos quais tinham acesso, Nelson Angelo (2022) também descreveu: “Basicamente 24 canais, aquelas mesas que tinham um pré[-amplificador] Neve para cada canal. [...], gravação analógica, com recursos de ponta da época”. Desta forma, os recursos, à época da gravação do *Clube da Esquina 2*, eram, aparentemente, de qualidade alta para os padrões naquele contexto, o que também aponta para o caráter de “superprodução”

⁶⁶ Na ficha técnica dessas duas canções consta o crédito de “pianos [no plural] e voz” atribuído a Milton Nascimento, o que corrobora essa percepção e aponta para ao menos dois momentos distintos de *overdubbing*: a gravação sobreposta do segundo piano e da voz.

⁶⁷ Trecho da entrevista de Novelli concedida ao Museu do Clube da Esquina, publicada em 5/11/2004, e atualmente presente no site do Museu da Pessoa. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/novelli-vague-45532>> Acesso em: 19/06/2022.

desse disco, e do *status* atingido por Milton Nascimento naquele momento.

Sobre a produção fonográfica do *Clube da Esquina 2*, uma figura que merece um olhar dedicado é Nivaldo Duarte. Tendo atuado anteriormente como técnico de gravação, notadamente no *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), Nivaldo Duarte ineditamente assumiu, no *Clube da Esquina 2*, a responsabilidade pela mixagem. Duarte também concedeu depoimento ao Museu do Clube da Esquina, em um relato que evidencia o papel artístico e musical que, como mixador, e mesmo como técnico, anteriormente, exerceu. Um dos relatos simbólicos que apontam para esse aspecto é a sua influência na sonoridade final da canção *San Vicente* (Milton Nascimento e Fernando Brant), do *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), agregando um elemento emblemático ao fonograma:

“San Vicente” o Milton gravou, não posso te garantir isso, mas tenho quase certeza que ele gravou sozinho, no violão. Ele fez naquele violão torto dele e pôs voz e depois o Wagner Tiso começou a colocar os instrumentos, parece um órgão, a música começa, vai crescendo e a parte de percussão, todo mundo tocava uma coisa: “Quem é o percussionista?”. “Todo mundo”, cada um tocava um negocio e a música vai tam, tam, tam, vai naquele crescente. [...] Quando gravou essa música San Vicente, eu falei com o Wagner, eu disse: “Wagner, isso aí, San Vicente, sei lá por que, bota um sino aí”. E por sorte tinha um sino, porque a catedral, nas duas notas, no tom da música, e o Nelsinho que era o diretor musical da Odeon, ele tinha alugado na Nacional, tinha pegado emprestado esses dois carrilhões e estavam lá. Eu fui lá, peguei, aí o Wagner: “Vamos botar esse sino”, botamos blém, blém. Termina com o sino Essa idéia do sino foi sugestão aqui do intrometido. (DUARTE, 2007, n.p.)⁶⁸

Duarte também descreve uma característica participativa dos membros do Clube da Esquina que se dava em um momento distinto do da criação coletiva de arranjos, estendendo-se ao tratamento posterior do material gravado, mais especificamente, a mixagem. Nesse trecho fica sugerido o envolvimento de alguns dos membros do Clube, que, a contragosto do mixador (cuja autonomia no processo também fica evidenciada no relato), interferiam durante a mixagem:

Na verdade, uma passagem interessante que eu acho, do Clube da Esquina, não foi no primeiro disco, foi no segundo [*Clube da Esquina 2*] porque, o que eu mixei – o primeiro eu gravei, o segundo eu mixei – eu ficava na mixagem com o Bituca e todo o pessoal que fazia parte da gravação ali dentro da cabine. Começava assim: “Ah, eu quero...” “Posso levantar um pouquinho a guitarra aqui?”. “Pode”. Aí chegava o Nelson Angelo: “Posso levantar um pouquinho aqui?”, e cada um, o Beto, cada um levantando um pouquinho. O Novelli levantava o baixo e por aí afora. De repente, a voz do Milton desaparecia, mas você é músico, você sabe disso, músico – eu sempre falo isso pro pessoal – tem que ter cuidado com o maestro na mixagem porque o maestro não costuma valorizar muito a voz do intérprete.[...] Daqui a pouco a voz do Milton ia lá embaixo, não se ouvia: “Agora sim”, eu falava: “Cadê sua voz, Milton?”.

⁶⁸ Trecho do depoimento concedido por Nivaldo Duarte ao Museu do Clube da Esquina, publicado em 25/09/2007 Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/-45772>> Acesso em: 19/06/2022.

“É mesmo Olha só”, expulsava todo mundo, botava todo mundo pra fora do estúdio e trancava a porta. Começava do zero. Começava eu lá e ele ali do lado, ele também não era pentelho, não. [...] aí a porta abria, aparecia a cara de um [...] depois aparecia o Beto, aparecia um... a porta fazia nhé e entrava um, depois entrava o outro, meia hora depois todos eles lá: “Dá pra levantar?”. (RISOS). Todo dia de mixagem acontecia isso, mas chegava uma hora que saía a música. (DUARTE, 2007, n.p.)

Esse relato também aponta para a necessidade de cumprir com um padrão estabelecido no mercado fonográfico, em que a voz do intérprete precisa se situar em uma posição de destaque. É evidente o papel de Nivaldo Duarte, que, com sua própria sensibilidade auditiva (e musical), se assegura de que o fonograma esteja em conformidade com um determinado padrão de qualidade.

Por fim, ainda sobre elementos percebidos nesse campo, cabe apontar para um detalhe técnico a respeito do *Clube da Esquina 2*, que é o fato de a maioria dos fonogramas do disco soarem com a afinação mais alta, no que se aproxima de um semitom acima do original (o que pôde ser constatado, entre outros indícios, por propriedades de estruturação de acordes no violão, e corroborado pela comparação com outros registros das canções), o que pode gerar equívocos quanto ao entendimento das tonalidades de algumas das canções. Isso pode estar relacionado a uma necessidade técnica, de acelerar as gravações para que caibam nos limites do LP, o que aponta para o volume da produção do disco em questão⁶⁹.

3.2.5 Aspectos de Arranjo

O arranjo, como aqui entendido, se refere às elaborações criativas, coletivas e/ou individuais, que se dão no processo de organização e realização do material composicional. Isso ocorre desde os detalhes convencionados em conjunto em um processo de arranjo coletivo, de base, até a presença da figura de um arranjador designado, que concebe e escreve (ou não) as partes de cada integrante.

No *Clube da Esquina*, não muito diferentemente do contexto emepébístico, esses procedimentos muitas vezes se agregam nos arranjos: nas faixas em que há crédito por arranjo ou orquestração, há também a presença dos músicos de base, com uma perceptível liberdade interpretativa que se manifesta, por exemplo, em escolhas de *voicings*, fraseados, linhas de baixo e viradas de bateria. Todos esses elementos podem ser vistos como parte do arranjo.

⁶⁹ Esse aspecto (a atribuição de um volume de produção grande) também é brevemente apontado por Novelli (2004, n.p), a respeito do *Clube da Esquina 2*. “É, exatamente. Pelo volume de participação...”

3.2.5.1 Arranjo vocal

Um aspecto proeminente no disco é a exploração de texturas vocais, seja nos *overdubs* de Milton, explorando até três vozes sozinho, ou nas aberturas com convidados, como o vocal com Flávio Venturini em *Nascente*, nas participações de grupos como o Boca Livre e os Canarinhos de Petrópolis, e na arregimentação de coros improvisados, com amigos e pessoas envolvidas nas gravações.

A agregação dessa grande variedade de formações vocais, incluindo os vocais executados inteiramente por Milton (cujos arranjos são igualmente creditados, como é o caso de *Canoa, canoa*, com arranjo vocal atribuído ao cantor na ficha técnica), resulta em timbres e texturas vocais contrastantes ao longo do disco. Chama a atenção a opção pela participação dos Canarinhos de Petrópolis, cujo timbre fechado e empostado, em uma técnica afeita à música coral de tradição europeia, se distancia do timbre aberto do coro infantil arregimentado anteriormente para o disco *Minas* (EMI-Odeon, 1975).

Alguns fatores saltam à atenção na construção de aberturas de vozes, em especial daquelas construídas por Milton: é comum que as vozes se atravessem, em uma concepção vocal mais horizontal, voltada para a individualidade de cada linha melódica, do que vertical; além disso, é perceptível a exploração de intervalos atípicos para aberturas vocais, como a dissonante segunda menor na nota mais aguda de *Nascente*, no vocal aberto com Flávio Venturini [02'25"]; há um caráter claramente polifônico em muitas dessas construções vocais, sem haver, muitas vezes, uma priorização por movimentos paralelos.

3.2.5.2 Modulação como recurso de arranjo

O recurso da modulação, para além daquelas que constituem partes das construções originais das canções, é um procedimento bastante usado no disco como elemento de arranjo. Há músicas como *Olho d'Água*, *Casamiento de Negros* e *Tanto* em que ocorrem modulações para tons mais altos, talvez com um objetivo de levar a voz de Milton, o intérprete, a uma região mais aguda, de mais brilho vocal. Em *Dona Olímpia*, há esse tipo de modulação empregado de forma que chega a soar como elemento estrutural da composição, subindo em um tom (de ré menor para mi menor) após dois giros da melodia e, ao fim da canção, sugerindo a continuidade em um tom acima ainda (fá sustenido menor), apenas com o último acorde pertencendo a essa nova tonalidade.

