

Thais dos Guimarães Alvim Nunes

A sonoridade específica do Clube da Esquina

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. **Thais dos
Guimarães Alvim Nunes** e aprovada pela
Comissão Julgadora em 11/01/2005.



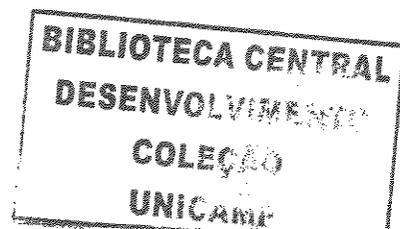
**Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos
Santos**

-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de
Artes da UNICAMP, como requisito
parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rafael
Carvalho dos Santos.

Campinas
2005



UNIDADE BC
Nº CHAMADA 11 UNICAMP
N922s
V _____ EX _____
TOMBO BC/ 67990
PROC 16-123-06
C _____ D X
PREÇO 11,00
DATA 12/9/06
Nº CPD _____

Bib ID.377376

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

N922s Nunes, Thais dos Guimarães Alvim.
A sonoridade específica do Clube da Esquina. / Thais dos
Guimarães Alvim Nunes. – Campinas,SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Antonio Rafael Carvalho dos Santos.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes.

1. Música popular brasileira – 1960-1970. 2. Canções.
3. Clube da Esquina. 4. Milton Nascimento. I. Santos, Antonio
Rafael Carvalho dos. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

* * *

hbsi0000

“... respostas virão do tempo...”
Milton Nascimento e Fernando Brant

Agradecimentos

A Antônio Rafael Carvalho dos Santos, que com tranquilidade e paciência acompanhou toda a trajetória dessa pesquisa, orientando e questionando todos os pontos abordados aqui, A José Roberto Zan pela co-orientação extra-oficial e disponibilidade constante, A Unicamp através dos professores de graduação e pós-graduação que contribuíram de alguma forma para este trabalho. Aos colegas amantes do Clube da Esquina com os quais tive a oportunidade de discutir estas sonoridades, Aos meus pais Alcides e Vera por alimentarem e incentivarem o gosto pela música, às minhas irmãs Viviane, Cristiane, Liliane e Andrea pela generosidade e amizade, A meu namorado Pablo pela paciência e incentivo, Ao estado de Minas Gerais, responsável por minhas origens e por proporcionar tamanha riqueza musical.

Resumo:

A expressão Clube da Esquina tem sido utilizada para se referir a um grupo de compositores, sobretudo cancionistas, na sua maioria mineiros, e instrumentistas que produziram um vasto repertório musical, principalmente na década de 1970 no Brasil. Tendo Milton Nascimento como personagem centralizadora, o grupo reúne dentre outros, Wagner Tiso, Márcio Borges, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Toninho Horta. Ligados por afinidades musicais e poéticas, tiveram a cidade de Belo Horizonte-MG como local de formação inicial, encontros e fomentação da criatividade. Apoiando-se no contexto de transformações que permitiram marcar épocas, grupos, lugares e/ou personagens no cenário musical brasileiro do século XX, propôs-se um estudo sobre o Clube da Esquina. Por mais que a sua produção venha sendo identificada, pela crítica, como um movimento musical, dizer que ela é identificável por apresentar uma sonoridade particular parece mais coerente. O objetivo desta pesquisa é promover uma reflexão estética acerca desta sonoridade, entendendo-a como resultante da combinação de elementos composicionais, de arranjo e interpretativos (características individuais dos instrumentistas, gravação e outros). Para isto, foi escolhido o disco *Clube da Esquina*, de 1972 (com suas 21 canções), como material sonoro por entender que ele é um dos trabalhos que melhor sintetiza as características específicas do grupo.

Milton Nascimento – Canção - Música Popular Brasileira

Abstract:

The expression Clube da Esquina has been used to refer to a group of composers, mostly from the State of Minas Gerais, and performers who produced a large musical repertory during the seventies in Brazil. With Milton Nascimento as the central character, the group includes Wagner Tiso....., among others. Bound by an poetical an musical affinity, they had the city of Belo Horizonte as a point of departure for they meetings, formation and creative production. This study about the Clube da Esquina is based in the context of transformations that made it possible to make history and to mark groups, places and/or people in the Brazilian musical scenery during the twentieth century. Although it has been considered a movement, it seems more adequate to say that the its production has a distinctive sonority. The purpose of this work is to promote an aesthetical reflection about that sonority, understanding that it is a combination of composing, arranging and performing elements. For that purpose the Album *Clube da Esquina*, released in 1972 (with 21 songs) has been chosen as a source, considering that it is the first work to sinthesize the specific musical characteristics of the group.

Milton Nascimento – Song – Brazilian Popular Music

Índice

Introdução	1
Capítulo 1 – Contextualização Histórica	7
1. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.....	10
1.1 . Utilização de conceitos desenvolvidos por Stuart Hall no Clube da Esquina.....	11
1.1.1. Identidade Nacional X Identidade sonora do Clube da Esquina.....	13
1.1.2. Globalização – O global e o local X identidade sonora do Clube da Esquina.....	11
1.2 . Culturas Híbridas.....	15
1.3 . Dos meios às mediações.....	17
1.4 . Sinal Fechado.....	18
1.4.1 Nas “brechas do sistema”, “nas frestas da censura”.....	19
Capítulo 2 – A escolha do disco de 1972	25
2.1. Construindo o Clube.....	28
2.2. O catalisador de idéias musicais.....	34
2.3. O primeiro disco solo de Lô Borges.....	35
2.4. Evidenciando e aperfeiçoando características.....	36
2.5. O LP duplo <i>Minas Geraes</i>	40
2.6. Primeiro disco solo de Toninho Horta e Beto Guedes.....	46
2.7. Clube da Esquina 2.....	48
Capítulo 3 – A sonoridade do Clube	53
3.1. Tonal.....	55
3.2. Modal.....	58
3.2.1 Pedal.....	59
3.2.2. Arranjo coletivo.....	60
3.2.3. O pedal e a tônica.....	61
3.2.4. Polirritmia.....	71
3.2.5. Modal sem pedal e modal/tonal.....	76
3.3. CRAVO E CANELA x LÍLIA.....	78
3.4. Canções de compositores externos ao Clube.....	80
3.5. Outras características.....	81
3.6.1. Dobramentos melódicos.....	81
3.6.2. Vocais e Falsete.....	82
3.6.3. Citação e recorrência de trechos de música.....	83
3.6.4. Forma musical X composição.....	84
3.6.5. Timbre.....	87
Recomposição do disco	89
Conclusões.....	96

Referências Bibliográficas	99
Apêndice	105
Tonal.....	107
O Trem Azul.....	108
San Vicente.....	112
Estrela.....	115
Clube da Esquina.....	115
Paisagem da Janela.....	119
Trem De Doido.....	121
Nada Será Como Antes.....	125
Modal.....	129
Cais.....	131
Saídas E Bandeiras N/1	137
Nuvem Cigana.....	139
Um Gosto De Sol.....	142
Os Povos.....	148
Ao Que Vai Nascer.	156
Tudo Que Você Podia Ser.....	161
Um Girassol Da Cor De Seu Cabelo.....	165
Pelo Amor De Deus.....	166
Cravo e Canela.....	170
Lília.....	172

introdução

A expressão Clube da Esquina passou a ser usada, no final dos anos 70, para se referir a um grupo de compositores, sobretudo cancionistas, na sua maioria mineiros, poetas e instrumentistas que produziram um vasto repertório musical, principalmente na década de 1970 no Brasil. Tal expressão, ampla em si, também dá título a duas canções (CLUBE DA ESQUINA e CLUBE DA ESQUINA N/ 2) e dois discos duplos, de títulos homônimos aos das canções, lançados respectivamente nos anos de 1972 e 1978. A expressão, podendo se referir a cinco sujeitos (grupo, duas músicas, dois discos), põe em questão o título desta pesquisa. Qual dos cinco seria o seu objeto central? Para esclarecer esta ambigüidade faz-se necessário refazer o caminho percorrido para a escolha.

Inicialmente, o objetivo era compreender o estilo, se assim podemos chamar, da produção musical do Clube da Esquina, a partir do aspecto sonoro – um grupo que trazia a figura do cantor e compositor Milton Nascimento como personagem centralizadora, reunindo dentre outros, Wagner Tiso (compositor, arranjador e pianista), Márcio Borges (letrista), Lô Borges (compositor e intérprete), Beto Guedes (compositor e intérprete), Fernando Brant (letrista), Ronaldo Bastos (letrista), Toninho Horta (compositor, guitarrista e intérprete), Novelli (contrabaixista e compositor), Nelson Ângelo (violonista, violeiro e compositor), Tavinho Moura (violeiro e compositor), Robertinho Silva (baterista), Flávio Venturini (tecladista, compositor e intérprete), Luiz Alves (contrabaixista), Nivaldo Ornelas (saxofonista), Sirlan, Tavito, Frederiko, Nana Vasconcelos (percussionista), Frederiko (guitarrista), Murilo Antunes (letrista), Paulinho Carvalho (contrabaixista), Paulinho Braga (baterista), Fernando Leporace (contrabaixista), Terório Júnior (piano, órgão); além dos membros da família Borges Marilton, Telo e Nico Borges, dos orquestradores, arranjadores e regentes Luiz Eça, Eumir Deodato, Paulo Moura (saxofonista), Francis Hime (pianista), Lyrio Panicali, e participação dos amigos compositores em uma ou outra música contida nos Lps lançados entre 1967 e 1979: Dori Caymmi, Danilo Caymmi, Joyce, Gonzaguinha, Chico Buarque e Maurício Maestro.

Ligados por afinidades musicais e poéticas, tiveram a cidade de Belo Horizonte-MG como local de formação inicial, encontros e fomentação da criatividade. A produção do grupo

chamava a atenção pela elaboração e beleza harmônica e melódica, pela assimetria da forma musical, pelo uso recorrente do falsete, pela exploração da melancolia, enfim, um conjunto de fatores que aguçavam a todo o momento o ouvido. Já tendo desenvolvido uma pesquisa de Iniciação Científica sobre um dos compositores do grupo, Lô Borges, a intenção era reter na sua amplitude todos os integrantes do mesmo.

À medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, percebeu-se que a expressão Clube da Esquina, apesar de usada na designação de um grupo de compositores, letristas e instrumentistas, abrigava um número muito grande de pessoas. Para uma compreensão da totalidade seriam necessários estudos individuais de cada membro do grupo e dos discos solo e coletivos lançados num período entre 1967 e 1979. Totalizando mais de 30 integrantes, cada qual com seus traços individuais, cerca de 21 Lps e mais de 300 músicas, a investigação aprofundada das complexidades do grupo ficou inviável para uma pesquisa de mestrado. Surge, a partir deste momento, a necessidade de encontrar um conjunto de gravações que pudessem representar com o maior conteúdo possível a sonoridade desta produção musical. Considerando a dimensão do repertório, foi imprescindível estabelecer uma metodologia de escuta. Neste sentido, entre outros livros analisados, o trabalho de Jan LaRue, *Análisis Del Estilo Musical* (LaRue, 1989), mostrou-se uma referência mais completa e eficiente na medida em que o autor, de forma clara, organizada e objetiva, propõe uma organização de escuta para o conhecimento aprofundado do material sonoro e social proporcionando o levantamento de questões e estimulando o pesquisador a decodificar seu objeto de pesquisa. Em seu livro, uma espécie de guia para análise do estilo musical, LaRue propõe na segunda etapa destinada às observações dos elementos musicais, os seguintes procedimentos: localização das três dimensões de análise (grandes, médias e pequenas) e observação das mesmas partindo das grandes em direção às pequenas; e abordagem dos cinco elementos (som, harmonia, melodia, ritmo e forma) e seus componentes básicos utilizados como parâmetro de observação das três dimensões no levantamento das hipóteses analíticas. O autor ainda sugere a formulação de questões para a abordagem da relação entre o texto e as estruturas musicais. Transpondo a classificação das dimensões utilizadas por LaRue, apoiada num repertório de música erudita para o universo da música popular, consideraram-se as grandes dimensões como sendo a

composição, juntamente com o arranjo e as orquestrações, as médias como sendo as seções e interlúdios e as pequenas as frases, semifrases e motivos.

Por mais que a idéia inicial passasse por um processo de reelaboração, não excluía a necessidade do contato auditivo com os 21 LPs contextualizadores do grupo. Esta etapa, seguindo a ordem cronológica e demonstrada no segundo capítulo da dissertação, teve como principal objetivo encontrar o repertório sobre o qual análises mais detalhadas pudessem ser feitas para uma melhor compreensão da sonoridade do Clube da Esquina, entendida como resultante da combinação de elementos composicionais, de arranjo e interpretativos (características individuais dos instrumentistas, gravação e outros). Depois da audição de todos os discos, música a música, um disco em específico reunia o maior número de características encontradas no repertório como todo: justamente aquele cujo título era homônimo ao grupo: *Clube da Esquina* (1972). A partir deste momento surgiu uma necessidade de diferenciar, no texto, o que era grupo, disco ou música. Clube da Esquina ficou para o grupo, *Clube da Esquina* para o disco e CLUBE DA ESQUINA para a música. Esta diferenciação passou a ser usada para todos os discos e músicas mencionadas na pesquisa.

Definido o repertório a ser analisado, passou-se à análise musical das 21 músicas que comportam o LP duplo *Clube da Esquina*, descrita no terceiro capítulo. Transcreveu-se a melodia e harmonia de todas as músicas, com exceção daquelas cuja autoria é externa aos compositores do grupo, e trechos de arranjos que se tornaram intrínsecos à composição. Os outros elementos de arranjo tais como a instrumentação utilizada, orquestração, recursos de gravação, especificidades dos instrumentistas e outros aparecem em forma de texto. Optou-se por incluir trechos explicativos, quando necessários, demonstrados na partitura, no corpo do capítulo para que o texto mantivesse uma fluência e o leitor conseguisse conectar as canções. As transcrições completas foram disponibilizadas no anexo. O referencial teórico para a simbologia da harmonia baseou-se principalmente naquela utilizada por Ian Guest (1996) em seu método prático de arranjo e na dissertação de mestrado de Sérgio Freitas (1995).

Sabendo que a reflexão estética sobre a produção musical do Clube da Esquina inclui não apenas o estudo dos elementos musicais, mas também de áreas interdisciplinares tais como as ciências sociais e a história, optou-se por analisar o objeto partindo do musical para o

social. Neste sentido, à medida que o repertório era ouvido, transcrito e analisado reunia-se um conjunto de questões sociais, políticas e históricas reveladas pela combinação de sons, instrumentos, interpretação, timbres, letras e outros que pudesse direcionar o posterior estudo social do grupo. As misturas de matrizes musicais levaram à discussão do hibridismo cultural. A particularidade sonora despertou a necessidade de aprofundar a questão identidade. As experimentações, agressividade de certas interpretações e o diálogo político através das letras despertaram a necessidade de um maior conhecimento do período de ditadura militar no Brasil e a situação política da América Latina. Tais questões, desenvolvidas no primeiro capítulo, aparecem na pesquisa de forma sintética. Por mais que se reconheça a grande contribuição destes aspectos para a construção sonora do grupo, além de ser um campo de pesquisa vastíssimo não é o tema central da dissertação. Apesar do estudo ter partido do musical para o social, escolheu-se organizar a dissertação no sentido inverso.

Voltando à primeira pergunta, qual seria então o objeto central da pesquisa? O centro é o disco *Clube da Esquina*, mas no sentido de representar o grupo Clube da Esquina. O disco também comporta a canção CLUBE DA ESQUINA que vem precedida de um N°2, porque a simplesmente CLUBE DA ESQUINA aparece no LP *Milton* de 1970. Por mais que se tenha definido o disco como central, a expressão sugere uma atitude mais aberta porque o Clube não é um espaço delimitado e definido. Fazem parte dele os amigos mais próximos e aqueles que vão aparecendo, que se identificam com seus integrantes, com suas composições, com suas interpretações, com seus timbres.

Neste sentido, cabe indicar uma questão central a ser verificada: *é possível reunir em um disco as especificidades sonoras responsáveis por identificar o Clube da Esquina?* Antes de tudo, é preciso mencionar que não se pretende fixar uma metodologia para uma análise estilística de um artista ou um grupo. A hipótese é colocada no sentido de avaliar a possibilidade de encontrar, dentro da obra de um grupo, ou artista, um momento onde as idéias são catalisadas a ponto de proporcionarem a identificação do mesmo.

capítulo 1

A escolha em estudar a sonoridade da produção musical do Clube da Esquina esteve diretamente atrelada ao aparente caráter de especificidade sonora que o grupo apresenta. O contato com seus discos e a análise intuitiva das gravações identifica nele características particulares frente à MPB¹ produzida entre a segunda metade da década de 1960 e década de 1970. Num primeiro momento, parecia ser uma tarefa fácil afirmar que o grupo possuía uma identidade sonora e, mais do que isto, desvendar as razões pelas quais tal afirmativa fosse plausível. Um contato mais aprofundado com o objeto de pesquisa revelava, no entanto, que muitos elementos verificados no mesmo, permeavam outros grupos contemporâneos a ele. Esta descoberta impulsionou a busca de uma melhor compreensão do contexto social histórico ao qual tal produção se inseria, além de por em questão o termo identidade atribuído à sua sonoridade.

Muitos pesquisadores têm-se voltado ao estudo da produção cultural das décadas de 60 e 70, um período em que a consolidação da indústria fonográfica, somada ao avanço televisivo e a formação das culturas de massa, vão problematizar os projetos de identidade nacional a partir do momento em que as fronteiras dos Estados nacionais e as grandes cidades intensificam-se enquanto lugar de fusão, mistura e diálogo intercultural. A hibridez permeia grande parte das produções culturais aproximando culturas de lugares variados e ao mesmo tempo diferenciando-as pela maneira particular de escolher, combinar e confrontar os elementos transitórios. Nas palavras do argentino Néstor García Canclini as culturas híbridas seriam resultantes de “processos culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”².

Para um entendimento da produção musical do Clube da Esquina, somando às misturas interculturais e ao desenvolvimento da indústria cultural, tem-se, ainda, a situação política de

¹ A opção em usar a sigla MPB em detrimento de Música popular brasileira é decorrente da diferenciação que ela adquire a partir do seu surgimento nos anos 60. Alberto Ribeiro da Silva (Alberto Moby) esclarece esta diferenciação em seu livro *Sinal Fechado* – a música popular brasileira sob censura – dizendo que “esta sigla e toda a produção poético-musical que ela passa a designar é uma construção política e não significa mais, como pode perceber, toda e qualquer música popular brasileira, sendo um subproduto – ou melhor, para que o termo não soe pejorativo – um subseção dela”. Pg. 145.

² Canclini, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2. ed. Gênese. 4. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. PG. XIX.

ditadura militar encontrada no Brasil entre os anos de 1964 e 1979. Foi um período marcado pela censura, principalmente à música popular que, lembrada por Alberto Moby³, era o “bem cultural mais consumido pelas camadas popular e média urbana e tendo como elementos principais de divulgação o rádio, a TV (estes sob controle) e, em menor escala, os jornais”. Diferente da ausência cultural, divulgada por uma parcela da imprensa da época, surgiu, sobre forte repressão, uma produção cultural que podia ser encontrada, como colocada por Moby, nos dizeres da época, “nas brechas do sistema”, nas “frestas da censura” (SILVA: p. 174). O texto que apresento neste primeiro capítulo faz uma breve reconstrução dos aspectos sociais, históricos e políticos pertinentes ao período estudado no sentido de compreender a particularidade sonora do Clube da Esquina, fruto inicialmente de uma intuição auditiva.

1. A identidade cultural na pós-modernidade – Stuart Hall

O sintético livro de Stuart Hall (1999) vai fornecer, de forma sintética e organizada, algumas variáveis para o discurso da identidade cultural. O autor inicia seu livro pondo em questão o conceito de identidade. Afirma ser um conceito complexo e difícil de ser compreendido até mesmo pelas ciências sociais contemporâneas - áreas naturalmente mais aptas a desenvolver o assunto. Neste sentido, ele coloca a sua reflexão num caráter hipotético frente à dificuldade de se traçar conclusões. Stuart vai cruzar, ao longo do livro, reflexões suas com as de outros teóricos. Apresenta uma possível relação entre identidade (ou a crise da mesma) e sujeito visualizada através do princípio de “que as identidades modernas estão entrando em colapso” (1999, p. 9), fato que pode estar diretamente relacionada com a mudança das características do sujeito. Com isto, discorrerá sobre três concepções de identidade embasadas na divisão de três tipos de sujeito: do Iluminismo, sociológico e pós-moderno.

Mais à frente, expõe o processo de mudança encontrado na modernidade tardia, trabalhando com o conceito de globalização. Hall chega a uma afirmativa de que “as sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e

³ Silva, Alberto Ribeiro. *Sinal Fechado* – A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Obra Aberta – Distribuidora de Publicações Culturais Ltda, 1994. PG. 153.

permanente” (1999, p. 14), diferentemente das tradicionais que veneram o passado e valorizam os símbolos “porque contêm e perpetuam a experiência de geração” (1999: p. 14). Neste sentido, as sociedades modernas vão provocar transformações no tempo e no espaço: “deslocamento do sistema social – a extração das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo” (1999: p. 14). O conceito de deslocamento é dissertado por Hall através da reflexão desenvolvida por Ernest Laclau. Laclau vê pontos positivos sobre o conceito de deslocamento que desenvolve mostrando que “ele (o deslocamento) desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos e o que ele (Laclau) chama de ‘recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação’” (1999: p. 18). E é sobre esta idéia de criação de novas identidades que se pode desenvolver a argumentação a respeito da produção musical do Clube da Esquina, que desenvolverei nas próximas linhas.

“As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”. (HALL: p. 51)

É possível estabelecer um paralelo do conceito de identidade nacional exposto por Hall e a identidade sonora do Clube da Esquina. Para isto, é necessário que se pense numa transposição do que Hall coloca como identidade nacional para identidade de um grupo específico dentro de uma mesma nação. Primeiramente, o Clube não foi um espaço definido e fechado, um prédio que possuísse endereço. Foi um grupo constituído por pessoas envolvidas com ou, por diferentes áreas das artes (música, literatura, cinema). Estas pessoas se uniram pelas afinidades mútuas - fruto da produção de símbolos, representações e sentidos aos quais

puderam se identificar - deixando como resultado um considerável repertório de canções e algumas músicas instrumentais. As representações contidas na produção musical deixada pelo grupo é que permitem traçar a sua identidade sonora, e esta é justamente a questão da pesquisa.

Pensar a particularidade sonora do Clube da Esquina dentro de uma identidade nacional, inicialmente tida como unificada, vai de encontro com o que Hall desenvolve a respeito da diferença dentro da unidade. Para Hall, “em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade” (1999: p. 62). Seguindo este raciocínio, esta diferença pode ser verificada na produção da MPB no Brasil entre o final da década de 60 e década de 70, citando apenas algumas: Canções de protesto (Edu Lobo, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré) que apresentam inclusive diferenças dentro do mesmo gênero, Jovem Guarda (com Erasmo Carlos, Roberto Carlos, Wanderléia), Tropicália (com Caetano, Gil, Rogério Duprat), Os Mutantes (os irmãos Arnaldo e Sérgio, juntamente com Rita Lee), Os Novos Baianos (Morais Moreira, Paulinho Boca de cantor, Pepeu Gomes, Baby Consuelo - atualmente Baby do Brasil), Secos e Molhados (Ney Matogrosso, João Ricardo), e outros. O Clube da Esquina (com Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant e outros) também se insere neste período confirmando, pois a diferença dentro da unidade. Outra análise também pode ser traçada sobre o grupo. Se pensarmos a partir do ponto de vista interno a primeira constatação é a existência de uma pluralidade de compositores, músicos e arranjadores, responsáveis por apresentar diferentes matrizes sonoras. Nota-se, ainda, a presença de uma personagem centralizadora das idéias musicais, atribuindo ao Clube da Esquina um caráter de unidade na diversidade, ou seja, as características individuais dos sujeitos envolvidos nesta produção interagindo-se, mesclando-se umas às outras dando origem a resultados sonoros coletivos e característicos do Clube da Esquina. Destaca-se, sobretudo, o papel catalisador atribuído ao artista Milton Nascimento considerando que a construção sonora do grupo passa por um processo de escolha e supervisão do mesmo.

“Eu tenho casa em vários lugares do mundo.
Eu não pertencço a um país só”⁴.

(Milton Nascimento)

Milton Nascimento parece não apresentar objeções quanto a viver num mundo de intensa comunicabilidade entre nações. Por mais que as suas afirmativas tenham ocorrido na década de 1980, é possível perceber nele a tranqüilidade em assimilar a forma de viver num mundo globalizado. Stuart vai expor no seu texto o argumento de Anthony McGrew (1999: p. 67) com respeito ao conceito de **globalização**, dizendo que ela “se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”. E como consequência da globalização, Stuart expõe três possibilidades (1999: p. 69) das quais a terceira fornecerá argumentos importantes para a identificação sonora do Clube da Esquina. São elas:

1. Enfraquecimento das identidades nacionais frente à homogeneização causada pela globalização,
2. Reforço das identidades locais como forma de resistência à globalização,
3. Surgimento de **identidades híbridas** frente ao declínio da identidade nacional causada pela globalização.

Antes de desenvolver, porém, o conceito de hibridismo, é necessário discorrer sobre a dialética colocada por Hall com respeito à “tensão entre o **global** e o **local** na transformação das identidades” (1999: p. 76). O **global** se daria pelo conjunto de fatores que levam ao “flutuar livremente” (1999: p. 75) das identidades. Isto significa transitar sem dificuldades por lugares, estilos, imagens, viagens internacionais, pelos sistemas de comunicação globalmente interligados. Seria a esta comunicabilidade que Milton estaria se referindo na suas afirmativas:

⁴ Milton Nascimento em entrevista realizada por Iolanda Pignataro para o caderno 2 da Folha de São Paulo. Título da reportagem *Pelos portos da vida*. Sem referência de data, mas há evidências de que tenha sido feita em 1986 por trazer a divulgação de um Show do Projeto SP que Milton realizaria com a participação de Wayne Shorter e que resultaria num disco, por sinal o terceiro com a participação dos dois artistas. O disco que a reportagem se refere possivelmente é *A Barca dos Amantes* lançado em 1986.

“*Eu tenho casa em vários lugares do mundo. Eu não pertencço a um país só*”. Ou seja, o artista parece afirmar que pertence a vários países levando a pensar numa possível identidade com tais lugares. Ainda está presente em sua fala a comunicação, o transitar livremente, a troca de informações. Esta seria uma atitude resultante da atuação do **global**. Expandindo este conceito à produção musical do Clube da Esquina, ele estaria evidenciado no diálogo musical estabelecido com outros países tal como o *rock* dos *Beatles* e o *jazz* Norte Americano, dois estilos musicais amplamente difundidos que influenciaram culturas do mundo todo, além dos boleros e canções tradicionais latinoamericanas. O **local** estaria representado pelos “vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares” (1999: p. 76). No Clube da Esquina, o **local** pode transparecer através de algumas situações como, por exemplo, a prática da criação coletiva - uma extensão da maneira de viver à realização artístico-musical, a presença de elementos do folclore mineiro, de efeitos sonoros⁵ e elementos de composição que remetem a um momento vivido. A tensão entre local e global pode ser trazida, ainda, no texto das canções tendo como uma das mais representativas PARA LENNON E McCARTNEY. Gravada no disco **Milton** de 1970, o título da canção já estabelece a ligação com duas figuras que compõem um dos grupos musicais, na época, mais difundidos mundialmente: *The Beatles*. Somado a isto, apresenta um texto que fixa as posições continental, regional, mundial, nacional e local. Apesar de sugerir um transito livre entre tais posições finaliza a canção reforçando o local:

Para Lennon e McCartney

(Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant)

Porque vocês não sabem

Do lixo ocidental

Não precisam mais temer

Não precisa da solidão

Todo dia é dia de viver

⁵ Em uma entrevista realizada por Mauro Rodrigues para sua dissertação de mestrado de título *O modal na música de Milton Nascimento* desenvolvida no Conservatório Brasileira de Música, RJ, 2000; Milton atribui o gosto por utilizar eco nas gravações as experiências realizadas em Três Pontas-MG com sua turma, seus amigos, de subir num morro e ficar gritando e ouvindo o som voltar repetidas vezes. Anexo Pg. 7.

*Porque você não verá
 Meu lado ocidental
 Não precisa medo não
 Não precisa da timidez
 Todo dia é dia de viver*

*Eu sou da América do Sul
 Eu sei, vocês não vão saber
 Mas agora eu sou cowboy
 Sou do ouro eu sou vocês
 Sou do mundo, sou Minas Gerais*

Esta mistura provocada pelo entrelaçamento do **local** com o **global** é que dá o caráter de **hibridismo** ao grupo. Não existe a intenção de preservar, de forma purista, a **tradição**. Estão a todo tempo lidando com a **tradução**, conceito desenvolvido por Robins que Hall coloca em seu livro (1999: p. 87). Na **tradução** ocorreriam “fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado”. Neste sentido, há uma interação com outras culturas sem que se sofra a assimilação delas. Pode-se chegar à seguinte hipótese: o que dá o caráter de identidade ou particularidade sonora à produção do Clube da Esquina é justamente o vínculo com seus lugares de origem e suas tradições, que combinado à maneira com que o grupo incorpora os elementos globalizados transformam-no numa cultura **traduzida e híbrida**.

1.2 Culturas Híbridas - Néstor García Canclini

Quem melhor desenvolveu o conceito de hibridação cultural foi Néstor García Canclini principalmente para as sociedades latino-americanas. Canclini vai por em questão a existência da pós-modernidade nos países da América Latina “onde as tradições não se foram e a modernidade não terminou de chegar” (2003: p. 17). Com o subtítulo *Estratégias para entrar e sair da modernidade* o autor analisa a fundo os processos culturais latino-americanos, destacando-os como particulares a ponto de mencionar a necessidade de

uma reflexão sociológica “específica” para os mesmos, se comparada com o desenvolvimento econômico, social, político e cultural dos países de primeiro mundo europeus e a potência econômica norte americana. A todo o momento fixa a importância dos processos dizendo que mais importante que uma cultura híbrida é o seu processo de hibridação. Reforça ainda que as misturas e interculturalidades que são contextualizadas principalmente nas fronteiras entre países e nas grandes cidades não estão ausentes de conflitos, condicionando “os formatos, os estilos e as contradições específicos da hibridação” (2003: p. XXIX). Canclini atribui importância ao “processo” de hibridação mencionando que ele “pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente em meio à decadência de projetos de modernização da América Latina” (2003: p. XVIII). Numa retrospectiva ao desenvolvimento cultural latino-americano, o autor constata a contradição encontrada em relação aos continentes europeu e norte americano: “se ser culto no sentido moderno é, antes de tudo, ser letrado, em nosso continente isso era impossível para mais da metade da população em 1920” (2003: p. 69). Isso gerou uma outra dinâmica de incorporação dos fatores modernizadores, ligados ao desenvolvimento econômico, tecnológico, cultural ou político. Tal dinâmica abre uma outra discussão: a apropriação e o uso das “atualizações” que chegam na América Latina. Segundo o autor (pg. 74), na América Latina “a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo” o que gerou uma heterogeneidade multitemporal da cultura moderna.

