

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola De Música**  
**Programa De Pós-Graduação Em Música**

**Renato Frossard Cardoso**

**ESTUDO DE MARCAS EXPRESSIVAS DA VOZ EM TRÊS (3) CANÇÕES  
DO DISCO CLUBE DA ESQUINA (1972): cais, pelo amor de deus e os povos**

**BELO HORIZONTE**

2021

Renato Frossard Cardoso

**ESTUDO DE MARCAS EXPRESSIVAS DA VOZ EM TRÊS (3) CANÇÕES DO DISCO CLUBE DA ESQUINA (1972): “Cais”, “Pelo Amor de Deus” e “Os Povos”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Belo Horizonte  
2021

C268e

Cardoso, Renato Frossard.

Estudo de marcas expressivas da voz em três (3) canções do disco Clube da esquina (1972)  
[manuscrito]: Cais, Pelo Amor de Deus e Os Povos / Renato Frossard Cardoso. - 2021.  
65 f., enc.; il.

Orientador: Mauro Rodrigues.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance Musical. 3. Música popular - Brasil. 4. Clube da esquina (Grupo musical). 5. Nascimento, Milton, 1942 -. I. Rodrigues, Mauro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 784.932

31/05/2021

SEI/UFMG - 0740094 - Folha de Aprovação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
 ESCOLA DE MÚSICA  
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno Renato Frossard Cardoso, em 21 de maio de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Mauro Rodrigues  
 Universidade Federal de Minas Gerais  
 (orientador)

---

Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho  
 Universidade Federal de São João del-Rei

---

Profa. Dra. Clara Sandroni  
 Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 22/05/2021, às 08:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clara Sandroni, Chefe**, em 25/05/2021, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Edson Cardoso Filho, Usuário Externo**, em 27/05/2021, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0740094** e o código CRC **FF579593**.

Referência: Processo nº 23072.226309/2021-12

SEI nº 0740094

Aos mestres, com carinho: ao Deus criador, a meu saudoso e amado pai Lourivaldo Cardoso; a meu querido sensei Neweton Adas; ao estimado professor Loque Arcanjo, da Escola de Música da UEMG; À cantora e professora Clara Sandroni, minha mestra; a todos os mestres, do mais simples jardineiro, ao mais graduado acadêmico, pois todos contribuíram para a formação de meu caráter e da minha personalidade.

## AGRADECIMENTOS

Sempre que nos propomos a fazer uma jornada, contamos com pessoas que nos auxiliam, sem as quais seria impossível chegar ao nosso destino. O sucesso é consequência de tentativas e erros, mas é muito mais provável diante da ajuda das pessoas certas. Muitas destas pessoas especiais me ajudaram nesta travessia. Como não posso citar todos, agradeço de forma especial: ao meu orientador, Professor Dr. Mauro Rodrigues pelo apoio e direcionamentos na elaboração desta dissertação; aos amigos Phelipe Esteves; Rubens Neto e Wagner Raposo, pelo apoio e ajuda nas apresentações musicais; Aos queridos amigos, servidores da Escola de Música da UFMG, Paulo Oliveira, Wilson Santana, Alan Antunes, Ícaro Luiz, Marcos Antônio, Antônio Marcos, Ana Paula Nogueira, Ana Paula Rinuphi, Sandra Pugliese, Andrea Silva, Cota, Cláudia Navarro, Aline Kellen, Roseli Reis, Gustavo Viana, Pedro Paulo, Bruno Zanette, Sérgio Araújo, Fábio Janhan, Poliane, Euceli Vital, Neide Dantas, Geralda Martins, Francisco Motta, Onézimo Reis, Laudelino, Warley, Felipe, Rachel, Marilene, Aline, Elizabeth, Eliseu Barros e a todos os demais técnicos e músicos da Escola; Ao amigo Carlos Costa, violoncelista da Escola de Música da UFMG. À cantora Natália Brant. À professora Dra. Clara Sandroni, grande incentivadora e docente singular; aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, pelas preciosas contribuições e conhecimentos compartilhados, principalmente as professoras Patrícia Furst e Edite Rocha. Aos professores do Curso de Graduação em Música Popular da UFMG, especialmente os professores Wilson Lopes, Glaura Lucas e Cleber Alves. Ao professor Cliff Korman, ex professor da Escola de Música da UFMG, com o qual tive a honra de estudar e aprender. À professora Betânia Parisi e a todos os demais professores da Escola de Música da UFMG. Por fim, agradeço a todos os meus amigos e a todos que direta ou indiretamente contribuíram para que eu concluísse este percurso. Se deixei de mencionar algum nome foi por esquecimento, mas não deixo de considerar importantes e preciosos todos os que estiveram presentes neste percurso acadêmico.

“Sabor de mel e gosto de colheita  
Como numa canção  
Depois que ela termina  
O último agudo ficou  
A luz queimar por dentro  
Ainda aquele amor  
Semente que carrego replanta  
Tento manter meu pé em solo fértil  
E crer que há na razão dessa vida, uma colheita...”  
(Tavinho Moura & Milton Nascimento)

## RESUMO

Este trabalho pretendeu estudar as marcas expressivas da voz de Milton Nascimento, em três (3) canções do disco *Clube da Esquina* (1972), de Milton e Márcio Borges. O objetivo paralelo foi conhecer e mapear o território do *Clube da Esquina* e de Milton Nascimento, acompanhando a trajetória destes, desde a origem, até a concretização do disco. Para isso, primeiro, realizou-se a escuta de todas as faixas do disco, buscando demarcar o território próprio do *Clube da Esquina*, bem como identificar características distintivas da voz de Milton, neste contexto. Depois, fez-se o mesmo com as canções selecionadas, mas de forma mais criteriosa. A escolha de músicas deste álbum do *Clube da Esquina*, para o estudo da voz de Milton, foi motivada pela relevância histórico-cultural e pelo prestígio desfrutado por essa música, no Brasil e no exterior. Considerou-se, também, o fato de Milton Nascimento ser o principal responsável pelo disco. O conceito de Marcas Expressivas partiu de conjecturas encontradas em “Acerca do Ritornelo”, de Deleuze e Guatarri (1997). Em analogias, os autores referem-se às características e comportamentos de pássaros canoros, comparando tais traços ao trabalho expressivo do artista. Eles relacionam a plumagem, os ritos de acasalamento e o canto de certos pássaros, que os distinguem de outros, com as marcas expressivas do artista, isto é, a voz de um cantor, as pinceladas de um pintor, os passos de uma bailarina. Conforme esse raciocínio, as características singulares de cada artista, corresponderiam às suas marcas expressivas únicas, sua impressão digital. O referencial teórico utilizado nesse trabalho teve contribuições de Tagg (2015), Ulhoa (1998), e outros. Recorreu-se aos estudos teóricos de Tagg (2015) para identificar e organizar os elementos indicativos da presença de marcas expressivas. Trata-se dos parâmetros de expressividade musical, classificados em grupos distintos que se relacionam a diversos aspectos musicais: (1) tempo e velocidade e espaço; (2) timbre e intensidade, (3) tom e tonalidade e (4) totalidade. As conclusões indicam que as marcas expressivas, embora se relacionem aos parâmetros de expressividade, não coincidem exatamente com esses padrões, mas constituem marcas distintivas de um determinado cantor, instrumentista, ou compositor. No caso de Milton Nascimento, que é as três coisas ao mesmo tempo, isso se torna ainda mais evidente.

Palavras Chave: Marcas Expressivas, Voz, *Clube da Esquina*, Milton Nascimento.



## ABSTRACT

This work aimed to study the expressive marks of Milton Nascimento's voice, in three (3) songs from the album *Clube da Esquina* (1972), by Milton and Márcio Borges. Our additional goal was to get acquainted and map the territory of *Clube da Esquina* and Milton Nascimento, researching their trajectory, from the beginning, until the accomplishment of the album. To accomplish that, first, listening of all tracks was achieved, in order to trace *Clube da Esquina's* territory and identify distinctive traits of Milton Nascimento's voice. Then, the same was done with the selected songs, but in a more careful way. The choice of songs from this *Clube da Esquina's* album, to study Bituca's voice, was motivated by the historical-cultural relevance and the prestige enjoyed by this music, in Brazil and abroad. It was also considered the fact that Milton Nascimento was the main responsible for the record. The concept of Expressive Marks was based on conjectures found in "Acerca do Ritornelo" (About the Ritornelo), by Deleuze and Guatarri (1997). In analogies, the authors refer to the characteristics and behavior of songbirds, comparing these traits to the expressive work of the artist. They relate the plumage, mating rites and the singing of certain birds, which distinguish them from others, with the expressive marks of the artist, that is, the voice of a singer, the brushstrokes of a painter, the steps of a dancer. According to this reasoning, the unique characteristics of each artist would correspond to their unique expressive marks, their digital impression. The theoretical framework used in this work had contributions from Tagg (2015), Ulhoa (1998), and others. Tagg's (2015) theoretical studies were used to identify and organize the elements that can highlight the presence of expressive marks. These are the parameters of musical expressiveness, classified into distinct groups that relate to different musical aspects: (1) time and speed and space; (2) timbre and intensity, (3) tone and tonality, and (4) wholeness. The conclusions indicate that, although the concept of expressive marks is related to the parameters of expressiveness, they do not exactly coincide with those patterns, but constitute distinctive marks of a certain singer, musician, or composer. In the case of Milton Nascimento, who is all three things at once, this became even more evident.

Keywords: Expressive Marks, Voice, *Clube da Esquina*, Milton Nascimento.

## Listas De Ilustrações

Fig. 1: O acorde em destaque alerta para a iminência do motivo musical. Indica possível relação poética entre o ato de se lançar e o anseio de ser feliz do eu lírico.....	46
Fig. 2: Intensidade Suave .....	49
Fig. 3: Micro Variação de Intensidade Ascendente .....	50
Fig. 4: Passagem na qual a harmonia não usual pode causar certo estranhamento.....	52
Fig. 5: : no trecho em destaque, Milton canta em um só fôlego, demonstrando excelente controle desse parâmetro expressivo. ....	55
Tabela 1: <i>Parâmetros de Expressividade (TAGG, 2015)</i> .....	23
Tabela 2: <i>Explicação dos Parâmetros de Expressividade (TAGG, 2015)</i> .....	30
Tabela 3: <i>Faixas do Disco</i> .....	42
Tabela 4: <i>Ficha Técnica (Músicos Participantes)</i> .....	43

## SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	12
1.1 – Contrapontos: pontos de convergência	15
1.1.1 – Ecos da Infância	16
1.1.2 – Música e Espiritualidade	17
1.1.3 – Música e Ser	17
2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
2.1 Philip Tagg E A Pesquisa Em Análise De Música Popular	19
2.2 Parâmetros de Expressividade Musical	21
2.3 MARCAS EXPRESSIVAS: CONCEITUAÇÃO	22
2.4 Origens da Música Popular	23
2.5 Expressividade Na Performance E Marcas Expressivas	24
2.6 - Outras Contribuições	26
3 CLUBE DA ESQUINA – MAPEAMENTO TERRITORIAL	30
3.1 - CLUBE DA ESQUINA: identidade	31
3.2 – Qual a origem do nome Clube da Esquina?	31
3.3 – Prelúdio: contexto histórico-cultural	32
3.3.1 – Armas Versus Artes	32
3.4 – Pontos de Articulação e a Formação do Clube da Esquina	33
3.4.1 – Edifício Levy	33
3.4.2 – Ponto dos Músicos	33
3.5 – Milton Nascimento: o artista, a voz, o homem	34
3.6 – O Processo Gestatório do Álbum Clube da Esquina (1972)	35
3.6.1 – Processo Criativo do Disco Clube da Esquina (1972)	36
3.6.2 – Divulgação do Disco Clube da Esquina (1972)	38

4 - ANÁLISE DE MARCAS EXPRESSIVAS NAS CANÇÕES CAIS, PELO AMOR DE DEUS E OS POVOS.	41
4.1 – Análise da Canção “Cais’	41
4.1.1 – Construção e Aspectos Poéticos	41
4.1.2 – Relação entre Parâmetros de Expressividade e Marcas Expressivas.	43
4.1.3 – Aspectos relacionados ao grupo [2] Timbre e Intensidade	44
4.1.3 – Principais Marcas Expressivas em “Cais”.	46
4.2 – Pelo Amor de Deus	46
4.2.1 – Construção e Aspectos Poéticos	46
4.2.1 – Marcas Expressivas relacionadas ao grupo [1] Tempo, Velocidade e Espaço.	47
4.2.2 – Aspectos relacionados ao grupo [2] Timbre e Intensidade	47
4.3 – Os Povos	48
4.3.1 Construção e Aspectos Poéticos	48
4.3.2 - Aspectos relacionados ao grupo [1] Tempo, Velocidade e Espaço	48
4.3.3 – Aspectos relacionados ao grupo [2] Timbre e Intensidade	49
4.3.4 –Marcas Expressivas de Milton em Os Povos	50
6 - Conclusão	50
REFERÊNCIAS	53
ANEXO I – PARTITURAS	55

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho estuda as marcas expressivas da voz de Milton Nascimento em três canções do disco *Clube da Esquina* (1972): “Cais, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, “Pelo Amor de Deus”, de Milton Nascimento e Fernando Brant e “Os Povos”, de Milton Nascimento e Márcio Borges. O álbum duplo no qual as canções podem ser, originalmente, encontradas foi um projeto conjunto de diversos músicos, liderados por Milton Nascimento e Lô Borges, com participação de músicos e compositores importantes da Música Popular Brasileira como Beto Guedes, Alaíde Costa, Wagner Tiso, Toninho Horta, dentre outros. Inicialmente, pretendia-se investigar a questão da expressividade no canto popular, com o apoio da performance de artistas brasileiros altamente reconhecidos. Deparou-se, no entanto, com um campo vastíssimo, levando-nos a concluir que o tempo e os recursos disponíveis para o curso de mestrado não bastariam para a conclusão de um trabalho desta natureza. Optou-se, portanto, por uma adaptação do objeto de pesquisa, sem, porém, abandonar totalmente a ideia inicial. Desta forma, decidiu-se abordar aspectos expressivos da voz, diretamente extraídos de canções do disco *Clube da Esquina* (1972). Utilizando o conceito de Marcas Expressivas, procedeu-se a escuta, primeiramente do disco como um todo, e depois das três canções analisadas, na busca de encontrar características singulares da voz de Milton Nascimento, em suas performances e de como sua voz interage com toda a instrumentação, as demais vozes e a harmonia das canções. Tal abordagem permitiu que mantivéssemos o foco na questão da expressividade do canto e, ao mesmo tempo, que delimitássemos suficientemente nosso objeto de pesquisa. O presente estudo também contempla uma parte documental que procura fornecer ao leitor conhecimentos relevantes a respeito do grupo e do disco, de mesmo nome, *Clube da Esquina*, bem como do processo de produção do disco, das vivências e processo criativo dos artistas e compositores. A inclusão desse conteúdo histórico-informativo justifica-se por tratar-se de um grupo que representa um importante momento da história da música popular brasileira, além de estar situado num momento marcante da história do próprio país, os períodos pré e pós Golpe Militar de 1964.