3.2.5.3 Sobreposições decorrentes do arranjo

Um fator que me pareceu válido de se observar é a forma com que os arranjadores interagiram com o material composicional no momento da escrita e/ou elaboração das diversas vozes e instrumentações que compõem o arranjo, e os níveis em que isso afetou o produto final no que se refere à sonoridade e, mais especificamente, à harmonia. Esse olhar talvez contribua para um entendimento maior sobre os funcionamentos internos e as liberdades tomadas por determinados arranjadores.

Wagner Tiso, em seus arranjos, parece deixar algumas marcas sutis, escolhas criativas no que se refere ao uso de escalas dos contracantos melódicos sobrepostos à concepção harmônica original dos compositores. Em *Que bom, amigo*, muito sutilmente, em um momento em que a linha melódica do baixo percorre a escala de tons inteiros, de forma que a concepção pianística se mantém harmonicamente nessa escala, a escrita em bloco feita sobre essa linha de baixo delinea duas escalas, justapostas: a alterada e, naturalmente, a de tons inteiros. Esse discreto uso da escala alterada, porém, não entra em choque com a construção original da canção.

The image shows a musical score for the song "Que bom, amigo". It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 29 with the lyrics "ti - go". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a $D\flat 7(\sharp 11)$ chord. The bottom staff is a separate line of piano accompaniment, starting at measure 29. Annotations include "subV7 hexatônica/tons inteiros" under the bottom staff, "cordas" above it, and "escala alterada construída sobre o V grau" and "hexatônica/tons inteiros" below it.

FIGURA 41 – Milton Nascimento. *Que bom, amigo*, trecho final da seção A; orquestração de Wagner Tiso. [00'59"]

Em trechos que se destacam mais, Wagner Tiso chega a introduzir escalas não sugeridas pelos acordes utilizados nas canções; isso acontece aos finais de *A sede do peixe* e de *Léo*. No primeiro desses exemplos, há que se apontar, Wagner Tiso não exerce a função de arranjador, como no segundo, sendo um caso de arranjo não creditado a ninguém, provavelmente coletivo, mas, pela similaridade dos dois casos e o entendimento de que não

deixa de ser uma contribuição intencional para o arranjo, acredito que vale analisar a situação por esse viés.

Em *A sede do peixe*, ao som do último acorde da canção - um lá com décima primeira aumentada e terça omitida, proveniente do lídio -, Tiso executa ao piano uma escala de tons inteiros ascendente, apresentando um outro modo, diferente daquele sugerido pelo acorde⁷⁰. Pode-se categorizar esse procedimento como polimodal.

The image shows a musical score for the song "A sede do peixe". It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics "a - d - zer ra - zão". The middle staff is the guitar accompaniment, showing chords Em7(9) and A(add#11), and a triplet of eighth notes. The bottom staff is the piano accompaniment, with the right hand playing a whole-tone scale starting from D (D, E, F#, G, A, B, C, D) and the left hand playing a simple bass line. Labels "dórico", "lídio", and "tons inteiros" are placed above the piano part to indicate the modal context.

FIGURA 42 – Milton Nascimento e Márcio Borges. *A sede do peixe*, trecho final; intervenção pianística de Wagner Tiso. [02'16"']

Em *Léo*, similarmente, após o último acorde - um sol com baixo em fá, normalmente associável ao mixolídio (modo que aparece recorrentemente na canção) -, um oboé delineia uma linha que passa também pelo sexto grau menor, ambientando o trecho na escala maior melódica, em vez de mixolídio, por meio de um elemento trazido com o arranjo.

⁷⁰ Essa disparidade de modos entre diferentes elementos sonoros, resultando em efeito polimodal, parece estar bastante presente nas raras instâncias de aplicação da escala de tons inteiros na música do Clube da Esquina. Em *Simple* (Nelson Angelo), gravada no disco *Minas* (EMI-Odeon, 1975), muito similarmente ao exemplo mostrado, enquanto no violão Nelson Angelo toca um acorde proveniente da escala maior melódica [A7(addb6)], Wagner Tiso sobrepõe, ao piano, a escala de tons inteiros. Em *Trabalhos* (Milton Nascimento), da trilha sonora do espetáculo *Maria Maria*, posteriormente gravada com letra em homenagem a Elis Regina e o nome *Essa voz*, no álbum *Anima* (Ariola, Barclay, 1982), também ocorre a utilização da escala de tons inteiros com utilizações chave de um quinto grau natural, não presente na escala, na linha de baixo e em anacruses da melodia.

FIGURA 43 – Milton Nascimento e Chico Buarque. *Léo*, trecho final; orquestração de Wagner Tiso. [03'34'']

O arranjo que parece trazer mais implicações novas e intrincadas com o uso de sobreposições, porém, é o de *Testamento*, assinado pelo próprio compositor, Nelson Angelo. Diferentemente das abordagens de Wagner Tiso, porém, aqui essas sobreposições pouco se fazem perceber auditivamente, tendo em vista a densidade e complexidade harmônica da canção de Nelson Angelo; são, por outro lado, pistas de um proceder peculiar no que diz respeito à elaboração de arranjo.

Em *intermezzo* vocalizado, com a melodia e harmonia da parte B, ocorre uma sobreposição de quatro elementos diferentes que implicam em diferentes adições à harmonia: o violão, o baixo, o arranjo de sopros e o arranjo vocal. A harmonia tocada no violão nesse trecho, que pude entender em detalhe observando outras fontes⁷¹, por estar bastante escondida no equilíbrio da mixagem, deixa margem para diferentes possíveis interpretações, sendo dificilmente cifrável. Em um mesmo momento, os sopros, com o baixo e o que se ouve do violão, sugerem uma progressão de $D^7_4(b9)$ (ou Cm/D) - $G7M$ - Bb° - Am , que, com a adição do vocal, no *intermezzo*, passa a sugerir $Ab7M/D$ - $G7M$ - $Gb7(b9)/Bb$ - $F7M/A$.

⁷¹ Usei como referência a entrevista de Nelson Angelo (2020) a Nelson Faria, no programa *Um café lá em casa*, em que o compositor executa trechos da canção ao violão. Aos 10'12'', disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=78ku8We2jYk&t=653s>> Acesso em: 19/06/2022.

80

coro

voicings do violão

sopros

cellos

baixo elétrico

84

84

84

84

FIGURA 44 – Nelson Angelo e Milton Nascimento. *Testamento, intermezzo*; sobreposições no arranjo de Nelson Angelo. [02'05"]

Essa abordagem de Nelson Angelo aponta para um processo criativo mais guiado pela intuição, aspecto já evidenciado pela própria composição em questão, que extrapola certos limites do típico formato cancional, com harmonias quartais descendentes de difícil cifragem e atribuição de qualquer funcionalidade (tonal ou modal; no segundo parâmetro pode-se observar uma condução na escala de brilho, em alguma medida), para além do efeito cromático descendente e a densidade dos acordes, que atuam de forma consideravelmente independente da melodia, em um caso de polimodalismo, como analisei anteriormente. Essa sonoridade já

densa da canção permite sobreposições também ousadas no âmbito do arranjo, elaboradas de forma intuitiva, sem que isso fira o efeito surtido pela harmonia original⁷².

Sobre as sobreposições harmônicas nos arranjos, cabe mencionar ainda um breve emprego desse procedimento por Francis Hime, no arranjo de *Tanto*, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos. Sobre o Vm7, Francis adiciona uma nona maior na linha dos metais [00'02"], caracterizando uma sonoridade dórica em um trecho que, sem esse elemento, poderia ser tido como eólio, ou ambíguo (pois originalmente não apresenta o sexto grau).

3.2.5.4 Abordagens do arranjo no *Clube da Esquina 2*

Vale observar ainda as diferentes abordagens de alguns dos arranjadores presentes no disco. Como constatei, Wagner Tiso emprega algumas de suas ideias no conteúdo harmônico de seus arranjos, fazendo escolhas sutis de determinadas escalas ou *voicings*, por exemplo, como recurso sonoro que se agrega à harmonia da canção trabalhada; sua orquestração, por outro lado apresenta bastante clareza, com contracantos e outras ideias musicais muitas vezes fáceis de apreender auditivamente no todo das mixagens. Talvez essa concepção possa ser contraposta àquela perceptível no arranjo de Toninho Horta, de sua canção *Dona Olímpia*. Toninho parece se valer mais de recursos tímbricos e texturas tipicamente orquestrais nos seus arranjos, com rítmicas complexas nos contracantos, frases rápidas e glissandos (esses recursos também são perceptíveis, por exemplo, em seus arranjos do disco *Página do relâmpago elétrico* [EMI-Odeon, 1977], de Beto Guedes, e do seu disco *Terra dos Pássaros* [EMI-Odeon, 1979]).