O início do processo de hibridação aparece juntamente com a concentração da população nos centros urbanos e o desenvolvimento da indústria cultural, ou cultura de massa: “passam de sociedades díspares em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante inovação, interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação” (2003: p. 285). Vê-se a importância do desenvolvimento dos meios de comunicação na promoção de interações culturais. Quem vai aprofundar o surgimento e desenvolvimento das massas, dos meios de comunicação e da cultura de massa num contexto latino-americano é Jesús

Martín-Barbero. Assim como Canclini, que atribui maior importância aos processos de hibridação em contrapartida à hibridação, Barbero desenvolverá o argumento de que mais importante que os meios são as mediações e as apropriações e usos destes meios pela população local.

1.3. Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia – Jesús Martín-Barbero

Os processos: dos nacionalismos às transnacionais

No primeiro capítulo de seu livro, Martín-Barbero apresenta o processo de industrialização atrelado ao movimento de modernização pelo qual os países da América Latina passaram e como ele se desenvolveu. Barbero discute a formação dos mercados nacionais estabelecidos pelo processo de desenvolvimento da modernidade industrializada que, culminando em meios massivos, puderam agir sobre a formação das culturas nacionais. Neste sentido, propõe um estudo acerca da função mediadora que os meios massivos assumem na formação de identidades culturais. Ao aprofundar a função de mediação dos meios massivos e o estudo de movimentos sociais na América Latina, o autor visualizou dois momentos. O primeiro que vai de 1930 até o final dos anos 50 e um segundo que começou a partir dos anos de 1960. Enquanto no primeiro as massas populares buscam o modo de apropriação e reconhecimento (BARBERO, 1997: pg. 229) dos meios e de si mesmo, no segundo o conteúdo ideológico será o grande informador de um discurso de massa, “que tem como função fazer os pobres sonharem o mesmo sonho que os ricos” (1997: p. 231). O segundo momento traz conseqüências que vão de encontro à formação de identidades nacionais proposto por Stuart Hall em seu livro. Barbero coloca que “o massivo, então, ver-se-á atravessado por novas tensões nacionais que remetem seu alcance e seus sentidos a diversas representações nacionais do popular, à multiplicidade de matrizes culturais e aos novos conflitos e resistências que a transnacionalização mobiliza” (1997: p. 231). Neste sentido, ele vai expor como agem e quais as conseqüências observadas na sociedade, da mediação dos meios massivos.

Segundo Barbero, “a massificação será detectável mesmo onde não houver massas”, e os meios desempenharão a função de mediadores entre o Estado e as massas, tradição e

modernidade, rural e urbano desativando suas relações e constituindo-se no lugar da simulação (1997: p. 249). Restringindo aos meios mais diretamente relacionados à veiculação do objeto de pesquisa, é interessante pensar na atuação do rádio e da televisão e em que esta atuação resultou. Para Barbeiro, o rádio fez presente a diversidade do social e do cultural (1997: p. 250), uma característica que o acompanhou desde o início. A televisão já agiu no sentido de absorver as diferenças. No entanto, esta absorção que permitiu o acesso à tamanha variedade de experiências humanas, países, povos, situações (1997: p. 250) acabou por reforçar o etnocentrismo ao invés de implodi-lo. A mediação proporcionada pela televisão desenvolvida no texto de Barbero estabelece uma relação com o que Hall desenvolve a respeito da globalização – a facilidade de comunicação entre nações. E a relação entre o global e o local, tendo como uma das conseqüências o surgimento de culturas híbridas, pode somar a uma das conseqüências da atuação da televisão que buscando a unidade acaba por reforçar o etnocentrismo.

A partir da década de 70, o rádio vai sofrer algumas alterações em função da crise resultante do auge alcançado pela televisão. Neste sentido ele passará por um processo de exploração da sua popularidade que culminará na sua especialização dividindo sua atuação por faixa de público. Neste momento ela passa a “se dirigir a setores cultural e geracionalmente bem diferenciados” (1997: p. 252) que combinado à “crise de identidade de partidos políticos tradicionais e a ausência de um apelo eficaz junto ao popular acabam por converterem-se em agentes impulsionadores de identidades sociais”.

Somando aos fatores sociais e históricos na formação de identidades nacionais, culturais e formação da cultura de massa, têm-se os aspectos políticos que assim como os outros influenciam na produção cultural.

1.4. Sinal Fechado – a música popular brasileira sob censura – Alberto Ribeiro da Silva

(Alberto Moby)

Voltando a análise à realidade brasileira e mais especificamente ao Clube da Esquina, Alberto Moby vai oferecer em seu livro argumentos para a produção cultural, sobretudo musical, nos dois períodos ditatoriais no Brasil: Estado Novo e Regime Militar.

O autor compara os dois períodos concluindo que enquanto no Estado Novo, a censura às manifestações culturais, principalmente à música e, sobretudo, a canção, “foi responsável principalmente pela propaganda do regime de Vargas, no regime Militar, desempenhou papel apenas silenciador” (SILVA, 1994: p. 166). Ambos governos intervieram nos meios de comunicação, principalmente rádio no primeiro e televisão no segundo, já que é justamente a partir deles que a música popular adquiriu maior alcance.

Assim como Canclini e Barbero, Moby vai relacionar o crescimento do mercado de bens culturais à concentração populacional urbana (1994: p. 34). O autor ainda atribui à música popular, principalmente no Brasil, o papel de “porta-voz de anseios e memórias de grande parte da população, fato (este) pouco conhecido de outras formações sociais” (1994: p. 35). Isto faz com que o Estado a censure, contando com o controle de todos os meios de comunicação do país. Inicia-se, a partir disto, um diálogo, ou uma espécie de desafio entre censura e produção cultural que poderá ser observada em canções de muitos compositores. Direcionando a análise para a produção musical do Clube da Esquina inserida no período de ditadura militar no Brasil, podemos observar algumas características que seguem.

1.2.2. As brechas do Sistema: as letras da ce/sua (03/74)

Enquanto alguns artistas, como Chico Buarque e Caetano Veloso, ou movimentos, como a canção de protesto e o Tropicalismo, têm sido constantemente abordados por historiadores, musicólogos e sociólogos, O Clube da Esquina tem aparecido de forma tímida nas pesquisas que aprofundam a canção brasileira no período de ditadura militar. A produção do grupo, formado e consolidado nos limites de 1967 e 1979, bem como a de seus integrantes, apresentam inúmeras características que os fazem adquirir um destaque comparável aos artistas ou manifestações citadas anteriormente. A diferença está na forma de construir seus elementos textuais e musicais para um diálogo com o período social e histórico do Brasil de ditadura militar, da América Latina ou mesmo mundial. Enquanto as reuniões eram proibidas, tal grupo lançava um LP duplo (1972) cujo título trazia a palavra “Clube da Esquina”. Como se não bastasse a referência a um encontro coletivo (Clube), ele se dá num lugar público urbano (Esquina). Antes do lançamento deste disco, em 1970 uma

canção de mesmo título compõe o LP **Milton**, cuja letra Alberto Moby classifica como paradigmática: “a voz do cantor parte do fundo da noite, as pessoas estão fugindo de/pra outro lugar, mesmo que o cantor não se ache perdido, mesmo quando as portas estão todas se fechando...” (1994: p. 137):

Clube da Esquina
(Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges)

*Noite chegou outra vez
De novo na esquina
Os homens estão
Todos se acham mortais
Dividem a noite, a lua
Até solidão
Neste clube a gente sozinha
Se vê pela última vez
À espera do dia naquela calçada
Fugindo de outro lugar*

*Perto da noite estou
O rumo encontro nas pedras
Encontro de vez
Um grande país - eu espero
Espero do fundo da noite chegar
Mas agora eu quero
Tomar suas mãos
Vou buscá-la onde for
Venha até a esquina
Você não conhece o futuro
Que tenho nas mãos*

*Agora as portas vão todas se fechar
No claro do dia o novo encontrarei*

*E no curral d'el rey
Janelas se abram ao negro do mundo lunar
Mas eu não me acho perdido
No fundo da noite
Partiu minha voz
Já é hora do corpo vencer a manhã
Outro dia já vem
E a vida se cansa
Na esquina
Fugindo fugindo
Pra outro lugar*

Muitos outros textos viriam a surgir nas canções do grupo fazendo referência à situação do país e/ou da América Latina. É o caso de SAN VICENTE (de Milton Nascimento e Fernando Brant), gravada no disco de 1972 explorando os anos duros dos países latino-americanos:

San Vicente
(Milton Nascimento e Fernando Brant)

*Coração Americano
Acordei de um sonho estranho
Um gosto vidro e corte
Um sabor de chocolate
No corpo e na cidade
Um sabor de vida e morte
Coração americano
Um sabor de vidro e corte*

*A espera na fila imensa
E o corpo negro se esqueceu
Estava em San Vicente
A cidade e suas luzes*

*Estava em San Vicente
As mulheres e os homens
Coração Americano
Um sabor de vidro e corte*

*As horas não se contavam
E o que era negro anoiteceu
Enquanto se esperava
Eu estava em San Vicente
Enquanto acontecia
Eu estava em San Vicente
Coração Americano
Um sabor de Vidro e Corte*

Em seu primeiro disco solo (1972), Lô Borges menciona na letra da canção COMO O MACHADO a seguinte frase: “... *aprendi a ser como machado que despreza o perfume dos sândalos... aprendi a ser como o meu gato que descansa com os olhos abertos...*”. O compositor parece se defender da falta de liberdade precisando estar atento para qualquer atitude que queira tomar. Pronuncia-se ainda quanto ao fechamento político sobre a expressão artística como uma coisa que fere algo que é belo. Há nas duas canções não apenas o diálogo verbal com a situação política da época. SAN VICENTE além de incorporar na interpretação um falsete que sugere grito, a busca de liberdade, traz matrizes interpretativas de instrumentos latino-americanos como, por exemplo, a maneira de tocar o violão. COMO O MACHADO é uma canção extremamente melancólica, com corais soando como se fossem lamentações. Há ainda no repertório do grupo canção resultante da sensibilização com relação a um acontecimento trágico no período de ditadura. É o caso de MENINO, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, composta em homenagem ao estudante Edson Luís, morto em março de 1968, exposto por Marcelo Ridenti em seu livro (2000, p. 75). A letra diz: “*Quem cala sobre teu corpo/ consente na tua morte/ talhada a ferro e fogo/ nas profundezas do corte/ que a bala*

riscou no peito/ quem cala morre contigo/ mais morto que estás agora...” Há também na interpretação da canção o grito cantado, a guitarra que sugere tiros, soando de forma agitada, agressiva e incisiva. Tais canções vão dizendo pelas “frestas”, achando “brechas” no sistema sem que seja necessário silenciar. Mas há também os momentos de silêncio. O silêncio da palavra, como no LP histórico **Milagre dos peixes** (1973). O disco teve várias canções vetadas pela censura provocando uma atitude diferenciada por parte de Milton Nascimento que juntamente com o grupo Som Imaginário era responsável pela assinatura do disco. Ao invés de “reformatar” as canções para que fossem aceitas, o compositor prefere gravá-las sem letra. Dispondo de um conjunto de músicos que naquele momento voltava-se para o experimentalismo instrumental, timbrístico e interpretativo, Milton Nascimento consegue gravar um disco cheio de mensagens ditas pelas entrelinhas, ou melhor, pelos gritos, suspiros, timbres, efeitos, instrumentos e vozes. São muitos os exemplos de canções do Clube da Esquina que estabelece um diálogo social e político no momento de ditadura. Não sendo o tema central desta pesquisa, aprofundá-lo faria desviar muito do objetivo principal. Mas os exemplos expostos evidenciam a necessidade de uma pesquisa mais completa sobre a produção musical do grupo de forma a atribuir uma importância que o mesmo comporta.

capítulo 2

O disco duplo *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges, lançado em 1972, foi escolhido para demonstrar as idéias composicionais, de arranjo e interpretação do grupo Clube da Esquina, por ser entendido como um álbum que catalisa o maior número de características sonoras e temáticas atribuídas ao grupo. A compreensão desta escolha exige uma reconstrução do caminho percorrido.

Considerando a proporção do material sonoro produzido pelo grupo (cerca de 21 Lps e mais de 200 músicas¹) inicialmente pensou-se na possibilidade de estabelecer alguns

¹ Este número diz respeito aos Lps lançados pelos principais compositores do Clube juntamente com os músicos constituintes desta produção num período que vai de 1967 a 1979.

	Compositor	Título do disco	Ano de lançamento	Gravadora	Diretor Musical	Supervisor Musical
1	Milton Nascimento	Travessia	1967	EMI	Luiz Eça (arranjador)	
2	Milton Nascimento	Courage	1969	A&M Records	Eumir Deodato	-
3	Milton Nascimento	Milton Nascimento	1969	EMI Odeon	Lyrio Panicali	Milton Nascimento
4	Milton Nascimento	Milton	1970	EMI Odeon	Lyrio Panicali	Milton Nascimento
5	Som Imaginário		1970	EMI		
6	Som Imaginário		1971	EMI		
7	Milton Nascimento e Lô Borges	Clube da Esquina	1972	EMI Odeon	Lindolfo Gaya	Milton Nascimento
8	Lô Borges	Lô Borges (disco do tênis)	1972	EMI Odeon	Lyrio Panicali	-
9	Som Imaginário	Matança de porco	1973	EMI Odeon		
10	Milton Nascimento	Milagre dos peixes (estúdio)	1973	EMI Odeon	Lindolfo Gaya	Milton Nascimento
11	Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta	Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta	1973	EMI Odeon	Lindolfo Gaya	Assistente de produção Nelson Angelo
12	Milton Nascimento	Milagre dos peixes (ao vivo)	1974	EMI Odeon	Lindolfo Gaya	Milton Nascimento
13	Milton Nascimento	Minas	1975	EMI Odeon	Direção artística Ronaldo Bastos	Milton Nascimento
14	Milton Nascimento	Milton	1975	A&M Records		
15	Milton Nascimento	Geraes	1976	EMI Odeon	Direção artística Milton Miranda	Milton Nascimento
16	Beto Guedes	A página do relâmpago elétrico	1977	EMI Odeon	Direção artística Milton Miranda	-
17	Toninho Horta	Terra dos pássaros	1977	Remasterizado Por Dubas 1995	Produção Toninho Horta e Ronaldo Bastos	-
18	Milton Nascimento	Clube da Esquina 2	1978	EMI Odeon	Produção Executiva Milton Nascimento, Novelli e Ronaldo Bastos	Milton Nascimento
19	Beto Guedes	Amor de Índio	1978	EMI Odeon	Produção Ronaldo Bastos	-

parâmetros a partir dos quais se pudesse chegar ao material sonoro a ser trabalhado. Esta primeira tentativa não se mostrou eficiente na medida em que ao definir alguns critérios, tentava enquadrar um número de canções que seriam tomadas naquela ocasião como representativas, podendo resultar numa amostragem forçada e pouco significativa. A solução encontrada foi inverter o processo inicial, ou seja, ouvir todos os discos e a partir das características que eles fornecessem e demonstrassem, definir qual conjunto de obras deveria ser tomado como referência. O processo de escuta acabou levando à transcrição de 70% do repertório. A escuta dos discos se deu em ordem cronológica.

2.1. construindo o Clube

Iniciada pelo Lp *Travessia* (1967) de Milton Nascimento, a prática de escuta teve como objetivo inicial promover observações em nível intuitivo. Neste sentido, foi possível perceber lirismo e suavidade na voz de Milton Nascimento, tratamento bossa novista nos arranjos e interpretação das canções. Além disto, a presença de uma canção instrumental (CATAVENTO) instigou a atenção para futuras observações. A temática insistiu principalmente em três assuntos: saudade, solidão e trabalho. As observações de âmbito instrumental tais como escolha dos instrumentos utilizados, função desempenhada pelos mesmos e especificidades interpretativas evidenciaram a necessidade de organização desta escuta. Neste sentido, chegou-se a um conjunto de elementos gerais a partir dos quais os outros Lps passaram a ser observados: composição, formação instrumental, arranjo, orquestração e interpretação.

O segundo Lp, *Courage* (1969), também de Milton Nascimento, apresentou a maioria do repertório presente em *Travessia*. *Courage* foi gravado nos Estados Unidos e teve o piano executado pelo jazzista Herbie Hancock, inaugurando um diálogo entre músicos do Clube da Esquina e Norte Americanos que levaria Milton Nascimento a dividir com o saxofonista Wayne Shorter o Lp *Native Dancer* lançado em 1975. A escuta de

20	Lô Borges	A Via-Láctea	1979	EMI Odeon	Produção Executiva Milton Nascimento	-
21	Beto Guedes	Sol de Primavera	1979	EMI Odeon	Produção executiva Ronaldo Bastos	-

Courage sugeriu uma intenção de sonoridade semelhante ao disco anterior apesar de apresentar forte interpretação jazzística em algumas canções. Em TRÊS PONTAS, por exemplo, este caráter jazzístico que leva o piano a realizar contracantos rítmico-melódicos na primeira seção e improviso em semicolcheias na segunda, resulta numa completa desconexão com a letra. Enquanto a canção fala de reencontro, do trem que chega trazendo aquela “... gente que partiu pensando um dia em voltar enfim voltou no trem...”, o acompanhamento traz uma intenção de superatividade e redundância. Toda a poética expressada no texto não foi enfatizada pelo som. As diferenças mais representativas entre os dois discos apareceram relacionadas ao nível técnico de execução instrumental e de gravação. Algumas razões das semelhanças podem ser atribuídas ao fato de tanto Luís Eça, arranjador de Travessia, quanto Eumir Deodato, responsável pelos arranjos de Courage virem de um contato muito grande com a linguagem de música instrumental, Bossa Nova e Jazz. Luiz Eça era integrante do Tamba Trio, um grupo instrumental que explorava as duas linguagens abordadas anteriormente. Eumir Deodato² já havia participado do conjunto de Roberto Menescal, um compositor representativo da Bossa Nova. Trabalhou como arranjador em discos de Marcos Vale e Tom Jobim. No ano de 1967 morando nos Estados Unidos teve a oportunidade de arranjar discos de Paul Desmond, Frank Sinatra e Tony Bennett, dentre outros. A semelhança dos dois discos ainda ocorre em razão de Travessia possuir dois arranjos de Eumir Deodato adaptados por Luís Eça. Um terceiro ponto diz respeito ao fato de Milton dar liberdade de criação a Eumir Deodato, que pelo fato de vir de uma mesma geração e apresentar semelhanças com Luis Eça quanto a referências musicais, acaba produzindo aspectos similares. Isto ocorre por Courage ainda ser o 2º Lp de sua carreira, ou seja, mesmo tendo ganhado em 2º lugar o II Festival Internacional da Canção realizado em 1967 pela TV Globo, e ainda ter levado o prêmio de melhor intérprete conseguindo assim uma maior visibilidade, estava começando em relação à indústria fonográfica. Mesmo que o disco tenha sido gravado e lançado no exterior, o que pode ser considerado precoce para um artista em começo de carreira, e de Milton já ter demonstrado um grande talento para compor e interpretar suas canções, confiar a elaboração do arranjo

² Informações tiradas da Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. Reimp. Da 2. ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

de suas composições a arranjadores já experientes era, de certa forma, uma saída inteligente e mais segura. À medida que adquiria mais experiência, ia tomando frente e supervisionando o seu trabalho. Como resultado disso, passam a surgir arranjos mais conectados à composição com maior valorização de suas características: uma atitude que começa a ser evidenciada no terceiro disco de sua carreira – Milton Nascimento (1969).

Lançado no mesmo ano em que o disco anterior, o Lp Milton Nascimento apresenta uma suavização do tratamento bossa novista que pode ser observada nos arranjos. Milton traz um canto mais estridência e projetado em contrapartida ao lirismo e leveza até então utilizados. O equilíbrio orquestral começa a ceder lugar a mudanças mais abruptas envolvendo esvaziamento e preenchimento. Os momentos de esvaziamento orquestral vão favorecer uma percepção melhor do violão de Milton e o conhecimento mais bruto da composição. Neste disco, os músicos são convidados a participar do processo de elaboração dos arranjos. Milton começou a abandonar a seção rítmica composta por músicos de bossa nova e jazz e passou a atuar com músicos que se aproximavam mais de sua linguagem musical. Estes músicos atuarão em suas produções por um longo período. Entre eles estavam Novelli (contrabaixo), Robertinho Silva (bateria), Nelson Ângelo (violão e guitarra), Toninho Horta (guitarra), Wagner Tiso, dentre outros. Passou-se a utilizar naquele momento a prática do arranjo coletivo onde todos davam idéias, todos tocavam. As complexidades rítmicas começavam a aparecer como nas canções SUNSET MARQUIS 333 LOS ANGELES e PAI GRANDE. As matrizes composicionais tais como a religiosidade, a música africana e mesmo a Bossa Nova que já haviam sido anunciadas nos arranjos anteriores ficavam mais claras. A ligação com a música popular brasileira se manifestou na escolha em gravar a canção PESCARIA (Canoeiro) de Dorival Caymmi, um compositor de grande representatividade da cultura musical no país. Esta canção havia sido lançada por Caymmi inicialmente em 1954. Nesta gravação de PESCARIA é possível perceber a justaposição de duas maneiras de tocar o violão. A primeira diz respeito ao samba, já com toda sua desenvoltura e balanço conquistada pela bossa nova, e a segunda (no trecho cuja letra se inicia em *louvado seja Deus...*), à inserção de polirritmia explorando a pulsação três contra dois: uma combinação que vai permear com frequência a produção musical do compositor. Quem ficou responsável pela direção musical deste disco foi o

maestro arranjador Lírio Panicali. Panicali já havia dirigido bandas, coros, trabalhado em rádios, composto trilhas para filmes e telenovelas. Diferentemente dos dois discos anteriores, onde o trabalho do diretor musical se misturava ao de orquestrador, em *Milton Nascimento* as orquestrações ficaram por conta de Luiz Eça, Maurício Mendonça e Paulo Moura. Milton Nascimento desempenhou o papel não só de arranjador, mas também de centralizador das idéias se responsabilizando pela supervisão musical. Os arranjos começavam a demonstrar uma outra característica recorrente na produção do Clube da Esquina: seções bem definidas e diferentes entre si. A mudança de intenção entre as partes no Clube da Esquina já é uma característica da própria composição e com a nova concepção de arranjo que começa a ser utilizada, ela vem reforçada pelas alterações instrumentais, orquestrais e interpretativas.

Apesar da maioria das composições do disco serem resultantes da parceria entre Milton Nascimento, Fernando Brant e de outros parceiros já apresentados em discos anteriores como Márcio Borges e Ronaldo Bastos, foram apresentados dois outros novos compositores que se tornariam expressivos no grupo: Toninho Horta e Nelson Ângelo. A saudade apareceu como tema mais recorrente.

A inclusão de diferentes influências continuou evidente no trabalho de Milton. O quarto Lp *Milton* (1970) não por acaso traz a seção rítmica composta pelo **Som Imaginário**: um grupo instrumental que apresentava fortes características do *rock* progressivo. O grupo ainda funcionava como um laboratório de experimentações estando aberto para diferentes estilos, variados timbres instrumentais e vocais, utilização de recursos eletrônicos, efeitos, dentre outros. Em *Milton*, Wagner Tiso, Zé Rodrix, Tavito, Frederyko, Luiz Alves e Robertinho Silva somados à participação especial do percussionista Naná Vasconcelos vão utilizar maneiras bem criativas de trabalhar os efeitos nos instrumentos de percussão, nas vozes, dispendo de equipamentos eletrônicos para a guitarra, explorando os variados timbres trazidos pelo órgão, as estridência, resultando numa sonoridade menos introspectiva e de maior atitude. A expressão vocal mostrou-se mais vinculada ao texto das canções, mesmo que pra conseguir este resultado tenham sido necessários alguns gritos. O falsete masculino (CLUBE DA ESQUINA), os dobramentos de voz com voz e voz com instrumento, realizados de várias maneiras (CLUBE DA

ESQUINA, DURANGO KID, ALUNAR), os vocais (DURANGO KID, ALUNAR), os improvisos de voz (AMIGO, AMIGA, MARIA TRÊS FILHOS, PAI GRANDE) começaram a ser utilizados somando ao conjunto de características recorrentes nas produções do Clube da Esquina. A ligação com a tradição da música popular brasileira foi marcada pela gravação de FELICIDADE, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. A canção, executada apenas por voz e violão, mostrou-se de um modo bem transparente. Milton foi acompanhado por Lô Borges ao violão que mesmo demonstrando pouca fluência na execução do instrumento apresentou desenvoltura na rearmonização da versão original. Neste disco a orquestra foi tirada por completo, com exceção de ALUNAR, favorecendo assim a visibilidade e a experimentação de diferentes sonoridades dos instrumentos da seção rítmica. A temática continuou explorando os assuntos saudade, solidão somando à valorização da origem, das raízes.

Os próximos lançamentos vinculados ao grupo Clube da Esquina foram os dois primeiros discos, de três, do grupo **Som Imaginário** (1970 e 1971). O **Som Imaginário** que havia sido criado para acompanhar Milton Nascimento no teatro Opinião, se apresentado posteriormente em outros teatros, gravou em 1970 seu primeiro disco. Apesar do grupo ser originalmente instrumental, seus discos vão trazer canções que exploram a sátira e o jogo de sílabas e palavras. O álbum de 1970 trouxe influências da música espanhola (SUPER-GOD), do *rock* progressivo, do *blues* (PANTERA). A utilização de distorções e efeitos que evocam objetos tais como helicóptero e bomba foram explorados. Os vocais que se tornariam característicos do Clube aparecem nas canções SÁBADO e FEIRA MODERNA. Alguns arranjos foram construídos a partir de sensações e ambientação, como no início da canção NEPAL: pessoas conversando, tossindo, sons de pássaros, melodias orientais parecem construir a praça dita no texto. Esta ambientação reforça a relação texto-música observada na canção que apresenta o seguinte texto:

*“no Nepal tudo é barato
no Nepal tudo é muito barato*

no Nepal existe uma praça

*onde existe um monte de dinheiro
e quem precisa tira o que precisa
e quem ganha bota lá de novo
e lá não tem problema financeiro
e o povo é sempre muito ordeiro*

*no Nepal a juventude é quieta
e cultiva as flores de outras terras
pinta o corpo de todas as cores
e procura sempre as coisas certas
no Nepal o casamento é livre
e os sinais da rua sempre abertos*

*No Nepal o vento é cristalino
E a verdade vem junto dos ventos
E o carinho vem de juro fortes
E o povo vive só de renda
Te convido companheira amada
A fugir para o Nepal comigo*

*no Nepal tudo é barato
no Nepal tudo é muito barato*

Tendo sido lançada no ano de 1970, pós AI5, a letra desta canção faz um apelo à situação de aprisionamento do país causado pelo acirramento da ditadura e indica uma saída: a fuga.

O disco foi resultado de uma série de colagens experimentais mostrando-se aberto a vários estilos e sonoridades. Explorou a produção de sílabas sem construção de palavras. Apresentou pela primeira vez a canção TEMA DOS DEUSES que voltaria a aparecer no Lp ***Milagre dos peixes*** (1973) de Milton Nascimento. Aliás, esta ligação entre os Lps através do repertório, que começou a ganhar visibilidade nos arranjos, vai proporcionar um elo de comunicação muito forte entre as produções das personagens do Clube da Esquina. Entre as

canções mais representativas do disco está FEIRA MODERNA de Beto Guedes, Fernando Brant e Lô Borges. A canção apareceria posteriormente no disco solo Amor de Índio (1978) de Beto Guedes. Em ritmo de balada, a canção provoca um sentimento de nostalgia, sensação também recorrente no grupo como um todo.

2.2. o catalisador de idéias musicais

O disco duplo Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges (1972) foi o primeiro trabalho que conseguiu reunir no mesmo disco os elementos composicionais e interpretativos que foram aparecendo a cada novo LP. Dentre os compositores que se tornariam mais representativos do grupo apareceram Ronaldo Bastos, Fernando Brant, Márcio Borges, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes e Toninho Horta sendo que os dois últimos participaram apenas como intérpretes. Além de apresentar uma série de arranjos coletivos, algumas canções foram arranjadas por Eumir Deodato e Wagner Tiso ficando as regências sob responsabilidade de Paulo Moura. Clube da Esquina apresenta momentos com e sem utilização de orquestra. É possível notar que a partir do disco de 1970 (Milton) a orquestra passou a ser utilizada com mais flexibilidade. A música instrumental esteve garantida por duas composições (CLUBE DA ESQUINA e LILIA). Bossa Nova, *beatles*, *jazz*, *rock* progressivo, religiosidade, regionalismo, latinidade, tradição, experimentalismo representam, no disco, as matrizes composicionais, interpretativas e de arranjo. A maneira bruta e transparente com que tais matrizes foram apresentadas, ajuda na sua percepção. O disco ainda demonstra uma força catalisadora à medida que suas 21 composições vão sendo tocadas. Neste sentido, ele se torna um marco de referência. A partir dele as produções seguintes vão evidenciar mais umas características do que outras. Além disto, existirá uma tendência contínua de lapidação das peculiaridades apresentadas até então. Por isto, mesmo não contendo composições de Toninho Horta e Beto Guedes, compositores importantes do grupo, mostrou-se como uma obra que reúne um repertório em potencial para a abordagem das especificidades da sonoridade do Clube da Esquina.

2.3. o primeiro disco solo de Lô Borges

Ainda no ano de 1972, em consequência de um bom resultado musical obtido em Clube da Esquina, Lô Borges foi convidado a lançar o seu primeiro disco solo (Lô Borges), conhecido como o disco do Tênis por trazer um par de tênis na capa, pela gravadora EMI Odeon. O convite surgiu no ano anterior, durante as gravações de Clube da Esquina, ocasião em que o compositor tinha apenas 19 anos. Em seu disco, composto por quinze canções curtas onde sete delas duram menos que dois minutos, Lô Borges contrasta suavidade vocal com acompanhamentos de intenção mais pesada trazidos da linguagem do *rock* e explora, ainda, vocais dissonantes. As características individuais de alguns músicos vão sendo cada vez mais reconhecidas tais como a sonoridade aveludada e os contracantos melódicos e harmonizados de Toninho Horta. Neste disco, os músicos revezavam nos instrumentos: isto mostra a importância dada às idéias musicais e à interpretação destas idéias que no LP é garantida por músicos de convívio próximo, valorizando a amizade num ambiente profissional. Há no disco, ainda, baladas (O CAÇADOR, FAÇA O SEU JOGO, COMO O MACHADO), canções com o compasso 6/8 (HOMEM DA RUA, NÃO SE APAGUE ESTA NOITE) e *rock* progressivo (FIO DA NAVALHA). Três músicas são instrumentais. A orquestra aparece no arranjo de FAÇA O SEU JOGO composto e regido por Dorí Caymmi. Quem melhor conseguiu transmitir as características deste disco foi Ronald Polito¹, numa matéria publicada no jornal Estado de Minas no ano de 1997. Vale a transcrição de um trecho de sua reflexão:

“Pois este disco compõe um microcosmo. Anotando pequenas vivências ou projeções, ajuizando experiências passadas e presentes, mapeando opções de comportamento e reação, o que vemos é um roteiro fragmentado de uma subjetividade que busca o isolamento, de uma personalidade intimista, insubmissa e, mesmo, agressiva, quando precisa manter sua integridade ameaçada. A música, por outro lado, tendo sua própria linguagem e orientação, comparece geralmente em sistemática sintonia ou em contra-voz com os apelos de fala, quando esta se faz presente. Porque também há o tempo só para a música, onde toda palavra seria ruído. Coisa incomum na MPB do período, com

tendência a uma supervalorização da letra das canções”. ... ”O tom melódico geral é melancólico, triste, sorumbático, ainda que nunca linear ou repetitivo (os momentos corais são longos lamentos)”.