A escolha de canções do disco *Clube da Esquina* (1972) como elemento representativo do canto popular e, portanto, como modelo para a nossa investigação a respeito das marcas expressivas da voz de Milton Nascimento, se deu por diversas razões. Primeiro, por tratar-se de um grupo bastante relevante em termos de produção musical e possuidor de um estilo próprio e característico, como indica Mello (2018, p. 31) ao atribuir ao clube uma raridade no fraseado

melódico capaz de produzir um som original e ao mesmo tempo universal. Segundo, por possuir raízes bem fincadas nas Minas Gerais e, ao mesmo tempo, contar com participações e sonoridades que extrapolam as fronteiras deste estado e, até mesmo, do país. Também, pelo fato deste grupo contar com a voz e a pessoa de Milton Nascimento como figura aglutinadora e líder de uma egrégora de artistas talentosos em torno da realização de um sonho musical. No Clube da Esquina, a voz “deixa de ser apenas o elemento que canta os melopoemas e passa a ser um instrumento que canta sem letra, que produz sons pouco usuais. O falsete, por exemplo, longe de ser um último recurso, torna-se alternativa tímbrica” (VILELA, 2012, p.31). Quanto às letras das canções do disco Clube da Esquina (1972), revelam uma inclinação a construções abstratas, imagens e metáforas, fugindo sensivelmente de uma tradição poética da canção brasileira da época (VILELA, 2012, p. 36). Nessas letras há certa ausência de estruturas narrativas das quais se possa abstrair alguma moral ou mensagem, e por isso, não têm características de texto narrativo (BORGES, 2011). Assim, as letras das canções do disco de 1972 devem ser interpretadas poeticamente, dando-se ao texto a devida liberdade de expressar ideias, imagens, sentimentos e sensações que nem sempre estão dados de forma explícita. No entanto, estas letras não deixam totalmente de tratar de assuntos do cotidiano, mas o fazem de forma sutil. Vilela, por exemplo, afirma que o disco trouxe a temática política, mas de forma subjetiva, isto é, para perceber tais mensagens é necessário ler as entrelinhas.

Finalmente, a escolha deste material se justifica pelo fato de o grupo Clube da Esquina ter se formado e exercido seus trabalhos dentro de um contexto histórico e cultural de grande importância para a música popular brasileira, período fértil (1960-1980), de grandes artistas e grandes criações, apesar do momento político ser marcado pela repressão. A repressão do regime parece ter produzido um efeito contrário, compelindo os artistas a produzirem ainda mais, talvez, até mesmo, como um exercício de resistência (NAPOLITANO, 2005, p. 69).

Para Martins (2009, p.12), o Clube da Esquina alterou significativamente os rumos da canção popular brasileira através da combinação de aspectos poéticos e sonoros resultantes de influências musicais diversas. Segundo o autor, a combinação de raízes culturais negras com a tradição musical urbana do interior mineiro, com a canção latino-americana, com o jazz norte-americano, com novos procedimentos sonoros criados a partir da bossa nova, com influências do rock universalizadas pelos Beatles, dentre outros aspectos, constituíram um leque de possibilidades a serem exploradas. “O Clube da Esquina surpreendeu o país ao combinar, de maneira inovadora, o que havia de mais atual em circulação pelas capitais do mundo com os particularismos da base cultural mineira de fundo arcaico e provincial” (MARTINS, 2009, p.

12). Já Mello (2018, p. 31) comenta que, embora o grupo não tivesse a intenção de se tornar um movimento, seu álbum de 1972 abriu caminho para uma onda cultural que se refletia no comportamento e nas atitudes da nova juventude urbana da época.

Mas falar do Clube da Esquina é também referir-se a uma obra demasiadamente grande para ser abordada, em sua totalidade, num único trabalho de pesquisa como este. Assim, foi necessário delimitar nossa investigação a um grupo de três canções que, ao mesmo tempo, fosse representativo do estilo e da sonoridade do grupo e que nos fornecesse material suficiente para nossos trabalhos investigativos a respeito das marcas expressivas da voz de Milton Nascimento, no contexto do Clube da Esquina. Isto nos levou a eleger, dentre as 21 canções do álbum Clube da Esquina, lançado em 1972, as canções “Cais”, “Pelo Amor de Deus” e “Os Povos”.

Uma vez delimitado o objeto de pesquisa, o próximo trabalho consistiu em encontrar uma metodologia adequada para identificar nas canções escolhidas o que se pretendia investigar. Encontrou-se na abordagem teórica de Philip Tagg (2015) alguns subsídios para se pensar de que maneira abordaríamos as questões relacionadas às marcas expressivas da voz, no estudo. Assim, buscou-se identificar características específicas da voz de Milton, na escuta das gravações, que permitissem distinguir sua voz cantada da de outros artistas do mesmo gênero. Buscou-se também estabelecer relações entre melodia e acompanhamento (base harmônica), proceder a análise de frases melódicas, a identificação de padrões ou variações, etc.

Assim, nosso primeiro passo consistiu em determinar quais parâmetros, dentre os descritos por Tagg, poderiam nos auxiliar a identificar as marcas expressivas da voz, nas canções estudadas. Depois, através da escuta, buscamos identificar e listar essas marcas expressivas para, depois, discutir de que forma tais elementos podem estar ligados ao conteúdo expressivo das canções, como eles ajudam a identificar quem está cantando e como estas marcas expressivas interagem com a música como um todo. Para a realização desta tarefa, recorreu-se à transcrição das canções analisadas no disco, de forma a auxiliar visualmente a compreensão das ideias expressas no estudo. A metodologia utilizada para a transcrição das canções foi a escuta das gravações seguida da notação musical realizada com o auxílio de um software específico. Utilizou-se as transcrições elaboradas por Nunes (2015), pela excelente qualidade do material e também devido ao fato de os próprios estudos da autora, a respeito do Clube da Esquina, contribuírem com as análises realizadas na presente pesquisa.

Para chegar ao conceito de marcas expressivas, partiu-se de um texto mais filosófico, com vistas a pensar primeiro no macro para então se chegar ao micro. A leitura de Deleuze e

Guatarri (1997), Acerca do Ritornelo, auxiliaram nessa reflexão. Para estabelecer como certos pássaros cantores demarcam seus territórios, os autores devaneiam a respeito de suas plumagens, seus cantos, e seus rituais de acasalamento. A partir daí, eles comparam o que fazem esses pássaros na natureza com o que ocorre com o artista. De acordo com o pensamento dos filósofos, as marcas expressivas dos pássaros são seu canto, suas plumagens e suas danças. No caso do artista, essas marcas expressivas seriam as pinceladas do pintor, o realismo do escultor ou o timbre característico e singular do cantor. Assim, foi nosso objetivo identificar marcas que sinalizassem um território próprio do Clube da Esquina, que estabelecessem sua identidade expressiva e que permitissem conhecer características singulares da voz de Milton Nascimento.

Percebeu-se que os parâmetros de expressividade descritos por Tagg não constituem as marcas expressivas, em sí, mas que estes podem anunciar ou alertar a respeito da presença dessas marcas em determinados momentos da gravação ou da performance. Portanto, observar tais parâmetros como andamento, ritmo, articulação, harmonia, poesia, etc., é um trabalho auxiliar à identificação das marcas expressivas.

No tópico seguinte, antes de entrarmos no assunto do referencial teórico, apresentamos um breve relato de pontos convergentes entre o objeto pesquisado e a trajetória do pesquisador que escreve este texto. A razão de incluirmos tal relato é demonstrar como o estudo realizado impactou a história de vida, a prática artística e o grau de conhecimento do pesquisador em relação, não só ao objeto pesquisado, mas em relação à música popular brasileira, de forma geral, em relação à prática de performance em canto, e em relação à preocupação com a expressividade e com a perfeição estética.

### ***1.1 Contrapontos: pontos de convergência***

Por tratar-se de um trabalho da área de performance musical, e por esta integrar o campo das artes, esta pesquisa culminou na realização de um recital de canto, no qual foram apresentadas canções do disco Clube da Esquina (1972). O link para esta apresentação encontra-se nas referências, no final deste trabalho, sob o tópico: Renato Frossard, Apresentação Artística de Canto: Clube da Esquina.

Na interpretação dessas canções, buscou-se, além do caráter simplesmente artístico, evidenciar, também, aspectos expressivos que colaborassem com nossas investigações. Isso não significa que houve tentativa de reproduzir ou imitar as marcas expressivas de Milton



Nascimento, cuja identidade vocal é única e inigualável. Buscou-se, porém, dentro de minhas próprias qualidades artísticas, apresentar aquelas que são as minhas próprias marcas expressivas, demonstrando, assim, como estas aparecem e se movimentam no contexto do canto. Com o objetivo de deixar o leitor um pouco mais familiarizado com o artista/pesquisador que lhe escreve, julgou-se relevante apresentar, ainda que brevemente, minha experiência e formação musicais, o que é feito a seguir. Após esse breve relato, o leitor encontrará a fundamentação teórica, os procedimentos da pesquisa e a conclusão.

### ***1.1.1 Ecos da Infância***

Milton Nascimento, líder do Clube da Esquina teve contato com a música ainda cedo, ouvindo sua mãe tocar piano, ainda bebê, e, mais tarde, iniciou-se na prática de uma pequena sanfona, na qual fazia suas primeiras criações, e, ainda um pouco mais tarde, na prática do violão e do canto. Milton viveu num ambiente musical desde o princípio. Semelhantemente ao cantor, interessei-me pela música ainda na infância. Divertia-me a ouvir e cantar canções populares dos discos de vinil colecionados por minha mãe, mas utilizados mais por mim que por ela própria. Através destas gravações tive meu primeiro contato com vários cantores da Música Popular Brasileira e internacional. Foi através destes que vim a conhecer nomes como o do próprio Milton Nascimento e de outros artistas como Gilberto Gil, Elis Regina, Ney Mato Grosso, Roberto Carlos, Rita Lee, Gal Costa, Maria Betânia, Caetano Veloso, dentre outros. As canções internacionais geralmente estavam registradas em discos de trilhas sonoras de novelas ou filmes como a de “Grease: nos tempos da brilhantina”, filme com John Travolta e Olívia Newton John. Também semelhantemente a Milton, que tinha sua rotina musical diária, eu seguia uma espécie de ritual que consistia em ligar o toca discos para ouvir e cantar as minhas canções preferidas, tão logo retornava das obrigações escolares. Dentre estas coleções de discos, havia uma que eu gostava em particular. Tratava-se de uma coleção de grandes nomes da MPB dentre os quais estavam representados os artistas citados acima e ainda outros. Meu primeiro contato com este gênero musical se deve a estes discos

O contato de Milton com a música, conforme dito antes, se deu forma bastante precoce. Da mesma forma, se deu seu primeiro contato com os instrumentos musicais. Essa criança que foi Milton Nascimento era curiosa e exploradora. Desde o princípio ele se aventurou na tentativa de criar canções e estórias. Uma gaita e a famosa sanfoninha Hering foram seus

primeiros instrumentos. A semelhança que encontro entre a experiência dele e a minha experiência é que eu também me interessei cedo por instrumentos musicais e preferia estes ao invés dos brinquedos tradicionais. Assim, bem cedo tive contato com flautas doces, escaletas simples, mini clarinetes e outros instrumentos musicais infantis que, embora não possuíssem todas as funções de um instrumento real, já me permitiam vivenciar a música na prática. Mais tarde, na adolescência, tive meu primeiro contato com o violão. Ao contrário de Milton, porém, não me especializei na prática deste instrumento.

### ***1.1.2 Música e Espiritualidade***

Milton conta que a religiosidade sempre esteve presente em sua vida. O cantor relata que foi batizado em diversas religiões, dentre elas o cristianismo, o budismo e a religião indígena (MILTON NASCIMENTO, 2012). Este lado religioso vai, por vezes, transparecer em sua música. A música gospel faz parte de minha identidade como cantor e como músico. Na verdade, esse é um tipo de música que parece estar impregnado em meu DNA. Aos 14 anos de idade, tive o primeiro contato com o canto coral, através da igreja católica. Ao ouvir um coral se apresentando pela primeira vez, fiquei estupefato, e quis compreender a razão de tamanha beleza.

O canto coral foi a primeira experiência que realmente marcou meu aprendizado em música, pois abriu as portas para um mundo até então desconhecido: a harmonização de vozes. Mais tarde, ingressei em outros campos da música gospel, nos quais vivi minhas experiências mais significativas na arte da performance musical. Destaque-se que a música gospel tem um sentido que vai além da mera performance, pois envolve louvar ao criador e, por isso, sempre tem um componente espiritual muito forte. No entanto, esta música não deixa de ter seu lado artístico, já que também prima pela qualidade, pela musicalidade e beleza estética. No canto gospel atuei com solista e vocalista em duos, quartetos, grupos e corais. Quando eu era, ainda, um católico participava, também, das “cantorias”, que é quando toda a congregação canta, a uma voz, acompanhada de um condutor.

### ***1.1.3 Música e Ser***

O autor desse trabalho é uma pessoa na qual as emoções sempre estiveram afloradas e para quem questões relacionadas ao sentido da vida e às razões para o sofrimento humano sempre estiveram presentes. Estas questões parecem ecoar nas letras das canções do Clube da Esquina, que estão carregadas de imagens que remetem a um forte componente emocional e poético. Elas talvez não sejam autobiográficas, já que foram compostas em modo de parceria entre músicos e letristas, mas pode-se dizer que revelam algo que é comum a todos os seres humanos. Por exemplo, o desejo de ser feliz do eu lírico em “Cais” e a lembrança de sonhos perdidos por alguém em “Um Gosto de Sol”. Pode-se dizer que estas e outras imagens ou metáforas encontradas nas letras das canções que integram o álbum, relacionam-se às questões fundamentais da vida humana, pois o ser humano não é apenas intelecto, mas também é espírito e emoção.

A realização deste estudo e a minha experiência têm pontos que se entrecruzam. Primeiro, questões relacionadas à expressividade musical sempre me chamaram a atenção, pois sempre acreditei na importância da expressividade na performance. Segundo, as canções do disco Clube da Esquina (1972) trazem à tona temas e questões do cotidiano que, de alguma forma, dialogam com minha experiência de vida. Além disso, a participação na disciplina A Música de Milton Nascimento fez crescer minha curiosidade a respeito da vida e obra deste compositor. Finalmente, a música do Clube da Esquina tem se perpetuado ao longo de décadas, e alcançado diferentes gerações.

Através deste trabalho busco ampliar o entendimento dos mecanismos da expressividade musical através da identificação de marcas expressivas em algumas canções extraídas da gravação original do disco Clube da Esquina (1972). Espera-se que o estudo possa contribuir para aprofundar o conhecimento de como os artistas podem potencializar o caráter expressivo de suas performances. Espera-se também estimular outros pesquisadores a tocar neste assunto ainda negligenciado, apesar de sua indiscutível importância.