Uma abordagem a ser destacada, ainda, é a de arranjos creditados a Milton Nascimento, dentre os quais constam, *E daí?*, *Canção amiga* e *Maria, Maria*. Nesses casos, percebe-se uma concepção mais horizontal, voltada para as melodias dos instrumentos que acompanham (ou então das vozes sobrepostas, como em *E daí?*), sendo provável que essas linhas executadas tenham sido “ditadas” de alguma forma pelo arranjador, cantando ou executando em um instrumento. O processo de arranjo de Milton também passa fortemente pelos planos harmônico e rítmico a partir dos arranjos de base e a forma como desconstrói a harmonia das canções, aspecto que talvez se faça ainda mais presente nos discos anteriores, em gravações como *A Lua girou* (domínio público), *Volver a los 17* (Violeta Parra) e *Carro de boi* (Maurício Tapajós e Cacaso), do disco *Geraes* (EMI-Odeon, 1976), ou *Me deixa em paz* (Monsueto Menezes e

⁷² Outro indício desse aspecto, na mesma canção, são os sis bemóis executados ao baixo, por Novelli, nas seções A, enquanto no violão (como pude averiguar por outras fontes analisadas), a nota utilizada é um si, em um acorde de G#/B, ou então E7M(addb13) considerando-se o pedal em mi. [00'31"]

Airton Amorim) e *Dos cruces* (Carmelo Larrea), do *Clube da Esquina*⁷³ (EMI-Odeon, 1972), e mesmo *A felicidade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), do disco *Milton* (EMI-Odeon, 1970) (embora esse último seja um arranjo construído para violão e voz que, como é de se esperar, não foi creditado desta forma na ficha técnica).

O crédito de arranjador atribuído a Milton, além da autonomia conquistada, nesse ambiente de trabalho, para que ele elaborasse arranjos dessa forma, aponta para o desenvolvimento que se deu ao longo dos anos, desde um modelo mais tradicional da relação arranjador-compositor, nos primeiros discos de Milton, no final dos anos de 1960, até uma relação mais articulada do arranjador, ou orquestrador, com os propósitos do compositor⁷⁴, como peça de um esforço coletivo, que começou a se ver com o *Clube da Esquina* (1972).

3.3 ASPECTOS TEMÁTICOS

Por fim, no último segmento deste capítulo, proponho um olhar para os temas e símbolos que parecem ser trazidos no material musical e poético do *Clube da Esquina 2*. Isso se dá de diversas formas na esfera poética, em diálogo claro ou não com aspectos sonoros, musicais; ou então ocorre o inverso: no plano sonoro há algumas sugestões que transparecem ou não nas letras. A partir de um olhar para essas simbologias, temas, associações e musicalidades empregadas no disco estudado, bem como para a maneira com que esse emprego se dá, é possível perceber características dos processos híbridos que envolveram as produções do *Clube da Esquina*.

3.3.1 Símbolos e associações musicais

Talvez se possa dizer, com base na teoria de Piedade (2011), que a sonoridade do *Clube da Esquina*, apresentando claramente um forte fator de hibridismo, tem algo a mais de homeostática em relação a outras esferas estéticas da MPB, como, digamos, o tropicalismo, que

⁷³ Cabe observar que, nesse disco, não havia crédito de arranjo atribuído a Milton, mas é possível supor, no caso dessas duas gravações, até por causa das longas seções em que seu violão predomina, que parte considerável do arranjo coletivo tenha sido construída a partir da sua concepção violonística. Há que se apontar ainda que a inclusão de seu nome como arranjador em discos subsequentes pode ser um reflexo da evolução do contexto, de uma transição da prática de arranjo predominante nos anos 1960 (com as figuras do compositor e do arranjador claramente separadas) até uma mais coletiva, que punha em xeque esses papéis, como Milton começou a explorar com o *Clube da Esquina*.

⁷⁴ No caso de Milton, havia especialmente uma crescente influência e atuação do compositor sobre a sonoridade dos seus fonogramas, em um esforço por explorar elementos que iam além do conteúdo da canção (enlace de palavra, melodia, harmonia, levada). Era a tendência disseminada sobretudo pelos *Beatles*, que começou a direcionar a produção de Milton para o que Sérgio Molina (2017) designa como “música popular cantada”.

também é altamente híbrido. A mistura de musicalidades parece, em geral, se amalgamar consideravelmente, sendo um tanto mais raro que determinado procedimento ou trecho sonoro traga uma associação instantânea a algum contexto musical. Isso é um tanto análogo ao que observei a respeito da aplicação do modalismo, que parece, por vezes, servir mais a um jogo de cores e contrastes do que à busca por símbolos e associações, como, notadamente, Caetano Veloso faz na canção *Tropicália*, por exemplo, com aplicações de dórico e mixolídio que remetem imediatamente ao nordeste.

Dito isso, é possível reconhecer determinados símbolos e associações sonoras, talvez mais sutis, levando-se em consideração o contexto cultural emepéístico, mas bastante presentes e perceptíveis. Um exemplo é a forte presença de uma sonoridade associável a musicalidades andinas, perceptível em *Credo*, *Casamiento de negros* e *Pão e água*. As três canções parecem se valer de ritmos ternários provenientes ou inspirados na música andina, sendo que todas elas têm participações de membros do grupo de música latino-americana Tacuabé, porém, apenas *Casamiento de negros*, do folclore chileno, explicita esse aspecto na letra, cantada em espanhol. *Credo* e *Pão e água*, por sua vez, trazem forte carga política em suas letras; a primeira de exaltação à força do povo, em tom otimista, e a segunda em tom de crítica social, com os aparentes temas da fome, o trabalho e o entretenimento. Há que se traçar um paralelo com o cunho político do trabalho de artistas como Victor Jara, Violeta Parra e Mercedes Sosa, que muito se valiam dessas musicalidades andinas.

Em *Canción por la unidad latino-americana*, de Pablo Milanés, com versão da letra de Chico Buarque, o tema latino-americano é reforçado pela interpretação, consideravelmente fiel ao arranjo original da canção (*La vida no vale nada*, 1976), explicitando algumas reminiscências rítmicas e harmônicas da musicalidade cubana. Essa musicalidade cubana replicada com os devidos filtros, porém, parece mais associada ao contexto específico de Milanés, da trova cubana, do que à musicalidade mais tradicional e mercantilizada de Cuba, representada por salsas, rumbas, boleros e mambos, e muito assimilada em outros contextos da MPB, em aplicações, poderia-se dizer, mais tropicalistas⁷⁵. Lugão (2012a, p. 97) menciona essa distinção entre a abordagem do Clube e a tropicalista da latinidade, identificando nas duas, apesar da diferença, um motivo comum:

⁷⁵ Alguns exemplos notáveis desse tipo de assimilação de musicalidades latino-americanas na MPB são *Três caravelas* (Algueró Jr., Moreau, versão de João de Barro), do disco *Tropicália ou panis et circensis* (Phillips, 1968), *Você vai me seguir* (Chico Buarque e Ruy Guerra), do disco *Meus caros amigos* (Phonogram/Phillips, 1976) e *Soy latino americano*, do disco homônimo de Zé Rodrix (EMI-Odeon, 1976). É perceptível em casos como esses a busca por replicações de elementos bastante característicos, como as claves, a percussão, os *montunos* no piano e até os arranjos cheios para naipes de metais, típicos de gravações de artistas como Perez Prado e Celia Cruz.

Quanto à valorização da América Latina, esse era um sentimento comum à época. A existência de canções como *Soy Loco por Ti America*, 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.

Cabe observar que mesmo a gravação de *Canción por la unidad latino-americana* talvez não tenha procedido conforme os típicos moldes do Clube da Esquina. Novelli (2004, n.p) relata sobre a gravação desta canção no *Clube da Esquina 2*:

Chegava o Chico, aí então, se o Chico está aí, tem que gravar uma música que o Chico participe. Mesmo que houvesse uma música do Milton com Chico, digamos, uma parceria recente, “O Cio da Terra”, sei lá, mas não! Aí o Chico é quem dizia: “Não, não, nós vamos gravar uma letra, uma versão que eu fiz pra uma música do Pablo Milanés.” Na verdade, canta em espanhol e em português. “El nacimiento de un mundo. Se aplazó por un momento. Fue un breve lapso del tiempo.” Aquilo é que ia pintar, e eu nunca tinha ouvido falar nessa música. Nem eu, nem Wagner, ninguém. Aí, vamos aprender a música, tem que aprender a música e gravar.⁷⁶

Esse relato se reforça pela abordagem distinta (talvez mais apressada) dessa canção em relação a outras do cancionista latino-americano arranjadas pelos músicos do Clube da Esquina, que normalmente apresentam, por exemplo, elementos de rearmonização, como é o caso de *Volver a los 17* (Violeta Parra), do disco *Geraes* (EMI-Odeon, 1976), e a posterior *Sueño con serpientes* (Silvio Rodríguez), do disco *Sentinela* (Ariola, 1979), ambas gravadas com a participação de Mercedes Sosa.