2.4. evidenciando e aperfeiçoando características

O ano de 1973 seria marcado por três lançamentos. O primeiro deles, *Milagre dos Peixes*, registra de forma marcante a passagem deste grupo pela repressão. O disco esbanja experimentalismo, atitude, e principalmente musicalidade. Milton Nascimento, acompanhado novamente pelo **Som Imaginário** eleva sua música a um nível muito alto de expressão. Mesmo as composições que foram vetadas pela censura compõem o disco através do som. A partir da escolha em gravar as canções censuradas sem o texto, é possível visualizar uma característica do processo criativo: a prática de composição fortemente ligada à elaboração do arranjo e o texto musical fortemente ligado à escolha dos sons. A necessidade de expressão causada pela ausência do texto acabou de certa forma impulsionando a exploração das sonoridades e dos recursos instrumentais que resultaram o disco. Milton grita, geme, utiliza falsete, fala. Da mesma forma os instrumentos parecem gritar, gemer, se lamentar. Existe nele uma evocação de imagens. Na canção OS ESCRAVOS DE JÓ, que abre o disco, é utilizada uma marcação forte nos tempos 2 e 4 do compasso realizada através do bumbo da bateria e reforçada pelas congas que sugere o ritual escravo, música negra que busca um alívio do trabalho árduo dito pela letra: “*saio do trabalh - eh; volto para cas - eh; não lembro de canseira maior, em tudo é o mesmo suor*”. Aliás, esta é uma das canções de Milton que possuem dois outros títulos: CAXANGÁ que se assemelha quanto à atitude a ESCRAVOS DE JÓ e O HOMEM DA SUCURSAL, que dá uma ênfase maior na questão política: “*saio do trabalh - eh; volto para cas - eh, eh; me lembro de um tempo melhor, me lembro de um tempo melhor*”. Outro momento onde a evocação de imagens é levada à sua completude ocorre na canção CHAMADA. Milton grita “*eu to cansado, me salva*” enquanto os sons vão criando uma ambientação descrita no livro de Tárík de Souza e Elifas Andreato (1979, p. 116) ^{II} como “chamados vocais angustiantes somados a pios de pássaros (que) vêm de uma região que lembra um descampado, onde acontecem as coisas mais estranhas...”. Esta ambientação é trabalhada

ainda na mixagem da canção em que, permitido pelo sistema estéreo, o som oscila entre os autofalantes direito e esquerdo dando a sensação de movimento, espacialização. Este disco merece atenção especial, pois cada canção que o compõe se mostra auto-suficiente. MILAGRE DOS PEIXES, canção que dá título ao disco, fala da entrega, da necessidade de libertação, de expressão. A TV em cores aprisionando as pessoas. Nela Milton extravasa liberdade, passeia com sua voz até as regiões mais extremas. A orquestra o acompanha na mensagem: “... livre, quero poder dizer: eu tenho esses peixes e dou de coração; eu tenho estas matas e dou de coração (à natureza)...”. Arranjo de Wagner Tiso e Regência de Paulo Moura.

O segundo lançamento de 1973 foi o terceiro disco do grupo **Som Imaginário** intitulado *Matança de Porco*. Compondo ainda o conjunto de obras lançadas neste ano está o Lp coletivo *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta* que funciona como um primeiro e pequeno disco solo de cada um dos quatro compositores reunidos num só Lp. O disco começa apresentando a canção CASO VOCÊ QUEIRA SABER de Beto Guedes e Márcio Borges, composta sobre o compasso 6/8. Traz no acompanhamento Lô Borges que reveza entre os instrumentos contrabaixo, piano e voz. Apresenta ainda Flávio Venturini numa composição em parceria com Beto Guedes, Vermelho e Márcio Borges e na participação do acompanhamento de duas canções. Dentre outros músicos aparecem Nelson Ângelo, Tenório Jr., Fernando Leporace e Robertinho. Assim como no primeiro disco de Lô Borges, em *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta*, os músicos tocam mais de um instrumento valorizando, desta forma, as idéias musicais em detrimento ao domínio técnico instrumental. A segunda canção que compõe o disco, MEU CANÁRIO VIZINHO AZUL de Toninho Horta, apresenta elementos composicionais e de arranjo que se tornariam característicos do compositor. Um deles é a exposição instrumental de uma canção através de vocalizações da melodia sem o texto. Outro elemento seria a construção de contracantos vocais em relação à melodia principal que soam como uma espécie de improviso composto. Na música de Toninho Horta, o contracanto, assim como a melodia principal, vai apresentar variadas dissonâncias. Isto não compromete o equilíbrio entre a voz principal e o contracanto já que ambos se caracterizam por serem extremamente melódiosos, respeitando a natureza do instrumento, neste caso a voz. A importância dada as

construções musicais em detrimento à técnica, mencionada anteriormente, vai aparecer também no vocal tanto que a voz aerada e frágil de Lena Horta, irmã de Toninho Horta, não compromete a interpretação em virtude da riqueza melódica e harmônica trazida na composição e arranjo. Toninho Horta demonstra bastante domínio musical na medida em que apresenta resultados composicionais bem coerentes mesmo trabalhando com dissonâncias, campos harmônicos ampliados, modulações, cadências inesperadas, tensões pouco óbvias e distribuições inusitadas das vozes dos acordes na guitarra. Neste sentido, algumas características de Toninho Horta são responsáveis por aproximar sua composição à de Danilo Caymmi presente neste mesmo disco. Na segunda parte canção PONTA NEGRA, de Danilo e João Carlos Pádua, Nana Caymmi, irmã de Danilo, realiza uma segunda voz sem letra enquanto a melodia é cantada pelo irmão. O trecho ainda traz harmonia mais dissonante que a primeira parte inspirando a construção melódica do contracanto. Ambas canções apresentam ritmo de bossa nova. Tais semelhanças contribuem para criar unidade no disco já que se trata de um disco coletivo. No disco, a música instrumental está representada pela canção LUIZA, de Novelli: uma balada em 6/8 que vai se transformando num jazz. São utilizados os elementos característicos da linguagem tais como *walking bass* e improvisação.

No ano de 1974, apenas um disco seria lançado: *Milagre dos Peixes ao vivo* de Milton Nascimento e grupo **Som Imaginário**. A boa repercussão do Lp de mesmo título gravado em estúdio em 1973, e o impacto causado pelo experimentalismo e ousadia nos shows foram responsáveis pela gravação ao vivo. Seis canções do disco de estúdio estão presentes no ao vivo. Composto o restante do repertório aparecem quatro canções de *Clube da Esquina* (1972), uma canção do disco *Matança de porco* (1973), do **Som Imaginário**, uma canção gravada no primeiro disco de Milton, *Travessia* de 1967, duas canções inéditas (BODAS, de Milton Nascimento e Ruy Guerra e VIOLA VIOLAR, de Milton Nascimento e Márcio Borges) e duas canções da MPB da década de 50 e 60, responsáveis por estabelecer a ligação com a tradição da música popular brasileira: CHOVE LÁ FORA, grande sucesso de Tito Madí do ano de 1957^{III} e SABE VOCÊ (1962)^{IV}, dos bossa novistas Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. A canção inédita BODAS é responsável pela entrada de Milton Nascimento neste show que resultou em disco, logo após a execução das

composições instrumentais MATANÇA DO PORCO (Wagner Tiso) e XÁ-MATE (Nivaldo Ornelas). MATANÇA DE PORCO aparece numa execução bem mais suave do que a primeira versão de 73. Na versão anterior a guitarra trabalhou com o efeito de distorção grande parte do tempo e a bateria explorou sonoridades bem mais pesadas, voltando-se a atitude do rock. O efeito uauá, utilizado na guitarra nesta versão, proporcionou mais leveza à composição sem perder a ligação com a linguagem do rock. Outro elemento que contribuiu para a leveza foi o momento de improviso reservado ao saxofonista Nivaldo Ornelas. Inserindo elementos jazzísticos conseguiu um resultado que misturou as duas linguagens. A canção XÁ-MATE, logo após MATANÇA DE PORCO, de Nivaldo Ornelas, aparece executada inicialmente por orquestra de cordas e saxofone. Aos poucos o restante da orquestra vai se pronunciando numa interpretação de repleta melancolia. A composição em tom menor, somada ao tratamento orquestral e arranjo, traz características da música barroca. O contraponto é explorado entre os instrumentos. Finaliza numa intenção de docilidade infantil realizada pelo órgão que tocando em regiões agudas sugere uma caixinha de música. A entrada de BODAS é marcada por notas graves de um sax tenor, que emitindo vários harmônicos sugere um som de navio se aproximando. Milton abre sua participação com esta canção que compôs em parceria com Ruy Guerra. A letra apresenta uma série de metáforas a partir de um texto que fala da invasão inglesa sofrida pelo Brasil há alguns séculos atrás. A canção pode representar um protesto em relação a uma série de canções de Milton que foram censuradas na ocasião em que gravava o Lp *Milagre dos Peixes* (1973). Um trecho BODAS diz:

“... *Minha vida e minha sorte*
numa bandeja de prata, prata, prata...
eu daria à corte atenta
com o cacau dessa mata, mata, mata...
todo o cacau dessa mata, mata, mata...
daria à corte e à rainha
numa bandeja de prata, prata, prata...
pra ver o capitão sorrindo...”

Milton parece querer demonstrar que não tem nada a esconder. Apenas quer a liberdade de se expressar. Entregaria sua vida, sua sorte e sua arte, mas esta entrega poderia destruir o sentido de sua vida insistindo na palavra *mata, mata, mata*. VIOLA, VIOLAR, a segunda canção inédita, também esbanja uma segurança em relação à manifestação artística: “*eu estou bem seguro nesta casa, minha viola é o resto de uma feira, a minha fome morde o seu retrato, brindando a morte em tom de brincadeira ...*”. A canção apresenta lirismo e tranquilidade. Na ponte existente entre sua primeira e segunda exposição, o som busca extravasar, através do arranjo, a sensação de aprisionamento. Células rítmicas repetitivas são tocadas num andamento rápido pela quase totalidade da orquestra, o que pode ser considerada uma execução bastante difícil, provocando a sensação de desafio: enfrentar a situação. O disco apresenta arranjos bem definidos deixando menos espaço para o experimentalismo. Esta atitude vincula-se ao fato das dificuldades de se gravar um trabalho ao vivo, ainda mais quando se trata de um número tão grande de músicos considerando seção rítmica e orquestra. Neste sentido, em comparação com o anterior, o disco resulta numa sonoridade mais aveludada, e menos estridente.

2.5. O Lp duplo Minas Geraes

Os anos de 1975 e 1976 seriam marcados por dois lançamentos sonoramente importantes na carreira de Milton Nascimento: Minas e Geraes. A característica mais evidente de ligação entre estes dois discos está no título que juntos formam a palavra que dá nome ao estado de Minas Gerais. A palavra que remete a este Estado também dá título à última canção de Geraes (MINAS GERAES) concluindo a trajetória iniciada em Minas, cujo título da primeira canção é homônima ao título do disco. MINAS E MINAS GERAES possuem a mesma melodia e harmonia e são do contrabaixista e compositor Novelli sendo que a segunda traz letra de Ronaldo Bastos. MINAS GERAES finaliza estes dois trabalhos e a letra da canção também evidencia isto:

Com o coração aberto em vento

*Por toda eternidade
Com o coração doendo
De tanta felicidade*

*Coração, coração, coração
Coração, coração...*

*Todas as canções inutilmente
Todas as canções eternamente
Jogos de criar sorte e azar*

As idéias estão muito imbricadas tais como a construção da palavra Minas a partir das iniciais de Milton Nascimento. A ligação vai sendo evidenciada também no nível musical, tomando uma proporção muito maior do que demonstrado pelas palavras. A última canção de Minas (SIMPLES) finaliza num acorde orquestral que reaparece no início da primeira canção de Geraes (FAZENDA). SIMPLES E FAZENDA também se relacionam quanto ao compositor (ambas são de Nelson Ângelo) e a personagem. Em SIMPLES existe uma criança que observa a transformação do mundo: *... a volta do rio virou a vida, a água da fonte nossa tristeza, o sol no horizonte uma ferida... o ouro da mina virou veneno, o sangue na terra virou brinquedo, e aquela criança ali sentada*. E em FAZENDA, a criança que lembra da sua infância mostrando um grande sentimento de afetividade e saudade:

*Água de beber
Bica no quintal
Sede de viver tudo
E o esquecer era tão normal
Que o tempo parava
E a meninada
Respirava o vento
Até vir a noite
E os velhos falavam*

Coisas desta vida

Eu era criança

Hoje é você

E no amanhã

Nós

Água de beber

Bica no quintal

Sede de viver tudo

E o esquecer era tão normal

Que o tempo parava

Tinha sabiá, tinha laranjeira

Tinha manga-rosa

Tinha o sol da manhã

E na despedida

Tios na varanda

Jipe na estrada

E o coração lá

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

Os arranjos são responsáveis por evidenciar as referências musicais, culturais e o modo de vida. Na ambientação da canção MINAS podemos perceber um resultado de reunião. Crianças fazem uma primeira apresentação incidental³ da canção PAULA E BEBETO, sem a letra, que aparecerá mais à frente no disco. Elas entram e saem dando a intenção de movimento: fazem uma espécie de passagem por MINAS. A voz feminina sendo reverenciada através do falsete masculino⁴ e os homens juntos a muitas vozes: uma

³ A palavra incidental é utilizada quando algum trecho de uma canção é inserido em outra.

⁴ Em uma entrevista feita por Mauro Rodrigues para sua pesquisa de mestrado, Milton Nascimento menciona o gosto pela voz feminina: "...desde pequenininho assim, eu tinha um negócio, eu gostava de cantar coisas

reunião entre crianças, adultos, homens e mulheres. As crianças aparecem como espontâneas, transbordam leveza enquanto o canto dos homens é melancólico e nostálgico. O arranjo composto somente de vozes e violão apresenta um resultado altamente expressivo. Este mesmo coro infantil de meninos executando a canção incidental PAULA E BEBETO, volta a aparecer nas canções SAUDADE DOS AVIÕES DA PANAIR e IDOLATRADA.

A canção FÉ CEGA FACA AMOLADA apresenta uma atitude mais roqueira contribuindo com o que a letra está expressando:

*Agora não pergunto mais aonde vai a estrada
Agora não espero mais aquela madrugada
Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada
O brilho cego de paixão e fé faca amolada...*

Francisco Vieira⁵ em sua dissertação coloca esta canção num segundo momento dentro do período de repressão iniciada em 1964 com o golpe militar: o de abandono da passividade diante dos fatos: “a fé, a crença em seus ideais, a paixão por eles de maneira impulsiva, já a faca tem que estar amolada, pronta para o corte, representando a luta e os instrumentos concretos ou abstratos para o enfrentamento”. No acompanhamento, os efeitos utilizados na guitarra e no órgão, as frases melódicas em ritmo de galope do saxofonista Nivaldo Ornelas, o diálogo entre os instrumentos, as perguntas e respostas de voz e instrumentos, formam o conjunto de elementos responsáveis por reforçar o ambiente combativo da canção em relação aos militares.

BEIJO PARTIDO começa em bossa que vai se transformando numa bossa-jazz. Mais uma vez a composição e o arranjo se mostram completamente ligados ao texto. Após a introdução, onde são utilizados violão, piano, órgão, flauta, contrabaixo e bateria, ocorre um esvaziamento instrumental ficando violão, contrabaixo e voz, para que a desilusão dita

que mulheres cantavam, eu só gostava de ouvir mulher cantando porque eu achava que mulher cantava com o coração e homem queria mostrar a voz que tem, que tinha né, então isso durou, então eu cantava música de todas as cantoras que eu conhecia, inventava coisas com a voz bem fina, e aí isso sempre me acompanhou...”

⁵ VIEIRA, F. C. S. F. *Pelas esquinas dos anos 70. Utopia e poesia no Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1998. Dissertação de Mestrado em Poética. Pg 100.

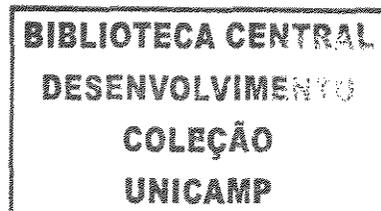
pelo texto seja mencionada de forma mais reflexiva e introspectiva. Aos poucos esta desilusão busca extravasar até o momento do grito que é acompanhado pelo arranjo através da volta dos instrumentos e do aumento de dinâmica. E assim este libertar vai sendo transferido para a maioria dos instrumentos. SAUDADE DOS AVIÕES DA PANAIR é composta nos compassos 5/4 e 6/8. Sobre o pulso da fórmula de compasso 5/4 o contrabaixista Novelli constrói variadas organizações dos tempos do compasso ora realizado junto com o bumbo da bateria, ora realizado sozinho. Tais variações incluem executar a rítmica da melodia, provocar polimetria, realizar convenções, dentre outras. A seção composta sobre o compasso 6/8 apresenta variações mais idiomáticas deste, resultando numa intenção mais jazzista. Nesta canção os músicos são colocados pra cantar. O músico cantador é uma característica presente nos violeiros. Todo verdadeiro violeiro, de acordo com a tradição (seus costumes), deve cantar. Neste sentido, Milton Nascimento coloca também seus músicos para cantar deixando a relação dos mesmos com a canção mais estreita e fazendo-os expressar não só os sons, mas também o texto. SAUDADE DOS AVIÕES DA PANAIR se apresenta a princípio bem simples e cancionista, e vai aos poucos demonstrando suas complexidades.

GRAN CIRCO traz a participação de Fafá de Belém⁶ que na década de 70 gravou em seus discos, canções de Nelson Ângelo, Milton Nascimento, Fernando Brant, Beto Guedes, Ronaldo Bastos e Márcio Borges. Em PONTA DE AREIA o coro infantil inicia a interpretação da canção. O arranjo busca sons que remetem a imagens como, por exemplo, o sino da igreja, característico de cidade do interior de Minas trazendo juntamente a lembrança da praça que geralmente fica em frente. A fórmula de compasso é irregular, oscilando entre 2/4 e 3/4, mas a canção apresenta uma facilidade de aprendizado. Traz um caráter infantil e de espontaneidade apesar do tema ser nostálgico falando sobre algo que já não se tem mais: “... *Maria fumaça não canta mais para moças, flores, janelas e quintais, na praça vazia um grito ai, casas esquecidas viúvas nos portais*”. De maneira geral, os Lp Minas (1975) e Geraes (1976) apresentam um caráter de reunião trazendo a grande maioria de compositores e músicos do Clube da Esquina. Composições destes discos e aquelas gravadas nos discos anteriores são mencionadas a todo o momento ao longo de Minas e

⁶ cliquemusic.com.br

Geraes. IDOLATRADA traz um trecho semelhante à CAIS, PAULA E BEBETO passeia em momentos diferentes pelo disco Minas como música incidental. MINAS, do disco de 1975, é a mesma composição que MINAS GERAES de Geraes, mas sem o texto. No arranjo da canção CARRO DE BOI (Maurício Tapajós e Cacaso) do Lp Geraes, onde o texto diz: “...*que vontade de não mais voltar, quanta coisa que vou conhecer...*”, um solo de fagote aparece em segundo plano realizando um trecho da melodia de MINAS que em MINAS GERAES apresenta a seguinte letra: “... *coração, coração, coração, coração, coração...*”. As citações constantes de canções e melodias contribuem para reforçar, no nível musical, o aspecto de nostalgia e saudade, atribuído à produção do Clube da Esquina, que aparece mencionado em grande parte nas letras. O recitativo é trazido na canção TRASTEVERE.

Geraes é um disco em que as misturas entre o global e o local estão bem presentes (referência ao título, é geral, mas é local). Nele, além das características ressaltadas em Minas, aparecem elementos da cultura latino-americana. No seu repertório está uma canção de Violeta Parra (VOLVER A LOS 17) com interpretação de Milton Nascimento e da argentina Mercedes Sosa e ainda participação de músicos latinos. O folclore (CALIX BENTO e LUA GIROU) e o regionalismo brasileiro também são lembrados. Dominginhos faz uma participação especial na canção CALIX BENTO. Clementina de Jesus, um ícone da cultura musical brasileira que carregou ao longo de sua vida os cantos de trabalho, jongos, ladainhas ouvidos na infância, os sambas que vivenciou nas rodas da Portela e Mangueira, e suas diversas participações como cantora em shows ao lado de Paulinho da Viola, Elton de Medeiros, Araci Cortes, Elisete Cardoso dentre outros, após 20 anos de trabalho como empregada doméstica, faz uma participação especial na canção CIRCO MARIMBONDO. O disco ainda apresenta a canção MENINO, composta para um estudante morto numa tentativa de reposta contra a ditadura. Os instrumentos nesta canção parecem gritar, pedir socorro, lutar contra a situação estabelecida. Mais uma vez os arranjos se mostram bem definidos nas seções. As introduções também se apresentam de forma bem diferenciada. Estes dois discos trazem um nível técnico elevado e sofisticação musical que voltarão a se manifestar no Clube da esquina II de 1978.



2.6. Primeiro disco solo de Toninho Horta e Beto Guedes

No ano de 1977 dois compositores do Clube da Esquina lançam seus primeiros discos solos: *A página do relâmpago elétrico* de Beto Guedes e *Terra dos pássaros* de Toninho Horta. O disco de Beto Guedes já se inicia com o uso contínuo do falsete. MARIA SOLIDÁRIA apresenta um ritmo que mistura guarânia com rock e no seu arranjo são usados elementos semelhantes aos de SAN VICENTI gravada no Lp *Clube da Esquina* (1972). A instrumentação se comparada com os dois discos de Milton Nascimento é mais simplificada, mas explora instrumentos pouco utilizados até então pelo Clube tais como o bandolim e flauta doce. O rock progressivo com seus efeitos está presente em CHAPÉU DE SOL. LUMIAR apresenta semelhança com FÉ CEGA FACA AMOLADA. O disco traz um número considerável de baladas. A bateria mostra-se sempre presente. Os arranjos, por mais que deixem transparecer uma experiência menor no que diz respeito à concepção e execução, apresentam características recorrentes do Clube: canções com o compasso irregular (MARIA SOLIDÁRIA), dobramento da mesma voz, finais longos com repetição de uma determinada seqüência de acordes geralmente da introdução, sobre o qual os instrumentos constroem melodias que não chegam a ser propriamente uma improvisação (CHOVEU), música instrumental com exploração de efeitos, timbres, imagens e sensações e construída a partir de convenções (CHAPÉU DE SOL). Compondo o repertório do disco têm-se canções que se tornaram conhecidas tendo sido regravadas por outros artistas tais como: TANTO e LUMIAR, de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, NASCENTE, de Flávio Venturini e MARIA SOLIDÁRIA, de Milton Nascimento e Fernando Brant. O guitarrista e compositor Toninho Horta toca contrabaixo em grande parte das canções. A orquestração e regência de duas canções também são realizadas pelo músico. Flávio Venturini e Vermelho se responsabilizam pelo órgão. A bateria é reservada ao instrumentista Hely. Robertinho apesar de gravar bateria em algumas canções participa mais com a percussão. Beto Guedes passeia por diversos instrumentos como violão, bandolim, flauta doce, viola caipira, baixo além de cantar na quase totalidade do disco. Traz a participação também de Zé Eduardo nos violões e guitarra. Os compositores e instrumentistas Novelli e Nelson Ângelo participam apenas da canção NASCENTE. Beto Guedes trabalha, em muitas composições, com pólos

de tonalidade. Utiliza regiões da mediantes superior além do empréstimo modal (A PÁGINA DO RELÂMPAGO ELÉTRICO). A polaridade também aparece com relação a uma tonalidade menor e seu relativo maior (TANTO). A combinação entre tríades que se movimentam com uma nota pedal também é visível na canção LUMIAR, um recurso influenciado pelos Beatles que já esteve presente nas canções FÉ CEGA, FACA AMOLADA e NADA SERÁ COMO ANTES. De forma geral, o compositor utiliza quadratura e compassos irregulares.

Terra dos Pássaros apesar de ser o primeiro disco solo de Toninho Horta, é musicalmente elaborado por mais que a execução de algumas músicas tenha saído comprometida. As matrizes composicionais aparecem de forma mais explícita: rock, samba, bossa nova, jazz, música erudita. O disco traz canções bem representativas da carreira do guitarrista tais como CEU DE BRASÍLIA e DIANA em parceria com Fernando Brant, DONA OLÍMPIA e VIVER DE AMOR com Ronaldo Bastos e BEIJO PARTIDO apenas de Toninho. Milton já havia gravado BEIJO PARTIDO no seu Lp *Minas* e VIVER DE AMOR em *Geraes*. Algumas partes do Lp *Terra dos pássaros* foram gravadas com a realização de várias sobreposições de Toninho Horta que chegou a gravar violão, guitarras, baixo elétrico e voz numa só música. De certa forma esta superposição acaba garantindo suas idéias musicais já que o guitarrista utiliza, em algumas gravações, músicos que não faziam parte do grupo recorrente de gravações do Clube da Esquina tais como o baterista Airto Moreira, o pianista Hugo Fattoruso, e o baterista e percussionista Zé Eduardo Nazário, que neste disco tocou apenas percussão. Apesar disto, os músicos do Clube não deixaram de participar como, por exemplo, Novelli, Luiz Alves e Robertinho Silva. Outra característica que garante as suas idéias composicionais é que tanto a orquestração quanto a regência são realizadas por Toninho Horta. A cada canção o estilo de tocar o violão e a guitarra vai sendo revelado pelo instrumentista. As composições aparecem fortemente ligadas ao processo de construção do arranjo. Toninho Horta utiliza muito bem a harmonia tonal explorando tensões de acordes, cadência II V, o acorde subV (substituto do quinto grau), dominante estendida, atraso de resolução, acorde suspenso, empréstimo modal enfim uma série de procedimentos que ampliam o campo de atuação dentro de uma harmonia tonal deixando-a mais interessante e rica. Apesar disto a sua música toma direções bem definidas

e preparadas. Toninho constrói a suas harmonias e melodias de maneira completa e bem resolvida que mesmo pequenas alterações tornam-se difíceis. Em suas composições são respeitados os tempos forte e fraco do compasso, cabendo ao tempo forte a resolução e ao tempo fraco a preparação. A quadratura, diferente da de Beto Guedes, Lô Borges e de algumas composições de Milton, também se mostra mais regular.

2.7. Clube da Esquina 2

Em 1978 dois discos seriam lançados: o antológico *Clube da Esquina 2*, de Milton Nascimento e *Amor de índio*, de Beto Guedes. *Clube da Esquina 2* acabou se tornando uma espécie de segunda grande reunião de músicos, compositores e intérpretes do Clube da Esquina. Nele está presente o grupo de antigos amigos e artistas como, por exemplo, Fernando Brant, Toninho Horta, Beto Guedes, Lô Borges, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura, Novelli, Nelson Ângelo, Márcio Borges, Wagner Tiso, somados àqueles que foram se relacionando e participando dos trabalhos lançados pelos compositores do grupo como Flávio Venturini, Telo Borges e Vermelho e ainda intérpretes, instrumentistas, arranjadores e compositores da música brasileira que se identificava com a produção do Clube da Esquina cuja maioria já havia realizado participações nos discos lançados anteriormente como Elis Regina, Francis Hime, Chico Buarque, Danilo Caymmi, Joyce, João Donato. Dentre outros importantes participações, estão as de Zé Eduardo Nazário e Nenê, músicos com uma forte ligação com a música instrumental e que já haviam realizado trabalhos com Hermeto Pascoal.

O caráter de reunião deste disco também pode ser atribuído ao repertório. *Clube da Esquina 2* traz pelo menos uma obra de cada um dos compositores do grupo, considerando tanto os mais experientes como os mais recentes, uma obra de compositores afins com sua produção e compositores latino americanos que trabalharam com o universo folclórico de seu país como a chilena Violeta Parra e o cubano Pablo Milanês. A regravação de canções também é uma evidência deste disco: uma atitude que contribui para reafirmar a ligação entre os trabalhos dos integrantes do grupo. NASCENTE E TANTO gravadas inicialmente no LP *A Página do relâmpago elétrico* e DIANA e DONA OLÍMPIA do disco *Terra dos*

pássaros fazem parte do repertório gravado em Clube da Esquina 2. Compondo o conjunto de características musicais, o disco dialoga com canções de discos anteriores através de uma continuidade da mesma ou através da apresentação de elementos semelhantes. CREDO inicia-se com um trecho incidental da canção SAN VICENTE gravada inicialmente em 1972. Ambas são de Milton Nascimento e Fernando Brant. CREDO vem comemorar a liberdade perdida em SAN VICENTE. Fernando Brant menciona numa entrevista realizada pela pesquisadora Cybelle Tedesco (TEDESCO, 141) que quando compôs a letra de SAN VICENTE, “quis fazer uma síntese do sentimento (relacionado ao golpe militar) passando pela América Latina inteira. Começou aqui (no Brasil), passou pela Argentina, Uruguai, Chile”. E CREDO fala do fim desta ditadura:

*“... caminhando e vivendo com a alma aberta
aquecidos pelo sol que vem depois do temporal
vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade
cantar semeando um sonho que vai ter de ser real...”*

Musicalmente as duas canções estão ligadas pela fórmula de compasso (6/8), condução rítmica, pela referência à música latino americana. Enquanto no arranjo de CREDO esta referência é construída utilizando-se instrumentos típicos de alguns países da América Latina como o charango, a zampona, o bombo legüero, em SAN VICENTE este resultado é conquistado na forma de tocar o violão, o contrabaixo, na inserção de palmas e no regionalismo mineiro. As canções O QUE FOI FEITO DEVERÁ, O QUE FOI FEITO DE VERA e QUE BOM AMIGO também apresentam recorrência de material melódico e referência a produções anteriores. De acordo com Francisco Vieira⁷ (VIEIRA, 114) O QUE FOI FEITO DEVERÁ e O QUE FOI FEITO DE VERA “fazem uma retrospectiva da trajetória percorrida pelo Clube da Esquina de 1968 a 1978”. Como registrado por Cybelle (TEDESCO, 102) estas duas letras compostas sobre a mesma canção remetem as canções SAÍDAS E BANDEIRAS No 1 e SAÍDAS E BANDEIRAS No 2 do Lp Clube da Esquina

⁷ Francisco Vieira faz em sua dissertação uma análise mais detalhada da temática das canções. As observações sobre o Lp Clube da Esquina estão localizadas mais precisamente entre as páginas 111-117.

de 1972 onde este mesmo fato ocorre. O efeito de continuidade provocado entre O QUE FOI FEITO DEVERA e O QUE FOI FEITO DE VERA é semelhante ao de SAN VICENTE e CREDO: a repressão que sufoca e o homem sendo mais forte e superando esta fase. Do ponto de vista musical, O QUE FOI FEITO DEVERA e O QUE FOI FEITO DE VERA apresentam o material melódico e o acompanhamento rítmico do violão análogo ao de VERA CRUZ gravada no Lp *Courage*, o 2^o da carreira de Milton Nascimento. São fortes ainda nestas canções as referências aos tambores de Minas executados pela bateria, ao charango a partir do rasgueado do violão e à mistura de folclore com música popular urbana muito bem realizada. A escolha da cantora Elis Regina para interpretar a letra de Fernando Brant, e de Milton a de Márcio Borges também parece estratégica. Elis Regina, cantora já consagrada e um símbolo de coragem e ousadia, interpreta o “*mais vale o que será*” dito pela letra de Brant com o seu canto decisivo, seguro e projetado que chega ao grito. Enquanto Milton com sua voz mais suave e parecendo vivenciar as coisas do passado interpreta a letra de Márcio Borges que esbanja lembranças e é repleta de palavras e expressões usadas ao longo dos trabalhos do Clube: *...e o rio qualquer dava pé...* (em SAÍDAS E BANDEIRAS), *...Vera Cruz...* (em VERA CRUZ), *...num gira girar de amor...* (em GIRA GIROU), *...a fé não era cega nem nada...* (em FÊ CEGA, FACA AMOLADA), *...nuvem no céu e raiz...* (NUVEM CIGANA), *...abelha fazendo o seu mel...* (em AMOR DE ÍNDIO). A recorrência de material melódico volta a aparecer na última canção do disco construída praticamente sobre a coda da canção CAIS, somando mais uma ligação com o *Clube da Esquina*. *Clube da Esquina 2* carrega ainda os compassos e quadraturas irregulares, empréstimos modais e modulações presentes nas composições de Beto Guedes e Lô Borges, o canto melancólico, mas também expansivo que explora do mais grave ao mais agudo, em solo, a duas, três ou mais vozes de Milton Nascimento transbordando expressividade ao lado do canto suave de Lô Borges e do extremamente marcante de Elis Regina. Os vocais, utilizados de formas variadas, ganham importância maior dado ao aperfeiçoamento do mesmo. Estão presentes ainda os arranjos de Milton Nascimento e as orquestrações de Wagner Tiso que apresentam seções bem definidas. Pode-se ouvir também as orquestrações equilibradas e cheias de Francis Hime. Além disso, Milton abriu espaço para que os próprios compositores orquestrassem e regessem suas canções como

ocorrem nas composições de Nelson Ângelo, Toninho Horta, Maurício Maestro e Paulo Jobim.