O trabalho está estruturado da seguinte maneira: No capítulo 2 apresentamos o embasamento teórico que serviu de suporte para esta investigação. No capítulo 3 realizamos o mapeamento da trajetória e do território do Clube da Esquina, bem como do contexto histórico-cultural no qual o grupo está inserido. No capítulo 4 analisamos as canções “Cais”, “Pelo Amor de Deus” e “Os Povos”, buscando identificar nestas as marcas expressivas da voz, discutindo o papel destas em seu caráter expressivo e exemplificando com o auxílio de trechos transcritos destas canções. Por fim, apresentamos as considerações finais. As transcrições completas das três canções estão inclusas no final deste documento em forma de anexo. Em alguns pontos do

texto, recorreu-se a exemplos visuais, extraídos das transcrições realizadas por (Nunes, 2005). Não houve a intenção de copiar ou de nos apropriarmos de seu trabalho.

## **2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

Conforme descrito anteriormente, este trabalho estuda as “marcas expressivas” da voz de Milton Nascimento, em três (3) canções do disco Clube da Esquina (1972): “Cais”, “Pelo Amor de Deus” e “Os Povos”. Para chegarmos ao conceito utilizado neste trabalho, buscamos na literatura estudos que nos auxiliassem na compreensão do que está implícito no conceito de marcas expressivas, de forma que pudéssemos identifica-las nas canções analisadas. Assim, nesta seção do trabalho, são apresentadas as bases teóricas sobre as quais esta pesquisa está fundamentada.

### ***2.1 Philip Tagg E A Pesquisa Em Análise De Música Popular***

Philip Tagg é um musicólogo, escritor e educador britânico. Ele é cofundador da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM) e autor de vários livros influentes sobre música popular e semiótica musical. A experiência de vida deste músico e pesquisador permitiu que ele recebesse educação formal tanto em música erudita, quanto em música popular, e que pudesse manter contato com estes dois mundos. Esta experiência fez com que o autor tivesse um olhar diferenciado para a música de uma maneira geral e, particularmente, para a música popular. Tagg revela que a música popular não era bem aceita nos meios eruditos que frequentava em sua juventude. O fato de o autor transitar pelos dois mundos, fez com que ele, de certa forma, servisse como mediador entre a música erudita, escolarizada e acadêmica, e a música popular, de caráter mais prático e marcada pelo autodidatismo. Assim, ele procurava contribuir para diminuir o preconceito das pessoas, de ambos os grupos, com as quais tinha contato, revelando-lhes o que havia de bom nos dois mundos.

Tagg relatou que, num primeiro momento, teve dificuldades para se firmar como professor de música no sistema de ensino básico de seu país, pois se interessava mais pela música popular, enquanto o sistema de ensino dava ênfase ao estudo da música erudita ou clássica. Por esta razão, o autor chegou a desistir da carreira de educador musical, inicialmente, tornando-se professor de língua inglesa. Felizmente, uma oportunidade de trabalho para ensinar análise musical em uma universidade não só deu ao pesquisador a chance de retomar sua paixão pela música, como também lhe proveu o tão almejado espaço para explorar o universo da música popular, o qual ele considerava um rico e importante acervo a ser estudado e analisado, a

despeito de qualquer preconceito que pudesse existir em relação ao gênero musical (TAGG, 2013, p. 13-14).

Por outro lado, aceitar a nova responsabilidade representou um desafio para o pesquisador, que se viu diante de um mundo novo e pouco explorado. As necessidades e as experiências específicas do cargo, bem como os diálogos e interações entre ele e seus estudantes fizeram com que ele fosse impulsionado a se aprofundar tanto na pesquisa quanto no desenvolvimento de teorias e metodologias para a realização de pesquisa em música popular (TAGG, 2013, p. 7-28). Os estudos realizados por este autor e as teorias desenvolvidas por ele serão o principal aporte teórico ao qual recorreremos para a elaboração deste trabalho de pesquisa.

Esse trabalho não pretende se aprofundar na análise do conceito de expressividade musical, mas restringe-se a identificar as marcas expressivas da voz de Milton, discutir como estas aparecem nas canções estudadas, e como interagem com a instrumentação, a harmonia, os aspectos fonográficos, etc. Ainda assim, os conceitos trazidos à baila por Tagg foram de extrema importância para a compreensão do conceito de marcas expressivas, além de auxiliarem na identificação destas nos fonogramas estudados. Assim, nos próximos parágrafos, discutimos de forma breve o assunto da expressividade musical e, em seguida, descrevemos as ideias de Tagg usadas neste trabalho.

De acordo com Tagg, certos parâmetros musicais representam pistas que podem auxiliar o ouvinte a perceber características expressivas contidas em uma música, seja ela gravada ou apresentada ao vivo. No caso de uma performance ao vivo, pode haver variação na forma como esses parâmetros expressivos, descritos por Tagg, surgem e se combinam. Assim, embora não se pretenda afirmar que a variação em elementos da estrutura musical ou de seu fenômeno sonoro sejam responsáveis por uma música mais ou menos expressiva, nossas observações indicam que quando estas variações ocorrem, de forma intencional, isto indica que partiu do intérprete uma intenção comunicativa de alguma natureza. Por outro lado, pode-se dizer que a própria composição é imbuída de conteúdo expressivo. Em outras palavras, o compositor também é responsável pela expressividade musical. Isto é mais um motivo para não dizermos que as variações nos parâmetros de expressividade sejam, por si só, responsáveis pela expressividade musical percebida.

Isto nos leva a pensar que, provavelmente, o performer não tenha pleno controle de como ou quão expressiva será a música que produz. Por outro lado, pode-se dizer que as marcas expressivas próprias deste intérprete, que são singulares e que fazem parte de sua identidade

única de artista, são o que realmente nos permite distinguir sua performance da performance de outro artista qualquer. Por exemplo, no disco de 1972, Milton Nascimento recorre frequentemente ao falsete, utiliza uma larga tessitura vocal, usa generosamente os harmônicos de sua voz, utiliza vastamente o tempo rubato e canta utilizando o registro modal. Estas são marcas expressivas específicas dele, neste trabalho, que nos permitem identificar sua voz e saber que trata-se de Bituca.

## 2.2 Parâmetros de Expressividade Musical

De acordo com Tagg (2013, p. 264), variações em elementos como andamento, intensidade, altura, instrumentação, dentre outros, estão relacionados com o que pode ser considerado um índice expressivo em uma gravação ou performance musical. O autor denomina tais elementos “Parâmetros de Expressividade Musical”. Ele divide estes parâmetros em 4 grandes categorias que ele denomina: [1] Tempo, Velocidade e Espaço; [2] Timbre e Intensidade; [3] Tom e Tonalidade; [4] Totalidade. Dentro destes grupos o autor procura relacionar e explicar os diversos parâmetros de expressividade musical que, de acordo com seus estudos, podem ser observados ou percebidos pelo ser humano. Dentro do quadro abaixo (Tab. 1), listamos os grupos maiores, na primeira coluna, e alguns parâmetros de expressividade musical relacionados a eles, na segunda coluna.

Tabela 1: *Parâmetros de Expressividade (TAGG, 2015)*

Ord.	Grupo	Parâmetros Relacionados
01	[1] Tempo, Velocidade e Espaço	Tempo e Velocidade: duração, andamento, ritmo, pulso, ritmo harmônico, acentuação, métrica etc.
		Espaço: (relativo à distribuição do som no espaço em relação ao ouvinte) Arranjo Estéreo, Arranjo Surround.
02	[2] Timbre e Intensidade	Timbre: áspero, arredondado, duro, doce, aveludado, limpo, claro, brilhante, sujo, abafado, metálico, cheio, rico, nasal, etc.

TABELA 1: Parâmetros de Expressividade (TAGG, 2015)

		<b>Intensidade: forte, fraco, fortíssimo, suavíssimo, leve, pesado etc.</b>
<b>03</b>	[3] Tom e Tonalidade	altura, registro, vibrato, contorno melódico, glissando, portamento, tonalidade, escala, afinação, modo, melodia, contraponto, harmonia, personalidade vocal, etc.
<b>04</b>	[4] Totalidade	Aspectos relativos à forma: Sintaxe, Diataxe e Síncrese.

### 2.3 Marcas Expressivas: Conceituação

Tendo em mente o que foi exposto até o momento, podemos retomar Deleuze e Guatarri (1997), com vistas a demonstrar como chegamos ao nosso conceito de Marcas Expressivas, conforme usado neste trabalho.

Conforme dito anteriormente, os autores divagam a respeito do que eles consideram marcas expressivas, características próprias de um indivíduo que se expressa ou do artista mais notadamente, em sua forma de arte. Partindo da explanação acerca de certos pássaros canoros, cujas plumagens, cânticos e danças de cortejo têm um papel chave na demarcação de seus territórios e na definição daquilo que os torna uma espécie única, não totalmente imitável. Essas características representariam uma espécie de aviso, que marca um determinado território pertencente àquela espécie específica, e alerta que visitantes podem ou não ser bem vindos.

Depois os autores comparam esse fenômeno que ocorre com os pássaros e com outros animais territorialistas e o que ocorre com o artista. Para eles, cada artista possui certas peculiaridades que nos permitem traçar, para ele, uma identidade. Assim, um tipo específico de traço ou pincelada demarcaria o território de um pintor, certas características como forma, tonalidades, temperamento, etc., o de um compositor, movimentos ágeis, explosivos, saltos altos, o de um dançarino. Desta forma, de acordo com essa ideia, se sabemos que uma pintura é de Vangog ou Picasso, mesmo sendo a primeira vez que a vemos, se reconhecemos uma peça de Chopin, ou percebemos que certo dançarino é Baryshnikov, devemos isso às marcas expressivas.

Buscando, portanto, estabelecer uma relação mais específica entre marcas expressivas e música, vejamos como os autores utilizam certos simbolismos para falar de relações



territoriais. Deleuze e Guatarri utilizam alegorias na tentativa de ajudar o leitor a compreender o conceito de marcas expressivas. Pensam em uma canção que a criança entoa para se acalmar, como um centro de estabilidade. No Fio de Ariadne, da lenda do Minotauro, que conduz para “a saída do labirinto”, como rota de fuga; no canto de Orfeu que “acalma e traz vida”, como fonte de vida e de saúde (p.115). Agora, cabe a nós a tarefa de encontrar relações entre essas alegorias apresentadas pelos autores e a música. O que seria em música, uma marca expressiva que pode estar associada à ideia de estabilidade? Um ritmo constante, por exemplo, que não muda, do início ao fim da música. Da mesma forma, a ideia de uma rota de fuga, poderia estar presente numa modulação anunciada por uma escala ascendente. Por fim, talvez a alegoria do Canto de Orfeu nos remeta aos diversos estados emocionais que a música tem potencial de evocar no ser humano. Assim, as marcas expressivas podem estar relacionadas a práticas, gestos, traços genéticos, personalidade, herança racial, expressividade natural, dentre outras características do artista que perpassam o produto de sua arte. Assim, concluímos, mais uma vez, que os parâmetros de expressividade musical não são as marcas expressivas, e não devem ser confundidos com elas. Ainda assim, tais parâmetros servem como referência para identificarmos estas marcas e, assim, encontrar quais sejam as características ou traços particulares que nos permitem reconhecer a voz de Milton Nascimento, ou saber que uma determinada canção pertence ao Clube da Esquina, mesmo que ouçamos apenas alguns acordes introdutórios.

Portanto, o objetivo desse trabalho não é dizer se houve, ou não, intenção do intérprete de expressar determinado sentimento ou emoção ao público, já que, se não temos acesso direto ao performer para questionar a respeito de tal intenção, torna-se praticamente impossível tirar conclusões precisas a esse respeito. Desta forma, o nosso foco está em identificar as marcas expressivas da voz de Milton Nascimento, nas canções estudadas, e discutir de que forma elas aparecem nestas, e como interagem com o todo.

#### ***2.4 Origens da Música Popular***

Antes de entrarmos nas análises das marcas expressivas de Milton Nascimento, em três de suas gravações para o disco Clube da Esquina (1972), considerou-se relevante uma fazer breve retrospectiva acerca das origens da música popular, e tentar traçar sua relação com o conceito de marcas expressivas.

Antes de mais nada, precisamos ter em mente que o conceito de música popular é muito vasto, e poderia englobar quase todo o tipo de música que não é considerado como “erudita”. Porém, há um tipo de música popular, cuja propagação ocorre nos meios urbanos, pode ser considerado aquele com o qual a maior parte da população tem contato hoje em dia. Assim, poder-se-ia dizer que até mesmo a música sertaneja, apesar de sua origem notadamente rural, poderia ser incluída nesse grupo, já que sua divulgação e consumo maiores também ocorrem nos meios urbanos.

A ideia deste tipo de música popular surge depois do processo de industrialização, época em que ela passa misturar elementos de diversas raízes. O surgimento desta música popular corresponde, exatamente, à ocupação de um território eminentemente urbano e ao desenvolvimento de tecnologias de gravação e de difusão de áudio como o vinil, as fitas, os CDs, o rádio e a TV (Rodrigues, 2000). De fato, com o advento dessas tecnologias, houve um grande florescimento da música e de sua popularização, já que esta passou a ser de fácil acesso por pessoas de todas as classes sociais, além de ter sua composição, performance e difusão impulsionadas por esses avanços.

Pode-se dizer que o Clube da Esquina se insere neste contexto de desenvolvimento da música popular, embora já um pouco à frente em relação às origens desta. De fato, as letras das composições do disco estudado, bem como seus arranjos e harmonizações, remetem bastante a este contexto urbano da época em que se deu o processo de composição e gravação destas. Alguns traços de ruralidade encontrados nas canções do Clube da Esquina devem-se às influências das origens interioranas de Milton Nascimento – que cresceu e foi educado, até a adolescência, em Três Pontas, Minas Gerais – sobre sua identidade artística e musical.

É possível afirmar, com base em Rodrigues (2000), que um determinado tipo de música pode ocupar um certo território, que é demarcado por suas marcas expressivas. Assim, para compreendermos qual é o território ocupado pelo Clube da Esquina, no contexto do disco de 1972, é necessário termos em mente que a maior parte desses músicos era de jovens, moradores de centros urbanos. Estes jovens também foram influenciados por um ideal de liberdade e de cidadania que era o que sonhava a juventude de sua época, no Brasil dos anos 1964-1985. Essas heranças culturais, políticas e regionais perpassam os sujeitos do Clube da Esquina, e contribuem para a formação de suas identidades. Por consequência, toda essa herança virá influenciar, também, o produto de suas composições e interpretações.

## ***2.5 Expressividade Na Performance E Marcas Expressivas***

Pode-se dizer que as artes são expressivas por natureza, pois podem transmitir conteúdo significativo através de estímulos visuais, tácteis ou sonoros. A música talvez seja a arte na qual a expressividade possui papel da maior importância, pois, ao contrário de outras artes como a pintura e a escultura que existem na forma material e permanente, a música é volátil, isto é, só existe enquanto está sendo executada ou reproduzida através de algum meio tecnológico. De fato, quando um músico traz à vida sua arte, ele tem um curto espaço de tempo no qual procurará transmitir ao seu ouvinte aquilo que o pintor faria numa tela ou o escultor através de um busto, que estão permanentemente no espaço físico. Neste espaço de tempo em que a energia sonora é gerada, é que ocorrem as interações entre todos os instrumentos, de forma que todo o conteúdo expressivo seja transmitido, juntamente com o conteúdo melódico, harmônico, rítmico, poético, etc.