Outro elemento sonoro que por vezes transparece de forma consideravelmente explícita são acentos derivados do *rock* ou *pop*. A aplicação mais nítida desse tipo de musicalidade me parece estar em *Maria Maria*, com seu ritmo em *swing* com perceptível inspiração nos *Beatles*, aliado ao intercâmbio modal triádico, associável a esse contexto do *rock*. Esse acento *pop*, global, também aparece, de forma bem mais discreta, em *Canção amiga* e, muito brevemente, em *O que foi feito de Vera (deverá)*.

Vale apontar que em *Clube da Esquina* (1972), disco comumente considerado como mais representativo de uma sonoridade atribuída ao grupo de artistas, esse acento *rock-pop* é

⁷⁶ Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/novelli-vague-45532>> Acesso em: 19/06/2022.

mais proeminente, sendo nítido em canções como *Trem azul* (Lô Borges e Ronaldo Bastos), *Girassol da cor de seu cabelo* (Lô e Márcio Borges), *Nuvem cigana* (Lô Borges e Ronaldo Bastos), *Paisagem na janela* (Lô Borges e Fernando Brant) e *Nada será como antes* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos). É curioso também que uma das sonoridades que mais suscitam associações em relação ao resto, desde então, é uma referência hispânica, presente em *Dos cruces* (Carmelo Larrea) e *San Vicente* (Milton Nascimento e Fernando Brant). Musicalidades brasileiras também se aproximavam da superfície, embora retrabalhadas com novas associações e significações, com *Me deixa em paz* (Monsueto e Airton Amorim), samba estilizado em atmosfera dramática, com participação emblemática de Alaíde Costa, *Pelo amor de Deus* (Milton Nascimento e Fernando Brant), uma aparente marcha-rancho harmonicamente ousada e com complexas convenções rítmicas, e *Cravo e canela* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), comumente categorizada como samba em três, embora Vilela (2010) defenda uma proximidade muito maior com o congado mineiro.

Curiosamente, sonoridades associadas a musicalidades brasileiras parecem ser as mais processadas e desconstruídas na música do Clube. Em *Clube da Esquina 2*, como em outros trabalhos do grupo, há exceções, sendo que a mais perceptível é *Reis e rainhas do maracatu*, que é um samba (um dos mais facilmente identificáveis na produção do Clube, embora dialogue em algum nível com o maracatu) com elementos tipicamente tonais destoantes dos modalismos tão presentes no disco; tematicamente, a canção trata do maracatu, elemento de tradição da cultura do Brasil, trazendo algumas menções estilizadas a essa musicalidade no arranjo. Outras canções anteriores apresentaram ritmos brasileiros com uma certa clareza, como a marcha-rancho na já mencionada *Pelo amor de Deus* (Milton e Brant), do *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972), o baião em *Não foi nada* (Lô Borges), do disco *Lô Borges* (EMI-Odeon, 1972), e o samba em *Circo Marimbondo* (Milton e Ronaldo Bastos), de *Geraes* (EMI-Odeon, 1976), mas, em geral, esses exemplos mais nítidos parecem ser exceções, que não deixam de se apresentar de forma, em algum nível, estilizada⁷⁷, e a musicalidade brasileira sempre parece ser apropriada pelo Clube de maneira que, apesar de ser possível identificar brasilidade nos resultados, é difícil que se possa associar com facilidade a ritmos brasileiros específicos.

No *Clube da Esquina 2* isso é perceptível: talvez seja possível associar *O que foi feito de vera* a um afoxé ou ijexá, ou então ao congado mineiro, mas nada disso se pode afirmar com

⁷⁷ Em *Pelo amor de Deus*, a harmonia e arranjo ousados, além da interpretação dramática e eventuais quebras com a levada; em *Não foi nada*, uso de escalas de tons inteiros e a alternância com ritmos mais afeitos ao *rock*; em *Circo marimbondo*, o violão rasgueado, atípico no samba carioca, e a participação de Clementina de Jesus, que aproxima esse samba de uma significação mais vinculada à herança africana comum ao Brasil como um todo.

muita certeza; *Canoa, canoa*, então, parece ter algo que remete à bossa ou samba, mas seus acentos, particularmente os da linha de baixo, não coincidem com os de algum ritmo específico facilmente reconhecível do Brasil. Acredito que essa abordagem é adotada por integrantes do Clube dialogue com uma defesa de um Brasil diferente, alheio àquele construído com base em culturalidades cariocas; faz-se um som afirmadamente brasileiro, mas afastado de uma ideia determinada de identidade nacional, já consolidada e exportada. “É muito mais que qualquer Zona Sul”⁷⁸.

Vale apontar, ainda, para *Mistérios*, que emprega, junto a uma linguagem predominantemente tonal, uma levada de bossa nova. Essa levada de bossa, porém, na execução violonística de Joyce Moreno, apresenta acentos rítmicos identificáveis com um jeito característico de se tocar esse ritmo bastante presente no Clube, notadamente, em canções como *Beijo partido*, de Toninho Horta, e *Simples*, de Nelson Angelo, ambas do disco *Minas* (1975), ou então em *A felicidade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por Milton no disco *Milton*, de 1970. Em todas essas interpretações percebe-se, talvez fruto de um hibridismo com linguagens do *pop* ou *jazz*, a incorporação de uma subdivisão com um acento *shuffle*. Assim, Joyce, em *Mistérios*, mesmo empregando o ritmo da bossa nova, o faz de forma um tanto desconstruída e híbrida como em outras gravações do Clube.

3.3.2 Abordagem de temas associados a identidades

Outro aspecto a ser observado é a aparente busca por abordar, poética e musicalmente, determinados temas que estabelecem associações com identidades. É possível identificar, nos temas e musicalidades das canções, buscas pela valorização, por exemplo, da negritude, da latinidade, da mineiridade, de culturas indígenas brasileiras e da mulher.

Sobre a abordagem de grupos identificados como minorias, notadamente negros, índios e latinos, Lugão (2012a) analisa diversas letras de canções presentes no *Clube da Esquina 2*, juntamente a outras presentes em outros discos, e defende que haja, em alguma medida, uma motivação política por trás dessas escolhas, de dar voz de alguma forma a esses grupos.

No disco, é possível identificar a abordagem da latinidade de forma evidente em *Canción por la unidad latino-americana* e *Casamiento de Negros*; ambas oriundas do repertório hispanohablante americano, sendo a primeira uma defesa da união latino-americana

⁷⁸ *Notícias do Brasil (os pássaros trazem)* (Milton Nascimento e Fernando Brant; *Caçador de mim*, Ariola, 1981).

ressignificada no contexto brasileiro e simbolizada pela versão em português composta por Chico Buarque sobre a canção de Pablo Milanés, e a segunda uma canção tradicional chilena cantada em espanhol. A abordagem fica menos evidente em *Credo e Pão e água*, em que ritmos de inspiração andina (reforçados pela presença de instrumentos e músicos andinos), acompanham canções de compositores do Clube da Esquina que não explicitam temas especificamente latino-americanos. Isso aponta para uma assimilação dessas musicalidades por Milton e os músicos do Clube (no caso inusitado, Lô), que àquela altura já haviam interagido de várias formas com isso. Talvez, em um autorreconhecimento latino-americano, esses músicos se apropriassem dessas sonoridades de forma análoga a como músicos cariocas (ou paulistas, mineiros, e de qualquer lugar do Brasil) se apropriam de musicalidades nordestinas, a partir de um entendimento de cultura nacional.

Sobre a figura do índio, podemos apontar para *Testamento, Canoa, canoa e Ruas da cidade*. As três apresentam abordagens bastante distintas; *Testamento* (Nelson Angelo e Milton Nascimento) apresenta uma relação mais vaga com essa temática, com a letra referindo certos elementos naturais, como “clareira” e “rio”, além de “reserva desse índio”, que explicita mais fortemente essa associação; esses elementos são potencializados por aspectos musicais, de arranjo e construção melódica e harmônica, que remetem em alguma medida a esse tema. *Canoa, canoa*, por sua vez, faz referência específica a um povo indígena:

A música foi finalizada por mim em uma canoa lá num igarapé do rio Negro e contei essa estória pra ele. Depois o Tavinho Moura falou pra ele sobre os Maxacalis, que no Rio Araguaia também eram chamados Avacanoeiros e o Fernando [Brant] construiu todo o enredo. (ANGELO, 2022)⁷⁹

Esse tema é reforçado pelo arranjo, como aponta Lugão (2012a, p. 93), com uma flauta de madeira executada por Danilo Caymmi, junto a pios e toques de bambu, que aproximam a sonoridade do ambiente florestal evocado pela letra.

Em *Ruas da cidade*, Márcio Borges faz uma referência mais crítica, ao extermínio dos povos indígenas decorrente da colonização no Brasil, apontando para a contraditoriedade e ironia dos nomes das ruas em Belo Horizonte que referenciam esses povos, “todos no chão”.