Amor de índio de Beto Guedes, se comparado com seu primeiro disco solo, apresenta um melhor resultado de execução. Luiz Alves e Wagner Tiso que não haviam participado do primeiro disco estão presentes neste. Milton Nascimento faz pequenas participações em duas canções. Beto Guedes traz de forma muito aparente em sua produção a mistura de rock, pop e música latino americana regional. Além de guitarras, bateria, baixo, órgão e piano, instrumentos como viola caipira, bandolim e cuatro venezuelano estão sempre permeando suas músicas. As canções AMOR DE ÍNDIO, FEIRA MODERNA, LUZ E MISTÉRIO e O MEDO DE AMAR É O MEDO DE SER LIVRE integram o conjunto de canções representativas da carreira de Beto Guedes. Apesar de utilizar o falsete, neste disco o compositor explora também sua voz natural.

Fechando o conjunto de discos lançados no período definido pra esta pesquisa estão *Sol de Primavera*, de Beto Guedes e, *A Via Láctea*, de Lô Borges, ambos de 1979. O terceiro disco da carreira de Beto Guedes apresenta elementos semelhantes aos anteriores. No entanto, o aperfeiçoamento é visível e sua produção vai se tornando cada vez mais profissional. Dentre as canções mais representativas estão SOL DE PRIMAVERA de Beto Guedes e Ronaldo Bastos, o seu parceiro mais atuante, e ROUPA NOVA de Milton Nascimento e Fernando Brant. A canção RIO DOCE apresenta uma mistura do latino americano com o indígena. O disco comporta ainda uma composição muito singela e bonita de Tavinho Moura e Márcio Borges, CRUZADA. É marcante a presença da composição NORWEGIAN WOOD de Lennon e McCartney, referência musical importante para o Clube da Esquina, sendo interpretada por Milton Nascimento e Beto Guedes com arranjo de Milton e orquestração e regência de Wagner Tiso. Finalizando este Lp, Beto Guedes grava CASINHA DE PALHA de seu pai Godofredo Guedes. Aliás, os seus três primeiros discos finalizam com composições de Godofredo, inserindo elementos musicais e instrumentos típicos do choro.

O segundo Lp solo da carreira de Lô Borges, distante sete anos do primeiro, mostra um amadurecimento do compositor em relação à sua música. Os arranjos são bem construídos e bem executados. A metade do disco apresenta composições que exploram os

compassos 3/4 e 6/8. A mistura das duas pulsações também é verificável provocando uma polirritmia 3 contra 2. O rock se pronuncia com maior força nas canções EQUATORIAL feita em parceria com Márcio Borges e Beto Guedes e A OLHO NU, Lô e Márcio Broges. NAU SEM RUMO apresenta matrizes do baião, maracatu e raggae. É a única do disco em que Lô Borges interpreta quase inteiramente na região de falsete com exceção de alguns compassos. Neste disco, a maioria das canções de Lô Borges é fruto da parceria com o irmão Márcio Borges. A única parceria com Ronaldo Bastos, presente neste trabalho, é a canção que dá nome ao LP: A VIA LÁCTEA. Compondo ainda o repertório do disco aparecem duas canções gravadas inicialmente no Clube da Esquina de 1972: TUDO QUE VOCÊ PODIA SER e CLUBE DA ESQUINA No 2 sendo que a segunda canção, gravada naquela ocasião de maneira instrumental, aparece agora com letra de Márcio Borges. Lô Borges também grava três canções de músicos que atuam no disco: VENTO DE MAIO, do irmão Telo Borges, CHUVA NA MONTANHA, de Fernando Oly e OLHA O BICHO LIVRE, de Paulinho Carvalho e Rodrigo Leste. A atuação do contrabaixista Paulinho Carvalho se destaca por construir frases bastante movimentadas e melódicas. As orquestrações de Wagner Tiso também são bem expressivas. O uso da quarta aumentada com o acorde de primeiro grau torna-se cada vez mais freqüente na composição de Lô Borges.

^I O título desta matéria publicada na página 7 do Estado de Minas no dia 28 de julho de 1997 é *O primeiro disco de uma artista, 25 anos depois Não foi nada: Lô Borges e a MPB*. Vale a pena ler a matéria completa onde Ronald Polito, naquela ocasião professor do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Ufop (Universidade Federal de Ouro Preto), faz uma análise completa deste disco de Lô Borges, abordando não só a questão musical, mas as letras, a capa e, sobretudo a inserção e a relação desta obra com a sua época. Polito ainda chama a atenção do leitor para este disco que foi lançado no mesmo ano que discos considerados antológicos no cenário da música popular brasileira como, por exemplo: Transa e Araçá Azul de Caetano Veloso; Quando o carnaval chegar de Chico Buarque; Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo; Espesso 2222 de Gilberto Gil; Água & Vinho de Egberto Gismonti; Acabou Chorare dos Novos Baianos; last but not least de Jards Macalé e Clube da Esquina de Milton Nascimento e Lô Borges. Mesmo cercado por estas produções, Ronald visualizou elementos que considera diferenças no 1º disco de Lô Borges (o disco do Tênis).

^{II} Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira de Târik de Souza e Elifas Andreato é composto por uma coletânea de artigos. O de Milton Nascimento, pgs 113-117, traz justamente comentários sobre a sua fase de produção com o Som Imaginário traçando comentários sobre o disco Milagre dos Peixes.

^{III} Referência tirada do livro de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello: A canção no tempo. Vol 1, pg. 329.

^{IV} Referência tirada da Enciclopédia de Música Brasileira 2ª. Edição, pg. 448.

capítulo 3

3. A sonoridade do clube

Levando em consideração o número de fonogramas pertencentes ao disco *Clube da Esquina* e a quantidade de características musicais observadas nos mesmos, optou-se por agrupar seu repertório a partir da utilização de determinados elementos musicais (podendo referir-se à composição, arranjo ou interpretação) para abordá-lo analiticamente. Utilizando a metodologia de LaRue (1989) mencionada na introdução desta dissertação, os agrupamentos tentam partir do campo geral em direção ao específico. Tentam no sentido de que a música (como o próprio autor adverte), assim como outras formas de arte, não é uma expressão que deva ser enquadrada para uma análise, sem que haja flexibilidade. Neste sentido, em algum momento o sentido do macro em direção ao micro pode ser quebrado pela introdução de uma característica específica e vice-versa. Assim, foram possíveis os seguintes agrupamentos para a realização da análise: utilização predominantemente do sistema tonal, exploração do recurso pedal, abordagem conjunta das canções de compositores externos ao grupo e das canções semelhantes CRAVO E CANELA x LÍLIA, dobramentos melódicos, vocais, falsete, citação e recorrência de trechos de música, forma musical X composição e timbre. Essas categorizações não excluem outros agrupamentos já que a existência de um grande número de construções musicais recorrentes é responsável por conectar não só canções umas às outras, mas também cerca de 21 discos que compõe o quadro de produção do Clube da Esquina.

3.1. Tonal

Seis canções e uma instrumental formam o grupo que explora o sistema tonal no repertório do *Clube da Esquina*: O TREM AZUL (Lô Borges e Ronaldo Bastos), SAN VICENTE (Milton Nascimento e Fernando Brant), ESTRELA (Lô Borges e Márcio Borges), CLUBE DA ESQUINA (instrumental de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges), PAISAGEM DA JANELA (Lô Borges e Fernando Brant), TREM DE DOIDO (Lô Borges e Márcio Borges) e NADA SERÁ COMO ANTES (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos). Predominantemente de autoria do compositor Lô Borges, as músicas apresentam um caráter de leveza, e no que diz respeito à utilização harmônica, esta sensação é causada

pelo emprego recorrente da cadência T S T (tônica – subdominante – tônica) que exclui a sensação de tensão da dominante no momento da resolução. Um acorde muito utilizado para se chegar à tônica é o bII7M, emprestado do modo menor e que desempenha a função de subdominante. O bII7M (fig 1) é decorrente do acorde meio diminuto construído sobre o segundo grau da tonalidade menor (II^m7(b5)), com fundamental sobre o segundo grau da escala menor alterado um semitom abaixo.

Fig. 1

em dó menor

D^m7(b5) D^b7M

em ré menor

E^m7(b5) E^b7M

Sérgio Freitas (1995: pg 40) descreve o bII7M como um acorde de Sexta Napolitana destacando que o movimento cromático descendente sobre o segundo grau da escala menor contribui para expandir o diatonismo adicionando mais um grau na escala menor. Em algumas canções (CLUBE DA ESQUINA E ESTRELA) a dominante aparece na sua forma mais suave, substituindo a terça pela quarta (V7sus4) eliminando assim o trítono (intervalo formado entre a terça maior e a sétima menor do acorde V7), restando apenas à sétima do acorde a função de resolução (fig. 2):

Fig. 2

A7 D7M A7sus4 D7M

sétima de A7 resolve na terça de D7M
terça de A7 resolve na fundamental de D7M

sétima de A7 resolve na terça de D7M
a quarta de A7 não apresenta condução de voz porque é a mesma nota que a fundamental de D7M.

Apesar desta substituição, nos momentos do repertório em que o acorde suspenso aparece, ocupando o lugar da dominante, ele não caminha para a função tônica suavizando ainda mais a cadência pela ausência da resolução.

Uma outra versão de dominante utilizada pelo compositor e destituída do trítano original do acorde V7 é o acorde menor com sexta maior construído sobre o quarto grau da tonalidade maior (Fm6 em dó maior). Este pode ser entendido como um acorde maior com sétima menor e nona construído sobre o sétimo grau menor de dó (Bb7(9)/F sem a fundamental) funcionando como sua dominante¹. Apesar de não possuir o trítano original do acorde V7, o menor com sexta possui um outro trítano formado entre sua terça e sexta. Uma outra resolução de trítano pode ser ouvida: a terça menor e a sexta maior do acorde menor com sexta resolvendo na quinta e na fundamental do acorde de tônica, como pode ser observado na fig. 3:



Por mais que se tenham duas conduções de vozes, vindas de um intervalo instável que é o trítano, em direção a notas da tétade de C7M, as resoluções láb-sol e ré-dó não têm a mesma força que si-dó (terça da dominante original G7 em direção à tônica de C7M). A primeira razão é o fato da quinta do acorde (nota sol em C7M) ser uma nota fraca, podendo ser ouvida como um harmônico da nota fundamental, e a segunda é pela distância de um tom entre ré e dó ser mais estável do que a de meio tom formada entre si-dó. Assim, como ocorre em G7sus4, a nota que tem mais poder de resolução é o fá, fundamental do acorde de Fm6.

Outro procedimento cadencial utilizado que enfraquece a ação conflitiva da dominante é a inversão da cadência mais direcional S – D – T para D – S – T, encontrada na canção ESTRELA e na seção B de SAN VICENTE. Enquanto a primeira cadência

¹ Freitas, Sérgio P. R. de. “Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal”. UNESP, 1995. Em sua dissertação Sérgio menciona sobre os acordes da região de mediantes. Resumidamente tais regiões funcionam como expansão do campo harmônico maior a partir da incorporação dos acordes maiores e menores distante terça acima e terça abaixo da tônica e do conjunto de relações cadenciais relacionados a eles. Assim, um acorde Bb7 que seria dominante de Ebm7 ou Eb7M (acordes distante terça menor acima de dó maior) poderia funcionar como dominante de dó por esta relação mediantes. Pg 149.

assume uma direção no sentido “argumento, pergunta e resposta”² a segunda argumentaria depois da pergunta para poder responder. Os diversos procedimentos utilizados que resultaram no enfraquecimento da dominante deixam uma sensação sonora delicada e melodiosa.

Entre o conjunto de recursos tonais encontrados no disco está o empréstimo modal, chegando a uma maior exploração em O TREM AZUL. Na seção A da canção, Lô Borges toma emprestado os acordes bII7M, bIII7M, bVI7M e bVII7M do modo menor. A canção consegue manter leveza através da utilização predominante da cadência T – S – T, apesar da grande quantidade de acordes vindos do campo harmônico ampliado, pela incorporação de acordes do modo menor no maior, e da melodia ser construída sobre a sétima maior de cada acorde, gerando uma sonoridade dissonante. A harmonia da seção B fica mais restrita aos acordes do campo maior utilizando apenas um acorde de empréstimo. Dentro do grupo de músicas tonais do disco, O TREM AZUL é aquela que mais apresenta contraste harmônico entre a seção A e B, sem comprometer a fluência e o caráter singelo da canção. A única canção que apresenta um contraste quanto à utilização da harmonia tonal combinada a cadências mais suaves, mas resultando numa atitude mais agressiva é SAN VICENTE. O caráter político de sua letra e a maneira de interpretar, seja no instrumental ou vocal, trazem força expressiva à canção. Quanto à canção NADA SERÁ COMO ANTES, optou-se por abordá-la no grupo dos pedais.

3.2. Modal

3.2.1. Pedal

Como explica Vicent Persichetti³, “um pedal é uma nota ou notas sustentadas, repetidas, ou ornamentadas enquanto outras vozes se movimentam através de uma sucessão de acordes, alguns dos quais podendo ser estranhos ao pedal”⁴. Os resultados obtidos pela

² Idem. Estes termos fazem parte de uma ampla tabela construída por Sérgio para um meta-vocabulário das relações funcionais. Pg. 22-23.

³ Persichetti, Vicent. Twentieth-Century Harmony. W. W. Norton & Company, New York - London 1961. Cap 11, pg. 241-242.

⁴ “A pedal is a tone or tones sustained, repeated, or ornamented while other voices move through a succession of chords, some of which may be foreign to the pedal”.

utilização do pedal são os mais diversos, indo de pequenos coloridos a sonoridades dissonantes ou estranhas. Do ponto de vista teórico-harmônico, em *Clube da Esquina* os pedais são predominantemente usados para reforçar a tonalidade. Aparecem sustentando a tônica da tonalidade, resultando em nota pedal ou o arpejo da tônica, acorde pedal. Estão, ainda, aliados ao emprego do sistema harmônico modal.

O modal é fortemente representativo dentro da produção do Clube da Esquina não só como resultado sonoro particular que apresenta, mas sobretudo, por abrir várias frentes de reflexão a respeito da dinâmica de criação, de convivência e de construção coletiva do grupo. O tempo circular e a importância depositada na tônica conferem à música modal sensações bem diferentes daquelas do sistema tonal. Nas palavras de José Miguel Wisnik (1989: pg 71):

“É difícil descrever o modo como se produz a circularidade temporal nas músicas modais: isso se faz através do envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias”.

Neste pequeno parágrafo, Wisnik consegue descrever toda a dinâmica e parte da sonoridade do Clube da Esquina. Quando diz que a circularidade temporal depende de um envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança, ele praticamente explica a essência da prática de composição dos arranjos do grupo. Quando cita a superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, fala de uma característica musical extremamente relevante na produção do grupo que será localizada mais à frente no álbum central da pesquisa. Por fim, menciona a subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito, sob a dança das melodias. O autor refere-se aí não apenas à importância da tônica, englobando o efeito de uma nota ou acorde pedal construído sobre a mesma, mas

principalmente às construções melódicas que colocadas em forma de danças sugerem leveza, beleza e arte.

§ 2.2 Arranjo coletivo

Aprofundando a discussão sobre cada uma destas frentes de reflexão, abertas a partir do universo modal, escolhe-se tratar primeiramente do arranjo. E para isto torna-se fundamental fazer referência à dissertação de mestrado de Paulo Aragão⁵, principalmente ao capítulo em que aborda o conceito de arranjo. Aragão faz uma reconstrução do uso da palavra arranjo (dentro do contexto musical) e da prática que carrega desde o surgimento da música popular industrializada até a atualidade, no Brasil. Chega a algumas categorizações dentre as quais o próprio autor ressalva a existência de “uma gradação quase infinita de possibilidades”⁶. Resumindo, Aragão localiza dois extremos de arranjo no universo da música popular: os mais fechados e os mais abertos. Para isto ele vai usar o parâmetro de grau de pré-definição dos arranjos: quanto maior o grau, mais fechados, e inversamente quanto menor o grau de pré-definição, mais abertos. Ou seja, a dinâmica de composição de um arranjo deixando a obra mais livre ou limitando a execução do intérprete.

No caso do *Clube da Esquina* o arranjo parece ocupar o “campo intermediário” mencionado por Aragão, no qual sua concepção parte do “coletivo sem ser escrito e é parcialmente definido pelos próprios músicos ao longo de ensaios”⁷. Assim, de acordo com a análise anterior feita pelo pesquisador, estes arranjos não seriam nem muito abertos nem muito fechados. No entanto, o resultado da audição, da experimentação e da análise do repertório do Clube da Esquina, aponta seus arranjos para um caráter mais fechado. As principais causas desta sensação, porém, não estão relacionadas ao fator escrita ou alto grau de pré-definição dos “elementos a serem executados pelos intérpretes”. Os seguintes argumentos tentam esclarecer esta sensação de fechamento.

Primeiramente trata-se de um grupo de convivência não apenas musical, mas também social formado por compositores, instrumentistas, poetas letristas e amigos,

⁵ Aragão, Paulo de Moura. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação de mestrado, UniRio, 2001.

⁶ Idem Pg. 23.

⁷ Idem. Pg. 23.

interessados pelo cinema, pela política, companheiros de viagens, compartilhadores de sentimentos. O sentimento de pertencer a uma comunidade se reflete na música e é explorado de diversas maneiras: na composição coletiva, no arranjo coletivo, na execução coletiva, na superposição instrumental (mais de um violão, mais de uma voz, mais de uma guitarra, mais de um baixo) e na densidade instrumental, todos tocam e trocam os instrumentos, ou seja, as características individuais e idiomáticas dos instrumentos são levadas à outros. Um outro fator diz respeito aos timbres e texturas: a exploração de falsetes, os coros homofônicos, os dobramentos dessincronizados de voz, o dobramento de voz e violão realizando contracantos altamente dissonantes, o órgão e suas sustentações harmônicas sacras, o contrabaixo que chama a atenção pelas linhas bem movimentadas, a bateria remetendo a tambores mineiros. Uma terceira característica que contribui para o fechamento do arranjo diz respeito à harmonia. A harmonia é um dos elementos musicais mais explorados na elaboração de arranjos. Mas quando o Clube da Esquina faz uso da harmonia modal, ele limita fortemente a alteração da mesma, principalmente quando esta vem combinada à utilização da nota pedal criando muitas vezes cores sonoras e texturas que remetem ao impressionismo pela maneira de organizar e sobrepor as notas dos acordes e criar novos timbres vindos de inúmeras combinações instrumentais e vocais. Por fim, uma grande quantidade de recursos musicais utilizados para arranjar, tais como modulação, ampliação harmônica, contraste entre seções aparece neste grupo já nas composições. Assim, pequenas alterações neste repertório podem resultar em uma grande desconexão com a composição. Neste sentido, o que mais se observa, é que a maioria das regravações deste repertório mantém algumas das principais características descritas acima, por mais que apareçam trocadas, ou seja, características de uma determinada canção utilizada no arranjo de uma outra.

§ 2.3 O pedal e a tônica

Após esta breve discussão sobre o arranjo, levantado a partir da abordagem do modal no Clube da Esquina, passa-se aos outros dois fatores mencionados: o da importância da tônica neste sistema, aprofundando a discussão a respeito da utilização do pedal, e o da

superposição de figuras rítmicas assimétricas, contribuindo ambas para a construção de uma circularidade temporal.

O pedal aparece em *Clube da Esquina* predominantemente sobre a tônica aumentando o grau de importância sobre a mesma e a conexão do repertório com o universo modal. Quatro das sete canções que o utilizam são estritamente modais. Duas apresentam mistura do sistema modal com o tonal e uma é exclusivamente tonal.

Pedal e modal

UM GOSTO DE SOL, de Milton Nascimento e Fernando Brant, é um exemplo do uso de harmonia estritamente modal. Além disto, a canção, cujo centro tonal é dó, é construída inteiramente sobre o pedal arpejado da tônica, formado pela fundamental (dó), quinta (sol) e oitava (dó oitava acima da anterior). Fig. 4.

Fig. 4

The musical notation for Fig. 4 shows a piano accompaniment. The bass line consists of a steady eighth-note arpeggio starting on C4, moving up to G4, and then continuing with the pattern C4-G4-C5. The treble line features four chords: C (C4, E4, G4), G/C (G4, B4, D5), Gm/C (G4, Bb4, D5), and Fm/C (F4, Ab4, C5). The notation is in 4/4 time and includes a 'Piano' dynamic marking.

Milton sobrepõe triades ao pedal arpejado que variam entre os modos maiores jônico, mixolídio e lídio passando também pelo modo menor eólio. Em apenas um momento utiliza condução cromática da nota mais grave de uma das triades resultando em outra triade que está fora de qualquer modo. Sobre este acompanhamento composto ao piano, ele brinca com a melodia alterando a sétima da escala de maior para menor nos momentos mixolídio e eólio. Enquanto na melodia a sexta da escala não aparece em nenhum momento, na harmonia ela alterna entre maior e menor. A ausência da sexta combinada à ausência da terça gera ambigüidade, principalmente no universo modal que é desprovido de sentido direcional⁸. Em um dado momento da canção a soma das notas da

⁸ No universo da música tonal, o resultado vertical da combinação de notas que oscila entre dissonância e consonância dando origem ao que se convencionou chamar de tensão e relaxamento, é responsável por criar o

melodia com a harmonia resultam em dó, fá, sol e sib (como ocorre no compasso cujo acorde é C7sus4, mostrado na fig 5 abaixo). Se imaginarmos a terça menor, o acorde pode ser entendido como dó eólio, frígio ou dórico com décima primeira. Somando à esta terça menor a sexta maior, a solução seria dórico. Mas se tivermos a sensação de ouvir uma terça maior, a opção seria um mixolídio com quarta suspensa.

Fig. 5

Ambiguidade com os modos dórico, frígio e eólio por causa da ausência da terça e da sexta. Ouvindo a terça menor, o acorde parece se inclinar mais para o dórico por causa da sexta (que também está ausente) soar mais fortemente maior do que menor.

mixolídio	mixolídio	mixolídio
A ^m /C	C7 ^{sus4}	C7 ^{sus4}
V ^{Im}	I7 ^{sus4}	I7 ^{sus4}

19 Dor - min - do nu - ma ca - dei - ra_ D.S. al Coda

Pno.

Por mais que trabalhemos com memória sonora, ou seja, observarmos que tipo de terça ou sexta precedeu este momento para podermos defini-lo, no Clube da Esquina todas as soluções tornam-se possíveis considerando o conjunto de cadências inesperadas que podemos encontrar espalhadas pelo repertório.

A segunda canção do disco inteiramente modal é NUVEM CIGANA de Lô Borges e Ronaldo Bastos. É inteiramente composta em torno da tônica sol e apresenta um *swing* muito comum da música jazzística: colcheia executada como tercina (♩ - ♪♩♩). Enquanto a seção A percorre os modos maiores lídio, mixolídio e jônico, a seção B é construída sobre o modo menor eólio. O único momento em que a nota pedal é retirada, deixando em evidência a cadência IVm7 Vm7 Im7 do modo eólio, é no final da canção onde ocorre uma

sentido direcional observado na direção horizontal. Uma explicação mais detalhada pode ser encontrada no livro de José Miguel Wisnik, *O som e o sentido*, pg. 110.

espécie de coda que utiliza a melodia da seção B, criando variações sobre a mesma, repetidas vezes, até que se finalize em *fade out*: Fig. 6

Fig. 6

51

Cm7 IVm7 Dm7 Vm7 Gm7 Im7 Gm7 Im7

Se vo cê dei xar o co ra ção ba ter sem me do

55

Cm7 Dm7 Gm7 Gm7

Se vo - cê dei - xar o co - ra - ção ba - te - er *fade out*

Além do contraste entre A e B causado pela mudança de um universo modal maior para menor, a retirada do pedal no coda cria um contraste para o momento final depois da canção ter sido executada inteiramente com pedal em sol. A presença do *swing* em NUVEM CIGANA e a utilização de nota blue na melodia do refrão (colocação da terça menor no lugar da maior num contexto de tonalidade maior) fazem com que a canção esteja conectada a características do jazz e do blues.

SAIDAS E BANDEIRAS 1 e SAÍDAS E BANDEIRAS 2 são canções melódica e harmonicamente iguais (Fig. 7). Construídas sobre os modos mixolídio e eólio, realizam o pedal arpejando as notas mi, si e fá# e mi, mi oitava acima e lá, para a modalidade mi mixolídio, e mi, lá e sol, para mi eólio. São extremamente curtas sendo que a segunda dura um pouco mais que a primeira. A distribuição dos apoios dentro do compasso cinco por quarto é diferente entre o violão e o baixo. Enquanto o violão, juntamente com a voz, homogeneiza os cinco tempos do compasso dando a mesma importância aos mesmos, o contrabaixo os redistribui da seguinte forma: 2 + 3. Esta organização de apoios no contrabaixo dá movimento à canção que poderia soar estática com a interpretação dada ao violão e a construção rítmica da melodia.

Fig. 7

Disco: Clube da Esquina
1972
faixa 4

saidas e bandeiras n/1

milton nascimento e fernando brant

♩ = 138

INTRO

violão

baixo

A

mixolídio
E7sus4(9)
I7sus4(9)

voz

9 4 4 4 4 4 3 2 1 7 7 7 7 7 6 5 9 4 4 4 4 4 3 2 1 7 7 7 7 7 9 9 9 4

O que vo-cês di-ri-am dese-a coi-sa que não dá mais pé o que vo-cês fa-ri-am pra sa-ir des-sa maré? o que e-ra
Sa-ir des-sa ci-da-de ter a vi-da on-de e-la é su-bir no-vas monta-nhas di-a man-tes pro-cu-rar no fim da es-

v.

bx.

B

eólio
Em7(11)
Im7

mixolídio
E7sus4(9)
I7sus4(9)

voz

5 5 5 5 5 11 5 11 3 2 1 9 9 9 9 9 1 7 6

so-nho vi-ra ter-ra quem vai ser o pri-mej-ro a me res-pon-de-er
tra-da_e da po-ei-ra um ri-o com seus fru-tos me a-li-men-ta-ar

v.

bx.

Há uma diferença também entre SAÍDAS 1 e 2. A primeira soa como uma passagem, uma ponte entre a música anterior (O TREM AZUL) e a posterior (NUVEM CIGANA). A segunda vem complementar a primeira na letra e na canção. A princípio, a solução para o problema colocado na primeira é a fuga buscando, assim, um lugar mais

tranquilo para se viver: “sair dessa cidade ter a vida onde ela é...”. A segunda apresenta um encorajamento para lutar: “andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé...”. Pode-se ver a íntegra das letras abaixo:

SAÍDAS E BANDEIRAS Nº 1

O que vocês diriam dessa coisa

Que não dá mais pé

O que vocês fariam pra sair dessa maré?

O que era sonho vira terra

Quem vai ser o primeiro a me responder?

SAÍDAS E BANDEIRAS Nº 2

O que vocês diriam dessa coisa

Que não dá mais pé

O que vocês fariam pra sair dessa maré?

O que era pedra vira corpo

Quem vai ser o segundo a me responder?

Sair dessa cidade ter a vida onde ela é

*Andar por avenidas enfrentando o que não dá
mais pé*

Subir novas montanhas, diamantes procurar

Juntar todas as forças pra vencer essa maré

No fim da estrada e da poeira

O que era pedra vira homem

Um rio com seus frutos me alimentar

E o homem é mais sólido que a maré

As complementaridades musicais, vinculadas ao texto, são identificadas pelos movimentos dados ao violão e contrabaixo. No final da segunda canção ambos os instrumentos começam a desfrutar de maior liberdade e movimento. O contrabaixo brinca com melodias na região aguda sem perder o pedal e o violão sai da marcação regular dos cinco tempos, realizando um ritmo rasgado, uma maneira de execução em que o músico bate nas cordas tocando todas quase ao mesmo tempo. Esta atitude instrumental soa em sincronia com o texto: sair da estática, sair da situação que não dá mais pé: agir.