De acordo com Tagg (2015), a expressividade musical está relacionada a como a música comunica o que, para quem e com que efeito. Assim, expressar musicalmente significaria comunicar algo ao público por meio da música. O que não está ainda claro para os pesquisadores é de que maneira esse processo comunicativo ocorre. Entretanto, com base em vários estudos consultados como Gabrielson e Juslin (1996), Juslin (1997, 2000, 2005), Loureiro (2006), França (2010), dentre outros, tendo em vista as diferentes abordagens utilizadas por seus autores, bem como os diferentes pontos de vista apresentados. as pesquisas indicam que a expressividade musical é um fenômeno formado de múltiplos fatores. Essa afirmação faz mais sentido, se considerarmos o aspecto multidimensional da própria música, pois ela: (1) é formada de alternações entre som e silêncio; (2) é energia cinética (energia sonora) e, portanto, está em constante mutação; (3) envolve grandezas métricas e sonoras como altura, intensidade, ritmo, harmonia, melodia, andamento, etc. Assim, poderíamos dizer que a interação entre todos esses fatores é quem cria o potencial expressivo musical.

Outro fato a se pensar é que a expressividade musical não é um fenômeno fixo e constante, isto é, ela pode variar a cada nova performance de um artista, no caso de performances ao vivo. Ou seja, se assistirmos a várias apresentações de um mesmo grupo ou artista solo, notaremos variações, não só na ocorrência de parâmetros de expressividade, como também na ocorrência de marcas expressivas daquele determinado artista.

Como foi dito anteriormente, este trabalho não se dedicará à tentar identificar o que, especificamente, foi comunicado ao ouvinte, em termos expressivos, nas canções estudadas.

Isto é, evitamos afirmações como “este trecho expressa tristeza” ou “aquela passagem conota alegria”. Portanto, o objetivo maior deste estudo é identificar as marcas expressivas mais recorrentes da voz de Milton Nascimento nas canções estudadas e discutir de que forma elas nos ajudam a reconhecer o artista nestes trabalhos. De que maneira está demarcado o território de Bituca através delas? Que características particulares nos permitem dizer que é Milton Nascimento que está sendo ouvido? O que nos permite reconhecer a música do Clube da Esquina, nas canções analisadas?

Para alcançar tal objetivo, nos aplicamos, primeiramente, a ouvir diversas vezes as canções do disco Clube da Esquina (1972). Primeiramente, fizemos isto com as 21 canções do disco, procurando estabelecer pontos comuns entre elas, em que as marcas expressivas da voz de Milton Nascimento e do grupo, como um todo, se destacavam e permitiam a demarcação de um território próprio do clube. Algo semelhante foi realizado por Nunes (2005, pg. 13). Assim como a autora, nossa primeira tentativa foi compreender “a sonoridade do Clube da Esquina, entendida como resultante da combinação de elementos composicionais, de arranjo e interpretativos (características individuais dos instrumentistas, gravação, e outros)”.

O segundo passo consistiu em selecionar, dentre estas 21 canções do disco, três que pudessem ser representativas deste conjunto. Os títulos escolhidos foram Cais, Pelo Amor de Deus e Os Povos. A escolha foi baseada na sonoridade peculiar destas canções, em sua estrutura melódica e harmônica e na ocorrência de variações de parâmetros expressivos que consideramos mais significativas e que tornariam as análises mais ricas. Feito isso, analisamos as canções, tendo em mente a ideia de identificar as marcas expressivas mais perceptíveis e que tivessem uma certa consonância com as demais canções do disco.

De forma a auxiliar a identificação das marcas expressivas da voz de Milton Nascimento nas canções estudadas, recorreremos ao conceito de parâmetros de expressividade, apresentados na tabela 1, conforme elaborados e descritos por Tagg (2015). Assim, a ocorrência de variações em parâmetros como ritmo, andamento, timbre e intensidade, serviram de pistas para a identificação de características específicas da voz de Bituca. Por exemplo, a utilização de flutuações métricas e rítmicas, pelo cantor, em suas interpretações pode ser considerada uma marca expressiva sua. Ao mesmo tempo, pode-se perceber que esta se relaciona aos parâmetros expressivos ritmo, andamento, pulso e métrica, já que, para produzir tal efeito, o artista precisa distorcer essas grandezas temporais.

## 2.6 - Outras Contribuições

Para aprofundar a compreensão das relações entre parâmetros de expressividade e marcas expressivas, recorreremos a outros dois estudos. Ulhôa (2006) cunhou o conceito de “Métrica Derramada” para tentar explicar a maneira de cantar de alguns artistas da música popular brasileira, que consiste em flexibilizar a métrica do canto, em relação ao acompanhamento. Milton Nascimento é um dos artistas que utiliza esse recurso musical com grande desenvoltura.

Similarmente, Burns (2005) investiga o modo como a cantora norte-americana de jazz Billy Holiday trabalhava com as alturas e ritmos em sua performance, semelhantemente ao que faz Bituca em suas interpretações. As contribuições de Tagg somam-se às destes dois outros estudos, auxiliando na identificação das marcas expressivas de Bituca.

Outras marcas expressivas que buscamos identificar em nossa análise são traços relacionados à identidade vocal de Milton. Dentre as principais características vocais de Bituca, que consideramos marcas expressivas suas, citamos: (1) grave profundo, (2) potência e corpo, (3) voz aveludada, (4) falsete nos extremos agudos, (5) voz de peito em registros médio-agudos e agudos, etc. Embora tais classificações possuam um grau de subjetividade, são uma forma de tentar qualificar a voz de Milton, de forma a auxiliar o leitor a melhor compreender nossas digressões. A análise a que se refere este trecho está localizada no capítulo 4 deste documento.

## 2.3 – Explicação dos Conceitos Relacionados às Categorias de Parâmetros de Expressividade Musical

Os parâmetros de expressividade musical são termos cunhados por Tagg (2015) e, em sua maioria, são termos emprestados da própria terminologia musical tradicional. Conforme apresentado na tabela 1, estes parâmetros estão distribuídos em categorias nas quais se encontram agrupados por semelhança. Buscaremos esclarecer o sentido destas categorias apresentando uma explicação sobre cada uma, conforme o entendimento de Tagg (2015).

Tabela 2: *Explicação dos Parâmetros de Expressividade (TAGG, 2015)*

---

Categoria 1: Tempo, Velocidade e Espaço:

---

Enquanto os termos “tempo” e “velocidade” estão diretamente relacionados à estrutura musical, isto é, a elementos como ritmo, duração, andamento, pulso, métrica, dentre outros, o termo “espaço” está mais relacionado ao que ocorre quando a música é, de fato, executada,

*TABELA 2: Explicação dos Parâmetros de Expressividade (TAGG, 2015)*

e durante o instante em quem ela de fato ocorre no “mundo real”. Em outras palavras, enquanto os dois primeiros termos estão mais ligados ao aspecto formal da música, podendo existir na forma documental ou na forma de som, o terceiro só é perceptível quando a música é realmente executada na forma sonora. Estes termos encontram-se detalhados abaixo.

---

A) Tempo: Relaciona-se a tudo que tem a ver com tempo na música. Assim, esse aspecto está relacionado a elementos como duração das notas, divisão métrica e rítmica, andamento, periodicidade, fraseado, etc. São elementos que se interrelacionam e que são interdependentes, isso é, quando se altera uma dessas “variáveis”, provavelmente haverá alteração nas demais.

---

B) Velocidade: Embora também esteja relacionado ao anterior, o termo velocidade relaciona-se, mais diretamente, ao andamento da música. Embora, na música popular, a ideia de andamento não seja tão fixa quanto na música erudita, já que os compositores e intérpretes têm bastante liberdade quanto a este aspecto musical, podendo cantar versões com andamento mais rápido ou mais lento, dependendo de seus objetivos artísticos e estéticos, permanece sendo um parâmetro expressivo de extrema importância.

---

C) Espaço: Tem a ver com a disposição espacial do som e com a forma como ele chega aos nossos ouvidos, ou com a maneira que ele é percebido por nós. As tecnologias de gravação dispõem de recursos, como eco e reverb, que modificam a forma das ondas sonoras, fazendo com que um som se prolongue (reverb) ou ecoe. Há ainda muitos outros recursos que podem criar a ilusão de que um som está mais próximo, ou que está mais longe, que vem de fora do espaço em que se está presente, ou que se movimenta ao redor do espaço físico. Por exemplo, uma flauta pode soar como se estivesse estática ou movendo-se; numa sala

---

---

ampla ou num quartinho. As diferentes sensações e percepções que este movimento sonoro pode produzir explicam sua grande importância enquanto parâmetro expressivo.

---

---

#### Categoria 2 – Timbre e Intensidade.

---

A) **Timbre:** Esta subcategoria está relacionada à qualidade dos sons musicais, isto é, àquilo que permite ao ouvinte distinguir um som de outro. Por exemplo, o som de uma flauta é facilmente distinguível do de um saxofone. Mesmo que nunca os tenha ouvido antes, ainda assim, o ouvinte será capaz de dizer que se tratam de dois instrumentos distintos. Há, ainda, outras características que se relacionam ao elemento timbre, mas cuja observação encontra-se mais no campo da subjetividade, e precisam ser descritas qualitativamente. Para qualificar um certo som em relação ao seu timbre, Tagg recorre a termos que expressam ideias aplicáveis à ele. O autor usa palavras como aspereza, dureza, doçura, maciez, etc, para tentar expressar essas qualidades timbrísticas.

---

B) **Intensidade:** Relaciona-se à variação da intensidade sonora (loudness) com que os sons musicais são emitidos. A intensidade é uma das quatro características físicas do som, portanto, é presumível que a música apresentaria variação na intensidade do som, ao longo de sua execução, ainda que isso não fosse proposital. Porém, a variação intencional da intensidade sonora, em diferentes momentos de uma peça, é um recurso expressivo importante. Em música, é comum referir-se a esse recurso como dinâmica. Normalmente, utiliza-se termos como fraco, forte, mezzo forte e piano, para se referir ao nível de intensidade sonora que se deseja atribuir a um trecho musical.

---

---

- Categoria 3 – Tom e Tonalidade

---

De maneira geral, essa categoria se refere aos aspectos musicais que envolvem as frequências sonoras e a relação de intervalos entre as notas musicais. Isto é, refere-se às alturas (frequências) das notas, às relações intervalares entre elas e à forma como a música está construída em relação a tonalidades e modos.

---

A) Os intervalos referem-se às distâncias perceptíveis entre dois sons tocados consecutivamente, e são geralmente expressas como segundas, terças, quintas, etc. Além dessas relações entre notas consecutivas, é possível estabelecer relações entre trechos

---

---

musicais de uma mesma peça, ou determinar qual a nota mais grave e a mais aguda de uma canção.

---

B) As relações tonais em que uma música é construída também estão incluídas nesse tópico e referem-se à tonalidade ou modo escolhido para compô-la. Uma mesma música pode estar fundamentada em várias tonalidades, que podem ir variando ao longo de sua duração, algo que se denomina modulação. Os modos são variações de uma mesma tonalidade e se classificam em maiores e menores. O termo “modo” pode, ainda, referir-se a outra família de tonalidades musicais, derivadas dos modos gregos – dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio – conhecidas como “tons modais” ou “escalas modais”.

---

C) Portanto, pode-se dizer que a categoria “tom e tonalidade” engloba uma grande variedade de conceitos, ideias e conhecimentos pertinentes à música, que estão ligados à sua propriedade de articular e trabalhar as diferentes frequências dos sons musicais, conforme os padrões seguidos pela música ocidental.

---

---

- Categoria 4 – Totalidade (Sintaxe, Diataxe e Síncrese)

---

Esta categoria tem a ver com a forma e a estrutura da música. Assim, embora possuindo significados diferentes, estes se relacionam e se complementam. O autor subdividiu esta categoria em três subcategorias, descritas a seguir:

---

A) Sintaxe: Aspectos de significado associados à relação temporal de elementos semânticos. Por exemplo, a ordem e a importância relativa de motivos individuais dentro de uma frase melódica (Tagg, 2015) (tradução do autor). Normalmente cobre a ordenação a curto prazo de elementos dentro do presente estendido (sincrônico).

---

B) Diataxe: aspecto musical associado ao arranjo/distribuição/ordem de episódios musicais em termos cronológicos e de importância relativa (Tagg, 2015) (tradução do autor). De maneira oposta e complementar à ideia de Sintaxe, Diataxe refere-se ao aspecto a longo prazo, diacrônico, processual e episódico da sintaxe, cobrindo a ordem extensional de eventos ao longo de durações superiores ao presente estendido.

---



*TABELA 2: Explicação dos Parâmetros de Expressividade (TAGG, 2015)*

---

C) Síncrese: combinação de diversos sons perceptíveis ocorrentes, como um amálgama, dentro dos limites do presente estendido. Tem a ver com o todo de uma música. Sentido etimológico: agregado, ajuntamento, combinação (Tagg, 2015) (tradução do autor). Síncrese denota aspectos de forma e significado relacionados ao arranjo sincrônico, intencional, de elementos estruturais dentro do presente estendido. Pode conter elementos de sintaxe de curto prazo e ser pensado como empilhamento vertical e não como uma matriz horizontal.

---

### **3 CLUBE DA ESQUINA – MAPEAMENTO TERRITORIAL**

Este trabalho de pesquisa envolveu uma série de ações e decisões no sentido de conectar conhecimentos de diferentes áreas (música, história, semiótica), de forma a propiciar o trabalho de análise das marcas expressivas da voz de Milton Nascimento, em três canções do disco Clube da Esquina (1972): “Cais”, “Pelo Amor de Deus” e “Os Povos”. Esta seção do trabalho consiste em um mapeamento do território do Clube da Esquina, que foi necessário para que o autor adquirisse maior familiaridade com o objeto estudado e se colocasse em contato com o interior deste grupo, enquanto fenômeno artístico-cultural. Desta forma, o estudo não tornou-se algo desconectado de um contexto maior que é a música popular brasileira, os eventos que antecedem o estrelato de Bituca, e o próprio Clube da Esquina. Este mapeamento inclui: (1) quem ou o que é o Clube da Esquina; (2) contexto histórico e cultural; (3) Pontos de Articulação; (4) Milton Nascimento: o artista, a voz, o homem; (5) vivências e processo composicional de Bituca e seus amigos para a gravação do disco.

#### ***3.1 CLUBE DA ESQUINA: identidade***

O Clube da Esquina foi um grupo formado por jovens compositores brasileiros, entre os anos 1960 e 1970, tendo Minas Gerais como ponto de convergência e de articulação. Surgido do encontro de jovens músicos da cena musical da capital mineira no início dos anos 1960, tornou-se referência de qualidade na MPB devido ao seu alto nível de performance, difundindo suas inovações e influência a diversos cantos do país e do mundo (Vilela (2012, p.31). Mas a identidade do grupo que se formou, relaciona-se e interdepende de vários outros elementos designados pela mesma expressão, “Clube da Esquina”: identifica o encontro entre “Divinópolis” e “Paraisópolis”, duas ruas de BH; designa o nome do primeiro disco do grupo; e dá título à primeira canção da parceria entre Milton e Lô Borges (Borges, 2011). Assim, se alguém perguntasse o que foi, ou é o Clube da Esquina, todas essas respostas poderiam ser dadas, mas não fariam muito sentido, separadamente.