A temática da negritude se dá de forma menos explícita, e pode ser observada em *Reis e rainhas do maracatu*, que celebra uma manifestação cultural de herança africana, *Casamiento de negros*, que narra um casamento em que todos os personagens e elementos são negros, inclusive São Pedro, no verso final da adaptação de Violeta Parra e Polo Cabrera, e, de forma

⁷⁹ Entrevista concedida a mim por Nelson Angelo, via *Whatsapp* (15/05/22).

menos central à canção, em *E daí? (A queda)* (Milton Nascimento e Ruy Guerra), cuja passagem, e jogo de palavras, “Meus gritos afro-latidos/Implodem, rasgam, esganam” sugere um eu lírico negro (reforçado pelo compositor e intérprete) a quem toda a indiferença, frieza e crueldade descritas na canção são direcionadas.

Cabe ainda apontar para um olhar para temáticas associadas à figura feminina, talvez inspirado em alguma medida por tendências de pensamento feminista, expressas por *Maria Maria* (Milton Nascimento e Fernando Brant), que exalta a força de uma personagem mulher e pobre, e *Meu menino*, canção de Danilo Caymmi com letra de Ana Terra⁸⁰ que apresenta um eu lírico feminino, interpretado por Milton, que se dirige romanticamente a uma figura masculina, de forma que pode ser vista, em alguma medida, como uma quebra, ou talvez um descompromisso com determinados padrões heteronormativos.

A esse respeito também vale mencionar a presença de *Mistérios* (Joyce Moreno e Maurício Maestro) no repertório do disco, que marca a inédita contemplação de uma compositora associada em alguma medida ao Clube da Esquina na discografia de Milton Nascimento. Joyce, que fora casada com Nelson Angelo, e frequentava as reuniões e espaços de encontros desses artistas, participou de alguns discos (notadamente, *Joyce e Nelson Angelo*, EMI-Odeon, 1972) e exerceu uma influência considerável sobre a história do Clube da Esquina. Cabe apontar para um viés crítico apresentado pela compositora, que, embora inserida nesse contexto, não ficou fortemente identificada como membro do Clube da Esquina, tanto que se coloca como externa ao “movimento”:

Eu tive muitas críticas ao Clube de Esquina, porque eu achava um movimento muito misógino, porque só tinha homem e era um movimento sem musa, porque a bossa nova tinha a Nara, a Tropicália tinha a Gal e a Bethânia, todos os movimentos tinham lá as suas musas e o Clube de Esquina era um movimento de meninos, até que eu me toquei que a musa do Clube da Esquina era o Bituca, então aí eu entendi. Mas era um movimento, sim e tendo o Bituca como centro, eu estou brincando com essa história de musa, ou muso, tendo o Bituca como pólo irradiador e aglutinador das pessoas, eu acho que aquilo foi um movimento sim, de pessoas extremamente brilhantes, extremamente talentosas que gravitam em torno do Milton, cada um com a sua linguagem. (MORENO, 2005, n.p)⁸¹

⁸⁰Cabe apontar para a participação de Ana Terra como parceira na canção *Essa mulher*, presente no posterior trabalho da compositora Joyce Moreno, *Feminina* (EMI, 1980), que marcou a entrada efetiva da artista como compositora no mercado fonográfico brasileiro, também como um símbolo feminista no contexto da MPB.

⁸¹Trecho da entrevista de Joyce Moreno concedida ao Museu do Clube da Esquina, publicada em 26/10/2005, e atualmente presente no site do Museu da Pessoa. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/e-o-violao-que-manda-em-mim-45663>> Acesso em: 19/06/2022.

Retomando as abordagens de determinadas temáticas, é curioso observar como elas se costuram e se sobrepõem de variadas formas. *Ruas da cidade*, por exemplo, por um lado referencia o extermínio dos povos indígenas e por outro se posiciona geograficamente em Belo Horizonte, enfatizando a identidade mineira; *Casamiento de negros* envolve diálogo com a negritude e a latinidade; *Testamento* agrega nas partes B um ritmo que sutilmente se aproxima dos ternários andinos, em uma aproximação da herança indígena com a união latino-americana, também expressada anteriormente em *Promessas do Sol*, do disco *Geraes* (EMI-Odeon, 1976), que conta com participação do grupo chileno *Água*. Esses aspectos podem dialogar tanto com processos híbridos presentes nas interações do Clube da Esquina quanto com o equilíbrio de determinadas identidades (como as de brasileiro, mineiro, negro e latino-americano), possivelmente adotadas por esses músicos, em um fenômeno que se aproxima dos processos percebidos por Hall (2005).

3.3.3 Autorreferência

Finalmente, o disco apresenta algumas autocitações em um olhar para a produção anterior do Clube da Esquina, continuando, e até potencializando, um diálogo intertextual que vinha sendo desenvolvido ao longo dos discos anteriores. Esses procedimentos podem ser associados a um gesto de celebração e entendimento, em alguma medida, do movimento que se construíra nos anos anteriores. Esse aspecto também se fizera presente no disco anterior, *Geraes*, tanto pela costura interativa que esse disco apresenta com *Minas* (EMI-Odeon, 1975), quanto por elementos como a citação de *Cais*⁸² [00'36"'] e *Minas*⁸³ [01'10"'] no arranjo de *Carro de boi* (Maurício Tapajós e Cacaso).

No *Clube da Esquina 2* essa característica pode ser observada logo no início, com a menção a *San Vicente* em *Credo*; além disso, porém, há canções que foram construídas com um perceptível olhar autorreferencial: *O que foi feito de Vera/O que foi feito deverá*, que apresenta, musicalmente, uma adaptação do ostinato do violão presente em em *Vera Cruz* (Milton Nascimento e Márcio Borges; *Courage*, A&M, 1969), e uma letra que referencia canções anteriores, como *Outubro* (Milton Nascimento e Fernando Brant), *Gira, girou* (Milton Nascimento e Márcio Borges)⁸⁴, *Fé cega, faca amolada* (Milton Nascimento e Ronaldo

⁸² Presente no disco *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972).

⁸³ Presente no disco *Minas* (EMI-Odeon, 1975).

⁸⁴ As duas presentes no disco *Milton Nascimento* (Codil, 1967).

Bastos)⁸⁵, *Nuvem cigana* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)⁸⁶ e *Amor de índio* (Beto Guedes e Ronaldo Bastos)⁸⁷; e *Que bom, amigo*, que é construída sobre uma versão em modo maior da seção final de *Cais*.

Como em *Carro de boi*, essas referências se dão também, em alguns casos, no plano dos arranjos, aqui orquestrados por Wagner Tiso, como é o caso de *Léo*, em que é citada no naipe das madeiras, durante o *intermezzo*, a melodia de *Clube da Esquina nº 2* [01'50"] e *Que bom, amigo*, em que se sobrepõe a melodia adaptada de *Cais* a citações a uma das seções instrumentais de *Idolatrada* [01'54"] (Milton Nascimento e Fernando Brant; *Minas*, EMI-Odeon, 1975) nas linhas de trompa e oboé [01'40"].

Essas autocitações apontam para um interesse por formas complexas de comunicação e expressão artística, em uma articulação que, para além de construir discursos distribuídos ao longo de álbuns inteiros, a partir da ideia de “álbum conceitual”, popularizada à época - como Milton notadamente fez em *Minas*, o que, por exemplo, levou Molina (2017) a analisar esse disco em seu livro -, busca construir discursos ao longo de uma sucessão de álbuns. E além disso, apontam para uma forma de autorreconhecimento e um tipo de consolidação do Clube da Esquina no contexto artístico da MPB, em uma celebração da produção desse agrupamento de artistas junto a consagradas figuras da música brasileira.

⁸⁵ *Minas* (EMI-Odeon, 1975).

⁸⁶ *Clube da Esquina* (EMI-Odeon, 1972).

⁸⁷ *Amor de índio* (EMI-Odeon, 1978).

CONCLUSÕES

Como conclusão, aponto para algumas reflexões que as análises desenvolvidas ao longo desta pesquisa suscitaram.

Trago, de início, um entendimento que desenvolvi a partir das análises desta pesquisa, que pode vir a contribuir a outras pesquisas como proposta de perspectiva analítica aplicável a musicalidades modais. Da análise sobre os processos de intercâmbio modal pude atinar para alguns aspectos a respeito de diferentes aplicações possíveis do procedimento em questão. Talvez, no que se refere ao uso de procedimentos modais, possa-se falar em um espectro, influenciado por diversos fatores, que diverge desde uma aplicação que evidencia características típicas dos modos utilizados (uso de notas e/ou acordes que valorizam graus característicos; uso de motivos melódicos típicos) até uma aplicação que mascara essas características, com o uso do material modal feito a serviço do jogo de contraste e de administração das relações de brilho. Apesar de serem perceptíveis aplicações associáveis a variadas partes desse espectro hipotético na música do Clube da Esquina, cabe investigar mais a fundo uma possível tendência ao último emprego mencionado.