CAIS de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos completa a lista de canções inteiramente modais de Clube da Esquina. Pode-se dizer que ela está distribuída em duas partes: seção A e coda. A seção A apresenta uma subdivisão que pode ser chamada de A', funcionando como uma espécie de resumo de A. A segunda seção, em caráter de coda, percorre muitas vezes a produção do Clube da Esquina. Ela adquiriu vida própria e independência. Especificamente no disco Clube da Esquina ela é recorrente na canção UM GOSTO DE SOL, descrita anteriormente, mas aparece transposta para uma outra

instrumentação e apresenta algumas alterações no seu final. A seção A de CAIS é construída sobre os modos eólio, dórico e frígio. Sua coda é predominantemente eólia, utilizando o dórico apenas em duas pequenas passagens. Em CAIS o uso do pedal apresenta algumas novidades se comparado ao das outras canções. Na seção A ele dura apenas os cinco primeiros compassos seguindo com progressão de acordes executados predominantemente na posição fundamental. Na coda (fig. 8), no entanto, o pedal vem em forma de acorde (aproximando-se do caráter de ostinato que percorre os acordes Cm, Ab, Bb7, e Eb7M) com melodias desenhadas abaixo dos mesmos.

Fig. 8

C $\text{♩} = 94$
 18
 voz
 ça - a - ar
 Cm Im Cm/B \flat Im7 Cm \flat Im6 ou Cm/A Cm/A \flat Im
 18
 pn.
 18
 22
 Fm7 IVm7 Ab/E \flat bVI Ab/D \flat bVI Ab/C bVI
 22
 pn. ...

A sensação é de uma sustentação harmônica que ao mesmo tempo sugere movimento, em razão da melodia criada sob o os acordes pedais provocar a inversão dos mesmos. Assim, Milton Nascimento une duas sensações opostas: inércia e movimento somando ao conjunto de criações ambíguas e contrastantes encontradas em seu repertório.

Pedal meio modal meio tonal

AO QUE VAI NASCER, OS POVOS E NADA SERÁ COMO ANTES formam o segundo conjunto de canções do disco que utilizam pedal. Elas apresentam em comum a mistura do sistema modal com o tonal. AO QUE VAI NASCER é a canção mais impressionista do disco em termos de efeitos, timbres e sensações. O acompanhamento da primeira metade da seção A (fig. 9) é composto por arpejos, no violão, sugerindo um compasso 3/8 sobre uma nota pedal si bemol. Tais arpejos funcionam como um ostinato criando nuances harmônicas através do movimento de tom ou semitom de uma das notas que o compões.

Fig. 9

milton nascimento e fernando brant

voz

Me-mória de tanta es-pe - ra-a a teu
 Respostas vi-rão do tem - po-o-o um
 Responde por mim o cor - po de

violão

B^b(add4) I
 B^bm(7M,add4) Im7M
 B^b7(add4) I7

4/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8

pedal em B^b alternância de modo dentro do centro tonal de B^b

O acompanhamento dá suporte a uma melodia que obedece ao compasso 4/4. A saída da nota pedal é marcada pela mudança de compasso, de 4/4 para 6/8 tomando como base a melodia. A seção B traz uma fala cantada sobre uma condução harmônica realizada no órgão que começa utilizando intervalos instáveis, dando um efeito dissonante e fantasmagórico e vai sendo definida da metade em diante, assumindo um sentido direcional através da condução harmônica tonal. Ainda sobre o B, Milton Nascimento realiza um contracanto vocal dissonante e melancólico dobrado ao violão em meio à nebulosidade do acompanhamento. Pode-se visualizar uma semelhança na construção das duas seções.

Ambas começam mais dissonantes e impressionistas e terminam tonais, o que resulta em unidade na canção. AO QUE VAI NASCER é uma canção harmônica e melodicamente densa – uma sensação que vai de encontro à sua letra, esclarecida pelo próprio compositor, Fernando Brant, numa entrevista concedida a Cybelle Tedesco⁹ (2000: 142), transcrita abaixo:

“AO QUE VAI NASCER é uma música que eu e o Bituca mais gostamos. Isto é uma hipótese de vida que ainda não aconteceu, pois eu ainda não sou nem casado, ou tinha acabado de casar, e essa música ta falando do Brasil, e é uma reflexão sobre o que vai ser a minha vida daqui pra frente. Inclusive essa música teve uma censura, a frase “*o espelho feria meu olho e na beira da tarde uma moça me vê*” não era assim, ela falava “*eu caminho com pedras na mão, e esqueço o que é velho, o que é manco e corro a te encontrar*”, “*Brasil é o país do futuro, meus filhos meus netos, o futuro está aqui*”. Só que *O Brasil é o país do futuro* é o slogan da época de Médici, então censuraram e mandaram trocar e eu mudei para – “*queria falar de uma terra com praias do norte e vinhos no sul, a praia era suja e o vinho vermelho, vermelho secou, acabo a festa, guardo a voz e o violão ou saio por aí raspando as cores para o mofo aparecer*” – então eu mandei uma coisa muito forte e passou. Na época tinha aquela coisa de tudo colorido, “Brasil ame-o ou deixe-o”, e eu estou dizendo a cor é falsa, é debaixo de um mofo danado. A outra é dizendo isso, “*memória de tanta espera, o meu corpo subindo e eu já vejo o meu corpo descer*”. É o inevitável da vida, e eu to preocupado com isso aí, eu tinha vinte e poucos anos e acho uma coisa que eu sempre acredito.

Há toda uma reflexão política, principalmente no momento em que a canção foi composta responsável por sua densidade e melancolia.

O pedal em OS POVOS é decorrente do arpejo de acordes (fig. 10), mas diferentemente do que ocorre em UM GOSTO DE SOL (fig.4), onde o arpejo é invariável e sobre dó maior, em OS POVOS o arpejo acompanha os diferentes acordes mantendo, na

⁹ A citação mantém exatamente o texto apresentado na dissertação de Cybelle. Fernando Brant às vezes fala no presente mas está a todo o momento se referindo ao passado, especificamente à época de composição da canção para o disco Clube da Esquina.

quase totalidade da seção A, a nota ré como nota mais grave, resultante da afinação da 6ª corda mi em ré: D6(add4), G6(9)/D, G7sus4/D, D7M(9).

Fig. 10

milton nascimento e márcio borges

voz

vioião

corda E afinada em D

Na beira do mundo por-tão de
mi-nha ci-da-de por-tão de

fer-ro_al-dei-a mor-ta, mul-ti-dão meu po-
ou-ro_al-dei-a mor-ta, so-li-dão so-me po-

vo, meu po-vo não quis sa-ber do que é no-vo nun-ca mais Eh!
vo, meu po-vo al-dei-a morta ca-de-a-do co-ra-ção e eu ...

D⁶add4 D⁶add4

D⁶add4(9) G⁶/D G7sus4/D D7M(9)

D7M(9) G⁶/D G7sus4/D Dm7(11) Bm7(11) ...

O mesmo ocorre na seção B com exceção dos acordes Cm7 e Am7(9,b6) que aparecem na posição fundamental. O contraste entre seção A e B fica a cargo da harmonia e acompanhamento. Enquanto em A a grande maioria dos acordes pertencem à tonalidade ou modo maior, em B ocorre o inverso. Quanto ao acompanhamento, enquanto o violão arpejado predomina na seção A, em B o órgão realiza uma sustentação harmônica de pouco movimento.

NADA SERÁ COMO ANTES é a canção que utiliza por menos tempo a nota pedal. Realizado sobre a tônica ré, o pedal vem combinado à descida cromática da tríade maior

construída sobre o quarto grau em direção ao primeiro (G/D, F#/D, F/D, E/D, Eb/D), executada através de uma convenção rítmica (fig. 11). Somando a cada triade a nota da melodia, resultam em acordes dominantes que através do movimento cromático descendente constroem a cadência de dominante substituta estendida partindo do quarto grau dominante (G7) em direção ao subV de bII7M (E7 – Eb7M). Utilizado no final da seção A e preparando a repetição da seção ou a passagem à seção B, o pedal cria tensão e causa uma expectativa no ouvinte.

Fig. 11

The figure shows two staves of music in a 3/8 time signature. The first staff contains the following lyrics and chords:

...

8

Dm7 Dm7 G7/D G/D

ço em meu co - ra - ção a - ma - nhã ou de - pois de a - ma - nhã re - sis - tin -

da ser - rá co - mo es - tá a - ma - nhã ou de - pois de a - ma - nhã re - sis - tin -

The second staff contains the following lyrics and chords:

5

G/D F#/D F/D E/D Eb/D

do na bo - ca da noi - te um gos - to de sol ol num do - min -

do na bo - ca da noi - te um gos - to de sol

A bracket with the number '1' is placed over the E/D and Eb/D chords in the second staff.

Do ponto de vista harmônico, NADA SERÁ COMO ANTES é a única canção inteiramente tonal que utiliza pedal. O tonal na canção vem, no entanto, acompanhado de procedimentos responsáveis por expandir o campo harmônico, neste caso o de Ré menor, tais como: cadência II V secundária, cromatismos, modulações e empréstimo modal. Neste sentido, por mais que a canção esteja toda inserida num sistema tonal, as ampliações harmônicas que a acompanham são responsáveis por criar cadências que fogem do óbvio do sistema tonal.

3.2.4. Pedal

A circularidade temporal também pode ser gerada a partir do tratamento polirrítmico. Wisnik (Op. cit: pg 86) ao abordar o tempo na música modal de Bali, descrever a sensação resultante da cominação de diferentes padrões rítmicos:

“Cada músico sustenta um motivo de caráter repetitivo e, como esses motivos são desiguais, o resultado é uma pulsação com pontos múltiplos de fase e defasagem, de acentuações de caráter cíclico em permanente deslocamento, de sucessiva repetição continuamente diferente. Inaugura-se um tempo que não pode ser lido como uma simples seqüência linear de acentos fortes e fracos, de ataques e terminações, porque os múltiplos motivos que entram simultaneamente em cena formam um tecido sincrônico e movente de acentos tônicos e átonos, de entrada e saídas, permitindo tomar cada elemento ora como figura em primeiro plano, ora como fundo”.

No disco *Clube da Esquina*, pode-se ouvir o resultado da combinação descrita acima na canção AO QUE VAI NASCER. Realizada apenas entre a melodia e o acompanhamento de violão, a polirritmia, que pode ser entendida neste caso mais como polimetria, resulta da existência simultânea do compasso 4/4 na melodia e 3/8 no acompanhamento do violão que, oscilando entre fase e defasagem, voltam a se encontrar a cada três compassos, tomando por base o 4/4, como podemos observar nas notas circuladas abaixo (fig. 12):

Fig. 12

ao que vai nascer

milton nascimento e fernando brant

Me-mó-ria de tan-ta_es - pe - ra - a a teu
 Respon-de por mim o cor - - po de
 Respos-tas vi - rão do tem - po - o - o um

B^b(add4) I
 B^bm(7M,add4) Im7M
 B^b7(add4) I7

4/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8

Pedal em Si bemol

6
 cor - po cres - cen - - - do sal - ta - do chão e_eu já ve - jo eu cor -
 ru - gas que_um di - - - a_a dor in - di - cou e_eu ca - mi - nho com pe -
 ros - to cla - ro_e se - re no me diz e_eu ca - mi - nho com pe -

B⁷m7(11)
 Im7

9
 po des - cer um di - a te en con - tro no me - io da sa - la ou da ru - a não
 dras na mão na fran - ja dos di - as es - que - ço_o que_é ve - lho_o que_é man - co e_é
 dras na mão na fran - ja dos di - as es - que - ço_o que_é ve - lho_o que_é man - co e_é

B⁷sus4(9)
 I7
 B⁷(9,#11,omit3)
 I7

A exploração polirrítmica é trazida para a produção do Clube da Esquina principalmente pelo compositor Milton Nascimento. Observando seus discos lançados num período anterior ao ano de 1972, encontramos alguns exemplos ricos em mistura rítmica. A canção PAI GRANDE (fig. 13) do disco *Milton Nascimento* de 1969, já apresentava a combinação encontrada na canção AO QUE VAI NASCER descrita anteriormente:

Fig. 13

disco: Milton Nascimento
 1969

pai grande

milton nascimento

meoldia

G Dm7/G

Meu pai gran - de in - da me

padrão rítmico do violão

6
 16

lem - bro_e que sau - da - - - de de vo - cê di - zen - do_ "eu

3

4 volta a coincidir no quarto compasso de 4/4

G Dm7/G

Outros tipos de exploração da polirritmia também são encontrados nos discos de Milton. Um deles é o trabalho com fase e defasagem dentro dos limites do compasso, como nas canções RIO VERMELHO (fig. 14) E SUNSET MARQUIS 333 LOS ANGELES (fig. 15), dos discos Courage e Milton Nascimento, respectivamente:

Fig. 14

rio vermelho

disco: travessia
1967

milton nascimento, danilo caymmi e ronaldo bastos

VOZ

padrão rítmico do violão

padrão rítmico do contrabaixo

17

...

Além de apresentar uma defasagem de acentos no interior do compasso, o tipo de organização de tempos realizada pelo violão em RIO VERMELHO, remete ao *tresillo* abordado por Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente*¹⁰. Segundo Sandroni, o *tresillo* é uma palavra utilizada pelos cubanos para explicar a divisão assimétrica 3 + 3 + 2 de um ciclo de oito pulsações, como ocorre no acompanhamento de violão de RIO VERMELHO, onde as oito colcheias do compasso se agrupam seguindo o padrão 3 + 3 + 2. O autor aprofunda esta prática e a localiza enquanto origem. Diz que o *tresillo* “aparece na música

¹⁰ Sandroni, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001. Pg. 28.

de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil”¹¹. Sandroni ainda destaca que para se estudar a música latino-americana é necessário “desfazer-se dos preconceitos do compasso” e aplicar o que chama de “lógica da imparidade rítmica”, que seria uma nova organização das acentuações dentro do compasso. O *tresillo* e suas variações levam à síncope tão mencionada na música brasileira. Cintando Argeliers Leon, Sandroni explica que no *tresillo* “as acentuações não foram deslocadas; o que aconteceu foi que a música se libertou de acentuações regulares e constantes, e no lugar delas se instalou um novo sentido rítmico...”. Outras canções gravadas anteriormente ao LP de 1972 que trazem uma característica rítmica semelhante a essa encontrada em RIO VERMELHO são SENTINELA e PESCARIA (uma regravação da música de Dorival Caymmi) pertencentes ao LP Milton Nascimento, 1969 e CLUBE DA ESQUINA, do LP Milton de 1970.

SUNSET MARQUIS 333 LOS ANGELES apresenta uma característica polirrítmica diferente da encontrada em RIO VERMELHO. A relação mais explorada é de três contra dois (três colcheias contra duas colcheias pontuadas, três semínimas contra duas semínimas pontuadas, um compasso de 3/4 contra o binário composto 6/8), executado de maneira repetitiva e homogênea em forma de ostinato:

Fig. 15

disco: milton nascimento
1969

sunset marquis 333 los angeles

milton nascimento e fernando brant

The musical score for 'sunset marquis 333 los angeles' is presented in three staves. The top staff, labeled 'melodia', is in 3/4 time and contains the vocal line with lyrics: 'Na da res - tou nem mes - - - mo'. The middle staff, labeled 'caxixi', shows a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff, labeled 'violão', shows a rhythmic pattern of eighth notes in 6/8 time, which is the ostinato mentioned in the text. The score is marked with '...' on the left side, indicating it is a fragment of a larger piece.

¹¹ Op. cit. Pg. 28.

Apesar de não haver deslocamento na mudança de um compasso a outro, o ostinato e a superposição de figuras assimétricas em SUNSET são fortemente marcantes a ponto de produzir um tempo circular. Resulta numa sensação quase hipnótica. Aplicando as explicações de Wisnik (op. cit: 71), para o tempo circular, em SUNSET “a experiência de produção comunal do tempo faz a música parecer monótona, se estamos fora dela, ou intensamente sedutora e envolvente, se entramos na sua sintonia”. Pode-se encontrar a partir disto, algumas razões para o sentimento de nostalgia presente no repertório de Clube da Esquina. Em muitos momentos as canções do grupo fazem o ouvinte se sentir como se estivesse vivido ou participado da história, do momento.

3.2.5. Modal sem pedal e modal tonal

As canções TUDO QUE VOCÊ PODIA SER e PELO AMOR DE DEUS apresentam características harmônicas diferentes das que foram apresentadas até o momento. TUDO QUE VOCÊ PODIA SER é modal sem usufruir a nota pedal e PELO AMOR DE DEUS, uma canção modal misturada com tonal que apesar de não utilizar o pedal está sempre voltando à tônica. TUDO QUE VOCÊ PODIA SER apresenta uma mistura dos modos eólio e dórico sobre a tônica ré. Os graus mais utilizados são Im7, IVm7 e Vm7. Há emprego da escala pentatônica menor de ré na construção da melodia cujas notas estão contidas tanto dentro do modo eólio quanto dórico, como podemos observar abaixo:

PELO AMOR DE DEUS (fig. 16) explora sensações harmônica em torno da tônica lá nas versões maior, menor e dominante. A canção, ora modal, ora tonal, é harmonicamente ambígua e com progressões inesperadas. Logo nos primeiros compassos da canção é possível observar o salto de tritono tanto na melodia quanto na harmonia (lá sustenido – mi e D#m7 – Am7) conferindo uma sonoridade dissonante.

Fig. 16

pe-lo amor de deus

disco: clube da esquina
1972

milton nascimento e fernando brant

Quarto grau menor meio tom acima do original do tom, causando uma dissonância muito bem resolvida com o auxílio da melodia. Soa uma cadência inesperada chamando a atenção do ouvinte para os sons e progressões que poderão aparecer, além de despertar o interesse pelo texto da canção.

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 84. The lyrics are: "Fo - tos de_u - ma ve - lha fes - ta os sos tão an - ti - gos, fa - tos tão pas - sa - dos no me - io das fo - tos vai ro - en - do um ra - - - to cor - re um ra - - to pe - - - ga - a pe lo_a mor de Deus".

Harmonic annotations include: D#m7, #IVm7, Am7, Im7, eólio, A7m, Im7, eólio, C, bIII, frígio, B7M, bII7M, também pode ser considerado o bII7M da tonalidade menor., B7M/A, bII7M, frígio, Gm7, bVII7m, jônico, A7M, I7M. A circled annotation states: "chegada em lá menor" and another circled annotation states: "há toda uma progressão em direção de Am mas o compositor decide resolver em maior".

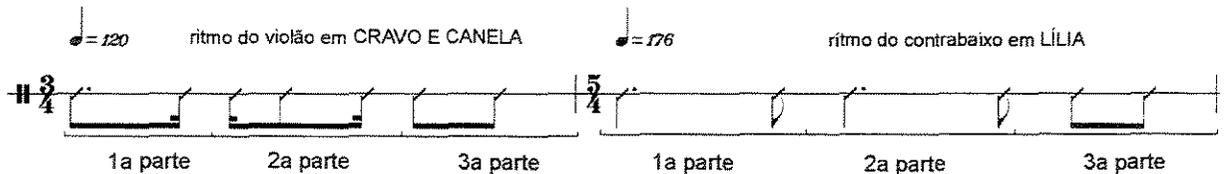
Outro exemplo de cadência inesperada pode ser verificada entre os compassos 6 e 9 da fig. 16 em que o compositor, dentro do âmbito de modos menores (eólio e frígio), realiza

uma condução harmônica que faria mais sentido se resolvida numa tônica menor, neste caso o acorde de Am7. No entanto decide-se por resolver a cadência num acorde maior com sétima maior (A7M), e mais à frente a mesma progressão será resolvida em A7 e Am7 (ver a íntegra da partitura no anexo). PELO AMOR DE DEUS é desenvolvida a partir de uma única seção (mostrada na fig. 16) apresentando em cada repetição pequenas variações harmônicas e instrumentais que resultam em nuances sonoras com exploração de timbres, vozes e seção rítmica. A mistura modal/tonal também está presente em uma das canções de Lô Borges e Márcio, UM GIRASSOL DA COR DE SEU CABELO.

3.3 Cravo e canela X Lília

Algumas razões são responsáveis pela escolha em abordar conjuntamente CRAVO E CANELA e LÍLIA. A primeira um samba em três e a segunda uma música instrumental em 5/4 apresentando bastante semelhança na condução rítmica do acompanhamento (fig. 17):

Fig. 17



Se observarmos a estrutura de organização rítmica das duas canções vemos que primeiramente a semelhança está na divisão do compasso em três partes, por mais que em CRAVO E CANELA esta divisão resulte em três partes iguais (os três tempos do compasso 3/4) e em LÍLIA, em duas partes iguais e uma diferente (2 + 2 + 1 do compasso 5/4). Outro fator é a intenção de prolongamento do tempo forte nas duas primeiras partes do compasso destacando por consequência o contratempo. Por fim, a semelhança é dada pela equivalência rítmica da terceira parte do compasso nas duas músicas.

A semelhança rítmica pode ser encontrada, ainda, a partir do ponto de vista melódico, como representada nas linhas três e quatro do sistema abaixo: fig. 18

Fig. 18

The musical score for Fig. 18 consists of several staves. At the top, the lyrics are: "É mo-re-na quem tem - pe - rou, ci - ga-na quem tem - pe - rou o chei-ro do cra - vo / É ci - ga-na quem tem - pe - rou, mo - re-na quem tem - pe - rou a cor de ca-ne - la". Above the first staff, the chords C, G, D, C, G, D, C, G, D, C, G, D are indicated. Above the second staff, the chords Am, C, G, Am, C, G, Am, C, G, Am, C, G are indicated. The score includes staves for "cravo e canela" (vocal), "lília" (vocal), "ritmica cravo" (rhythmic), "ritmica melodia cravo" (rhythmic), "ritmica melodia lília" (rhythmic), and "lília" (rhythmic). The time signature is 5/4.

A divisão assimétrica em três do compasso 5/4 contribui para aproximar a intenção rítmica da melodia entre as duas músicas. Fig. 19

Fig. 19

The musical score for Fig. 19 shows two staves. The top staff is in 3/4 time and the bottom staff is in 5/4 time. Both staves show rhythmic patterns with notes and rests, illustrating the asymmetric division of the 5/4 measure.

O segundo fator de sincronia diz respeito à harmonia. Nas duas músicas há exploração de polaridade da tônica. Enquanto CRAVO E CANELA oscila entre sol maior e dó maior, dois tons bem próximos, LÍLIA percorre a tonalidade de sol maior e a modalidade de lá dórico. Por mais que sol maior e lá dórico tenham a mesma armadura de clave, a polaridade é claramente ouvida ao longo da música. A semelhança está também no ritmo harmônico com utilização de três ou um acorde por compasso. A mudança do ritmo harmônico, nas duas músicas, está vinculada à mudança de seção e a uma intenção menos ritmada e mais esparramada do acompanhamento de violão. Além do elemento rítmico é visível a semelhança melódica, como podemos observar nos trechos demonstrados na fig. 20:

Fig. 20

The image shows a musical score for two songs. The top staff is for 'Cravo e Canela' and the bottom staff is for 'Lília'. Both are in 3/4 time. The lyrics for 'Cravo e Canela' are: 'dan-ça do ven-to o ven-tre da noi-te e o sol da ma-nhã / dan-ça dos ri-os o mel do ca-cau e o sol da ma-nhã'. The chords for 'Cravo e Canela' are Em7(11), Dm7(11), and Em7(9). The chords for 'Lília' are F7M(9), Em7, C, C, Am C, and G.

As duas músicas realizam várias repetições. Enquanto CRAVO E CANELA apresenta novas melodias previamente compostas sobre o mesmo material harmônico, LÍLIA explora a improvisação. São, ainda no disco, duas representantes da utilização de matrizes do regionalismo mineiro (percussão em CRAVO E CANELA), da música latino-americana (batida rasgada de violão presente em CRAVO E CANELA), do samba (rítmica sincopada de melodia nas duas músicas e tratamento dado à seção B de CRAVO E CANELA no momento do assobio, sugerindo um surdo) e da música africana (percussão e expressão vocal em LÍLIA) verificados no repertório do Clube da Esquina.

3.4. Canções de compositores externos ao Clube

A presença de compositores externos ao Clube da Esquina ajuda a localizar matrizes musicais. DOS CRUCES, um dos boleros de maior sucesso e regravado em diversas línguas do compositor espanhol Carmelo Larrea, que viveu nove anos percorrendo países da América, e ME DEIXA EM PAZ, o primeiro sucesso do carioca Monsueto Menezes, lançado inicialmente em 1952 por Linda Batista¹², confirmam a presença do samba e da cultura musical espanhola na produção do grupo. Muitas características da sonoridade do grupo são confirmadas através do arranjo de DOS CRUCES e ME DEIXA EM PAZ. As duas canções são repletas do sentimento melancólico. O arranjo de DOS CRUCES chega a ser cinematográfico em termos de matrizes musicais. A canção é apresentada inicialmente de forma bem rústica e num andamento lento, apenas com voz e violão, trazendo algumas alterações harmônicas em relação à original. Aos poucos novos instrumentos vão sendo

¹² Informações tiradas da Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. Reimp. Da 2. ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. Pg. 526.

incorporados. Um contracanto de violão dobrado com voz surge em segundo plano, um elemento que volta a aparecer em ME DEIXA EM PAZ. Sem entrar no bolero, ritmo original da canção, o arranjo de DOS CRUCES traz a música espanhola através da sugestão de castanholas na percussão e dos tambores que mesclam o latino americano com o regionalismo mineiro. Finaliza complementando o conjunto de características sonoras do grupo com um solo de guitarra distorcida sobreposto por um vocal homofônico.

A melancolia de ME DEIXA EM PAZ é trazida principalmente pelo surdo que dá a idéia de uma marcha fúnebre e o contracanto de Milton Nascimento, dobrado ao violão, com entoação bastante triste realizada em falsete. A canção é um samba carnavalesco lançado inicialmente em andamento rápido, para a festa de carnaval mesmo. Nesta gravação, a letra é mais explorada para a construção de uma interpretação. Na seção B, o acompanhamento é suavizado pelo tratamento bossa novista e jazzístico dado, mas o melancólico é mantido a partir da entonação do canto feito por Alaíde Costa.

3.5 Outras características

Somando ao rol de características explicitadas anteriormente, outros agrupamentos são possíveis na abordagem musical de *Clube da Esquina*. São eles: dobramentos melódicos, vocais, falsete, citação e recorrência de trechos de música, composição, forma musical, modulação e timbre. Para uma melhor clareza da exploração destes recursos no grupo, cada um será brevemente discutido abaixo.

3.5.1 Dobramentos melódicos

Os dobramentos melódicos são explorados de formas variadas não só ao longo do disco de 1972, mas na produção musical do Clube da Esquina como um todo. São principalmente dobramentos de voz heterofônicos, ou seja, não necessariamente sincronizados (SAÍDAS E BANDEIRAS Nº 1 e Nº 2, CRAVO E CANELA, PELO AMOR DE DEUS, NADA SERÁ COMO ESTÁ e AO QUE VAI NASCER), e dobramento de voz e violão ou voz e guitarra sobre a melodia principal ou contracanto (NUVEM CIGANA, DOS CRUCES, CLUBE DA ESQUINA, ME DEIXA EM PAZ, AO QUE VAI NASCER).

Estes dobramentos, além de contribuir para a criação de novos timbres, tornaram-se marcantes na produção do grupo de forma a ser uma das referências de sua identidade sonora.

3.5.2 Vocais e falsete

Sete das 21 músicas do *Clube da Esquina* utilizam vocal. Eles revezam nas canções entre harmonização da melodia principal (fig. 21) e sustentação harmônica da melodia principal (fig. 22), sempre de maneira homofônica.

Fig. 21

exemplo de harmonização da melodia principal em TREM DE DOIDO

Chords: Em7, G/D, C7M

Lyrics: Não pre - ci - sa ir mui - to_a - lém des-sa_a_es-tra - da

Fig. 22

exemplo de sustentação harmônica da melodia em ESTRELA

Chords: A7sus4, A7sus4, G, Em7, Bm7(11), A7sus4

Lyrics: Po-eira, nanoite a fes-ta da noite Guerreira es-tre-la da mor-te fes-ta ne-gra_a-mor mais é tar-de

Na maioria dos vocais encontrados há utilização do falsete fazendo com que os mesmos dêem brilho à voz principal, já que são realizados exclusivamente por vozes masculinas. Os vocais interferem na textura das músicas, preenchendo o som quando acionados ou esvaziando quando interrompidos, e no timbre, combinando com o restante do acompanhamento ou, internamente, combinando as diferentes vozes que o compõem. Assim como os dobramentos melódicos, os vocais tornaram-se uma das principais características sonoras deste grupo.

O falsete aparece não só nos vocais, mas na melodia principal, contracanto ou segunda voz de mais dez músicas (oito canções e duas instrumentais). Está presente em 80% do repertório do disco. As sensações resultantes da utilização do falsete são diversas. Em UM GOSTO DE SOL, por exemplo, ele resulta em leveza dando lirismo ao texto da canção que fala de saudade, nostalgia. Já na instrumental LÍLIA, o falsete se torna um recurso para se aproximar do canto africano. A intenção é forte, há exploração de improvisação e algumas notas atingem regiões bem agudas. Nos contracantos, o falsete ajuda a dar um tom mais melancólico, e nos dobramentos resulta na criação de novos timbres. Quando utilizado apenas nas regiões mais agudas da melodia principal, sua intenção parece ser manter a delicadeza da canção, pois se a voz normal fosse utilizada na mesma região resultaria numa interpretação tensa e rasgada.

3.5.3. citação e recorrência de trechos de música

Outra característica é a recorrência de trechos, seções ou a íntegra de canções. No disco de 1972, a coda de CAIS volta a aparecer na canção UM GOSTO DE SOL. Geralmente a recorrência apresenta uma nova instrumentação, como no caso das canções mencionadas, antes interpretada com piano e voz aparecendo transposta para uma orquestra de cordas. O disco também traz a recorrência de uma canção inteira. SAIDAS E BANDEIRAS nas versões N° 1 e N° 2 são a mesma composição do ponto de vista musical. Apresentam letras diferentes, mas complementares, e algumas alterações no arranjo já mencionados anteriormente. A semelhança entre trecho da melodia de CRAVO E CANELA e LÍLIA também pode ser considerada uma recorrência, na medida em que provoca a sensação de já tê-la ouvido anteriormente no disco. A recorrência contribui para a unidade do disco e a ligação entre os discos dos integrantes do Clube da Esquina. Aparece ainda vinculada à complementaridade de canções, como no caso de SAIDAS E BANDEIRAS. É outro elemento extremamente relevante que percorre a maioria dos LPs lançados entre 1967 e 1979.