A identidade do Clube da Esquina também não estaria bem estabelecida, caso fosse ignorado um importante fator, sua maior força motriz: a existência verdadeira da amizade. De fato, o sentimento mútuo de amizade e fraternidade que havia entre os integrantes do Clube da Esquina e Bituca, seu líder, foi primordial para a formação e sucesso dos trabalhos do grupo. Para Milton, mais do que todos, a amizade sempre foi algo indispensável em todos os seus relacionamentos. Sua própria música e estilo resultam da união entre sujeitos e da convivência com o diverso (Lopes, 2010, p. 14).

#### ***3.2 Qual a origem do nome Clube da Esquina?***

A origem do Clube da Esquina como uma comunidade de músicos comprometidos com uma ideia comum, perpassa uma série de acontecimentos e contextos. O nome do grupo surgiu da existência prévia de um local que os jovens do bairro Santa Tereza, em BH, chamavam de clube. O local, onde hoje se localiza o “Bar do Museu Clube da Esquina”, não era sequer um edifício, mas simplesmente um ponto da rua, que os rapazes chamavam de clube, motivo do nome. Eles se reuniam de forma descontraída e descomprometida para conversar, tocar e cantar, conforme narra Borges, um de seus membros. O Bar do Museu, além de bar, é um centro de referência onde encontra-se imagens ligadas à história do grupo. Há apresentações de música ao vivo, sempre buscando resgatar e reviver a história do clube.

Esse negócio da esquina, eram todos os jovens de classe média baixa que não tinham grana para pagar festas, bailes, horas dançantes em clubes que tinham na cidade ou pelo bairro. Então a gente chamava de “clube da esquina” por isso, ali era o nosso clube, nossas festas são feitas na rua. Por que clube dá uma ideia fechada, totalmente o oposto do que era; um lugar aberto, livre, que todos passam, todos podem entrar e sair sem ter o ingresso. Não precisa ingressar na esquina (BORGES, 2015).

### ***3.3 Prelúdio: contexto histórico-cultural***

Nenhum movimento, grupo, ou artista acontece isolado de sua época e de seu contexto histórico, político e cultural. De acordo com Amaral (2018, p.36), pouco antes do início do regime militar, a nova música brasileira, que então surgia, buscava estabelecer suas raízes, voltava o olhar para a cultura popular, movia-se em direção à politização e ao protesto, buscava incluir elementos ausentes na bossa nova, como “a voz do morro” e o Nordeste brasileiro, dentre outros aspectos. No entanto, o início do novo regime traria dificuldades para essa nova geração de compositores.

Na época do surgimento do Clube da Esquina, o país vivia um cenário político bastante conturbado. Em março de 1964, após manobra política apoiada pelo exército, instaurou-se, no Brasil, o governo militar (FAUSTO, 1995; PRIORI e VENÂNCIO, 2010). Este período, que se estendeu até meados de 1985, trouxe sensíveis mudanças à vida dos brasileiros, dentre elas: diminuição da liberdade, perseguição política, repressão a movimentos e manifestações sociais, censura à imprensa e aos artistas, vigilância sobre as organizações sindicais e implantação do bipartidarismo. Borges e Borges destacam o sentimento de frustração da juventude em relação

ao período, e relatam casos de truculência policial, sensação de insegurança e incerteza em relação ao futuro, repressão ao convívio social e proibição de atividades culturais (BORGES, 2011, p.31; Lô BORGES In GAVIN, 2015, posição 172-178).

### ***3.3.1 Armas Versus Artes***

Devido à vigilância do governo sobre atos, pensamentos, ou ideologias consideradas em desacordo com suas posições políticas, o regime militar exerceu sensível impacto sobre a produção artística da época, já que compositores, cantores, músicos, escritores, poetas, e até mesmo pintores, tinham seus trabalhos fiscalizados (NAPOLITANO, 2014. p.92). Apesar do clima de repressão, porém, os artistas continuaram a fazer e a divulgar sua arte de forma bastante rica. De fato, foi nessa época que Milton Nascimento começou a destacar-se na carreira artística. No mesmo ano de início do novo regime, Elis Regina desembarcava no Rio de Janeiro para dar passos definitivos rumo ao estrelato. Outros como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, e Nara Leão também começavam a despontar no cenário da música brasileira, nesta época (NAPOLITANO, 2014. p.106). A maioria deles, porém, não escapou de ter muitas de suas músicas censuradas, e de enfrentarem prisão e deportação.

### ***3.4 Pontos de Articulação e a Formação do Clube da Esquina***

Embora o Clube da Esquina tenha sido um movimento muito elástico em termos de espaço físico, há alguns locais específicos que tiveram maior importância para sua formação e existência. Além da famosa esquina, já citada anteriormente, alguns locais da cidade de Belo Horizonte merecem destaque especial.

#### ***3.4.1 Edifício Levy***

No Edifício Levy, situado na Avenida Amazonas e, na época, um prédio residencial, moravam muitos jovens, com suas famílias, ou em pensões. Ali, em meio aos desdobramentos políticos da década de 1960, articulavam-se os primeiros vislumbres do que seria o Clube da Esquina. Alguns desses moradores eram, ou se tornariam célebres. Entre eles estavam o ator Jonas Bloch e a cantora Martinha. Milton Nascimento e Wagner Tiso também eram moradores. Foi no Levy que nasceu a amizade entre Bituca e os Borges, um dos fatores chave para que o clube viesse a existir. Devido à convivência com

os amigos Marilton, Márcio e Lô Borges, Milton aproximou-se muito de seus pais, o casal Salomão e Maricota, que o tratavam como um de seus filhos (o 12º). Desta forma, Bituca passou a frequentar quase todas as reuniões da família (BORGES, 2011).

### ***3.4.2 Ponto dos Músicos***

Outro local que marca a pré- formação do Clube da Esquina foi o chamado “Ponto dos Músicos”. O local ficava, aproximadamente, entre a Avenida Afonso Pena e a Rua Tupinambás. Neste lugar, os músicos se reuniam com vistas a conseguir trabalho. Era um local de convivência e de referência para a realização de parcerias entre músicos e empresários. Era frequentado por grandes músicos como Nivaldo Ornelas e Toninho Horta, também integrantes do clube. Ali, Milton Nascimento e Márcio Borges conheceram algumas das pessoas mais influentes de suas vidas artísticas (Borges, 2011).

O Ponto dos Músicos ajudou a agregar a maior parte dos integrantes do Clube da Esquina, o que aumenta ainda mais sua importância para o contexto do grupo. O local também ficou sendo uma referência na cena cultural de Belo Horizonte, pois serviu como celeiro de músicos que vieram a destacar-se no mercado nacional.

### ***3.5 Milton Nascimento: o artista, a voz, o homem***

Principal ator e mediador da formação do Clube da Esquina, Milton Nascimento, o Bituca, nasceu no Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1942. Após o falecimento da mãe biológica, foi adotado por Lília e Josino Campos, tendo vivido a infância e parte da adolescência em Três Pontas, Minas Gerais. Ali recebeu afeto, cuidados, educação e liberdade para exercitar a criatividade e musicalidade precoces (Duarte, 2006; Itaú Cultural, 2019).

Na adolescência, Bituca, Wagner Tiso, e outros amigos passaram a realizar apresentações de música em bailes da cidade de Três Pontas. Em 1963, mudou-se para Belo Horizonte, onde intencionava estudar economia. Porém, não chegou a se matricular. De um simples escriturário, tornou-se um dos maiores cantores e compositores brasileiros, com carreira e reconhecimento internacionais, mudando os rumos de sua história. Milton Nascimento é tanto um cantor quanto um compositor de altíssimo nível. No canto, possui imensa expressividade e um fraseado desconcertante (AMARAL, 2018).

Milton começa a despontar na carreira musical, já a partir de 1964, atuando principalmente como compositor e intérprete. Lançado pelos festivais de música popular, comuns no país à época, o cantor tornou-se conhecido, principalmente, pela canção “Travessia” que o revelou como dono de uma voz potente e carregada de expressividade. A partir de então, a carreira do artista só cresceu, seus trabalhos tornaram-se maiores e mais frequentes, sua fama começou a espalhar-se por todo o país e também fora dele. Hoje, Milton Nascimento é considerado um ícone da MPB e um dos maiores artistas da música nacional e internacional de todos os tempos.

Os parceiros Ronaldo Bastos e Fernando Brant destacam a criatividade de Milton na composição de letras profundas, harmonias, melodias e ritmos inovadores. Ronaldo ainda destaca a sua versatilidade, ousadia, e sofisticação como compositor e cantor. Rachel de Queiroz exalta as qualidades artísticas de Bituca, além de seu caráter, serenidade e dignidade, mesmo quando ovacionado pelo público. Passou incólume pela repressão dos tempos de ditadura, tornando-se querido e admirado por grandes músicos como Nina Simone, Sarah Vaughan, George Duke, Wayne Shorter, Quincy Jones, Ron Carter, Herbie Hancock, dentre outros. Espiritualidade e emoção fazem parte de sua identidade pessoal e artística (Nuha, 1981).

Dono de uma voz singular, conhecida por quase todos os brasileiros, e também em outros países, Milton Nascimento transborda emoção e sentimento através de suas interpretações. Sua voz tem um som aveludado, gostoso de se ouvir. Seus graves são potentes e encorpados, com grande riqueza de harmônicos. Com uma tessitura vocal privilegiada, sobretudo no início da carreira, Bituca vai do grave ao extremamente agudo com agilidade. Seu falsete tornou-se uma espécie de marca registrada que o acompanhou através da carreira. Sua voz é também versátil pois hora utiliza falsete, hora recorre à voz de peito, plena e sem suavização, nos agudos. A voz de Milton Nascimento parece trazer em si as marcas de experiências e do sofrimento do homem Milton. Quando ele canta, sentimos que sua voz transporta aos nossos ouvidos toda uma herança de emoções, sentimentos, frustrações, realizações, religiosidade, etc. Sua voz também nos transporta, de algum modo, aos lugares por onde passou, às culturas que visitou, aos povos e pessoas que conheceu. Assim, a voz de Bituca ajuda-nos a expandir nossas próprias raízes culturais, através do legado de sua arte.

### ***3.6 O Processo Gestatório do Álbum Clube da Esquina (1972)***

O “Clube da Esquina”, segundo álbum duplo do Brasil, foi gravado e distribuído pela gravadora Odeon, e publicado em 1972. A maioria das composições do disco é de Milton Nascimento e Lô Borges. Milton também interpreta a maior parte das canções, seguido por Lô. Há também uma participação da grande cantora Alaíde Costa, que canta com Bituca a canção “Me Deixa em Paz”. O disco também contou com a importante colaboração de grandes músicos como Beto Guedes, Toninho Horta, Wagner Tiso, Tavito, Luiz Alves, Robertinho Silva, Paulinho Braga, Rubinho, Nelson Ângelo, Eumir Deodato, Paulo Moura e Gonzaguinha; e com os poetas Márcio Borges, Fernando Brant e Ronaldo Bastos (Amaral, 2018).

O álbum é considerado um dos mais originais e interessantes da música popular brasileira (Amaral, 2018). Sua sonoridade tem marcante influência da Bossa Nova e do Jazz (Mello, 2018). Muitas de suas canções, principalmente “O Trem Azul”, “Paisagem da Janela” e “Nada será como antes”, tornaram-se célebres e ainda permanecem populares. O disco também prima pela originalidade das canções, principalmente em “Lília e Clube da Esquina 2, músicas instrumentais, sem letra, mas com intervenções vocais de Bituca, em falsete. “Cravo e canela” é bastante representativa da sonoridade singular do Clube da Esquina, pois, sua harmonia e melodia, criam um jogo que desestabiliza a noção de hierarquia tonal (Amaral, 2018). “Cais”, de Milton e Ronaldo Bastos, é considerada uma das mais belas composições de sua carreira. Inicia em modo dórico, depois passeia por outros modos. É sintética, com poucos acordes. Seu tom melancólico e emocional, convidam à divagação e à reflexão. De acordo com Amaral (2018), a canção fecha um ciclo e inicia um novo período para a música de Milton Nascimento. As canções “Pelo Amor de Deus” e “Os Povos”, também são exemplos da genialidade de Milton Nascimento, e representativas da sonoridade original do grupo.

### ***3.6.1 Processo Criativo do Disco Clube da Esquina (1972)***

A originalidade e inventividade das canções do disco devem essas características ao talento dos compositores e ao processo criativo diferenciado que as originou. Como parte desse processo, os músicos reuniram-se, numa espécie de colônia inventiva, com objetivos bem claros: Milton e Lô para compor as canções, e os demais para auxiliar nos arranjos, na composição de letras, para auxiliar com ideias e para dar apoio. Além de Milton e Lô, reuniram-se nessa casa, em Piratininga – RJ, os músicos Beto Guedes e Élcio Romero (Borges, 2011). Lô Borges descreve como foi esse período:

(...) Ficava em um quarto, o Bituca fazendo as músicas dele. Tive a felicidade de ver o Bituca fazer “Lília”, fazer várias canções que estão contidas no Clube da Esquina. Eu vi o Bituca fazendo ao vivo, de ver o cara assim dentro do

quarto; e tinha o quarto que eu fazia as minhas músicas e o Beto Guedes ficava igual médico andando de um quarto para o outro, vendo o que cada um estava fazendo. Um laboratório total. Então era isso que estava acontecendo, ficava o Bituca no estilo dele, na maneira dele, e eu fazendo minhas canções no outro quarto. E era sempre assim, visita direto. No dia que as canções iam ficando prontas a gente recebia os letristas, Ronaldo Bastos, Fernando Brant e Márcios Borges (Lô BORGES In GAVIN, 2015, posição 230-235).

Como resultado desse intenso trabalho criativo, nasceram as 21 canções do disco. Embora perceba-se diferenças de estilo entre os dois compositores, sua música revela alto grau de qualidade. No entanto, as composições de Bituca são as que mais se destacam no conjunto, o que se deve à sua genialidade e criatividade incomuns. Destacam-se em suas composições as harmonias inovadoras e a polirritmia nos acompanhamentos (AMARAL, 2018, p. 38).

Quanto aos momentos das gravações, eram uma verdadeira oficina de criação instrumental, musical e poética, relata Lô Borges. O compositor diz que os envolvidos fizeram daquele espaço de trabalho seu próprio lar. Tanto letristas quanto arranjadores trabalhavam em ritmo intenso, devido às restrições de tempo. Os músicos intervinham criativamente sobre as composições, à medida que essas lhes eram apresentadas, revezando-se nos diferentes instrumentos: um guitarrista virava baixista, um baixista virava guitarrista e um violonista tornava-se pianista, de acordo com a necessidade do momento. Foi uma situação bastante desafiadora para todos, pois precisavam trabalhar de forma criativa e imediata, o que exigiu o máximo de seu talento e inventividade (Lô BORGES 2015).