A ideia de haver um espectro como esse, pode ser posta, por vezes, em complementaridade com as ideias de fricção de musicalidades e de hibridismo homeostático e contrastivo, propostas por Piedade (2011). Uma aplicação que escancara as características típicas de um modo, comparável ao hibridismo contrastivo, pode estar associada à busca pela evocação de determinados símbolos culturais; isso pode ser exemplificado, por exemplo, pela incorporação de modos que se deu durante o período romântico, na música de concerto, em que eram utilizados para evocar sonoridades tidas como “exóticas”⁸⁸ ou aludir a determinados símbolos nacionais, ou então, no contexto da MPB, pelo uso de motivos típicos dos modos mixolídio, lídio ou dórico, fortemente associáveis ao nordeste brasileiro⁸⁹. Por outro lado, talvez possa-se associar uma aplicação comparativamente mais homeostática ao *modal jazz*, em que mais se buscava explorar os materiais da escala e os procedimentos modais do que fazer claras menções a musicalidades associadas aos modos específicos utilizados⁹⁰.

⁸⁸ Um bom exemplo é o emblemático uso do dórico em *Scheherazade*, por Rimsky-Korsakov, empregado em uma obra programática de inspiração médio-oriental.

⁸⁹ Alguns exemplos desse tipo de aplicação incluem as canções *Tropicália*, de Caetano Veloso (*Caetano Veloso*, Phillips, 1968), *Upa, neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri (*Edu canta Zumbi*, Elenco, 1968), *Procissão*, de Gilberto Gil (*Louvação*, Phillips, 1967), e *Pato Preto*, de Tom Jobim (*Antônio Brasileiro*, Columbia Records, 1994).

⁹⁰ Havendo exceções, é claro, como *Flamenco Sketches* (Miles Davis, *Kind of Blue*, Columbia Records, 1959), que embora também envolva essa abordagem de exploração dos materiais da escala, alude, com o título e o uso de determinados modos, a musicalidades ibéricas.

No *Clube da Esquina 2*, pode-se observar aplicações associáveis aos dois extremos. *Dona Olímpia*, por exemplo, com o uso do dórico e do lídio na melodia sobre uma harmonia que parece operar por uma lógica mais tonal (aspecto característico do compositor Toninho Horta, com sua inclinação *jazz-bossanovística*⁹¹) se aproximaria das aplicações em que se busca destacar as sonoridades características dos modos, enquanto a já citada introdução de *Nascente*, com intercâmbio modal e centro incerto, se aproximaria do polo oposto, sem caracterização clara de nenhum modo, e sim dos contrastes harmônicos conferidos pelo seu intercâmbio.

Ainda sobre hibridismos e modalismos, foi possível vislumbrar a complexa maneira como o hibridismo de musicalidades parece atuar sobre o tecido das canções. As diferentes influências de musicalidades parecem agir sobre as diversas camadas que compõem as canções, desde as mais superficiais às mais estruturais. Dentre elementos talvez mais nítidos, aponto para os planos melódico e harmônico, por exemplo: nas melodias muitas vezes se percebe uma tendência ao diatonismo (não necessariamente maior ou menor) que confere uma organicidade modal a este plano isolado; é comum que nessas canções as melodias se façam alheias às mudanças cromáticas provenientes do intercâmbio modal ou conduções tonais presentes no plano harmônico, sem que isso ocorra, necessariamente, de forma polimodal, vide canções como *A sede do peixe*, *Tanto* (parte A) e *Testamento* (parte A), em que os planos melódico e harmônico apresentam influência de musicalidades modais distintas⁹², ou *Nascente* (parte A), *Reis e rainhas do Maracatu* e *Mistérios* (parte A), cujas harmonias apresentam alterações cromáticas que dialogam com a herança de uma linguagem tonal hegemônica que vigorava nas décadas anteriores, por meio de musicalidades como a da bossa nova, do samba-*jazz* e, anteriormente, do samba canção (fora as musicalidades internacionais), que atravessaram de alguma forma as experiências musicais desses vários artistas. Rodrigues (2000) já apontava para esse “contraponto”, tal qual define, entre melodia e harmonia na música de Milton

⁹¹ Um procedimento comparável pode ser percebido em outra canção do compositor: *Aqui, oh!* (com Fernando Brant), em que, em um contexto predominantemente tonal, ocorre uma citação melódica bastante característica do modo lídio.

⁹² Aqui vale apontar para uma constatação de Ribeiro, presente no capítulo *Modalismos pré-tonal e pós-tonal* de seu livro (2020, p. 352 *et seq.*), que sugere a ideia de uma convivência entre elementos pré-tonais e pós-tonais no modalismo da música popular urbana brasileira. O autor aponta para uma tendência a uma sonoridade pré-tonal no plano melódico, que muitas vezes pode se sustentar sem as conduções harmônicas do acompanhamento, enquanto no plano harmônico haveria uma tendência a lógicas pós-tonais, tanto pelo hibridismo modal-tonal, quanto por procedimentos modais (intercâmbio ou permutabilidade modal, polimodalidade e modulação modal), em uma tentativa de acomodar padrões melódicos tradicionais a uma lógica harmônica moderna. Talvez se possa apontar para uma distinção entre os elementos pré-tonais identificados por Ribeiro (2020) nas melodias a que se refere e os do *Clube da Esquina*, que aqui observo: as tópicas e modos presentes nos exemplos do autor são mais identificados com uma ideia de modalismo brasileiro, notadamente, nordestino (figuras mixolídiás, lídiás, dóricas e hexacordais), enquanto no *Clube da Esquina* esses modos e tópicas trazem associações mais universalizadas, em uma sobreposição mais sutil.

Nascimento, atribuindo uma carga “mística” e “religiosa” à sua melodia, de natureza modal, além de observar um encontro entre essa musicalidade primordialmente modal e melódica do compositor com os padrões estéticos tonais vigentes dos anos 1950 e 1960, em uma adequação que pode ser considerada um processo híbrido, e, mais especificamente, híbrido modal-tonal.

Saliento, porém, que esses exemplos são apenas uma forma de ilustrar um vislumbre dessa hibridação complexa; enquanto se faz mais fácil identificar essas diferenças em planos separados, não acredito que elas se dêem simplesmente desta maneira. Essas camadas da construção musical, mesmo isoladas, são atravessadas de diferentes maneiras por distintas musicalidades, e elas próprias (harmonia, melodia, ritmo, “levada”, arranjo, timbre, interpretação, etc.), obviamente, interagem entre si constantemente. A exemplo disso talvez se possa apontar para a inserção mixolídia em *Léo*, dada apenas no plano melódico, a que se segue a reafirmação do sétimo grau jônico, no compasso seguinte, sobre um acorde (III_m) que o contém; aqui pode-se identificar duas forças possíveis que podem conversar com diferentes musicalidades: uma de independência melódica, modal e de lógica mais horizontal, e outra que evidencia um condicionamento que se dá em algum nível ao plano harmônico, em um caráter mais vertical.

O rico hibridismo de musicalidades nos integrantes do Clube da Esquina é também evidente levando-se em consideração alguns dados comumente narrados a respeito das trajetórias desses músicos. Milton Nascimento, por exemplo, atuou em grupos de samba-jazz na década de 1960, além de ter se aventurado, desde cedo, no *rock* ao estilo *The Platters*, com os *W's Boys* (ambas experiências compartilhadas com Wagner Tiso, que integrou juntamente este último, além de outros conjuntos); desde sua infância, porém, desenvolvia musicalidades com sua sanfona de oito baixos e, mais tarde, o violão, tendo sido atravessado por festejos populares e religiosos de Três Pontas, por música de cinema, e a música de diversos artistas ao longo desse desenvolvimento musical, como Yma Sumac, João Gilberto, Dave Brubeck, Miles Davis e os *Beatles*. Lô Borges, anteriormente às influências nitidamente beatlemaníacas, era fã de bossa nova e tirava canções ao estilo de João Gilberto; Beto Guedes, além do evidente *rock* progressivo, trazia musicalidades associadas ao choro e seresta mineiros, por influência de seu pai, o compositor Godofredo Guedes. Esses breves e simplificados exemplos servem para ilustrar a variedade de fatores que estão em jogo nesses processos de hibridação.

Essas interações híbridas de musicalidades se dão de forma intrincada nas inúmeras camadas de construção do produto fonográfico, agindo desde o processo de criação individual, influenciado pelas distintas musicalidades que os compositores, sozinhos, trazem consigo, até a coletivização desse processo, atravessada pelas musicalidades trazidas por cada

instrumentista, pelo arranjador, pelos intérpretes, etc. No Clube da Esquina, de alguma forma, esse universo que cada integrante carrega consigo parece ser valorizado, e até incentivado.

Pode-se até apontar para outra incorporação de musicalidade que se agrega à complexa teia de hibridismos, agindo em um campo distinto, porém extremamente influente na música resultante. Me refiro à característica constatada por Molina (2017, p. 46) a respeito da produção fonográfica de Milton Nascimento, identificando no trabalho desse artista uma maior maturidade no que diz respeito a explorações no campo das sonoridades, no contexto da música brasileira. Isso pode ser atribuído a uma profunda influência da tendência iniciada com o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1967), dos *Beatles*, sobre a musicalidade dos membros do Clube da Esquina, representando um elemento híbrido menos evidente do que, por exemplo, as incorporações rítmicas e usos de guitarras distorcidas típicos do *rock*, porém igualmente, ou talvez até mais constitutivo da música desses artistas.