3.5.4 forma musical X composição

Não existe um padrão composicional e conseqüentemente formal no repertório de Clube da Esquina. Talvez a evidência mais padronizada seja a presença de seções proporcionais em números de compassos e número de vezes que são executadas nas músicas exclusivamente tonais com exceção de TUDO QUE VOCÊ PODIA SER, que é modal. No restante do repertório há diferentes construções. Algumas canções possuem apenas uma seção que vai se repetindo com pequenas alterações. É o caso de UM GOSTO DE SOL, CAIS (considerando-se apenas o que ocorre antes da coda) e PELO AMOR DE DEUS. Apesar disto, não são canções idênticas, cada uma apresentando modificações particulares. Outras canções exploram variações da forma canção (AABA, ABA, ABAB, AABABB, AABAC) possuindo, no entanto, seções assimétricas ou desproporcionais. Alguns exemplos são OS POVOS, LÍLIA, AO QUE VAI NASCER e NUVEM CIGANA. Uma característica encontrada em grande parte do repertório é a repetição dos últimos compassos de uma determinada seção. Esta atitude ocorre em AO QUE VAI NASCER, na segunda vez em que a seção A é tocada e vai em direção ao B. Algo semelhante pode ser visto na instrumental CLUBE DA ESQUINA: na segunda vez que a seção A é tocada, consecutivamente, repete-se os quatro últimos compassos de A quando vai em direção à seção B. UM GOSTO DE SOL também apresenta esta característica. Mesmo que haja alterações harmônicas e melódicas a intenção é de repetição, como pode ser observado nas figuras 23 a, b e c:

Fig. 23a

final da seção A

The musical score for 'final da seção A' consists of four measures. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment (Pno.). The chords are C, D/C, Ddim/C, and C74. The lyrics are: 'Co-mo_u-ma pe - ra se_es que - ce' and 'Dormin - do nu - mafru - tei-ra'.

Fig. 23b

repetição dos quatro últimos compassos de A com mudança do último acorde

13 C D/C Ddim/C C6

Co-mo_a-dor me-ce o ri-o - - - So-nhan-do na car-ne da pe-ra O sol

Pno.

Fig 23c

segunda repetição apresentando alterações harmônicas e melódicas, além de acrescentar um compasso

17 C Ddim/C Am/C

na som-bra se_es-que ce e e e Dor min-do nu-ma

20 C7sus4 C7sus4

ca-dei-ei-ra-a a

Pno.

Em CAIS as repetições estão mais direcionadas para um desenvolvimento motivico, fig. 24:

Fig 24

Fig 24 shows a musical score for the song "Clube da Esquina". The score is written in 3/4 time with a tempo marking of ♩ = 50. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems, each with a measure number (8, 5, and 9) at the beginning. Chord annotations are placed above the staff, and lyrics are written below the notes. Some chords are marked as transposed (e.g., b2 transposto, b transposto).

Staff 1 (measures 8-12):
 Chords: Cm7, Cm6, Cm7, D \flat /C
 Lyrics: Pa-ra quem quer se sol-tar in-ven-to_o cais in-ven-to mais que_a so-li-dão me dá
 Pa-ra quem quer me se-guir eu que-ro mais te-nho_o ca-mi-nho do que sem-pre quis

Staff 2 (measures 13-17):
 Chords: D \flat /C, Fm/E \flat , Gm(addb6), B \flat m7(11), Gm7(11)
 Annotations: b2 transposto, b transposto, b transposto
 Lyrics: in-ven-to lu-a no-va a cla-re-ar in-ven-to_a-mor e sei a
 e um sa-vei-ro pron-to pra par-tir in-ven-to cais e sei a

Staff 3 (measures 18-20):
 Chords: B \flat m7(11), Gm7(11), Cm7, Cm6
 Annotations: b transposto
 Lyrics: dor de me lan-ça-a-ar
 vez de me lan-

As diversas repetições encontradas na estrutura de composições do *Clube da Esquina* criam um efeito de eco, ouvido também na gravação a partir da utilização de efeitos como o reverbe e da defasagem temporal dos dobramentos de voz. Milton Nascimento menciona numa entrevista¹³ o gosto por esta defasagem que o remete a algumas lembranças:

“... Três Pontas tem muita serra, em Minas né, então às vezes a gente subia, a turma toda subia num morro lá e começava a gritar, eu por exemplo, e aí eu ouvia aquele negócio de volta repetidas vezes, aquele negócio todo assim, e quando eu comecei a gravar eu falava com o pessoal – olha bota um eco que a minha coisa tem muito haver com eco, e é assim, tem gente que gosta, tem gente que não gosta, mas o eco ta lá...”

¹³ Entrevista realizada por Mauro Rodrigues para sua dissertação de Mestrado de título: *O Modal na Música de Milton Nascimento* defendida em 2000 no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro. Pg. 7 – Anexos.

O eco vem somar ao conjunto de elementos musicais responsáveis pelo sentimento de nostalgia tão mencionado na produção deste grupo.

3.5.5 Timbre

Por fim, pode-se observar uma riqueza timbrística na música do Clube da Esquina como um todo. Além dos novos timbres criados através de dobramentos e vocais, mencionados anteriormente, e de uma variedade de instrumentos somando guitarra, violão, viola, órgão, piano, contrabaixo elétrico e acústico, bateria, percussão e orquestra, há uma multiplicidade de maneiras de execução destes instrumentos. Como os músicos do grupo trocam entre si os instrumentos, acabam levando as características sonoras e idiomáticas dos seus instrumentos principais para aquele que está tocando no momento. Toninho Horta quando toca contrabaixo em TREM DE DOIDO, o faz de uma maneira bastante melódica com exploração de melodias que percorrem quase toda a extensão do instrumento, como se tocasse uma guitarra. Milton Nascimento quando constrói melodias no violão, as faz conectado-as à voz ou seguindo características da mesma. Desta forma novos timbres e sonoridades vão sendo criados e transformados.

recomposição do disco

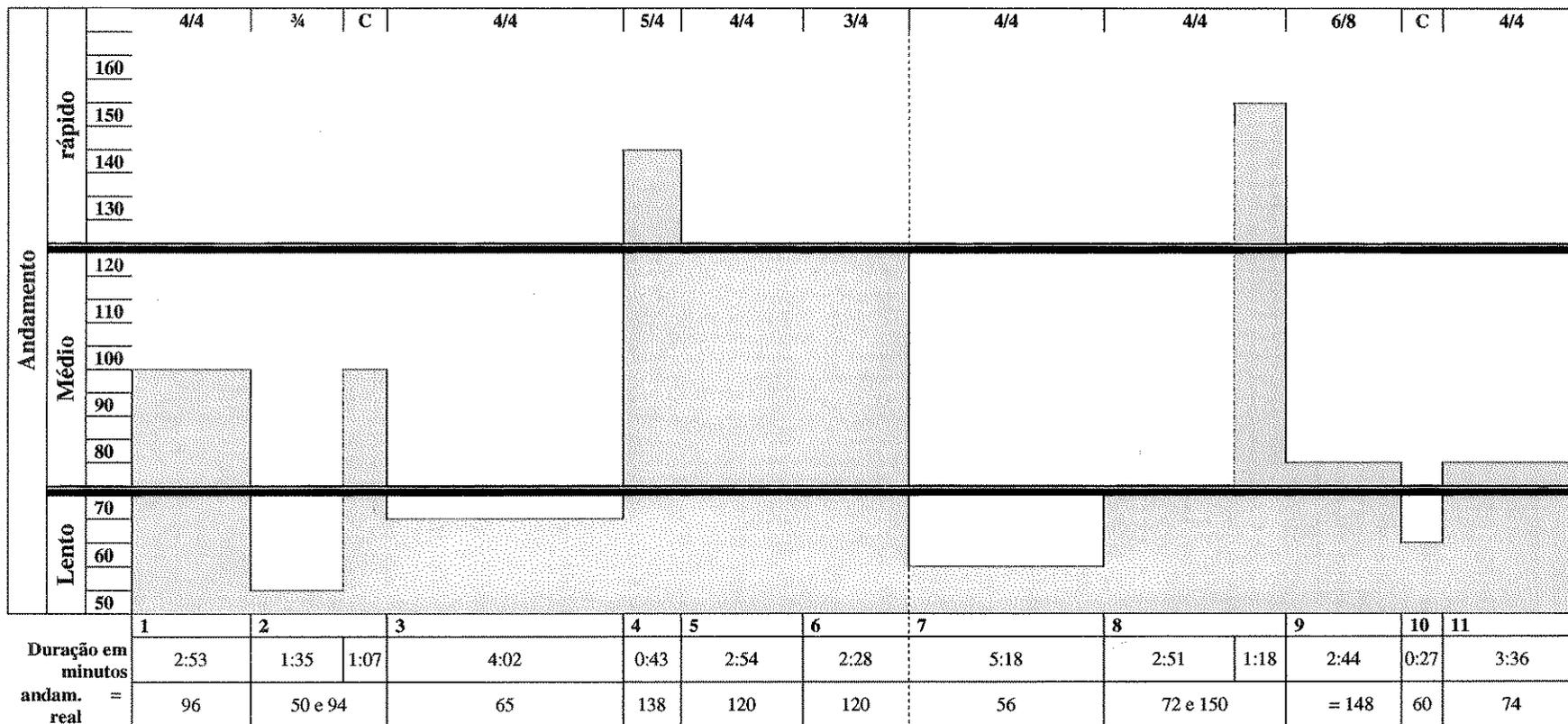
Após a abordagem analítica segmentada descrita nos capítulos anteriores, torna-se necessária uma reconstituição do LP duplo Clube da Esquina. Em primeiro lugar, observa-se um cuidado na maneira de ordenar o repertório. As canções complementares SAÍDAS E BANDEIRAS (N/1 e N/2) aparecem em quarto lugar, ambas do lado A, uma em cada disco. DOS CRUCES e SAN VICENTE, unidas pela sonoridade latino-americana estão contidas no lado B do disco 1. Este mesmo lado finaliza com a canção CLUBE DA ESQUINA, resultando numa combinação que proporcionando ao ouvinte a percepção das misturas, revelando o diálogo do local com o global, encontrado no disco. A recorrência de CAIS que aparece no disco 1 do lado A, vai ocorrer no disco 2, também do lado A. Ao Lado B do disco 2 é reservada a combinação das músicas mais diferentes entre si, apresentando matrizes africanas seguida de matrizes do rock, trazendo, ainda, as canções que apresentam maior dissonância harmônica no disco (PELO AMOR DE DEUS e AO QUE VAI NASCER). O primeiro disco contém, em maior número, composições de Lô Borges, ocorrendo o inverso no disco 2. Isto explicita o caráter de generosidade e amizade atribuído a Milton Nascimento quanto a apresentar, em um trabalho seu, um artista em início de carreira, que no caso do Clube da Esquina chega a dividir a autoria do disco. Esta é uma característica observada no compositor até os dias de hoje.

Há um equilíbrio entre os andamentos das canções. Um momento lento é compensado por um rápido e vice-versa, não ocorrendo longos momentos invariáveis. Há inclusive a exploração da mudança pontual de andamento no interior de algumas músicas. Esta dinâmica, verificada no disco como um todo, pode ser observada no tratamento dado às seções das músicas. Por mais que não ocorra mudança de andamento entre as seções, variados recursos são utilizados para diferenciá-las. Tal atitude proporciona uma conexão entre álbum e música: o todo sendo visto nas partes. O disco também demonstra uma exploração das fórmulas de compasso, sendo que algumas delas apresentam vínculo com o andamento, como no caso do compasso 5/4, vinculado ao andamento acelerado nos três casos ocorrentes. Os quadros abaixo ajudam a visualizar estas características:

Variação do andamento X duração das músicas ao longo do DISCO 1

LADO A	LADO B
--------	--------

Fórmula de compasso

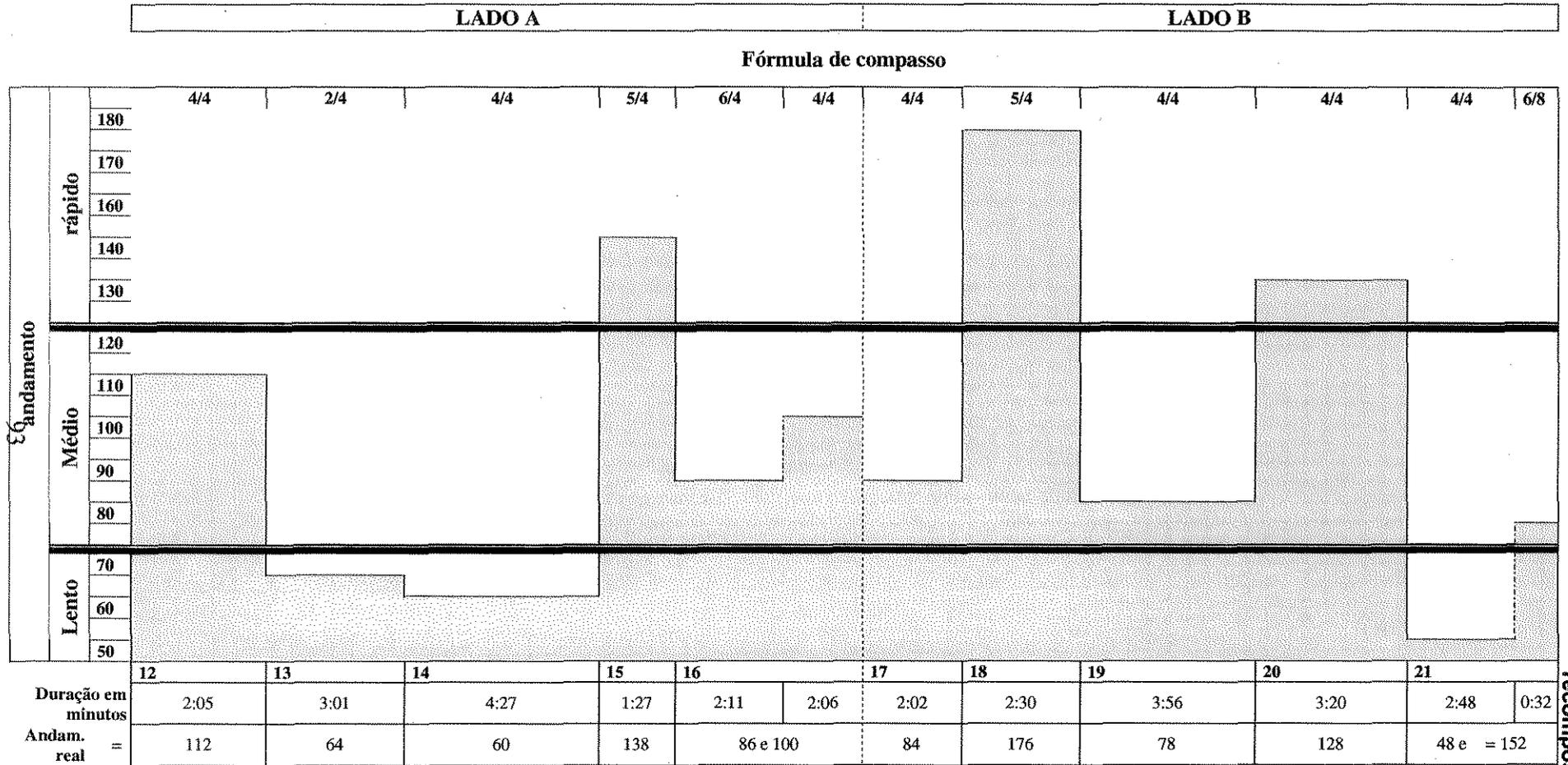


----- MUDANÇA DE ANDAMENTO DENTRO DA CANÇÃO

----- MUDANÇA DO LADO DO DISCO

= ANDAMENTO REAL

Variação do andamento X duração das músicas ao longo do DISCO 2



recomposição do disco

DISCO 1 – Textura

		Composições										
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
INSTRUMENTAÇÃO	Voz	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	voz dobr. ou rev.				X		X			X		
	Coro			X				X	X		X	
	Violão nylon	X	X		X			X		X	X	X
	violão aço											
	Guitarra base	X		X	X	X	X	X	X	X		X
	Guitarra solo	X		X					X			
	Viola 12 cordas					X						
	Órgão	X	X	X				X	X			X
	Piano		X			X	X	X	X	X		
	Baixo	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X
	Bateria	X		X		X	X	X		X		X
	Percussão	X	X		X		X	X		X		
Orquestra					X			X		X	X	
Variação da textura instrumental ao longo do disco												
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
		tudo que você podia ser	cais	o trem azul	saídas e bandeirras	nuvem cigana	cravo e canela	dos curces	um girassol da cor de seu cabelo	san vicente	estrela	clube da esquina 2
Tessitura vocal explorada (melodia principal + contracanto e/ou vocal – linha pontilhada)												
Dó 4 →												
Dó central →												
Dó 2 →												
Tonalidade ou modalidade (obs: verde – modais/ amarelo – tonais/ azul – mistura tonal com modal)												
		Dm	Cm	C	E	G - Gm	G - C	Am - A	Am	A	D	D

DISCO 2 - Textura

		Composições									
		12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
INSTRUMENTAÇÃO	voz	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	voz dobr. (unis. Ou 2 vz. ou revez.		X		X		X			X	
	coro	X							X		
	violão nylon		X	X	X		X	X		X	X
	violão aço										
	Guitarra base	X			X		X	X	X	X	X
	Guitarra solo	X							X		
	Viola 12 cordas										
	órgão		X	X			X	X	X		X
	piano	X	X	X		X	X			X	X
	baixo	X	X	X	X		X	X	X	X	X
	bateria	X	X	X	X		X	X	X	X	X
	percussão		X	X	X		X	X			X
orquestra					X						
Variação da textura instrumental ao longo do disco											
	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	
	paisagem da janela	me deixa em paz	os povos	safas e bandeiras no 2	um gosto de sol	pelo amor de deus	lilia	trem de doído	nada será como antes	ao que vai nascer	
Tessitura vocal explorada (melodia principal + contracanto e/ou vocal – linha pontilhada)											
Dó 4 →											
Dó central →											
Dó 2 →											
Tonalidade ou modalidade											
	C	Em	D - Dm	E	C	Am - A	Am - G	G	Dm - Gm - Eb	Bb - Cm	

Quanto à textura instrumental, o disco revela uma predominância de maior densidade, o que reforça a prática coletiva do grupo. Com relação à exploração vocal, observa-se bastante variedade timbrística resultante de combinações, dobramentos, vocais e canto falado, além da utilização de uma tessitura ampla decorrente do emprego do falsete. A textura vocal é um elemento muito relevante na sonoridade do grupo que consegue construir as mais diversas sensações: melancolia, reunião, dissonância dentre outros.

O disco apresenta variedade harmônica e melódica. Convivem canções harmonicamente simples e tonais com modais, algumas modais/tonais além de trechos de efeitos, outras nem tonais, nem modais não sendo por isso também atonais, como no interlúdio orquestral da canção UM GIRASSOL DA COR DE SEU CABELO e o início da seção B de AO QUE VAI NASCER. Utilizam-se predominantemente os centros tonais de lá, ré, sol e dó, contribuindo para a transição de uma música a outra. As canções de pequena duração funcionam como introdução para a subsequente. Isto leva a observar o disco do ponto de vista da unidade.

Observa-se a apropriação das matrizes musicais apoiando-se na maneira transformada em que elas aparecem no disco, processo que Canclini coloca como (2003: p. 75) importar, traduzir, construir o próprio. A junção e combinação de diferentes elementos sonoros, resultante de processos híbridos verificada no *Clube da Esquina*, podem ser vistas também no tratamento visual dado ao encarte. A parte interna da capa apresenta um conjunto de fotos colocadas lado a lado onde convivem familiares, crianças, paisagem mineira, compositores da tradição musical brasileira (Dorival Caymmi), compositores contemporâneos (Dori Caymmi, Paulinho da Viola, Joyce), integrantes do grupo, participantes do disco, set de gravação, placa da rua onde mora a família Borges, árvore, céu, pássaro, animais, mapa de Minas, o jazzista Miles Davis, ou seja, uma espécie de videoclip que somado ao elemento sonoro localiza as personagens com os quais o grupo estabelece um diálogo.

Conclusões

O amálgama das matrizes apresentadas nesta dissertação é decorrente da atuação constante do numeroso grupo de músicos e/ou compositores e/ou arranjadores e/ou

intérpretes e outros, envolvidos na produção musical do Clube da Esquina. Eles atuam, a todo o momento, não só no seu instrumento principal, mas também na percussão, nos vocais e em outros instrumentos, fazendo com que a mistura resultante seja particular. Assim, a identidade sonora atribuída ao Clube da Esquina só pode ser vista através do coletivo. Por mais que artistas como Milton Nascimento, Toninho Horta, Lô Borges e Beto Guedes tenham seus nomes mais divulgados como integrantes do Clube, seria um grande erro deixar de mencionar tamanha importância para o grupo os artistas Wagner Tiso, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Novelli, Nelson Ângelo, Tavinho Moura, Robertinho Silva e inúmeros outros citados na introdução desta pesquisa.

Outra forte característica são os arranjos de natureza mais fechada. No grupo, composição e arranjo estão bem interligados. Recursos do tipo modulação, ampliação harmônica, contraste entre seções, geralmente utilizados por arranjadores para incrementar composições são características musicais recorrentes já nas composições do grupo. Para o intérprete que pretende regravar este repertório, esta forte ligação entre composição e arranjo apresenta uma série de dificuldades, pois restringe as possibilidades de alteração da versão original. Um outro fator limitante diz respeito ao timbre. Violão, guitarra, viola caipira, órgão, piano, baixo, bateria, voz, vocais, percussão, orquestra criam cores e combinações que, somadas a superposições instrumentais, resultam em uma grande densidade sonora misturando o tradicional com o moderno, o rural com o urbano, o local com o global.

A partir da análise geral dos 21 discos selecionados para a pesquisa e que são responsáveis pela contextualização do Clube da Esquina, algumas evidências podem ser reveladas. A primeira delas é a existência de quatro momentos catalisadores representados pelos discos *Clube da Esquina* (1972), *Minas* (1975), *Geraes* (1976) e *Clube da Esquina 2* (1978). Baseado na conexão entre os Lps *Minas* e *Geraes* abordadas no item 2.5 do capítulo 2 (títulos que juntos formam o nome do estado mineiro Minas Gerais, emenda entre os discos produzida pela execução do mesmo acorde orquestral no final da última canção de *Minas* e no início da primeira canção de *Geraes*, semelhanças no tratamento sonoro e nos arranjos, dentre outros), os quatro momentos citados acima foram transformados em três. Assim, a segunda constatação esta baseada no formato dos discos.

Os dois Clubes da Esquina são LPs duplos. Compreender Minas e Geraes também como um LP duplo decorre da forte ligação que eles estabelecem com os LPs de 1972 e 1978. Tais evidências são trazidas pela recorrência de características como, por exemplo, o regionalismo, a religiosidade, a latinidade, o rock, o jazz, a música instrumental, a música incidental e a reunião dos amigos compositores, músicos, arranjadotes e orquestradores. Neste sentido, qualquer um destes quatro discos, ou três, ou mesmo todos eles juntos poderiam servir como material sonoro representativo para a demonstração das características do Clube da Esquina. A escolha do disco de 1972 é justificada por ser o primeiro a fechar o conjunto das principais características responsáveis pela identidade do grupo. E por mais que algum elemento novo tenha sido incluído posteriormente, o que mais se pode ver é um amadurecimento, aperfeiçoamento e uma melhor elaboração das matrizes apresentadas e reunidas no disco de 1972. Além disto, Clube da Esquina é um disco explicitamente coletivo que traz no título dois dos principais compositores do grupo: Milton Nascimento e Lô Borges.

Avaliando a questão colocada inicialmente nesta pesquisa, verifica-se que o LP duplo Clube da Esquina mostra-se como um álbum bastante representativo dentro da produção musical do grupo. É possível observar ainda que sua coerência interna, o tratamento de unidade verificada no mesmo e o espaço coletivo vão se tornar características recorrentes em lançamentos posteriores. Com a gravação do LP Clube da Esquina 2 (1978) o LP de 1972 adquire destaque de primeiro. Esta importância histórica é reforçada quando dois outros discos, considerados pela crítica como novos Clubes da Esquina, são lançados: Ângelus em 1997 e Pietã em 2003. Assim, centrar a análise sonora do grupo em um disco importante e representativo como o escolhido para esta pesquisa contribuiu para uma melhor compreensão das especificidades sonoras do Clube da Esquina.

referências bibliográficas

Referências Bibliográficas

Artigos

PIGNATARO, Iolanda. *Pelos portos da vida*. Caderno 2 da Folha de São Paulo. Sem referência de data, mas há evidências de que tenha sido feita em 1986 por trazer a divulgação de um Show do Projeto SP que Milton realizaria com a participação de Wayne Shorter e que resultaria num disco, por sinal o terceiro com a participação dos dois artistas. O disco que a reportagem se refere possivelmente é *A Barca dos Amantes* lançado em 1986.

POLITO, Ronald. *O primeiro disco de um artista, 25 anos depois. Não foi nada: Lô Borges e a MPB*. Coluna Pensar do jornal Estado de Minas, 28 de julho de 1997.

Enciclopédias

Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 1998. – Reimpr. Da 2ª ed. – São Paulo: Art Editora: Publifolha,.

Livros

ADORNO, T. 1994. *"Sobre a música popular"* IN: G. Cohn (Org). *Adorno*. Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Anca, p.115-146.

BORGES, Márcio. 1996. *Os Sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: geração editorial.

CANCLINI, Néstor García. 2003. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2. ed. Gênese. 4. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. 2001. *Musicologia popular em América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. Separata de Revista Musical Chilena LV/195, enero-junio, pp. 38-64.

GUEST, Ian. 1996. *Arranjo, método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

HALL, Stuart. 1999. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Luro – 3. ed. – Rio de Janeiro: DP&A.

- LARUE, Jan. 1970. *Análisis Del Estilo Musical*. Calabria, Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1989. Título da obra original: *Guidelines for Style Analysis*.
- NAPOLITANO, Marcos. 2001. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB 1959-1969*. São Paulo: Annablume: Fapesp.
- ORTIZ, Renato. 1994. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense. 5ª edição.
- PAZ, Ermelinda A. 1994. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. Rio de Janeiro: CADERNOS DIDÁTICOS UFRJ, nº 8, 3ª edição.
- PERSICHETTI, Vicent. 1961. *Twentieth Century Harmony*. Creative Aspects and Practice. New York: W. W. Norton & Company.
- SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar / Editora UFRJ.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. 1997. *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira*, vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34.
- SHOENBERG, Arnold. 1993. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SILVA, Alberto Ribeiro. 1994. *Sinal Fechado – A música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta – Distribuidora de Publicações Culturais Ltda.
- SOUZA, Tárík & ANDREATO, Elifas. 1979. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM.
- TATIT, L. 1987. *Canção: eficácia e encanto*. São Paulo. Atual.
- VASCONCELOS, Gilberto. 1977. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal.
- WISNIK, José Miguel. 1989. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do livro.

Dissertações e Teses

- ARAGÃO, Paulo de Moura. 2001. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação de Mestrado – Universidade do Rio de Janeiro - Unirio, Centro de Letras e Artes. Não Publicada.
- FREITAS, Sérgio P. R. de. 1995. *“Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal”*. Dissertação de Mestrado em Artes - UNESP, Instituto de Artes. Não Publicada.
- NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. 2000. *Buscando a essência da música de Lô Borges*. Relatório de Iniciação Científica – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Música.
- RODRIGUES, Mauro. 2000. *O Modal na Música de Milton Nascimento*. Dissertação de Mestrado em Musicologia - Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro.
- TEDESCO, C. A. R. 2000. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. Dissertação de Mestrado em Multimeios - Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Artes.
- VIEIRA, F. C. S. F. 1998. *Pelas esquinas dos anos70. Utopia e poesia no Clube da Esquina*. Dissertação de Mestrado em Poética - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Faculdade de Letras.

Referências discográficas

em ordem cronológica

- Milton Nascimento. LP. *Travessia*. 1967. Remasterizado em CD em 2002, DUBAS MÚSICA, Rio de Janeiro.
- _____. LP. *Courage*. 1969. A&M Records. Estados Unidos. Remasterizado em CD em 1997, Estúdios Microsevice, Rio de Janeiro.
- _____. LP. *Milton Nascimento*. 1969. EMI Odeon. Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD, Londres.
- _____. LP. *Milton*. 1970. EMI Odeon. Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD, Londres.

- Som Imaginário. LP. *Som Imaginário*. 1970. EMI Odeon, Rio de Janeiro.
- _____. LP. *Som Imaginário*. 1971. EMI Odeon, Rio de Janeiro.
- Milton Nascimento & Lô Borges. LP. *Clube da Esquina*. 1972. EMI Odeon, Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD, Londres.
- Lô Borges. LP. *Lô Borges*. 1972. EMI Odeon. Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 2002, Estúdio Digital Máster Solution, Rio de Janeiro.
- Som Imaginário. LP. *Matança de porco*. 1973. EMI Odeon Rio de Janeiro.
- Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli e Toninho Horta. LP. *Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta*. 1973. EMI Odeon, Rio de Janeiro.
- Milton Nascimento. LP. *Milagre dos peixes*. 1973. EMI Odeon. Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD, Londres.
- _____. LP. *Milagre dos peixes ao vivo*. 1974. EMI Odeon. Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD, Londres.
- _____. LP. *Milton*. 1975. A&M Records, Estados Unidos. Remasterizado em CD em 1997, Estúdios Microsevice, Rio de Janeiro.
- _____. LP. *Minas*. 1975. EMI Odeon. Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD, Londres.
- _____. LP. *Geraes*. 1976. EMI Odeon. Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD, Londres.
- Beto Guedes. LP. *A página do relâmpago elétrico*. 1977. EMI Odeon, Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 2002, por EMI Music.
- Toninho Horta. LP. *Terra dos pássaros*. 1977. Remasterizado em CD em 1995 por Dubas Music
- Milton Nascimento. LP. *Clube da Esquina 2*. 1978. EMI Odeon, Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 1994, Estúdios ABBEY ROAD, Londres.
- Beto Guedes. LP. *Amor de Índio*. 1978. EMI Odeon, Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 2002, por EMI Music.
- Lô Borges. LP. *A Via-Láctea*. 1979. EMI Odeon, Rio de Janeiro.
- Beto Guedes. LP. *Sol de Primavera*. 1979. Odeon, Rio de Janeiro. Remasterizado em CD em 2002, por EMI Music.

apêndice

Este anexo foi criado no intuito de disponibilizar as transcrições harmônico-melódicas das músicas do LP *Clube da Esquina* contendo ainda pequenos comentários e análises. Tal repertório é apresentado conforme agrupamentos realizados no terceiro capítulo desta dissertação, o que resulta numa organização diferente daquela trazida pelo disco. Apesar do álbum ser duplo e em formato de LP, para melhor visualização da ordem original, escolheu-se disponibilizar na partitura o número da música ou canção, na ordem em que aparece no disco, seguindo a nomenclatura da versão remasterizada em CD. Ou seja, as canções estão numeradas de faixa 1 a 21 e não música 1 ou 2 do lado A do disco 1, etc. Além de conter a ordem no interior do disco, está explicitado o andamento das músicas. Ao invés de uma partitura sintética, geralmente preferida pelos editores de partituras, preferiu-se disponibilizar a forma completa ouvida na gravação, mantendo todas as repetições, seções de improviso, saltos e outros. Um breve texto contribui para a observação de determinadas características apresentadas nos agrupamentos seguintes.