A amizade e entrosamento existente entre Bituca, Lô e Beto Guedes contribuiu para o bom andamento dos trabalhos de gravação, pois já se conheciam de longa data. A jovialidade de Lô e Beto Guedes contribuiu para que encarassem o trabalho com naturalidade, autoconfiança e leveza. Embora tenham havido erros, esses eram raros e encarados com naturalidade, apenas repetindo-se o que se julgava necessário. Também não havia, na época, a expectativa de que o disco se tornaria uma obra de referência e valor histórico. Assim, essa responsabilidade não pesou sobre os ombros dos compositores e músicos, como relata Lô:

(...) a gente não tinha ideia de que ia se transformar naquilo que a gente vinha realizando ao longo da convivência em Piratininga, as composições nascendo ali. Depois chegar todo mundo no estúdio e gravar aquela quantidade de canções, era álbum duplo. Eu não tinha noção da unidade que aquilo ia ter (Lô BORGES In GAVIN, 2015, posição 369-370).



Lô Borges também comenta que muitas de suas escolhas composicionais, como o uso de palheta com violão de nylon em “Tudo que Você Podia Ser”, bem como sua construção sobre uma progressão harmônica, resultam da busca de uma sonoridade específica para cada uma de suas canções. O fato de as músicas, melodia e harmonia, terem sido compostas separadamente de suas letras, também contribuiu para que os compositores tivessem maior liberdade para criar. Antes que as canções fossem entregues aos poetas, os compositores procuravam transmitir a eles o que estavam pensando e sentindo enquanto compunham. Essa foi a maneira que os artistas encontraram de conectar os dois universos, o musical e o poético.

Do ponto de vista de Milton Nascimento, o processo de composição ocorreu de forma natural, e a inspiração vinha, em parte, de contemplar a bela paisagem local, das convivências entre os amigos, do momento pelo qual estavam passando em suas vidas, e de suas experiências pessoais (Milton NASCIMENTO, 2015). Sobre a concretização do disco, Milton diz que a parceria entre ele e Lô Borges foi essencial. Ele afirma que a descoberta da maturidade e do talento composicional do amigo foi uma grata surpresa, e que isso fez despertar nele a ideia de convidar Lô para o trabalho. Além das composições do disco, Lô também havia composto, e Bituca havia gravado, as célebres canções “Para Lennon e McCartney” e “Nada Será Como Antes” (Milton NASCIMENTO, 2015).

Milton também confirma que o disco, apesar de sua identidade intrinsecamente mineira, foi um trabalho multirregional, pois contou com a participação de pessoas de várias partes do Brasil. Por essa razão, Bituca exigiu que os nomes de todos os participantes constassem dos créditos da gravação, o que não era comum na época. O disco aumentou a popularidade do Clube da Esquina, levando fãs e músicos a buscarem saber mais sobre o grupo que admiravam e em quem se inspiravam (Milton NASCIMENTO, 2015).

No resultado final do disco, pode-se perceber muitos elementos de música folclórica, o que o próprio Milton Nascimento atribui às constantes viagens do grupo. A relação deles com os lugares que visitavam fez com que eles pudessem absorver muito de cada lugar, muito da cultura de cada parte em que eles tocavam. Isso fez com que, de alguma forma, esses elementos regionais ficassem impregnados em suas canções. Há também nas canções do disco um marcante espírito latino, o que Bituca atribui ao seu gosto musical pessoal. (Milton NASCIMENTO, 2015).

### 3.6.2 Divulgação do Disco *Clube da Esquina* (1972)

Tão logo os trabalhos de gravação foram concluídos, o Clube da Esquina iniciou os trabalhos de divulgação do disco, com a apresentação de diversos shows por todo o país. O show de estreia aconteceu no teatro Fonte da Saudade, no Rio de Janeiro. Apesar de alguns problemas no show de estreia, devido ao grande clima de ansiedade ao qual os integrantes do grupo estavam submetidos, os trabalhos de divulgação prosseguiram de forma bem sucedida. Em um dos shows, por a surpresa geral, o grande músico norte-americano Wayne Shorter compareceu, pois queria conhecer Milton, pessoalmente. Deste encontro, surgiria uma parceria entre Shorter e Bituca, e uma nova perspectiva para a carreira internacional do brasileiro. Embora a crítica tenha levado algum tempo para reconhecer a qualidade e a relevância do disco, este tornou-se célebre e celebrado, conquistando fãs por todas as partes do Brasil e do exterior (BORGES, 2011, p. 283).

### 3.6.3 Informações Técnicas do Disco

Disponibilizamos, abaixo, algumas informações técnicas importantes sobre o disco *Clube da Esquina*, de Milton Nascimento e Lô Borges, Lançado em 1972.

Tabela 3: *Faixas do Disco*

Nº	Título	Compositor(es)	Duração
1.	"Tudo Que Você Podia Ser" (Interpretação: Milton Nascimento)	Lô Borges, Márcio Borges	2:56
2.	"Cais" (Interpretação: Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Ronaldo Bastos	2:45
3.	"O Trem Azul" (Interpretação: Lô Borges)	Lô Borges, Ronaldo Bastos	4:05
4.	"Saídas e Bandeiras nº 1" (Interpretação: Beto Guedes e Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Fernando Brant	0:45
5.	"Nuvem Cigana" (Interpretação: Milton Nascimento)	Lô Borges, Ronaldo Bastos	3:00
6.	"Cravo e Canela" (Interpretação: Lô Borges e Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Ronaldo Bastos	2:32
Nº	Título	Compositor(es)	Duração
7.	"Dos Cruces" (Interpretação: Milton Nascimento)	Carmelo Larrea	5:22
8.	"Um Girassol da Cor do Seu Cabelo" (Interpretação: Lô Borges)	Lô Borges, Márcio Borges	4:13
9.	"San Vicente" (Interpretação: Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Fernando Brant	2:47
10.	"Estrelas" (Interpretação: Lô Borges)	Lô Borges, Márcio Borges	0:29

11.	"Clube da Esquina nº 2" (Interpretação: Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Lô Borges, Márcio Borges	3:39
12.	"Paisagem da Janela" (Interpretação: Lô Borges)	Lô Borges, Fernando Brant	2:58
13.	"Me Deixa em Paz" (Interpretação: Alaíde Costa e Milton Nascimento)	Monsueto, Ayrton Amorim	3:06
14.	"Os Povos" (Interpretação: Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Márcio Borges	4:31
15.	"Saídas e Bandeiras nº 2" (Interpretação: Beto Guedes e Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Fernando Brant	1:31
16.	"Um Gosto de Sol" (Interpretação: Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Ronaldo Bastos	4:21
<b>Nº</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor(es)</b>	<b>Duração</b>
17.	"Pelo Amor de Deus" (Interpretação: Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Fernando Brant	2:06
18.	"Lília" (Interpretação: Milton Nascimento)	Milton Nascimento	2:34
19.	"Trem de Doido" (Interpretação: Lô Borges)	Lô Borges, Márcio Borges	3:58
20.	"Nada Será Como Antes" (Interpretação: Beto Guedes e Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Ronaldo Bastos	3:24
21.	"Ao Que Vai Nascer" (Interpretação: Milton Nascimento)	Milton Nascimento, Fernando Brant	3:21

////////////////////////////////////

Tabela 4: *Ficha Técnica (Músicos Participantes)*

• <u>Milton Nascimento</u>	• vocais nas faixas 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20 e 21), <i>backing vocals</i> nas faixas 10, 11, 12 e 19, violão nas faixas 2, 4, 7, 11, 13, 14, 15, 17, 18 e 21 e piano nas faixas 2, 5 e 16
• <u>Lô Borges</u>	• vocais nas faixas 3, 6, 8, 10, 11 e 19, <i>backing vocals</i> nas faixas 8, 17, 19 e 20, violão nas faixas 1 e 10, guitarra elétrica nas faixas 3, 5, 9, 11 e 19, percussão nas faixas 13 e 15 e piano nas faixas 8 e 12
• <u>Beto Guedes</u>	• vocais nas faixas 4, 15 e 20, <i>backing vocals</i> nas faixas 3, 8, 10, 12 e 19, baixo elétrico nas faixas 1, 3, 9, 12 e 15, guitarra elétrica nas faixas 7, 17, 19 e 20, violão de 12 cordas na faixa 5 e percussão nas faixas 6, 9, 13 e 18
• <u>Tavito</u>	• violão de 12 cordas na faixa 1, guitarra elétrica nas faixas 6, 8, 12, 18 e 20, violão nas faixas 7 e 9, percussão na faixa 14 e <i>backing vocals</i> na faixa 9
• <u>Wagner Tiso</u>	• <i>backing vocals</i> na faixa 10, órgão nas faixas 1, 2, 3, 7, 8, 11, 13, 14, 17, 18, 19 e 21, piano acústico nas faixas 6, 7, 9, 13, 14, 20 e 21 e piano elétrico na faixa 17

• <u>Luiz Alves</u>	• baixo duplo nas faixas 2, 5 e 7, baixo elétrico nas faixas 6, 11, 13, 14, 17, 18 e 21, e percussão nas faixas 1, 6, 7 e 9
• <u>Nelson Angelo</u>	• guitarra elétrica nas faixas 4, 8, 11, 12 e 15, percussão 7, 9, 13 e 18, e piano na faixa 17
• <u>Rubinho</u>	• bateria nas faixas 4, 5, 12, 15, 19 e 21, e percussão na faixa 1
• <u>Alaíde Costa</u>	• vocal na faixa 13
• <u>Paulo Moura</u>	• condução de orquestra nas faixas 5, 8 e 16
• <u>Eumir Deodato</u>	• arranjo das faixas 8, 11 e 16
• <u>Gonzaguinha</u>	• <i>backing vocals</i> na faixa 10
• <u>Toninho Horta</u>	• <i>backing vocals</i> nas faixas 8 e 10, violão na faixa 6, guitarra elétrica nas faixas 1, 3 e 21, baixo elétrico nas faixas 5, 7, 19 e 20 e percussão nas faixas 2, 4, 15, 17 e 18
• <u>Raul de Souza</u>	• Trombone
• <u>Robertinho Silva</u>	• bateria nas faixas 3, 10, 13, 14 e 20 e percussão nas faixas 2, 6, 7, 9, 17, 18 e 21

////////////////////////////////////

TABELA 5: Produção de Estúdio

• Paulo Moura - condução
• Jorge Teixeira, Nivaldo Duarte e Zilmar de Araújo - engenharia de gravação
• Cafi - fotografia e layout
• <u>Lindolfo Gaya</u> - direção musical
• Eumir Deodato, Wagner Tiso - orquestração
• Juvena Pereira - fotografia
• Milton Miranda - Direção de Produção
• Milton Nascimento - supervisão musical

## **4 ANÁLISE DE MARCAS EXPRESSIVAS NAS CANÇÕES CAIS, PELO AMOR DE DEUS E OS POVOS.**

Neste trecho, apresenta-se a análise das marcas expressivas da voz de Milton Nascimento, em três canções do disco Clube da Esquina (1972). As músicas selecionadas para análise foram “Cais”, “Pelo Amor de Deus” e “Os Povos”. A escolha destas peças motivou-se, primeiro, por tratarem-se de composições autorais de Milton, e porque ele mesmo as interpreta, no disco. Segundo, por sua sonoridade peculiar, que representa bem o Clube da Esquina. Considerou-se também sua forma, o tipo de sistema tonal adotado, suas harmonizações, bem como seu conteúdo expressivo e poético.

As análises buscam por marcas expressivas da voz de Milton Nascimento, isto é, por traços relacionados ao seu timbre, aos gestos vocais, às variações métricas, à forma de ataque das notas, ao uso de falsete e vibrato, dentre outras características que permitam definir um perfil, um retrato, ou pintura, da voz de Bituca.

### ***4.1 Análise da Canção “Cais”***

#### ***4.1.1 Construção e Aspectos Poéticos***

“Cais” é, sem dúvida, uma das mais belas e especiais canções do disco. Contém elementos da cultura afro-brasileira, expressos, principalmente, através de seus sons percussivos. Nela, como num canto orfeônico, Milton é deixado bem à vontade para colocar sua voz na melodia, exercitando toda sua liberdade vocal e cantando com tranquilidade, dentro de uma região absolutamente confortável para sua tessitura. O andamento lento da canção colabora ainda mais com a sensação de que Bituca a canta com extrema tranquilidade, sem pressa. Destaca-se seu timbre doce e aveludado, e muitas flutuações métricas e rítmicas. Percebe-se que, nessa canção, a sensação de pulso é bastante móvel, e que Milton utiliza isto como recurso expressivo.

A poesia de Cais é rica em imagens que remetem a elementos da natureza e a sentimentos como o amor, a solidão, e a dor. Todos esses elementos parecem estar inseridos num contexto de jornada, na qual o personagem está preste a se lançar, por isso figuram, na letra, termos poéticos como “cais, mar e saveiro”. No ponto central do texto, o anseio do eu

lírigo por felicidade é revelado, mas antecedido pelo ato de se lançar. Um acorde de transição se interpõe entre esses dois estados emocionais, como mostrado na figura (1).

The image shows a musical score with two systems. The first system, starting at measure 9, includes chords Bbm7(11), GM7, Cm7 (highlighted in a red box), and Cm6. The lyrics are "dor de me lan çaaar" and "vez". The second system, starting at measure 12, includes chords Fm/Eb (highlighted in a red box), Gm(b6), Bbm7(11), and Gm7. The lyrics are "Eu queri a ser feliz" and "invento mar inven toem mim".

Fig. 1: O acorde em destaque alerta para a iminência do motivo musical. Indica possível relação poética entre o ato de se lançar e o anseio de ser feliz do eu lírico.

“Cais” foi construída sobre o sistema modal, começando no modo dórico. O modalismo, a propósito, é uma das características recorrentes na música de Milton Nascimento e, por consequência, na música do Clube da Esquina. Essa característica deve-se, provavelmente, à formação da identidade vocal de Bituca, as influências que teve, e à sua preferência pelo canto modal (Rodrigues, 2000, p. 62). De fato, o modalismo é fortemente representativo da produção do Clube da Esquina, e é um dos principais fatores por trás de sua sonoridade peculiar, já que o sistema modal tende a gravitar em torno do centro tonal, e também ajuda a gerar a sensação de tempo circular (Nunes, 2005).

A canção apresenta duas estrofes cantadas e uma parte instrumental, que difere bastante do início da canção. Não possui refrão. No trecho instrumental, Milton faz vocalizes, dobrando a voz com o piano. O esquema abaixo representa como a música está dividida:

PARTE A	PARTE A'	PARTE B (INSTRUMENTAL)
---------	----------	------------------------

#### ***4.1.2 – Relação entre Parâmetros de Expressividade e Marcas Expressivas.***

##### **A) Grupo 1 – Tempo, Velocidade e Espaço**

Em Cais, o andamento, a rítmica, e a forma da canção são os parâmetros expressivos de maior relevância para esta análise. O andamento é lento e tranquilo (52 bpm) e a divisão rítmica é ternária, em compasso simples. Mediante a escuta da canção, observa-se que a marca expressiva de Milton que mais se relaciona a este grupo é a métrica derramada, conforme Ulhôa (2019). Nessa gravação, o cantor utiliza uma noção de temporalidade bastante flexível, o que gera uma sensação de mobilidade dentro da estrutura musical. Na verdade, esta é uma das marcas registradas de Bituca, que sempre utiliza o recurso de “tempo rubato”. Isto demonstra que o artista possui, além das qualidades já mencionadas, um grande senso de “localização” musical, pois não se perde na interpretação, apesar de cantar de uma forma bastante solta.