Por fim, essa complexa teia de hibridismos de musicalidades do Clube da Esquina, reforçando um ponto anterior, ocorre, talvez justamente pela complexidade e profundidade desse processo, de forma consideravelmente sutil (e homeostática), que se difere da bricolagem (contrastiva) tropicalista com suas inserções claramente intencionais e suas respectivas associações e significações. Ao incorporar procedimentos fonográficos de uma forma que se aproxima do universo do *rock*, ou então explorações harmônicas modais que se assemelham à maneira de músicos associados ao *modal jazz*, os integrantes do Clube assimilam tais musicalidades em um nível profundo, tomando-as para si, em vez de referenciá-las com uma intenção nítida. Talvez essa abordagem seja um dos principais fatores que resultam na amálgama do Clube da Esquina.

Uma outra característica que se pode ressaltar como um aspecto recorrente entre vários elementos diferentes da música presente no *Clube da Esquina 2* é a questão da ambiguidade, da vagueza, da incerteza, que parece algo por vezes buscado nas composições, arranjos e interpretações do Clube da Esquina. Isso se fez claramente presente no âmbito harmônico, com os centros ambíguos e/ou fluidos de canções como *Canoa*, *canoa*, *Olho d'Água*, *Paixão e fé*, *Tanto* e *Toshiro*, e no âmbito rítmico, com os elementos polimétricos vistos em *O que foi feito de Vera* e ambiguidades métricas de *A sede do peixe* e *Canção amiga*.

É válido cogitar a possibilidade de essa estética de incerteza ser uma dentre as propostas sonoras do Clube da Esquina; esses aspectos desconstruídos – sensação de centro tonal e sensação clara de pulso – são elementos que podem ser tidos como essenciais para padrões de produção *mainstream* e a quebra dos mesmos denota no mínimo algum nível de desafio à escuta. Cabe apontar também que esse aspecto encontrado no plano sonoro também

conversa fortemente com um aspecto presente no plano poético; as letras de Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos⁹³ são muitas vezes regadas de metáforas, mensagens veladas e significações não escancaradas, sendo que a interpretação de muitas das letras se faz uma tarefa difícil. Curiosamente, esse caráter ambíguo e desafio à escuta se sobrepõem a uma organicidade melódica, impregnada de diatonismos (ou então pentatonismos), que parece acessar uma sensibilidade universal, globalizada, agindo na direção oposta desses fatores de intrincância e aproximando a sonoridade do Clube da Esquina do público.

Finalmente, acredito que esta pesquisa dá margem e indica possíveis caminhos para novos aprofundamentos no que diz respeito à música do Clube da Esquina, bem como aos processos híbridos e modais que permeiam a música popular. Um aprofundamento possível, a ser desenvolvido, seria um olhar comparativo para as características híbridas (e eventualmente modais) presentes nas produções associadas ao Clube da Esquina e ao tropicalismo, identificando as diferenças no que diz respeito à assimilação de musicalidades entre esses “movimentos”, comumente postos em comparação. O mesmo tipo de análise poderia ser empregado em outros possíveis contextos da MPB, em que esses processos se dão de maneira menos evidente. Por fim, o Clube da Esquina, por si só, ainda apresenta muito espaço inexplorado e digno de novos olhares musicológicos; a agregação de cada vez mais olhares aprofundados para diferentes discos associados ao Clube da Esquina, ainda mais aqueles que foram pouco abordados e são associados a compositores “periféricos”, pode vir a contribuir muito ainda para o conhecimento sobre esse agrupamento de artistas.

⁹³ Um aspecto digno de nota é como essa característica se faz presente também em letras de Milton (que assume esse papel mais raramente, como em *Testamento*) e, curiosamente, de Chico Buarque, que, em *Léo*, parece adotar algo próximo desse estilo imagético característico das letras do Clube da Esquina.

REFERÊNCIAS

Livros e trabalhos acadêmicos

ALAIN, Olivier. *L'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

ARCANJO, Fabrícia do Valle. *A voz como gesto, as tessituras do canto em Milton Nascimento*. Dissertação (Mestrado, Letras). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

BELAN, Gustavo César Silva. *Do ônibus colegial ao trem de doido: interações entre a Bossa Nova nas Geraes e o Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado, Ciências Sociais). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 8ª edição. São Paulo: Geração, 1996

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

CANÇADO, Wilson Lopes. *Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964*. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. *“Nuvem no céu e raiz”*: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). Dissertação (Mestrado, História). Universidade Federal de São João del-Rey, São João del-Rey, 2010.

CARMO, Leandro Alves do. *A linguagem idiomática da guitarra de Toninho Horta: concepções harmônicas na música instrumental*. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

COAN, Emerson Ike. Os quarenta anos do álbum ‘Clube da Esquina’: resistência política e inovação musical na Sociedade do Espetáculo brasileira. *Histórica*, São Paulo, v. 54, p. 1-10, jun. 2012.

_____. “Milagre dos peixes”. A censura e a voz de Milton Nascimento na Sociedade do Espetáculo brasileira. In: SEMINÁRIO COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO, II, 2013, São Paulo. Anais do II Seminário Comunicação, Cultura e Sociedade do espetáculo, 2013.

_____. “O que foi feito de(V)era”: O Clube da Esquina na perspectiva da crítica do espetáculo e da cultura. In: SEMINÁRIO COMUNICAÇÃO, CULTURA E SOCIEDADE DO ESPETÁCULO FACULDADE CÁSPER LÍBERO, IV, 2017, São Paulo. Anais do IV Seminário Comunicação, Cultura e Sociedade do espetáculo, 2017.

COELHO, Rafael Senra. *Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado, Letras), Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.

CORRÊA, Luiz Otávio. *Clube da Esquina e Belo Horizonte: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua*. Dissertação (Mestrado, História). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado, Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012a.

_____. Clube da Esquina: disputas por legitimidade no campo artístico da música popular brasileira. In: CONGRESSO DA BRASA (Brazilian Studies Association), XI, 2012, Champaign-Urbana (Illinois, Estados Unidos). Anais eletrônicos do XI Congresso da BRASA, 2012b. p. 1-9.

_____. Da Bossa Nova ao Clube da Esquina: diálogos e relações estético-musicais na música popular brasileira. *Ouvirouer*, Uberlândia, v. 11, n. 1, p. 218-236, jan./jun. 2015.

_____. Clube da Esquina: mineiridade, romantismo e resistência cultural nos anos 1960. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 30, p.1-27, jul./dez. 2017.

_____. Clube da Esquina versus Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 129-145, jul./dez. 2018.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), XVIII, 2008, Salvador. Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação, 2008. p. 450-457.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação (Mestrado, História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

_____. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Tese (Doutorado, História). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006.

_____. Canções Feitas na Esquina do Mundo: música popular e trocas culturais na metrópole através da obra do Clube da Esquina. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, v. 2, jul./dez. 2012.

GARCIA, Luiz Henrique Assis; ARAÚJO, Marcos Sarieddine; PÚBLIO, Hudson Leonardo Lima. “Mesmo assim não custa inventar uma nova canção”: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 2, p. 61-87, jan./jul. 2018.

GARCIA, Luiz Henrique Assis; PÚBLIO, Hudson Leonardo Lima. (Re) Percussões de “Missa dos Quilombos”. *ORFEU*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 164-188, dez. 2018.

GARCIA, Luiz Henrique Assis; VIANA, Julianne Paranhos. 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.

GERHARDT, T; SILVEIRA, D. *Métodos de Pesquisa*. Rio Grande do Sul: UFRGS Editora, 2009.

GIL, A. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GUERALDO, Vinícius José Fecchio. *Em busca do consenso: Milton Nascimento e a perda dos laços comunitários*. Dissertação (Mestrado, Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. A desumanização social: a nostalgia crítica de Milton Nascimento. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 2, p. 35-60, jan./jul. 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLMES, Holly L. *Milton Nascimento and the Clube da Esquina: popular music, politics, and fraternity during Brazil's military dictatorship (1964-85)*. Dissertação (PhD, Musicologia). Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2017.

LOPES, Wilson. *Song Book Milton Nascimento*. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora Neutra, 2017.

LOVISI, Daniel. Música instrumental, tópicas e identidade cultural: um olhar sobre as produções de Milton Nascimento, Wagner Tiso e Nivaldo Ornelas no cenário da música mineira dos anos 70. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.7, n.3, p.1-25, dez. 2019.

LUGÃO, Clara Cyrino. “*De tudo se faz canção*”: sobre as escolhas temáticas na música do Clube da Esquina. Dissertação (Mestrado, Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012a.

_____. “Tenho séculos de espera nas contas da minha costela”: O Clube da Esquina e os grupos étnicos. *Fonogramas*, Rio de Janeiro, p. 1-9, mar. 2012b.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som imaginário: amizade, viagens e cidades nas canções do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado, História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

MELLER, Lauro Wanderley. Fugindo pra outro lugar: o Clube da Esquina, uma poética do movimento. *Fólio – Revista de Letras, Vitória da Conquista*, v. 11, n. 1, p. 113-126, jan./jun. 2019.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. Tese (Doutorado, Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MIRANDA, Luiz Mariano de Moura Silva. *Entre o êxtase e a estase: a música de Milton Nascimento*. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.