Tonal

O primeiro agrupamento é composto por músicas inteiramente construídas sobre o sistema tonal. Suas partituras apresentam análise funcional e harmônica baseadas “nas relações de combinação entre os acordes” que estão apoiadas na dissertação de mestrado desenvolvida por Sérgio Freitas (1995). Graficamente a análise seguirá o padrão abaixo demonstrado:

Análise funcional	→	T
Cifra	→	C7M
Análise harmônica	→	I7M

Em algumas canções, optou-se por explicitar o grau que a melodia apresenta em relação ao acorde que a suporta. É visível a semelhança estilística dos improvisos nas músicas tonais do disco. São bastante criativos e musicais partindo do pressuposto que são quase que

exclusivamente arquitetados a partir da escala diatônica. Resultam num discurso completo envolvendo as fases de construção de uma idéia, desenvolvimento e conclusão da mesma. Os músicos dispõem ainda do emprego de motivos para a realização destes improvisos. O grupo das músicas tonais é composto por O TREM AZUL, SAN VICENTE, ESTRELA, CLUBE DA ESQUINA, PAISAGEM DA JANELA, TREM DE DOIDO e NADA SERÁ COMO ANTES.

O TREM AZUL

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1 A A' B
Chorus 2 A A' B
Improviso sobre a harmonia da introdução
B B

O trem azul

disco: clube da esquina
1972
faixa 3

lô borges e ronaldo bastos

análise funcional T S
cifra C₇M F₇M
análise harmônica I₇M IV₇M

INTRO "shuffle"

realizada pela guitarra, a melodia da introdução aparece de forma harmonizada

T S
C₇M A_b7M
I₇M bVI₇M

S S
F₇M A_b7M
IV₇M bVI₇M

S D
G₇sus₄ G₇(13,b9)
V₇sus₄ V₇(13,b9)

T S T S
C₇M A_b7M E_b7M B_b7M
I₇M bVI₇M bIII₇M bVII₇M

A A'

Coi-sas que a gen - te se es-que - ce de di-zer
Coi-sas que fi - ca - ram mui-to tem - po por di-zer

T S T S
C₇M A_b7M E_b7M D_b7M
I₇M bVI₇M bIII₇M bII₇M

Fra-ses que o ven - to vem às ve - zes me lem-brar
Na can-ção do ven - to não se can - sam de vo - ar

1.

o trem azul

2

2 **D₇₍₉₎** **S**
subV/bII7M **D_{b7M}**
bII7M

B **T** **S**
C_{7M} **F_{7M}**
I7M **IV7M**

Vo - cê pe - ga_o trem a - zul o sol na ca-be - ça

T **S**
C_{7M} **F_{7M}**
I7M **IV7M**

o sol pe - ga_o trem a - zul vo - cê na ca-be - ça

S **S** **D**
A_{b7M} **G_{7sus4}** **G_{7(13,b9)}**
bVI7M **V_{7sus4}** **V_{7(13,b9)}**

o sol na ca-be-ça

A análise funcional e harmônica semelhantes à colocada anteriormente

C_{7M} **A_{b7M}** **E_{b7M}** **B_{7M}**

Coi - sas que a gen - te se es - que - ce de di - zer
Coi - sas que fi - ca - ram mui - to tem - po por di - zer

C_{7M} **A_{b7M}** **E_{b7M}** **D_{b7M}**

Fra - ses que o ven - to vem às ve - zes me lem - brar
Na can - ção do ven - to não se can - sam de vo - ar

o trem azul

3

2.

52 E_b7M $D7(9)$ D_b7M

sam de vo - ar a um um *D.S. al Coda*

INTRO

57 $G7(13,b9)$ $C7M$ $F7M$

"shuffle" improviso de guitarra sobre a harmonia da introdução

82 $C7M$ A_b7M

66 B_b7M A_b7M

70 $G7sus4$ $G7(13,b9)$

74 $C7M$ $F7M$

Vo - cê pe - ga_o trem a - zul o sol na ca-be - ça

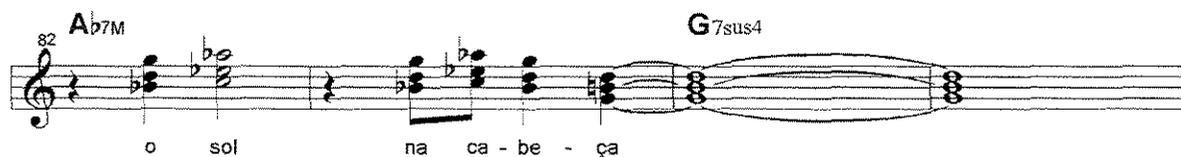
78 $C7M$ $F7M$

o sol pe - ga_o trem a - zul vo - cê na ca-be - ça

o trem azul

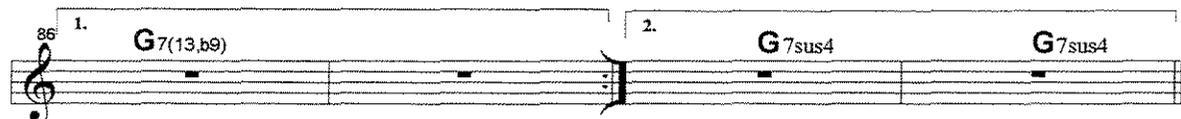
4

82 **A^b7M** **G⁷sus4**



o sol na ca - be - ça

86 1. **G⁷(13,b9)** 2. **G⁷sus4** **G⁷sus4**



o sol na ca - be - ça

SAN VICENTE

Esquema formal:

Chorus 1
A B
Chorus 2
A B
Chorus 3
A B
coda

Obs: há inclusão de instrumentos e elementos musicais à medida que cada seção se inicia.

san vicente

disco: Clube da Esquina
1972
faixa 9

milton nascimento e fernando brant

A
T
A
S
D/F#
D
E/G#
S
D/F#
D
E/G#

I
IV
V
IV
V

Co - ra - ção a - me - ri - ca - no a - cor - dei de um so - nho es - tra - nho
 A - es - pe - ra na vi - la i - men - sa e o cor - po ne - gro se es que - ceu
 As ho - ras não se con - ta - vam e o que e - ra ne - gro a - noi - te - ceu

T
A
S
D
S
D(#11)
S
D
T
A9/G#

I
IV
V
IV
I

en gos - to vi - dro e cor - te - um sa - bor de cho - co - la - te no
 es - ta - va em San Vi - cen - te - a ci - da - de e su - as lu - zes es -
 en - quan - to se es - pe - ra - va - eu es - ta - va em San Vi - cen - te en -

S
D
T
A
D
E
T
A
D
E/G#
D
E/G#
T
F#m7

IV
I
V
I
V
V
VIm7

cor - po e na ci - da - de um sa - bor de vi - da e mor - te
 ta - va em San - Vi - cen - te as mu - lhe - res e os ho - mens
 quan - to a - con - te - ci - a - eu - es - ta - va em San - vi - te -

este acorde de D#m7(b5)/A também pode ser entendido como um acorde de quarto grau, neste caso o D7M, devido a semelhança de notas. Com isto, desempenha a função de subdominante. (FREITAS, 1995: p. 157). entre o acorde anterior e o posterior MI-Mib-MI.

T A S S T

I #IVm7(b5) IV7M IV7M I

co - ra - ção a - me - ri - ca - no um sa - bor de ví - dro_e cor - te
 co - ra - ção a - me - ri - ca - no um sa - bor de ví - dro_e cor - te
 co - ra - ção a - me - ri - ca - no um sa - bor de ví - dro_e cor - te

Na segunda vez em que o trecho é tocado, o baixo pedal em lá é retirado fazendo com que os acordes soem na posição fundamental

acordes resultantes do empréstimo modal

T S D S T T S D

I IV V IV I bIII bVII V

arpejos realizado pelo contrabaixo e dobrados ao piano nas vezes dois e três *Ao S. duas vezes e coda*

A D E D A C G E

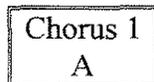
semelhante

21 entrada de um sino

fade out

ESTRELA

Esquema formal:



A canção ESTRELA é de curta duração e por estar no mesmo campo tonal que a subsequente CLUBE DA ESQUINA, funciona como uma introdução para a mesma. No seu arranjo é utilizado vocal com função de sustentação harmônica.

estrela

disco: clube da esquina
1972
faixa 10

lô borges e márcio borges

The musical score for 'estrela' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 60. The first staff contains the first line of music with the following lyrics: 'Po-ei-ra, na noi-te a fes-ta da noi-te Guer-rei-ra, es-tre-la'. Above this staff are three chord symbols: 'D A7sus4 V7sus4', 'D A7sus4 V7sus4', and 'S G6 IV6'. The second staff contains the second line of music with the following lyrics: 'da mor-te fes-ta ne-gra_a-mor mais é tar-de'. Above this staff are three chord symbols: 'S Em7 Ilm7', 'T Bm7(11) VIm7', and 'D A7sus4 V7sus4'. A measure rest of 4 is indicated at the beginning of the second staff.

CLUBE DA ESQUINA

Esquema formal:

Chorus 1 A A'B
Chorus 2 A A'B
Improviso sobre A

Um dos fatores responsável pela leveza da canção CLUBE DA ESQUINA é a progressão harmônica que oscila entre subdominante e tônica criando a sensação de movimento e repouso. O momento de tensão através da utilização do acorde de dominante é reservado aos quatro compassos finais promovendo uma volta ao início da canção. Mas o uso da dominante também traz uma sensação de leveza por estar representado pelo acorde de quarta suspensa, evitando assim o tritono, intervalo entre a terça e a sétima, e de maior tensão dentro do acorde de dominante, ficando reservado apenas a sétima a função de resolução.

O improviso é diatônico, sem a utilização de uma nota sequer externa à escala de ré maior. Uma atitude semelhante é encontrada na canção O TREM AZUL no improviso de guitarra de Toninho Horta. Em CLUBE DA ESQUINA o improviso apresenta matrizes rítmicas do samba e variações da melodia principal trabalhando ainda com desenvolvimento motivico.

clube da esquina

disco: clube da esquina
1972
faixa 11

milton nascimento, lô borges e márcio borges

S T S T

G7M F#m7 E7m F#m7
IV7M III7m II7m III7m

8 **A** **A'**

Voz dobrada com violão

S T S T

G7M F#m7 E7m F#m7
IV7M III7m II7m III7m

5

segunda metade do A com alteração harmônica no último compasso

S T S T D

G7M F#m7 E7m A7sus4
IV7M III7m II7m V7sus4

9

cadência II V para o acorde de tônica
construído sobre o primeiro grau
da tonalidade que está oculto

S S T S S D

E7m G7M F#m7 G7M E7m A7sus4
II7m IV7M III7m IV7M II7m V7sus4

13 **B**

semelhante ao que ocorre nos
compassos 11 e 12, mas ao invés
de ir para a subdominante de
o segundo grau da tonalidade vai
para a subsominante de quarto grau

improviso de violão dobrado com voz vocalizada sobre a progressão harmônica da seção A

A As análises funcional e harmônica do trecho são semelhantes às apresentadas anteriormente

17 **G7M** **F#m7** **Em7** **F#m7**

8 5 b6 7 1 9 9 11 11 5 11 11 5 11 5 b6 7 b6 7

21 **G7M** **F#m7** **Em7** **F#m7**

8 6 9 3 9 3 11 5 b6 5 b6 b6 7 b6 5 3 1 7 1 3 11 3 9

A 25 **G7M** **F#m7** **Em7** **F#m7**

8 3 9 7 1 7 1 1 9 1 9 1 9 1 9 1 11 5 7 7 b6 7

29 **G7M** **F#m7** **Em7** **F#m7**

8 9 7 3 1 5 11 3 9 5 11 3 9 3 9 1 11 b9
passagem

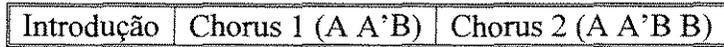
desenvolvimento motivico com transposição

A 33 **G7M** **F#m7** **Em7** **F#m7**

8 9 9 3 #11 9 7 5 7 1 b6 11 b6 1 9 1 b6 11 7 b6 7 b6 7 b6 7 5 b6 fade out
7

PAISAGEM NA JANELA

Esquema formal:



paisagem da janela

disco: clube da esquina
1972
faixa 12

lô borges e fernando brant

o Fm6 pode ser entendido como um acorde de Bb7(9)/F sem a fundamental. Assim, a sua condução para C7M pode ser explicada como sendo um acorde de dominante da medianta superior de dó: Ebm7 ou Eb7M. Ao invés de resolver em Eb vai para C. O Bb7 também é um dos possíveis desdobramento do acorde de Bdim (G7 - E7 - C#7 - Bb7). Como o acorde tem grande potencialidade modulatória, ele poderia resolver em C, A, F# ou Eb. No caso desta canção ele resolve em C.

INTRO

T C7M I7M T Em7 IIIIm7 S F7M IV7M Fm6 IVm6 V/I

T C7M I7M T Em7 IIIIm7 S F7M IV7M Fm6 IVm6 V/I

A

T C7M I7M T Em7 IIIIm7 T Am7 VIIm7 T Em7 IIIIm7

Da ja - ne - la la - te - ral de quar - to de dor - mir
men - sa gei - ro na - tu - ral de coi - sas na - tu - rais
Ca - va - lei - ro mar - gi - nal ba - nha-do em ri - bei - rão
Ca - va - lei - ro mar - gi - nal ba - nha-do em ri - bei - rão

paisagem da janela

S D T T S D T T
 F7M G7 Em7 Am7 F7M G7 Em7 Am7
 IV7M V7 IIIIm7 VIIm7 IV7M V7 IIIIm7 VIIm7

abertura de voz apenas na quarta letra

13

ve - jo uma gre-ja um si - nal de gló - ri-a ve-jo um mu-ro-bran-co e um vô - o pás - sa-ro
 quan - do eu fa - la - va des - sas co - res mor - bidas quan - do eu fa - la - va des - ses ho - mens sór - didos
 Ca - va - lei - ro negro que vi - veu - mis - té - ri - os Ca - va - lei - ro e se - nhor de ca - sa e - ár - vores
 Co - nheci as tor - re e os ce - mi - té - ri - os co - nhe - ci os ho - mens e os seus ve - lô - ri - os

S D T 1 S 2 S D
 F7M G7 Em7 F7M Fm6 F7M G7sus4
 IV7M V7 IIIIm7 IV7M IVm6 IV7M V7sus4
 VI/VII

a voz principal é a intermediária

17

ve - jo u - magra de um ve - lho si - nal vo - cê não es - cu - tou
 quan - do eu fa - la - va des - se tem - po - ral do que - to de dor - mir
 sem que rer des - can - sonem do mi - ni - cal
 quan - do dha - va da ja - ne - la la - te - ral

T T S
 C7M Em7 F7M Fm6
 I7M IIIIm7 IV7M IVm6
 VII

23

vo - cê não quer a - cre - di - tar mais is - so é tão nor - mal
 vo - cê não quer a - cre - di - tar mais is - so é tão nor - mal

T T S
 C7M Em7 F7M Fm6
 I7M IIIIm7 IV7M IVm6
 VII

27

vo - cê não quer a - cre - di - tar e eu a - pe - nas e - ra Ca -
 vo - cê não quer a - cre - di - tar - - - - - Ao - S. direto casa 2 e coda

paisagem da janela

3

F m6
 IVm6
 VI

T
 C7M
 I7M

T
 Em7
 IIIIm7

S
 F7M
 IV7M

F m6
 IVm6
 VI

mais isso_éãonor - mal
 umca - va - lei - ro mar - ginal
 ba - nhado_emribei - rão
 vo - cê nãoquer a - cre - di - tar

TREM DE DOIDO

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1 A A B A'
Chorus 2 A B A' e B com improviso de guitarra

TREM DE DOIDO é uma canção tonal que oscila entre a tonalidade maior e a sua relativa menor. Apresenta utilização de empréstimo modal (bII7M em Sol maior) e presença de dominantes secundárias na sua forma original ou substituída. A canção causa sensação de leveza e um dos recursos empregados para este resultado é a predominante utilização da candência tônica - subdominante - tônica. Um dos instrumentos que mais chamam a atenção em seu arranjo é o contrabaixo em função da construção de frases bem movimentadas. Os improvisos transcritos abaixo correspondem apenas à primeira vez que são realizados.

trem de doido

disco: clube da esquina
1972
faixa 19

lô borges e márcio borges

INTRO T S T

Fm7 D^{b7}M Fm7

VIIm7 IV7M VIIm7

melodia realizada pela guitarra

D S

E^b D^{b7}M

V IV7M

este acorde de mi diminuto funciona como um Eb7(b9) sem a fundamental sendo portanto dominante de Ab. Lô Borges inverte o acorde Ab de chegada buscando realizar uma condução cromática da nota mais grave dos acordes: Fá - Mi - Mib.

D
E^{dim}
V/I

A T

Fm7 Fm7

VIIm7 VIIm7

Noi te_a - zul, pe - dra_e chão a - mi - gos num
que - ro_es - tar on - de_es - tão es - so - nhos des -

a sétima do acorde de sib aparece na melodia resultando em uma dominante secundária de Eb7, que é dominante de Ab

B^b/D
V/V

T

A^b/E^b I

ho - tel mui-to_a - lém do céu_ na - da a te-mer
se_ho-tel mui-to_a - lém do céu_ na - da a te-mer

S T

D^{b7}M A^{b7}M

IV7M I7M

na - da_a con - quis-tar de-pois que es-se trem co-me - ça_a_an-dar, an-dar dei-xan-do
na - da_a com - bi - nar na ho - ra de a - char o meu lu - gar no trem e não sen-

trem de doido

26

B \flat 7 V/V ou subV/bII7M S A7M bII7M T A \flat 7M I7M

pe - lo chão os ra - tos mor - tos na pra - ça *improviso guitarra*
tir pa - vor dos ra - tos sol - tos na pra - ça

30

S D \flat 7M IV7M T A \flat 7M I7M S D \flat 7M IV7M

do mer - ca - do
mi-nha ca - sa

36

B T Fm7 VIIm7 T A \flat /E \flat I S D \flat 7M IV7M

Não preci-sa_irmui - to_além des-sa_es-tra - da

44

S Fm7 VIIm7 T A \flat /E \flat I S D \flat 7M IV7M

Os ra-tos não sa - bem mor - rer na cal-ça - da Ah! é ho-ra

50

A' T A \flat 7M I7M B \flat 7 V/V ou subV/bII7M S A7M bII7M

de vo-cê a-char o trem e não sen - tir pa - vor dos ra - tos sol - tos na

54

T A \flat 7M I7M *improviso guitarra* S D \flat 7M IV7M T A \flat 7M I7M S D \flat 7M IV7M

ca - sa su - a ca - sa *Ao S. sem repetição*

trem de doído

3

B'

T
Fm7
VIIm7

T
A \flat /E \flat
I

62

improviso de guitarra sobre a harmonia dos oito primeiros compassos de B

S
D \flat 7M
IV7M

66

T
Fm7
VIIm7

T
A \flat /E \flat
I

70

S
D \flat 7M
IV7M

74

T
Fm7
VIIm7

T
A \flat /E \flat
I

78

NADA SERÁ COMO ANTES

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1
A A B C
Chorus 2
A B C

A canção é composta predominantemente dentro do contexto de Ré menor, incluindo as três escalas (natural, harmônica e melódica). Apresenta um acorde menor construído sobre o sétimo grau menor da escala de ré (Cm7). Este acorde poderia fazer parte do modo frígio ou lócrio conferindo à canção uma sonoridade modal. No entanto, ele é parte da cadência II V que vai à direção do bVI7M (Bb7M). Na seção B é trabalhada a alternância de centro tonal. A cada dois compassos repousa-se sobre um novo centro obedecendo a seguinte ordem: Ré menor - Dó maior - Dó menor - Sol maior. Apesar dos tons serem próximos, a alternância entre maior e menor resulta cadências inesperadas negando padrões de construções harmônicas. Por fim, a seção C é construída sobre a tonalidade de mi bemol maior soando coerente com a tonalidade de ré menor, já que Eb7M é um dos possíveis acordes de segundo grau desta tonalidade.

nada será como antes

disco: clube da esquina
1972
faixa 20

milton nascimento e ronaldo bastos

$\bullet = 128$

INTRO

T Dm7 T Dm7
Im7 Im7

Eu já es - tou

T Dm7(9) Cm7
Im7 Im7/bVI7M

A 2a vez

3 "shuffle"

com o pé nessa_estra - da qualquer di - a a gen - te se vê sei que na -
go qualquer qual-quer ho - ra ven - ta - ni - a em qualquer di-reção sei que na -

F7(13) S S
V/bVI7M Bb7M Eb7M
bVI7M bII7M

da se - rá co - mo an - - tes a - ma - nhã que no - tí -
da se - rá co - mo an - - tes a - ma - nhã que no - tí -

S T
Gm7(9) Dm7(9)
IVm7 Im7

11

cias me dão dos a-mi - gos? que no-tí - cias me dão de vo-cê? al - vo - ro -
cias me dão dos a-mi - gos? que no-tí - cias me dão de vo-cê? sei que na -

nada será como antes

2

acordes cromáticos começando pela tríade maior de G, quarto grau de ré. Somando a nota da melodia, a tríade resulta em um quarto grau dominante que também pertence à tonalidade menor. No trecho todo, a melodia foi construída sobre a sétima menor do acorde resultando numa descida cromática de dominantes, ou seja, uma série de dominantes substitutas estendidas em direção ao acorde bII7M.

T Dm7 Im7 T Dm7 Im7 S G7/D IV7 S G7/D IV7

15 8

ço em meu co - ra - ção a - ma - nhã ou de - pois de _a - ma - nhã re - sis - tîn -
da ser - rá co - mo _es - tá a - ma - nhã ou de - pois de _a - ma - nhã re - sis - tîn -

G/D V/V/V/bII F#/D V/V/V/bII F/D V/V/bII E/D V/bII E♭/D bII S E♭/D bII

19 8

donabo - cada noi - teum gos - tode sol ol num do - min - - - -
donabo - cada noi - teum gos - tode sol

B ré menor Dm7 dó maior C7M

25 8

dó menor Cm7 sol maior G7M

29 8

C sol menor Gm7 Gm7

33 8

nada será como antes

3

tonalidade de mi bemol maior

	empréstimo	S	T	empréstimo	S	T	
	modal			modal			
	B \flat m7(11)	Fm7(9)	Gm7(11)	B \flat m7(11)	Fm7(9)	Gm7(11)	Gm7
	Vm7	IIIm7	IIIm7	Vm7	IIIm7	IIIm7	

35

2 vezes

fim fade out Ao S. casa 2 e fim

Optou-se por reunir neste grupo todas as canções que utilizam, de alguma forma, a harmonia modal. A busca por uma abordagem analítica da música modal apresentou uma série de dificuldades. Além da existência de um número pequeno de publicações que abordam o tema, alguns, como por exemplo, a análise modal voltada para o Jazz, não apresentava muitas contribuições para o universo musical do Clube da Esquina. Neste sentido, os trabalhos que melhor se adequaram ao tema foram: *O som e o sentido* de José Miguel Wisnik, *Twentieth Century Harmony* de Vicent Persichetti, *As estruturas modais na música folclórica brasileira* de Ermelinda Paz e a dissertação de mestrado de Mauro Rodrigues *O modal na Música de Milton Nascimento*. Wisnik fala do modal não apenas a partir do ponto de vista musical, mas também social. Já o livro de Persichetti vai abordar o modo dentro da teoria musical. Ermelinda traça um histórico da abordagem modal na cultura brasileira direcionada mais ao folclore. Abre, sobretudo, uma discussão importante a respeito das diferenças observadas no Brasil e do surgimento de novas escalas modais resultantes da mescla dos modos gregos. Mauro Rodrigues discute a questão modal a partir do conceito de Ritornelo apoiando-se nos autores Gilles Deleuze e Feliz Guattari. Aborda também a sociedade primitiva em contrapartida à evoluída apoiando-se no livro *As duas fontes da moral e da religião* de Henri Bérghson. Os textos mencionados acima contribuíram para uma melhor visualização, no nível reflexivo e teórico-musical, dos elementos que o mundo modal abriga, tais como, a circularidade temporal, a valorização da tônica, a polirritmia dentre outros.

Para uma melhor compreensão das nomenclaturas adotadas para a análise aqui demonstrada, são necessários alguns esclarecimentos. Acima da cifra, onde aparece a função na análise musical tonal, na análise modal está escrito o modo ao qual tal acorde pertence. Assim como na análise tonal, abaixo da cifra está demonstrado o grau do acorde em relação à modalidade:

TONAL		MODAL	
Análise funcional	→ T	Modo	→ Jônico
Cifra	→ C7M	Cifra	→ C7M
Análise harmônica	→ I7M	Análise harmônica	→ I7M

O repertório incluído nesta seção é composto por canções modais que utilizam o recurso de pedal (CAIS, SAÍDAS E BANDEIRAS N/1 e SAÍDAS E BANDEIRAS N/2, NUVEM CIGANA e UM GOSTO DE SOL), canções modais/tonais que utilizando o recurso pedal (OS POVOS, AO QUE VAI NASCER), canção exclusivamente modal que não utiliza pedal (TUDO QUE VOCÊ PODIA SER) e por fim a mistura modal/tonal sem uso do pedal (UM GIRASSOL DA COR DE SEU CABELO e PELO AMOR DE DEUS).

CAIS

Esquema formal:

A
Ponte
B
Ponte
A
coda
C

cais

disco: Clube da Esquina
1972
faixa 2

milton nascimento e ronaldo bastos

tonalidades maiores originais:

C eólio - Eb (I)

C dórico - Bb (V)

C frígio Ab (IV)

♩ = 50  **A**

voz

Pa - ra quem quer se sol - tar in - ven - to_o
Pa - ra quem quer me se - guir eu que - ro

violão

eólio Cm7 Im7 dórico Cm6 Im6

baixo

3

voz

cais in - ven - to mais que_a so - li - dão me dá
mais te - nho_o ca mi - nho do que sem - pre quis

v.

(I) eólio Cm7 Im7 (V) dórico Cm6 Im6 frígio D^b/C bII7M

bx.

5

vz. 8

in - ven - - - to lu - a no - va_a cla - re -
 e um sa - vei - ro pron - to pra par -

ambiguidade: o Fm/Eb também pode assumir o papel de Eb6sus4(9) desempenhando V/bVI no modo eólio ou o próprio bVI - Ab6/Eb. Independente da escolha, os três acordes se relacionando com o modo eólio seja apenas através do sistema modal ou da mistura modal/tonal (Eb-Ab).

IV frígio D^b/C bII7M

I eólio Fm/E^b IVm7

E^b6sus4(9) A^b6/E^b

v. 8

bx. 8

7

vz. 8

ar in - ven - to_o_a mor e sei a
 tir in - ven - to cais e sei a

I eólio Gm(adb6) Vm

IV frígio B²m⁷(11) bVIIIm7

IV frígio Gm⁷(b5,11) Vm7(b5)

v. 8

bx. 8

cais

PONTE

9

vz.

8

9

v.

9

8

bx.

8

9

8

IV

frigio

B^bm⁷(11)

bVIIIm⁷

frigio

Gm⁷(b5,11)

Vm⁷(b5)

eólio

Cm⁷

Im⁷

dor de me lan - ça - a - ar

vez de me lan -

B

11

vz.

8

11

v.

11

8

bx.

8

11

8

V

dórico

Cm⁶

Im⁶

I

eólio

Fm/E^b

IVm⁷

Eu que - ri - a ser fe - liz

cais

13

vz. 8

in - ven - to mar in - ven - to_em mim

(I) eólio
 Gm(b6)
 Vm

(IV) frígio
 Bbm7(11)
 bVIIIm7

(IV) frígio
 Gm7(b5,11)
 Vm7(b5)

v. 13 8

bx. 13 8

PONTE

15

vz. 8

o so - nha do - o - or - - -

(IV) frígio
 Bbm7(11)
 bVIIIm7

(IV) frígio
 Gm7(b5,11)
 Vm7(b5)

(I) eólio
 Cm7
 Im7

(V) dórico
 Cm6
 Im6

v. 15 8

bx. 15 8

D.S. al Coda

C $\text{♩} = 94$

18 8

vz. ♩ çaa-ar

18 8

pn.

I
 eólio
 Cm
 Im

eólio
 Cm/B \flat
 Im7

V
 dórico
 Cm6
 Im6

I
 eólio
 Cm/A \flat
 Im

I
eólio

22

pn.

22

Fm7
 IVm7

A \flat /E \flat
 bVI

A \flat /D \flat
 bVI

A \flat /C
 bVI

26

vz. 8

26

pn.

26

eólio
 A \flat /B \flat
 bVII7

A \flat /B \flat
 bVII7

B \flat 7
 bVII7

B \flat 7
 bVII7

30

vz.

8

eólio

dórico

dórico

dórico e eólio (transição)

E^{\flat}/D
 $bIII7M$

$E^{\flat}7M/C$ $E^{\flat}7M/B^{\flat}$ $E^{\flat}7M/A$

$E^{\flat}7M/GE^{\flat}7M/FE^{\flat}7M$

$E^{\flat}7M/D$ $E^{\flat}7M/C$

30

pn.

30

34

vz.

8

eólio

A^{\flat}
 bVI

A^{\flat}/G

A^{\flat}/F

A^{\flat}/E^{\flat} A^{\flat}/D

34

pn.

34

fade out

SAÍDAS E BANDEIRAS N/ 1

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1
A
Chorus 2
A
coda

saidas e bandeiras n/1

Disco: Clube da Esquina
1972
faixa 4

milton nascimento e fernando brant

♩ = 138

INTRO

violão

baixo

mixolídio
E7sus4(9)
I7sus4(9)

A

antecedente

voz

v.

bx.

9 4 4 4 4 4 3 2 1 | 7 7 7 7 7 6 5

O que vo - cês di - ri - am des - sa | coi - sa que não dá mais pé

Sa - ir des - sa ci - da - de ter a | vi - da on - de e - la é

consequente

voz

v.

bx.

9 4 4 4 4 4 3 2 1 | 7 7 7 7 7 9 9 9 4

o que vo - cês fa - ri - am pra sa | ir des - sa ma - ré? o que c - ra

su - bir no - vas mon - ta - nhas di - a | man - tes pro - cu - rar no fim da es -

saidas e bandeiras n/1

eólio
Em7(11)
Im7

voz

5 5 5 5 5 11 5 11 3 2 1

so - nho vi - ra ter - ra quem vai ser o pri -
tra - da_e da po - ei - ra um ri - o com seus

v.

bx.

mixolídio
E7sus4(9)
I7sus4(9)

voz

9 9 9 9 9 1 7 6

mei - ro a me res - pon - de - er
fru - tos me a - li - men - ta - ar

v.

bx.

NUVEM CIGANA

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1
A A' B
Chorus 2
A' B
B fade out

A harmonia de NUVEM CIGANA apresenta uma sensação de tríades sobrepostas mantendo pedal em sol (G). Há mistura dos modos lídio e mixolídio na primeira parte caminhando em direção à tonalidade de sol menor natural, ou sol eólio, na seção B.