Na interação entre a voz e o acompanhamento, percebe-se como a instrumentação mantêm-se constante ao longo do tempo, ao passo que a voz, como já dissemos, fica mais livre sobre a linha melódica. Em outras palavras, o canto utiliza os espaços entre os tempos internos, e as passagens de um compasso para outro, para gerar essa sensação de liberdade. Na prática, o ataque a certas notas é atrasado, enquanto outros são adiantados.

Em relação ao parâmetro expressivo espaço, ou seja, à forma como o som atinge nossos ouvidos, uma marca expressiva interessante é que a voz e o violão são ouvidos do lado esquerdo, enquanto os demais instrumentos são percebidos do lado direito. Embora a disponibilidade de gravação da época estivesse limitada a apenas dois canais, e o disco todo tenha sido feito nessas condições: instrumentos num canal e voz solo, ou voz acompanhada em outro (Borges, 2011), essa distribuição sonora não deixa de gerar uma experiência estética diferenciada, sobretudo quando se escuta por meio de fones de ouvidos.

#### ***4.1.3 – Aspectos relacionados ao grupo [2] Timbre e Intensidade***

Mesmo hoje, aos 78 anos de idade, Milton nascimento conserva uma voz impecável, bela e potente, como na juventude. Mas na época da gravação do primeiro disco do Clube da Esquina, o cantor esbanjava versatilidade e extensão vocais. Então, Milton transitava entre os graves e agudos com extrema facilidade, além de demonstrar exímio domínio do falsete na região de soprano. A canção Lília (18ª faixa) é uma belíssima amostra do que o cantor faz com a voz, no disco. Cantando uma espécie de canto tribal, inspirado nas canções de celebrações dos povos indígenas, com os quais o artista tem bastante afinidade, Milton realiza uma verdadeira exibição de controle vocal, de agilidade, de afinação perfeita e beleza estética. Sua voz soa muito limpa e exhibe uma suavidade incrível nos extremos agudos, graças ao falsete de Bituca. Essa marca expressiva de Bituca, o falsete, também aparece em “Cais” e em outras canções do disco como, “Clube da Esquina nº 2”, “Os Povos” e “Saídas e Bandeiras”.

Em Cais, as principais marcas expressivas vocais de Milton, que se relacionam ao aspecto “timbre” são: voz suave em todas as regiões, som doce e aveludado, canto suspirado – como se saísse do fundo da alma, expiração no final de frases, ênfase no fonema (S), vibrato, voz bela e limpa. Deixando a parte a beleza estética, observa-se que este canto suspirado, com expiração e ênfase do fonema (S), evidenciam um canto que não nasce apenas da garganta, mas que parece estar conectado com a intimidade espiritual e emocional do artista. Também nessa gravação, Milton canta acompanhando o piano, o que é outra de suas marcas expressivas. No disco, isso também ocorre em “Um Gosto de Sol”, Clube da Esquina nº 2, Lília e outras.

Em relação à intensidade sonora, não há grades discrepâncias ao longo da canção, apenas valendo a pena destacar que o cantor mantém a intensidade sob controle durante toda o tempo, entre médio forte e o forte. Embora o cantor não cante com sua potência máxima, isso parece se adequar perfeitamente aos objetivos estéticos e poéticos da canção, que possui elevado grau de conteúdo expressivo.

Contudo, embora não se perceba variações de intensidade muito acentuadas, é possível notar micro variações de intensidade que somam ao resultado final em expressividade musical. Podemos notar esta variação, por exemplo, nos trechos cujas notas encontram-se destacadas nas partituras abaixo (fig. 2 e 3). Na primeira vez que canta o trecho em destaque (“invento o amor”, e sei a dor de me lançar”), Bituca o faz com maior suavidade – escolhendo gestos vocais mais próximos do falsete – do que na segunda e terceira aparições deste componente (“invento o mar”, invento em mim o sonho, a dor” e “invento o cais, e sei a vez de me lançar”), quando utiliza gestos vocais mais próximos da voz de peito. Caso o leitor deseje ouvir a canção, pode acessá-la no seguinte link: [vídeo da canção “Cais”](#).





The image displays a musical score for the song "Cais", featuring three systems of music. Each system includes a vocal line (Voz), a violin line (Viol.), and a bass line (B. El.).

- System 1 (Measures 9-11):**
  - Chords:** Bbm7(11), Gm7, Cm7, Cm6.
  - Vocal Line:** "dor / vez / de me / lan / çaaar". The notes "dor", "vez", and "lan" are circled in green.
- System 2 (Measures 12-14):**
  - Chords:** Fm/Eb, Gm(b6), Bbm7(11), Gm7.
  - Vocal Line:** "Eu queri a ser / fe / liz / in ven to / mar / in ven to em mim". The notes "mar" and "mim" are circled in red.
- System 3 (Measures 15-17):**
  - Chords:** Bbm7(11), Gm7, Cm7, Cm6.
  - Vocal Line:** "o sonha / do o or". The notes "sonha" and "or" are circled in red.
- System 4 (Measure 18):**
  - Chords:** Cm, Cm/Bb, Cm6, Cm/Ab, Fm7.
  - Vocal Line:** "lan çaaar".

The score includes a tempo marking of  $\text{♩} = 80$  and a key signature of two flats (Bb and Eb).

*Fig. 3: Micro Variação de Intensidade Ascendente*

#### 4.1.3 – Principais Marcas Expressivas em “Cais”.

Tabela 2

- |    |                                                                                                                        |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 01 | Timbre suave e pouca intensidade sonora ao longo da canção. Há micro variações de intensidade, mas sem picos extremos. |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

02	/s/ sibilante e longo, Ex.: aos 0:09 s; /r/ marcado e longo. Ex.: aos 0:30 s.
03	Expiração enfatizada nos finais de frase. Ex.: 0:34.
04	Métrica derramada/ Flutuante.
05	Vocalize acompanhando piano.
06	Canto reflexivo e emocional de Milton Nascimento.
07	Canto em falsete acompanhando a melodia tocada pelo piano.

## 4.2 – *Pelo Amor de Deus*

### 4.2.1 – *Construção e Aspectos Poéticos*

“Pelo Amor de Deus” foi composta por Milton Nascimento, com letra de Fernando Brant. Quanto à forma, inicia com duas partes idênticas (AA), seguidas de um interlúdio (B), e finaliza com duas partes semelhantes às duas iniciais (A’A’”). Explicando melhor, trata-se de um tema recorrente que, ao ser repetido, apresenta novos conteúdos semânticos e algumas variações melódicas e harmônicas. Por exemplo, após o interlúdio, no final da terceira estrofe, há a repetição da frase “pelo amor de Deus”, e a cada repetição é colocada maior ênfase no sentido semântico e emocional, alterando-se a melodia e o acompanhamento. Veja abaixo a representação visual da forma de “Cais”.

A	A	B	A’	A’’
---	---	---	----	-----

Pelo Amor de Deus é uma canção em parte modal e em parte tonal. Inicia no quarto grau menor, formando um trítono com a tônica (Am), produzindo uma dissonância peculiar, o que pode ser fator gerador de surpresa para o ouvinte. A canção explora sensações harmônicas em torno da tônica, com variações entre maior, menor e dominante. É harmonicamente ambígua e apresenta progressões inesperadas. Os acordes responsáveis por essa dissonância são as transições entre <Lá sustenido – Mi> e <D#m7 – Am7> (Nunes, 2005, p.77). São introduzidas algumas cadências que, por não serem muito comuns, podem gerar a sensação de surpresa para o ouvido, como mostra o recorte abaixo (fig. 2).

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

fo tos vai ro en doum ra to cor reum ra to

8 Gm7 A7M

pe ga a pe loa mor de Deus

Fig. 4: Passagem na qual a harmonia não usual pode causar certo estranhamento.

O sentido poético da letra gira em torno da visualização, pelo personagem, de cenas que, por alguma razão, o levam a exclamar “pelo amor de Deus”. As cenas são vistas em fotos, num almanaque, numa ceia, por uma janela. Por fim, tudo isso é superado pela visão da beleza do corpo nu do ser desejado. A sucessão dos “eventos” ou “memórias” visualizadas pelo personagem vai coincidindo com um aumento em densidade do arcabouço musical ‘instrumentação + voz’.

#### 4.2.1 – Marcas Expressivas relacionadas ao grupo [1] Tempo, Velocidade e Espaço.

Conquanto o andamento dessa canção também seja lento e tranquilo, em torno de 90 bpm, é um pouco mais marcado e mais fluído do que o da canção anterior, com o pulso marcado pelos elementos percussivos. Novamente a métrica derramada de Milton Nascimento aparece, como pode ser ouvido nos trechos entre [0:00 a 0:03 s] e [0:14 a 0:20 s]. Apesar desta escolha de andamento, o conjunto harmonia e melodia fazem com que a canção atual seja tão emocional e reflexiva quanto a anterior, “Cais”.

Mediante o uso de fones, percebe-se que o som da voz de Milton, juntamente com alguns instrumentos, posiciona-se na saída esquerda, enquanto os demais instrumentos posicionam-se do lado direito. No trecho compreendido entre [0:24 s e 0:31 s], em que a voz de Bituca está dobrada, a voz principal aparece no lado esquerdo, e a segunda voz no direito.

#### **4.2.2 – Aspectos relacionados ao grupo [2] Timbre e Intensidade**

Nessa canção, ainda se nota a suavidade e o tom aveludado típicos da voz de Milton. Porém, dessa vez, o cantor também explora outras sonoridades, como um agudo mais penetrante e incisivo. Ele também utiliza a voz de peito e ataca a nota a plena voz, em alguns momentos como aos [01:35 s]. Se em “Cais” não se notava tantos picos de intensidade sonora, em “Pelo Amor de Deus”, esses são frequentes, principalmente no trecho compreendido entre [01:23s e 01:36 s], onde há uma progressão ascendente de intensidade sonora. Na última estrofe, compreendida entre [01:57 s e 02:01 S], ocorre o contrário, o fragmento musical “pelo amor de Deus” é iniciado com uma intensidade sonora alta que, depois, vai diminuindo gradativamente, até coincidir com o final da música. Na última nota, Milton realiza um glissando descendente. Fica claro que, nessa canção, as variações de intensidade expressas pelos “crescendo”, “diminuendo” e picos de intensidade sonora, são propositais e têm fins expressivos, pois, geralmente, coincidem com a exclamação “pelo amor de Deus!”. Além disso, há outras passagens da letra que demonstram isso, pois as progressões de intensidade vão coincidindo com sua narração como nas passagens: < “vai roendo um rato. Corre, um rato, pega!”>, localizada no trecho [0:14 s a 0:19 s]; e < “uma voz de rua, disse coisas certas”>, localizada no trecho [0:37 s a 0:43 s].

### **4.3 – Os Povos**

#### **4.3.1 Construção e Aspectos Poéticos**

“Os Povos” é uma canção de autoria de Milton Nascimento, com letra de Márcio Borges. Apresenta uma mistura de modos, desde maiores (jônio, lídio e mixolídio), até menores (eólio e dórico) (Nunes, 2005, p. 148). É utilizada a afinação da sexta corda em “Ré”, ao invés de “Mi”, corda essa na qual o violonista executa uma nota pedal, fato que constatamos, na prática, ao tocar a música para o recital de conclusão. Quanto à forma, a canção está estruturada conforme o esquema abaixo: introdução, seguida de partes (AA), interlúdio (B), repetição de (A) e coda (C).

#### **4.3.2 - Aspectos relacionados ao grupo [1] Tempo, Velocidade e Espaço.**

Em comparação às duas canções anteriores, “Os Povos” é a que tem o andamento mais lento, arrastado. Por essa razão, e também pelas escolhas estéticas feitas por Milton, a sonoridade da canção assume um tom solene, praticamente de uma elegia. Milton usa generosamente a métrica derramada, cantando de forma solta, quase perdida. A harmonia acompanha tanto a sensação métrica quanto a estética, de suavidade sonora. Embora o ritmo harmônico seja fixo, ele é tocado de forma a permitir que a voz de Bituca passeie livremente por entre os tempos internos e as transições entre compassos, “costurando” a melodia. Caso o leitor deseje, pode ouvir a canção no seguinte link: vídeo de (“Os Povos”).

#### ***4.3.3 – Aspectos relacionados ao grupo [2] Timbre e Intensidade***

Nessa canção, Milton canta de forma ainda mais suave e emocional do que nas anteriores. É um canto profundo, reflexivo. O cantor assume um tom solene, elegíaco. Sua voz é colocada não só em prol da execução de uma linha melódica, mas é colocada em função de todo o contexto poético e harmônico da música. É como se Milton estivesse sentindo tudo que acontece nesse espaço de tempo e nesse território que é a canção, em termos de harmonia, melodia, instrumentação, poesia, emoção, reflexão, significado, etc. É uma interpretação profundamente verdadeira e envolvente.

O timbre aveludado e tocante de Bituca é ainda mais evidente nessa canção. Sua voz é emitida com suavidade, com cuidado de um instrumentista que procura tratar cada nota para que não soe estridente ou muito incisiva. Por outro lado, ocorrem variações de intensidade (crescendo) no final de frases, como no trecho < “a gente torna a se encontrar só” >, que ocorre entre [01:05s e 01:12 s] (fig. Nesse mesmo trecho, Milton também sustenta a respiração por cerca de 8 segundos, cantando toda a passagem com o mesmo fôlego, e executando um crescendo com sustentação da nota final. Nessa simples passagem, Bituca combina três aspectos expressivos do canto: controle respiratório, dinâmica e afinação.

19 C9(11)/D

Voz

na bei ra da vi da  
per to dos seus braços

a gen te tor naa seen con  
a gen tea pren de a mor

Viol.

22 D6 To Coda

Voz

trar só  
rei só ca sai

Viol.

Fig. 5: : no trecho em destaque, Milton canta em um só fôlego, demonstrando excelente controle desse parâmetro expressivo.

A propósito de controle respiratório, uma outra forma como Milton Nascimento utiliza sua respiração é para produzir sonoridades diferenciadas e que expressem emoção. Como em [02:22 s], em que o cantor emite um suspiro, como se estivesse se libertando de um sofrimento, expressando alívio. Este uso particular da respiração é uma marca expressiva característica de Milton, pois ele a emprega em várias outras canções de sua carreira, e no próprio disco, como “San Vicente” e “Um Gosto de Sol.