NICODEMO, Thaís de Lima. *Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as canções de Toninho Horta*. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

_____. *A voz de Milton Nascimento em presença*. Tese (Doutorado, Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. *Mil Tons de Minas - Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado, História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

PACHECO, Mateus de Andrade. *Milton Nascimento: Num canto do mundo, o conto do Brasil*. Tese (Doutorado, História). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del Siglo XX*. Trad: Alicia Santos. Madrid: Real Musical, 1985.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 23, p.103-112, jan./jun. 2011.

RIBEIRO, Lucas Franco de Souza. *Minas e o mundo: intercâmbio modal e hibridismo na música de Milton Nascimento no período de 1967 a 1978*. Monografia (Bacharelado, Música Popular). Faculdade de Artes do Paraná, Campus de Curitiba II, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2017.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O modalismo na música popular brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2020.

RODRIGUES, Mauro. *O modal na música de Milton Nascimento*. Dissertação (Mestrado, Musicologia). Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

SANTANA, Valéria Nanci de Macedo. *Pelo olhar de Cafê: o processo criativo das capas de discos da Geração Clube da Esquina*. Tese (Doutorado, Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SANTOS, Leandro Aguiar Severino dos. *Liberdade e fraternidade em performance: Clube da Esquina, 1972*. Dissertação (Mestrado, Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972*. Dissertação (Mestrado, História). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2008.

SILVA, Catarina Cristina Labouré da. *Os sonhos não envelhecem: crítica biográfica e romantismo na obra de Márcio Borges*. Dissertação (Mestrado, Letras). Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2014.

SILVA, Kristoff. *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*. Dissertação (Mestrado, Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SILVEIRA, Luciano Cintra. *Do valor ao desvio: singularidade e discurso em Minas (1975) de Milton Nascimento*. Tese (Doutorado, Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SOARES, Juliana Jamilles Souza. *“Como vai minha aldeia”*: Paisagens sonoras de Minas nas obras de Tavinho Moura. Dissertação (Mestrado, Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SOUZA, Alberto Carlos de. *Minas e Geraes: um recorte na cultura e na história através de Milton Nascimento*. Dissertação (Mestrado, História). Universidade Salgado de Oliveira, Niterói, 2010a.

_____. Milton, Minas & Geraes: Uma cultura de resistência. *OP SIS*. Catalão, v. 10, n. 1, p. 74-90, jan./jun. 2010b.

_____. As viagens de Milton Nascimento. *Travessias*. Cascavel, v. 5, n. 2. p. 72-91, out. 2011.

_____. “Clube da Esquina”: movimento de identidade. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 51, n. 1, p. 3-9, jan./abr. 2015a.

_____. Milton Nascimento: uma pequena bibliografia. *Travessias*, Cascavel, v. 9, n.1, p. 28-38, ago. 2015b.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado, Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Canção da América: style and emotion in brazilian popular song. *Popular Music*, Cambridge, v. 9, n. 3, p. 321-349, out. 1990.

_____. Estilo e Emoção Na Canção - Notas Para Uma Estética da Música Brasileira Popular. *Cadernos de Estudo - Análise Musical*, São Paulo, Belo Horizonte, v. 8/9, p. 30-41, 1995.

VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado, Poética). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, São Paulo, v. 87, dossiê música brasileira, p. 14-27, set./nov. 2010.

VINCENT, John. *The diatonic modes in modern music*. New York: Mills Music, 1951.

VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1968-1978)*. Dissertação (Mestrado, História). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

Álbuns e fonogramas

ALGUERÓ JR.; MOREAU; BARRO, João de. Três caravelas (Las tres carabelas). Intérprete: Gilberto Gil, Caetano Veloso. In: *Tropicália ou Panis et Circensis*. Rio de Janeiro: Phillips, 1968. LP.

ANGELO, Nelson; JOYCE. *Nelson Angelo e Joyce*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP.

BEATLES, the. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Londres: Parlophone, 1967. LP.

BEATLES, the. *Magical Mystery Tour*. Londres: Parlophone, 1967. EP.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. Você vai me seguir. Intérprete: Chico Buarque. In: *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Phonogram/Phillips, 1976. LP.

BORGES, Lô. *Lô Borges*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP

DAVIS, Miles; EVANS, Bill. Flamenco Sketches. Intérprete: Miles Davis. In: *Kind of Blue*. New York: Columbia Records, 1959. LP.

GIL, Gilberto. Procissão. Intérprete: Gilberto Gil. In: *Louvação*. Rio de Janeiro: Phillips, 1967. LP.

GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Phillips, 1972. LP.

GUEDES, Beto; CAYMMI, Danilo; NOVELLI; HORTA, Toninho. *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. LP.

GUEDES, Beto. *Página do relâmpago elétrico*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977. LP.

GUEDES, Beto; BASTOS, Ronaldo. Amor de índio. Intérprete: Beto Guedes. In: *Amor de índio*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. LP.

GUEDES, Beto; BRANT, Fernando. O medo de amar é o medo de ser livre. Intérprete: Beto Guedes. In: *Amor de índio*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. LP.

HORTA, Toninho. *Terra dos pássaros*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. LP.

JOBIM, Tom. Pato preto. Intérprete: Tom Jobim. In: *Antônio Brasileiro*. Rio de Janeiro: Columbia Records, 1994. CD.

MOURA, Tavinho; BORGES, Márcio. Cruzada. Intérprete: Tavinho Moura. In: *Como vai minha aldeia?*. São Paulo: RCA Victor, 1978. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Codil, 1967. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Courage*. EUA: A&M Records, 1969. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1969. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Milton*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1970. LP.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos peixes*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Milagre dos peixes ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Minas*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Milton*. EUA: A&M/Polygram, 1976. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Geraes*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. LP.

NASCIMENTO, Milton. *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. LP.

NASCIMENTO, Milton; GUERRA, Ruy. Cadê?. Intérprete: Gal Costa. In: *Água viva*. Rio de Janeiro: Phillips, 1978. LP.

NASCIMENTO, Milton. Essa voz. Intérprete: Milton Nascimento. In: *Anima*. Rio de Janeiro: Ariola, Barclay, 1982. LP.

NASCIMENTO, Milton; TISO, Wagner. Seis horas da tarde/Mineiro pau. Intérprete: Wagner Tiso. In: *Wagner Tiso*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. LP.

RODRÍGUEZ, Silvio. Sueño con serpientes. Intérprete: Milton Nascimento. In: *Sentinela*. Rio de Janeiro: Ariola, 1979. LP.

RODRIX, Zé. Soy latino americano. Intérprete: Zé Rodrix. In: *Soy Latino Americano*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. LP.

TATIT, Paulo. A incrível história do Dr. Augusto Ruschi, o naturalista, e os sapos venenosos. Intérprete: Grupo Rumo. In: *Quero passear*. São Paulo: Eldorado. 1988. LP.

TISO, Wagner. Armina. Intérprete: Som Imaginário. In: *Matança do porco*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. LP.

VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Phillips, 1968. LP.

VELOSO, Caetano. *Jóia*. Rio de Janeiro: Philips, 1975. LP.

Entrevistas/depoimentos

ANGELO, Nelson. Um Café Lá Em Casa | Nelson Angelo e Nelson Faria. *Youtube*; concedida a Nelson Faria, publicada no canal Um café lá em casa em mar. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=78ku8We2jYk&t=870s>> Acesso em: 19 jun. 2022. Entrevista.

ANGELO, Nelson. *[Entrevista sobre o Clube da Esquina]*. Whatsapp. 15/05/2022. 10:10. Série de mensagens de Whatsapp consecutivas.

DUARTE, Nivaldo. Entrevista de Cabine de Nivaldo Duarte de Lima. *Museu da Pessoa*; concedida ao Museu Clube da Esquina, publicada em 25/09/2007. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/-45772>> Acesso em: 19 jun. 2022. Entrevista/depoimento.

HORTA, Toninho. É só você acreditar e meter bronca. *Museu da Pessoa*; concedida ao Museu Clube da Esquina, publicada em 05/11/2004. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/e-so-voce-acreditar-e-meter-bronca-45535>> Acesso em: 19 jun. 2022. Entrevista.

MORENO, Joyce. "É o violão que manda em mim". *Museu da Pessoa*; concedida ao Museu Clube da Esquina, publicada em 26/10/2005. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/e-o-violao-que-manda-em-mim-45663>> Acesso em: 19 jun. 2022. Entrevista.

NOVELLI. Novelli Vague. *Museu da Pessoa*; concedida ao Museu Clube da Esquina, publicada em 05/11/2004. Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/novelli-vague-45532>> Acesso em: 19 jun. 2022. Entrevista.

Vídeos online

MILTON "BITUCA" NASCIMENTO. *Hoje é dia de celebrar o querido Flávio Venturini!*. Juiz de Fora, 23 jul. 2020. Facebook: miltonbitucanascimento. Disponível em: <<https://fb.watch/dtZZMLwbX/>> Acesso em: 19 jul. 2022.