Nuvem Cigana

disco: clube da esquina
1972
faixa 5

Iô Borges e ronaldo Bastos

INTRO

jônico G_6 **lídio** $G(\#11)$
 I_6 $I(\#11)$

$\bullet = 120$

A guitarra aparece harmonizada na introdução. Consta aqui apenas a nota da ponta.

mixolídio F/G **lídio** $G(\#11)$
 $bVII$ $I(\#11)$

lídio G_6 **lídio** $G(\#11)$ **A/G**
 I_6 $I(\#11)$

guitarra dobra a melodia principal

Se vo - cê qui ser - eu dan-ço com vo - cê no pô da_es - tra - da
Se vo - cê dei-xar o sol ba - ter nos seus ca - be - los ver - des

mixolídio F/G **lídio** $G(\#11)$
 $bVII$ $I(\#11)$

Pó po ei - ra Ven ta - ni - a Se vo - cê sol - tar o
sol, se-re - no, ou - ro_e pra - ta sai e vem co - mi-go

lídio G_6 **lídio** $G(\#11)$
 I_6 $I(\#11)$

pé na_es - tra - da pó, po-ei-ra_eu dan - ço com vo cê - o que vo cê -
sol, se - men - te, ma-dru-ga-da_eu vi - vo_em qual-quer par - te de seu co -

nuvem cigana

2

21

mixolídio
F/G
bVII

1. **jônico**
G₆
I₆

2. **mixolídio mixolídio**
G₇ G₇
I₇ I₇

dan - çar
ra - ção

B **eólio** semelhante à análise realizada anteriormente

G_{m7} G_{m7} G_{m7} G_{m7}

27

3X

Se vo - cê dei-xar o co - ra - ção ba-ter sem me-do

A'

G_{7M(9)} A/G

31

Se vo - cê qui - ser eu dan - ço com vo - cê meu no - me é nu - vem

G_{7sus4(9)} G_{7M(#11)}

35

Pó, po-ei - ra mo-vi-men - to o meu no - me é nu - vem

G_{7M(9)} A/G

39

ven - ta - ni - a flor de ven - to eu dan - ço com vo - cê o que vo - cê

G_{7sus4(9)} G₇

43

dan - çar

B **eólio**

G_{m7} G_{m7} G_{m7}

47

Se vo - cê dei-xar o co - ra - ção ba-ter sem me-do

nuvem cigana

3

51

C_{m7} IV_{m7} D_{m7} V_{m7} G_{m7} I_{m7} G_{m7} I_{m7}

Se vo - cê dei - xar o co - ra - ção ba - ter sem me - do

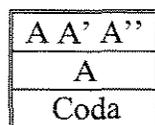
55

C_{m7} semelhante D_{m7} G_{m7} G_{m7}

Se vo - cê dei - xar o co - ra - ção ba - te - er *fade out*

UM GOSTO DE SOL

Esquema formal:



Obs: O A' e o A'' são repetições dos últimos compassos de A, sendo que o A'' apresenta a melodia transposta.

A característica mais relevante de UM GOSTO DE SOL é a construção harmônica que resulta da realização de variadas tríades que se alternam sobre um pedal arpejado do acorde de dó maior.

um gosto de sol

disco: clube da esquina
1972
faixa 16

milton nascimento e fernando brant

♩ = 86

INTRO jônico C I

jônico C7M(9) G/C V ou I7M

A ausência da sétima menor neste acorde de sol enfraquece seu poder de dominante. Assim, a sonoridade resultante da sua execução com baixo na nota dó o aproxima mais de um acorde de dó com sétima maior e nona do que de sol.

escalas sintéticas

Al - guém que vi de pas - sa - gem
Al - guém sor - riu de pas - sa - gem

Piano

Na segunda vez, o ritmo da mão direita apresenta algumas variações rítmicas mantendo, porém, o padrão de variações já realizados na primeira vez

mixolídio Gm/C som de C7(9) omit3 Vm ou I7

eólio Fm/C IVm

Optou-se por eólio ao invés de frígio em virtude do acorde conter a nota característica do modo (sxta menor), e realizar uma progressão |V-I| - progressão que está entre as principais do modo eólio - por mais que, neste caso, a resolução se dê sobre a tônica dó considerada aqui como modo jônico.

Nu - ma ci - da - de_es - tran - gei - ra
Nu - ma ci - da - de_es - tran - gei - ra

Pno.

jônico
C
I

eólio
D^{dim}/C
II^m7(b5)

Acorde meio diminuto estando com a sétima menor no baixo. este acorde foi emprestado do modo eólio, que é menor, dentro de um contexto predominantemente maior, resultando no uso da nona maior, nota mi natural, ouvida na melodia.

Lem-brou os - so - nhos que eu ti - nha
Lem-brou o ri - so que eu ti - nha

Pno.

mixolídio
A^m/C
VI^m

A escolha do mixolídio e não do jônico é decorrente da melodia trazer a nota fá natural, quarto grau de C, tendendo assim mais para um acorde dominante com décima terceira e quarta do que para um acorde de repouso com sexta. De qualquer forma, este acorde está carregado de um sentimento ambíguo.

A⁷(#5)/C

Cromatismo realizado com a nota mais grave do acorde de Am invertido resultando em um acorde de Ab(#5). No entanto, o mais forte da passagem é o movimento da nota lá (lá, láb, sol) que caminha em direção à quinta do acorde de C que aparece no compasso seguinte

E_es - que - ci so - bre_a me - sa
E_es - que - ci so - bre_os den - tes

Pno.

cromatismo

um gosto de sol

3

jônico
C
I

lídio
D/C
II7

9

8

9

9

Pno.

9

Co-mo_u-ma pe - ra se_es que - ce
Co-mo_u-ma pe - ra se_es - que - ce

eólio
Ddim/C
IIIm7(b5)

mixolídio
C74
I7(4)

11

8

11

11

Pno.

11

Dor min - do nu - ma fru - tei - ra
So - nhan - do nu - ma fru - tei - ra

um gosto de sol

jônico **lídio**

A' C D/C

I II7

Co - mo_a - dor me - ce o ri - o

Pno.

eólio Mesmo caso anterior quando **jônico**

D^{dim}/C executa a mesma melodia C⁶

IIIm7(b5) **I6**

So - nhan - do na car - ne da pe - - ra

O sol

Pno.

jônico **eólio**

A^{II} C I **D^{dim}/C** **IIm7(b5)**

na som-bra se_es - que - ce

Pno.

Ambiguidade com os modos frígio e eólio em razão da ausência da terça. Porém entre frígio e eólio, o acorde parece se inclinar mais para o frígio em decorrência da sexta (que também está ausente) soar mais fortemente maior do que menor.

mixolídio **mixolídio** **mixolídio**

A^m/C **C7sus4** **C7sus4**

VIm **I7sus4** **I7sus4**

Dor - min - do nu-ma ca - dei - ra

D.S. al Coda

Pno.

mixolídio
C74
I7sus4

♩ = 100

22
8
tei - ra a a a a a

22
escala sintética da canção UM GOSTO DE SOL

22
Pno.

OS POVOS

Esquema formal:

Introdução
A B A C

Uma das principais características de OS POVOS é a mistura de modos. Entre os maiores encontramos jônico, lídio e mixolídio, e entre os menores, dórico e eólio. Um outro elemento relevante é a afinação da sexta corda do violão, nota mi (E), em ré (D), responsável pela execução da nota pedal ré.

os povos

disco: Clube da Esquina
1972
faixa 14

miúto nascimento e miúto bourges

INTRO **A**

VOZ

Na - - - - - do - - - - - do
 mi - - - - - ra - - - - - do - - - - - mun - - - - -
 - - - - - nha - - - - - ci - - - - - da - - - - -
 - - - - - de - - - - - de - - - - -
 - - - - - por - - - - - tão - - - - - de
 - - - - - por - - - - - tão - - - - - de

VIOLÃO

corda E afinada em D

arpejo dobrado com baixo e piano

3

os povos

fer - ro, al - dei - a mor - ta,
ou - ro, al - dei - a mor - ta,

mut - ti - dão
so - li - dão

jônico
D₇M(9)

dórico
D_m7(11)

mixolidio
D₄(9)omit3

jônico
D₇M(9)

I7M

vo, meu po - vo
vo, meu po - vo

não quis sa - ber
ai - dei - a morta

do que é no - vo nun - ca mais
ca - de - a - do co - ra - ção

E!
e_eu

I7M

jônico
D₇M(9)

jônico
D₇M(11)

dórico
D_m7(11)

mixolidio
D₄(9)omit3

jônico
D₇M(11)

VIm7

os povos

mi - nha ci - da - de
re - con - quis - ta - do

Jônico
Bm7(11)/F#
VIIm7

ai - dêi - a mor - ta,
vou ca - mi - nhan - do,

a - nel de ou - ro
ca - mi - nhan - do

B7sus4(9)/F#
VI7

meu a mor
e mor - fer

na bei - bra - da vi da
per - to de seu bra - ços

mixolídio
C9(11)/D
bVII

a gen - te
a - gen - te a

tor - na - se - en - con -
pren - de - a mor - fer

Jônico
Dadd4(9)
I

trar - só

Ca - sa -

14 14 19 19

os povos

33 mor - rer

per - to de seu o - lhos

36

Íonico Bm7(11) F# VIm7

Detailed description: This musical system covers measures 33 to 36. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The guitar part includes a triplet of eighth notes in measure 33 and a series of chords: Bm7(11) and F# in measure 34, and VIm7 in measures 35 and 36. The lyrics are: 'mor - rer' (33), 'per - to de seu o - lhos' (34-35), and 'lhos' (36).

37 a - nel de ou - ro_a - ni - ver - sã - rio meu a - mor

40

B7sus(9) F# VI7sus4

Detailed description: This musical system covers measures 37 to 40. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The guitar part includes a series of chords: B7sus(9) and F# in measure 37, and VI7sus4 in measures 38, 39, and 40. The lyrics are: 'a - nel de ou - ro_a - ni - ver - sã - rio meu a - mor' (37-38), 'rio' (39), and 'meu a - mor' (40).

os povos

em mi - nha ci - da - de

mixolídio
C⁹(m)/D

41

a gen - te a pren - de - a

Jônico
D7M(9)

I7M

41

vi - ver só

45

Ah,

Jônico
D7M(9)

I7M

um di - a, qual - quer di - a de ca -

dórico/mixolídio
A^{m7}/D

Vm7/I7sus4

45

7

49

lor é sem - pre mais um di-a de tem - brar a cor - di-lhei - ra de so - nhos que a no - te a - pa - gou - -

eólio B \flat /D bVI
 eólio F7M/D bIII7M
 lócrio Cm7 bVIIIm7
 eólio Dm7 Im7
 dórico Dm7(6) Dm7(6)

8 *D.S. al Coda*

55

meu po - vo meu po - vo pe - la ci - da - de a vi - ver só

jônico D7M(9) I7M
 jônico D add4(9) I
 dórico Dm7(6) Im7
 Jônico D7M(9) I7M

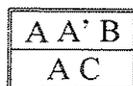
o ritmo do violão não está representado no pentagrama neste trecho

8

os povos

AO QUE VAI NASCER

Esquema formal:



ao que vai nascer

disco: clube da esquina
1972
faixa 21

milton nascimento e fernando brant

♩ = 92 **A** **A'**

voz

Me-mória de tanta es-pe - ra-a a teu
Respostas vi-rão do tem - po-o-o um
Responde por mim o cor - po de

mixolídio **B^b(add 4)** I
menor harmônica **B^bm(7M,add4)** Im7M
mixolídio **B^b7(add4)** I7

violão

4/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8 3/8

pedal em Bb

6

vz.

cor - po cres - cen - do sai - ta - do chão e eu já ve - jo eu cor -
ros - to cia - ro_e se re no me diz e eu ca - mi - nho com pe -
ru - gas que um di - a_a dor in - di - cou e eu ca - mi - nho com pe -

eólio **B^bm7(11)** Im7

violão

9

vz.

po des - cer um di - a te_en con - tro no me - io da sa - ta ou da ru - a não
dras na mão na fran - ja dos di - as es - que - ço_o que_é ve - lho_o que_é man - co e_é
dras na mão na fran - ja dos di - as es - que - ço_o que_é ve - lho_o que_é man - co e_é

mixolídio **B^b7sus4(9)** I7
mixolídio **B^b7(9,#11,omit3)** I7

violão

ao que vai nascer

2

13

vz.

8

sei o que vou con - tar
 co - mo te en - con - trar
 co - mo te en - con - trar

dó eólio

D^b A^b B^b Cm7(11)
 bII bVI bVII Im7

13

violão

8

17

vz.

8

cor - ro_a te en - con - trar Um_es -

A progressão Db Ab Bb está dentro do centro tonal de dó eólio (com a progressão analisada anteriormente) mas, agora com intenção de resolver em Dó maior. No entanto, nesta segunda vez em que a progressão é tocada, ela caminha com a intenção de resolver em dó maior, acabando por concluir na sua relativa menor, Lá.

D^b A^b B^b Am7(6,11)

17

violão

8

17

bx.

17

orgão

17

B

ao que vai nascer

21

vz. *3 3*
 pe-lho fe-ri-a meu o-lho e na bei-ra da tar-de u-ma mo-ça me vê

violão *3 3*
 vocalização dobrada ao violão

bx. *3 3*

orgão *3 3*
 D7(#11)/C Bm7(6)
 instabilidade intervalar

25

vz. *3 3 3*
 que-ri-a fa-lar de u-ma ter-ra com pra-ias no norte e vi-nhos no sul a pra-ia e-ra

violão *3 3 3*

bx. *3 3*

orgão *3 3*
 D7/B B⁹(9)omit3
 A nota ré bemol ouvida nos dois compassos anteriores fica na memória levando este acorde de Bb para uma sonoridade menor

ao que vai nascer

29

vz.

su-ja e_o_vinho ver-me lho ver-me lho se co - ou a-ca-bo_afes taguardo_avoz e_o vi-o-lão

violão

bx.

orgão

A7(b13) Dm7(9)

33

vz.

ou sa-í-o por a-i í raspando_as co-res para_omfo_apa-re cer

violão

bx.

orgão

A7(b13) Dm7(9) G(#11, b13) om:3

ao S. sem repetição e Coda

ao que vai nascer

5

♩ = 92

C

38 8 8 8 8 8 8

vz. cor - ro_a te en - con - trar

D^b A^b B^b Am7(11) Cm7(11) Am7(11) Cm7(11)

38 8 8 8 8 8 8

violão

38 8 8 8 8 8 8

bx.

44 8 8 8 8 8 8

vz. cor - ro_a te en - con - trar

D^b A^b B^b B^b/F Am7(11) Cm7(11) Am7(11) Cm7(11)

44 8 8 8 8 8 8

violão

44 8 8 8 8 8 8

bx.

fade out

TUDO QUE VOCÊ PODIA SER

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1 A B A B'
Ponte
B' Ponte
A B'
Ponte em fade out

A harmonia de TUDO QUE VOCÊ PODIA SER é baseada nos campos harmônicos dos modos eólio (predominante) e dórico (principalmente pelo uso do acorde IIm7 e a

presença da nota si natural como nona do quinto grau (Am7(9)). Alguns trechos da melodia apresentam a utilização da escala pentatônica menor de ré

tudo que você podia ser

disco: clube da esquina
1972
faixa 1

lô borges e márcio borges

INTRO $Dm7(9,11)$ $Gm7(9,11)$ $Dm7(9,11)$ $Gm7(9,11)$
 $Im7$ $IVm7$ $Im7$ $IVm7$

A $Dm7(11)$ $Am7(9)$ $Dm7(11)$ $Am7(9)$ $A^b m7(9)$
 $Im7$ $Vm7$ $Im7$ $Vm7$ $bVm7$

antecedente consequente (repetição)

1 9 7 3 9 3 1 9 7 3 9 3

$Im7$ sol e chu - va vo - cê so - nha - - - va que
Sei um se - gre - do vo - cê tem me - - - do, só
Ah! sol e chu - va na su - a estra - - - da mas

B $Gm7(9)$ $Am7(9)$ $Gm7(9)$ $Am7(9)$
 $IVm7$ $Vm7$ $IVm7$ $Vm7$

antecedente consequente

7 6 5 11 11 3 1 11 b6 7 9 11 9 1 7 5 1 7 b6 7 1

5 7 1 antecipação do sol menor

i - a ser me-lhor de- pois vo-cê que - ri - a ser o gran-de_he-rói das es-tra-das
pen - sa_a-gor - ra em vol-tar não fa - ia mais na bo - ta_e no a - nel de Za-pa-ta
não im - por - ta não faz mal vo-cê a - in - da pen - sa_e é me - lhor do que na - da

$Gm7(9)$ $Am7(9)$ $Dm7(9,11)$ $Gm7(9,11)$ $Dm7(9,11)$ $Gm7(9,11)$
 $IVm7$ $Vm7$ $Im7$ $IVm7$ $Im7$ $IVm7$

antecedente consequente (composto pela harmonia da introdução)

desempenha dupla função:
a de resposta e a de repetição da introdução

7 6 5 11 11 3 1 3 1

tu - do que vo-cê que - ri - a ser
tu - do que vo-cê de - vi - a - ser
tu - do que vo-cê con-se - gue ser - - - - -

tudo que você podia ser

2

2.
 Em7(9) Gm7(9)
 IIIm7 IVm7

consequente

7 1 9
 sem me - - - do
 ou - - - na - - - da

ponte Dm7(9) Gm7(9) Em7(9) Am7(9) Ebm7(9)
 Im7 IVm7 IIIm7 Vm7 bIIIm7

1a e 2a vez 3a vez

progressão um tom a cima

3 9 9 9 9

B' Gm7(9) Am7(9) Gm7(9) Am7(9)
 IVm7 Vm7 IVm7 Vm7

não se lem - bra mais de mim vo - çê não quis dei - xar que eu fa - las - se de tu - do
 não im - por - ta não faz mal vo - çê a - in - da pen - sa e é me - lhor do que na - da

Gm7(9) Am7(9) Bm7/E Gm7(9)
 IVm7 Vm7 IIIm7 IVm7

tu - do que vo - çê po - di - a ser na estra - da
 tu - do que vo - çê con - se - gue ser ou - na - da

ponte Dm7(9) Gm7(9) Em7(9) Am7(9) Ebm7(9)
 Im7 IVm7 IIIm7 Vm7 bIIIm7

antecedente consequente

guitarra em terças

tudo que você podia ser

3

27

Dm7(9) Gm7(9) Em7(9) Am7(9)
Im7 IVm7 IIIm7 Vm7

do S. direto casa 2

ponte 29

Dm7(9) Gm7(9) Em7(9) Am7(9) Ebm7(9)
Im7 IVm7 IIIm7 Vm7 bIIIm7

voz em falsete dobrando a nota mais aguda com a guitarra

31

Dm7(9) Gm7(9) Em7(9) Am7(9)
Im7 IVm7 IIIm7 Vm7

fade out

UM GIRASSOL DA COR DE SEU CABELO

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1 A B
Chorus 2 A B'
Interlúdio com orquestra
coda

A introdução e a seção A de UM GIRASSOL DA COR DE SEU CABELO foram compostas no modo dórico. A seção B oscila entre os sistemas harmônicos tonal e modal em decorrência à utilização do quinto grau menor. O quinto grau dominante (acorde maior com sétima menor) utilizado no coda é responsável por levar a seção à tonalidade de Lá menor.

um girassol da cor de seu cabelo

disco: clube da esquina
1972
faixa 8

lô borges e márcio borges

♩ = 72

INTRO

Am7(add9)
Im7

F#m7(b5)
VIIm7(b5)

C7M/G
bIII7M

F#m7(b5)
VIIm7(b5)

A

Am7
Im7

F#m7(b5)
VIIm7(b5)

C6/G
bIII6

F#m7(b5)
VIIm7(b5)

Ven-to so-lar e es-tre - la do mar a ter-ra_a - zul da cor de seu ves-ti - do
Sol, gi-ras-sol, ver-de ven - to so-lar vo-cê a - in-da quer mo-rar co-mi - go

Am7
Im7

F#m7(b5)
VIIm7(b5)

C/G
bIII

F#m7(b5) F#m6(b5)
VIIm7(b5)

Ven-to so-lar e es-tre - la do mar vo-cê a - in-da quer mo-rar co-mi - go
Ven-to so-lar e es-tre - la do mar um gi-ras - sol da - cor de seu ca-be - lo

B B'

S

D

T

S

D

T

Seeucantar nãoçhorenão ésó poesi-a eusó preci - so de vo-cê pomais um di-a
Seeumorrer nãoçhorenão ésó a lu-a éseuvesti - docordema - ra - vi - lhanua

S

D

T

S

a-in-da gos - to de dan-çar bom di - a co-mo vai vo - cê?
a-in-da mo - ro nes - ta mes - ma ru - a co-mo vai - vo - cê?

um girassol da cor de seu cabelo

2

27 ² F#m7(b5) C/G G#dim(b13)
 VIIm7(b5) bIII VIIIdim

vo - cê vem, ou se - rá que é tar - de de - mais?

24 interlúdio orquestra - soa experimental

T S S D
 Am7 F6 Dm7 E7
 Im7 bVI6 IVm7 V7

150
 29

O meu pen - sa men - to tem a cor de seu ves - ti - do
 ou um gi - ras - sol que tem a cor de seu ca - be - lo

T S S D
 Am7(9) F6 Dm7 E7
 Im7 bVI6 IVm7 V7

33
 33

O meu pen - sa men - to tem a cor de seu ves - ti - do
 ou um gi - ras - sol que tem a cor de seu ca - be - lo

PELO AMOR DE DEUS

Esquema formal:

A A A (improvisado) A' A

A canção explora nuances em torno da tônica Lá, nas versões maior, menor e dominante, ora modal, ora tonal.

pelo amor de deus

disco: clube da esquina
1972
faixa 17

milton nascimento e fernando brant

Quarto grau menor meio tom acima do original do tom, formando um tritono com a tônica, e responsável pela sonoridade candencial dissonante. No entanto, com o auxílio da melodia, o D#m7 resolve muito bem em Am7. Esta cadência, de certa forma inesperada, chama a atenção do ouvinte para os sons e progressões que poderão aparecer posteriormente e para o texto da canção.

♩ = 84

A D#m7 #IVm7 Am7 Im7

Fo - tos de_u - ma ve - lha fes ta os sos tão

eólio D#m7 #IVm7 Am7 Im7

an - ti - gos, fa - tos tão pas - sa - dos no me - io das

eólio C bIII **frígio** Bb7M bII7M **Bb7M/A** bII7M

fo - tos vai ro - en - do um ra - - - to cor - re um ra - to

frígio Gm7 bVIIIm7 **jônico** A7M I7M

pe - - - ga - a pe lo_a mor de Deus

semelhante

A D#m7 #IVm7 Am7 Im7

On - tem li num al - ma - na - que a - ven - tu - ras

pe-lo amor de deus

2

12 **D#m7** **#IVm7** **Am7** **Im7**

de pas - to - res e cor - dei - - - ros quan - do eu ter - mi -

14 **C** **bIII** **Bb7M** **bII7M** **Bb7M/A** **bVII7M**

na - va, u - ma voz de ru - - a dis - se coi -

16 **Gm7** **bVIIIm7** **A7M** **A7M**

sas cer - tas, pe - lo a - mor de Deus

interlúdio
instrumental

18 **A** **D#m7** **#IVm7** **Am7** **Im7** **D#m7** **#IVm7** **Am7** **Im7**

22 **C** **bIII** **Bb7M** **bII7M** **Bb7M/A** **bVII7M** **Gm7** **bVIIIm7** **A7M** **I7M**

26 **A'** **D#m7** **Am7**

Re - cu - san - do a so - - bre me - sa um pra - to

28 **D#m7** **Am7**

de ou - ro e um co - po de vi - nho Co - mo ve - lho

pelo amor de deus

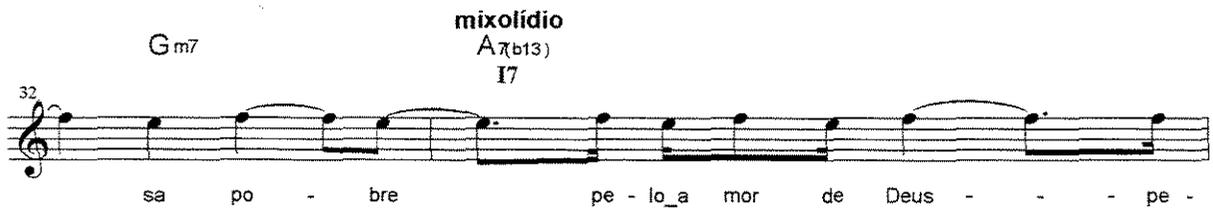
3

30 C B⁷M



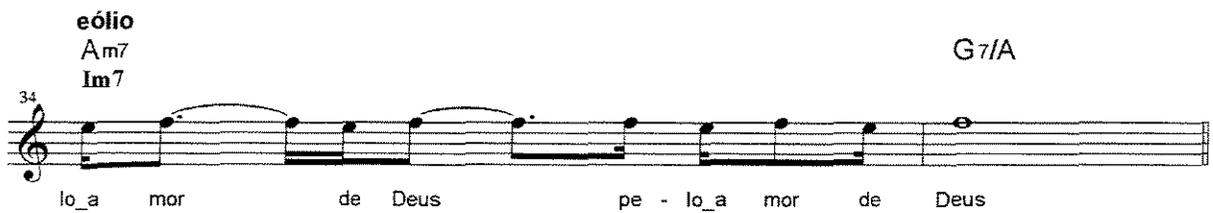
cha - plin eu jo - ão na ca - ra tan - ta - coi

32 G^{m7} **mixolídio** A^{7(b13)} I⁷



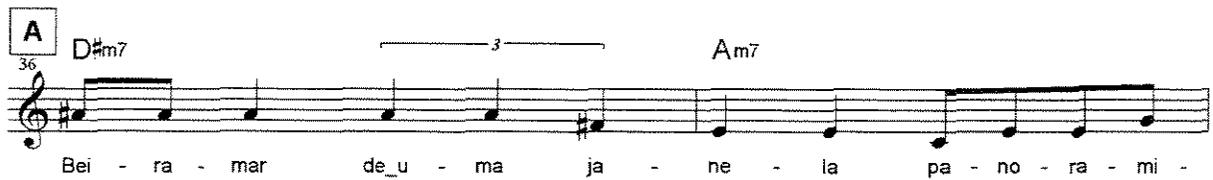
sa po - bre pe - lo_a mor de Deus - - - pe -

34 eólio A^{m7} I^{m7} G^{7/A}



lo_a mor de Deus pe - lo_a mor de Deus

A 36 D^{#m7} 3 A^{m7}



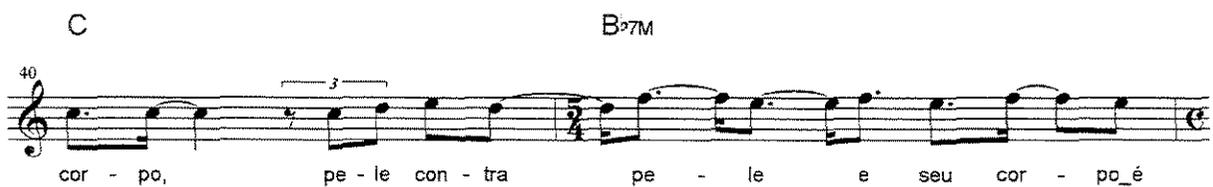
Bei - ra - mar de_u - ma ja - ne - la pa - no - ra - mi -

38 D^{#m7} A^{m7} 3



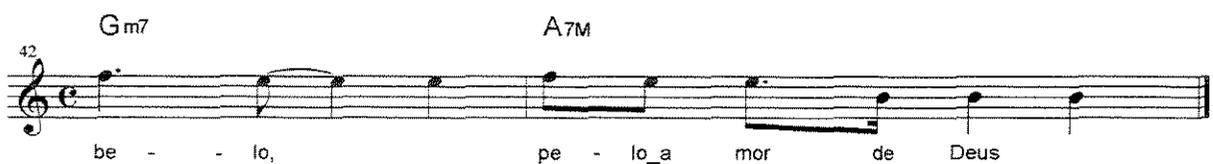
san - do nu - a com - pa - nhei - - - ra cor - po con - tra

40 C B⁷M



cor - po, pe - le con - tra pe - le e seu cor - po_é

42 G^{m7} A^{7M}



be - - - lo, pe - lo_a mor de Deus

CRAVO E CANELA x LÍLIA

CRAVO E CANELA traz uma ambigüidade tonal resultante da polaridade entre as tonalidades sol maior e dó maior. Apresenta também semelhanças rítmicas e melódicas com a instrumental LÍLIA.

cravo e canela

disco: clube da esquina
1972
faixa 6

milton nascimento e ronaldo bastos

cadência plagal

♩ = 120

S T D semelhante
C G D C G D C G D
IV I V semelhante

INTRO

A primeira vez em assobio

voz

5

Ê mo-re-na quem tem-pe-rou, ci-ga-na quem tem-pe-rou o chei-ro do cra-vo
Ê ci-ga-na quem tem-pe-rou, mo-re-na quem tem-pe-rou a cor de ca-ne-lia

C G D C G D C G D C G D

violão

5

B

voz

9

A lu-a mo-re-na a dan-ça do ven-to o ven-tre da noi-te e o sol da ma-nhã
A chu-va ci-ga-na a dan-ça dos ri-os o mel do ca-cau e o sol da ma-nhã

9 região de dó maior

S T S T
F7M(9) Em7(11) Dm7(9) Em7(9)
IV7M IIIIm7 IIIm7 IIIIm7

violão

A'

13

voz

Por mais que se tenha ouvido a seção B dentro do contexto de dó maior, a volta à seção A continua mantendo um polo tonal em sol resultando numa análise harmônica semelhante àquela do início da canção.

C G D C G D C G D C G D

violão

13

8

17

voz

C G D C G D C G D C G D

violão

17

8

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1
A A B B
Chorus 2
A A B B
Chorus 3
A A introdução
A A em fade out

lilia

disco: clube da esquina
1972
faixa 18

milton nascimento

♩ = 176

lá dórico/sol jônico: bipolar ambíguo

INTRO Am C G Am C G
Im bIII bVII Im bIII bVII

lá dórico

A Am C G Am C G Am C G AmC G AmC G
Im bIII bVII — semelhante —

vocalize

frase realizada com contrabaixo dobrado ao violão a partir da segunda vez, e continua ao longo da música

lá dórico

Am C G Am C G Am C G Am C G

sol jônico com empréstimo modal do bVII

B D F G D F G D F G G G
V bVII I V bVII I V bVII I I I

(Em7(9))

lá dórico

Vm7(9) a nona equivale à 6M de lá

acorde responsável pela transição de um modo à outro sem causar estranhamento por pertencer ao sol jônico e por conseguinte ao lá dórico e ainda fazer parte do campo harmônico de lá eólio

sol jônico com empréstimo modal do bVII7M

G
I

F7M(9)
bVII

Em7

bVI7M

lá eólio

Vm7



bIII

lá dórico

bIII

C

C

G

C

C

G



Am

C

G

Am

C

G

24 PONTE



semelhante à cada seção analisada anteriormente até o final

A Am C G Am C G Am C G Am C G Am C G



improviso de voz sobre as seções A, B e introdução

31 Am C G Am C G Am C G Am C G

B 35 D F G D F G D F G G G

40 G F7M(9) Em7(9)

43 C C G Am C G Am C G Am C G

47 Am C G Am C G Am C G Am C G

progressão harmônica da introdução

51 Am C G Am C G

59 Am C G Am C G

fade out

Lília é cantada inteiramente em falsete.

Esquema formal:

Introdução
Chorus 1 A B ponte
Chorus 2 A B ponte
Chorus 3 Improvisação dobre a harmonia de A B e introdução em fade out