#### 4.3.4 –Marcas Expressivas de Milton em Os Povos

01	Timbre suave e pouca intensidade sonora ao longo da canção.
02	Progressivo aumento da intensidade em fins de frase como em [1:05 a 1:12]; [3:40 a 3:47]; e [03:48 a 04:02].
03	Expiração/suspiro em [02:22].
04	Respiração pronunciada, evidenciada
05	Métrica derramada/ Flutuante.
06	Sustentação da respiração por aproximadamente 0:08 s.
07	Canto reflexivo e emocional de Milton Nascimento.
08	Canto envolvente e envolvido no todo: melodia, harmonia, poesia, instrumentação, mensagem, emoção, etc.
09	Voz de peito/ voz plena, nos finais de frase.

## 6 - CONCLUSÃO

Este trabalho estudou as marcas expressivas da voz de Milton Nascimento, em três (3) canções do disco Clube da Esquina (1972) e, paralelamente, buscou conhecer e mapear a trajetória do Clube da Esquina e de Milton Nascimento, desde a origem do grupo até a concretização do disco. Para isso, realizou-se a escuta minuciosa de todas as faixas do disco, em busca de características distintivas da voz de Milton e da sonoridade específica do grupo. Depois, fez-se o mesmo com as três canções de estudo, porém, de forma mais aprofundada e direta. Trata-se dos parâmetros de expressividade musical. Estes parâmetros são classificados em grupos distintos que se relacionam a diversos aspectos da música.

O trabalho permitiu, primeiramente, identificar a sonoridade própria do Clube da Esquina, cujas características rítmicas, melódicas, harmônicas, estruturais, vocais e culturais são bastante distintivas singulares em relação a outras manifestações musicais populares da época, no Brasil. O aprofundamento do conhecimento sobre o grupo permitiu conhecer suas origens, eventos e fatores que permitiram sua formação, fatos da intimidade de seus integrantes, o talento e a persona de Milton Nascimento.

Percebeu-se uma notável versatilidade e originalidade nas canções do disco como um todo, bem como nas três canções que receberam tratamento mais aprofundado. Atribui-se isto a diversos fatores como a própria originalidade de Bituca, a participação de Lô Borges como compositor, a parceria com músicos de diferentes regiões do Brasil e as influências de cada integrante, sobretudo as de Milton e Lô.

A análise das canções revelou semelhança entre elas no que diz respeito à escolha de andamento, que é lento em todas as três. Por outro lado, são músicas bem diferentes do ponto de vista harmônico e melódico, por se tratarem de composições originais de Milton Nascimento, geradas num momento específico de sua vida e com o propósito, também específico, de gravar o primeiro álbum do Clube da Esquina. “Cais” é um canto reflexivo e espiritual, em que Bituca se expressa com profundidade e emoção. A canção foi construída em tom modal, o que contribui para sua sonoridade peculiar. O falsete de Milton compõe a pintura sonora da faixa. “Pelo Amor de Deus” apresenta maior ocorrência de dinâmicas e picos de intensidade. É dada preferência à voz de peito, sem suavização nos finais de frase. “Os Povos” é a canção mais reflexiva das três, tendo um ritmo solto e espacial, permitindo à voz de Milton Nascimento os maiores passeios e devaneios melódicos.



Embora esse não seja um trabalho que trate, especificamente, da expressividade musical, é notável a relação entre o conceito de marcas expressivas e expressividade em música. Nossas observações indicam que o caráter expressivo musical depende de diversas variáveis. Dentre estas podemos citar a estrutura musical, a harmonização, o conteúdo poético e/ou semântico, as pausas, a respiração do canto, as flutuações métricas, as variações de intensidade, as qualidades específicas do cantor/músico, as influências herdadas pelo artista, o estilo musical, a velocidade da música, e muitas outras.

Tendo como ponto de partida os parâmetros de expressividade organizados por Tagg (2015), pudemos confirmar a versatilidade de Milton Nascimento e identificar algumas de suas principais marcas expressivas: a voz incomparável, o timbre macio e aveludado, mas que pode se tornar agudo e penetrante, quando quer; facilidade para criar flutuações métrico-temporais (métrica derramada); uso de falsete como recurso estilístico e criativo; canto reflexivo e elegíaco nas canções “Cais” e “Os Povos”; uso da respiração sonora como componente criativo-musical; uso da voz de peito, voz plena, como recurso expressivo e poético.

Finalmente, percebeu-se que, embora os parâmetros de expressividade: ritmo, altura, intensidade, timbre, etc., estejam relacionados ao conceito de expressividade musical, estes não devem, por si só, ser considerados como evidência de expressividade de um determinado artista. Por outro lado, as marcas expressivas específicas de um artista, sim, podem descortinar o seu potencial expressivo, além de permitir que ele se destaque de outros artistas. O que as marcas expressivas de Milton Nascimento revelam é um cantor espetacular, um músico fenomenal, demonstram sua sensibilidade artística e sua compreensão de todo o contexto de uma obra musical, revelam sua exímia capacidade técnica para o canto, revela sua habilidade para modelar o espaço-tempo musical, revelam sua personalidade sensível emocional. Tendo em vista a relevância do tema, espera-se que estudos posteriores venham auxiliar no aprofundamento do conceito de marcas expressivas e a desenvolver metodologias que possam facilitar a obtenção de dados para estudo. Por fim, acredita-se que, embora seja um assunto já bastante abordado anteriormente, o mapeamento territorial do Clube da Esquina, realizado como parte secundária desse trabalho, pode contribuir para que outros pesquisadores, músicos, estudantes e pessoas em geral aprofundem seu conhecimento sobre esta importante página da música popular brasileira.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Chico. *A Música de Milton Nascimento*. 1.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 166.
- FROSSARD, Renato. *Apresentação Artística de Canto: Clube da Esquina*. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/104V4Q4\\_DBfThoR06DRJ8UDPk-\\_nZvsBJ/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/104V4Q4_DBfThoR06DRJ8UDPk-_nZvsBJ/view?usp=sharing)>.
- BORGES, Lô. *Lô Borges: Ímã Editorial*, 2015. Livro Digital. *Entrevista Concedida a Charles Gavin*, (posição 127-130).
- BORGES, Márcio. *Sonhos Não Envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2011, p. 139.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Acerca do Ritornelo*. 34. ed.1997.
- DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Publicação Digital. Editora Record, 2011.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da USP. 1995.
- GABRIELSSON, Alf. E JUSLIN, Patrick. N. *Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience*. *Psychology of Music*, v.24 n.1, p.68-91, 1996.
- JUSLIN, Patrick N. *Five Facets of Musical Expression: a psychologist's perspective on music performance*. *Psychology of Music* (2003), Vol (31), p. 273-302.
- LOUREIRO, Alves Maurício. *A Pesquisa Empírica Em Expressividade musical: Métodos E Modelos De representação E Extração De Informação de Conteúdo Expressivo Musical*. Opus 12, 2006.
- MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG., 2009, p. 11.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Songbook Internacional Online de Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2018/03/Brazilian-Songbook-Online-Popular-3.pdf>>. Acesso em: 06 de Novembro de 2019.
- MELLO, Paulo Thiago. *Milton Nascimento e Lô Borges: Clube da Esquina*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018, p. 31.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014, p.21-22.
- NAPOLITANO, Marcos. *A MPB Sob Suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. *Revista Brasileira de História*, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004.
- NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento: Ímã Editorial*, 2015. *Entrevista concedida a Charles Gavin*. Livro Digital, (posição 570-599).
- NASCIMENTO, Milton. *Trecho de entrevista concedida à Ciça Guimarães*. Programa Viver Com Fé. GNT, 2012. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/programas/viver-com-fe/videos/2277732.htm>>. Acesso em: 26/05/2020.

NUNES, Thaís dos Guimarães Alvim. *A Sonoridade Específica Do Clube Da Esquina*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas: 2005, p. 12.

NUHA, Danilo. *Milton Nascimento: letras, histórias e canções*. Master Books. São Paulo, 2017.

PRIORI, Mary Del; VENÂNCIO, Renato. *Uma Breve História do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta, 2010.

RODRIGUES, Mauro. *O Modal na Música de Milton Nascimento*. 2000. 123 f. Dissertação de Mestrado. Musicologia – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.

TAGG, Philip. *Analyzing Popular Music: theory, method and practice*. 1981/2015. Disponível em: <<http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>>. Acesso em: 01/07/2019.

TAGG, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013, p. 7-28.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular*. Artigo. Disponível em: [http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade\(Havana2006\).pdf](http://www4.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MetricaDerramadaRubatoGestualidade(Havana2006).pdf)>. Acesso em: 11 de Novembro de 2019.

VILELA, Ivan. *Breve Ensaio Sobre o Clube da Esquina*. Clube da Esquina 40 Anos. Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2012, p. 31.

## ANEXO I – PARTITURAS

Nas próximas páginas estão disponibilizadas as partituras das três canções analisadas neste trabalho. As partituras aqui disponibilizadas são uma aproximação do que realmente é executado no disco, com base no trabalho de transcrição da autora Thais G. Alvim Nunes (2005) – A Sonoridade Específica do Clube da Esquina – disponível para download na web.

## CAIS

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

Cm7  $\text{♩} = 60$  Cm6

Voz

pa ra quem quer se sol tar in ven too  
pa ra quem quer me se guir eu que ro

Violão

Baixo elétrico

<sup>3</sup> Cm7 Cm6 Db/C Db/C

Voz

cais in ven to mais quea so li dão me dá in ven  
mais te nhoum ca mi nho do que sem pre quiz e um

Viol.

B. El.

<sup>6</sup> Fm/E $\flat$  Eb6sus4(9) Ab6/E $\flat$  Gm Bbm7(11) Gm7

Voz

to lu a no vaa cla re ar in ven toa mor e sei a  
sa vei ro pron to pra par tir in ven too cais

Viol.

B. El.

23  $A\flat/E\flat$   $A\flat/D\flat$   $A\flat/C$   $A\flat/B\flat$  Voz dobrada

Voz

Pno

27 *com piano.*  $A\flat/B\flat$   $B\flat 7$   $B\flat 7$   $E\flat/D$

Voz

Pno

$E\flat 7M/C$   $E\flat 7M/B\flat$   $E\flat 7M/A$   $E\flat 7M/G$   $E\flat 7M/F$   $E\flat 7M$   $E\flat 7M/D$   $E 7M/C$

Voz

Pno

34  $A\flat$   $A\flat/G$   $A\flat/F$   $A\flat/E\flat$   $A\flat/D$

Voz

Pno

*Fade Out*

9  $B\flat m7(11)$   $Gm7$   $\oplus Cm7$   $Cm6$

Voz  
dor de me lan ça a ar  
vez

Viol.

B. El.

12  $Fm/E\flat$   $Gm(b6)$   $B\flat m7(11)$   $Gm7$

Voz  
Eu que ri a ser fe liz in ven to mar in ven to em mim

Viol.

B. El.

15  $B\flat m7(11)$   $Gm7$   $Cm7$   $Cm6$

Voz  
o so nha do o or

Viol.

B. El.

$\oplus$   $\text{♩} = 80$

18  $Cm$   $Cm/B\flat$   $Cm6$   $Cm/A\flat$   $Fm7$

Voz  
lan ça a ar

Pno

# PELO AMOR DE DEUS

Milton Nascimento e Fernando Brant

$\text{♩} = 90$

Fo tos deu 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 doum ra to cor reum ra to

pe ga a pe loa mor de Deus

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

de pas to res e cor deir ros quan doeu ter mi

na va u ma voz de ru a dis se coi

sas cer tas pe loa mor de Deus

D#m7 Am7 D#m7 A7M



22 C B $\flat$ 7M B $\flat$ 7M/A Gm7 A7M

26 D $\sharp$ m7 Am7

28 D $\sharp$ m7 Am7

30 C B $\flat$ 7M

32 Gm7 A7(b13)

34 Am7 G7/A

36 D $\sharp$ m7 Am7

38 D $\sharp$ m7 Am7

40 C B $\flat$ 7M

42 Gm7 A7M

Re cu san doa so\_\_\_\_ bre me sa um pra to

de ou ro eum co po de vi nho co moo ve lho

cha plin\_\_\_\_ eu jo\_\_\_\_ go na ca ra tan ta coi

sa po\_\_\_\_ bre\_\_\_\_ pe loa mor de Deus\_\_\_\_ pe

loa mor\_\_\_\_ de Deus\_\_\_\_ pe loa mor de Deus!

Bei ra mar deu ma ja ne la pa no ra mi

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

cor po\_\_\_\_ pe le con tra\_\_\_\_ pe\_\_\_\_ le\_\_\_\_ e seu cor\_\_\_\_ poé

be lo\_\_\_\_ pe loa mor de Deus

Nota: Afinação da 6ª corda do violão, deve ser em (Ré).

# OS POVOS

Márcio Borges e Milton Nascimento

$\text{♩} = 60$   
D6

Voç

Na bei ra do mun  
mi nha ci da

Violão

Arpejo dobrado com baixo e piano

Baixo elétrico

4

D6

D6/4(9)

Voç

do por tão de fer roal dei a mor ta mul ti dão  
de por tão de ou roal dei a mor ta so li dão

Viol.

B. El.

7

Dm7(11)

D7M(9)

D7M(9)

Voç

meu po vo meu po vo  
meu po vo meu po vo

Viol.

10

D6/4(9)

Dm7(11)

Voç

não quis sa ber do que é no vo nun ca mais  
al dei a morta ca de a do co ra ção

Viol.

13 **Dm7(11)** **Bm7(11)/F#**

Voz

Ei mi nha ci da de al dei a mor ta  
 eeu re con quis ta do vou ca mi nhan do

Viol.

16 **B7sus4(9)/F#**

Voz

a nel de ou ro meu a mor  
 ca mi nhan do e mor rer

Viol.

19 **C9(11)/D**

Voz

na bei ra da vi da a gen te tor naa seen con  
 per to dos seus bra ços a gen tea pren de a mor

Viol.

22 **D6** **To Coda**

Voz

trar só ca sai  
 rer só

Viol.

25 **D7M(9)** **D7M(9)** **D6/4(9)**

Voz

lu mi na da por tão de fer ro ca de a do co ra ção

Viol.

28 Dm7(11) D7M(9)

Voz 3  
 eeu re con quis ta do

Viol. 8

---

31 Dm7(9,11)

Voz 3 3 3 3  
 vou pas se an do pas se an doe mor rer

Viol. 8

---

34 Bm7(11) Bm7(11)/F#

Voz 3  
 per to de seus o lhos

Viol. 8

---

37 B7sus4(9)/F#

Voz 3  
 a nel de ou roa ni ver sá rio meu a mor

Viol. 8

---

40 C9(11)/D

Voz 7  
 em mi nha ci da de a gen

Viol. 8

43 D7M(9)

Voz

tea pren de a vi ver só

Viol.

46 D7M(9) Am7/D

Voz

Ah um di a qual quer di a de ca

Viol.

49 Bb/D F7M/D

Voz

lor é sem pre mais um di a de lem brar

Viol.

52 Cm7 Dm7 Dm7 D.S. al Co

Voz

a cor di lhei ra de so nhos quea noi te apa gou

Viol.

55 D7M(9) D6 D7

Voz

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

Viol.

58

D7M(9) Dm7(11,9)

Voz

só Ah!

Viol.

61

D7M(9)

Voz

Uh!

Viol.