

Um só diamante: identificando espectros de aplicações do hibridismo e modalismo através do *Clube da Esquina 2*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Lucas Franco de Souza Ribeiro
UNESPAR – lumigpictures@gmail.com

Resumo. Dentre algumas características amplamente atribuídas à musicalidade do chamado Clube da Esquina estão a utilização de procedimentos modais e a influência de diversos gêneros musicais. Neste artigo observo aspectos associados ao modalismo e ao hibridismo presentes no disco *Clube da Esquina 2* (1978), propondo um esboço de perspectiva para um olhar analítico sobre esses aspectos. Para fundamentar a análise dos aspectos modais, tomo base em Persichetti (1985) e Ribeiro (2020) e, sobre o hibridismo, apresento uma interpretação alternativa sobre a perspectiva proposta por Piedade (2011), articulando-a com o *Clube da Esquina 2*. A partir das análises, constatei a possibilidade de entendimento de dois espectros no que se refere às aplicações do hibridismo e do modalismo.

Palavras-chave. Modalismo, Hibridismo, Clube da Esquina.

A Single Diamond: Identifying Hybridity and Modality Application Spectra through *Clube da Esquina 2*

Abstract. Among some of the characteristics that are widely attributed to the musicality of the so-called Clube da Esquina (Corner Club) are the use of modal procedures and the influence of different musical genres. In this article, I observe aspects that are associated with modality and hybridity present in the *Clube da Esquina 2* album (1978), proposing a sketch of a perspective for an analytical look at those aspects. I base the analysis of modal aspects on Persichetti (1985) and Ribeiro (2020) and, on hybridity, I present an alternative interpretation of the perspective proposed by Piedade (2011), articulating it with *Clube da Esquina 2*. From the analysis, I identified the possible understanding of two spectra regarding the instances of hybridity and modality.

Keywords. Modality, Hybridity, Clube da Esquina.

1. Introdução

As reflexões propostas neste artigo são fruto de investigações iniciais vinculadas à minha pesquisa de mestrado, que está sendo desenvolvida neste momento pelo Programa de Pós-graduação em Música da UNESPAR. Nessa pesquisa estou procurando analisar aspectos associados ao modalismo e ao hibridismo presentes no disco *Clube da Esquina 2* (Odeon, 1978), de Milton Nascimento, álbum inserido na produção do chamado Clube da Esquina, grupo/movimento que vigorou nos anos 70 no contexto da música brasileira.

Um discurso recorrente no que diz respeito ao Clube da Esquina, amplamente presente na literatura acadêmica, jornalística e mesmo em falas dos próprios integrantes, consiste na identificação de uma multiplicidade de influências na sua produção musical. Aponta-se comumente para a presença de influências do *rock*, do *jazz*, da música brasileira, da

música sacra, da música de tradição europeia, entre outras. Identifico nessa característica uma possibilidade de diálogo com o conceito de hibridismo, ou hibridação, presente nos estudos culturais. Canclini (2011) parte da seguinte definição:

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

Desta forma, hibridação, ou hibridismo, é um fenômeno constitutivo do desenvolvimento histórico das culturas, em que diferentes estruturas se misturam formando novas estruturas, híbridas. A última consideração do autor no trecho citado também é importante: mesmo as estruturas entendidas como “puras”, normalmente passíveis de processos híbridos, são resultado de hibridações anteriores.

Outro fator frequentemente apontado, especialmente na produção acadêmica, é a presença da linguagem modal na música do Clube da Esquina, com destaque à figura de Milton Nascimento. Ou seja, é possível identificar, na música do Clube da Esquina, o aspecto do modalismo, característica que diz respeito à utilização de modos – séries de sons hierarquizados, ligados a uma determinada escala (ALAIN, 1965).

Cabe, agora, fundamentar com um pouco mais de aprofundamento algumas bases teóricas e perspectivas associadas a análises do hibridismo e do modalismo com as quais me proponho a dialogar.

2. Modalismo

O livro *O modalismo na música popular brasileira*, de Vicente Samy Ribeiro (2020), serve como uma boa base teórica para a fundamentação das análises harmônicas propostas neste trabalho. Nele, o autor faz uma análise detalhada de procedimentos modais presentes nas músicas de alguns compositores brasileiros, bem como uma observação geral do emprego do modalismo na MPB. Destaca-se, nessa obra, a atenção dada aos recursos e procedimentos modais específicos encontrados na música brasileira; o autor identifica no material analisado a “permutabilidade modal” (ao qual me referirei aqui como “intercâmbio modal”), o “hibridismo modal-tonal” e a “modulação modal”¹ (RIBEIRO, 2020).

Apresento em seguida uma explicação breve de alguns desses procedimentos, de forma a contribuir para uma melhor compreensão do conteúdo analítico deste trabalho.

Agregarei ainda o conceito de polimodalismo, como descrito pelo teórico Vincent Persichetti (1985), cujo trabalho também serviu de base para a fundamentação do livro de Ribeiro (2020).

Intercâmbio modal – O intercâmbio modal (PERSICHETTI, 1985), ou permutabilidade modal (RIBEIRO, 2020), consiste na justaposição de diferentes modos em determinado trecho ou composição. Na minha monografia (RIBEIRO, 2017), identifiquei o intercâmbio modal como um procedimento altamente presente nas composições de Milton Nascimento no período estudado, de 1967 até 1978. A alternância entre campos harmônicos de diferentes modos nas composições de Milton nesse período (que engloba o da produção, pelo menos inicial, do Clube da Esquina) é mais comum do que o emprego “puro”, sem alterações, de um único determinado modo² (RIBEIRO, 2017).

Hibridismo modal-tonal – O hibridismo modal-tonal (RIBEIRO, 2020) consiste no emprego conjunto, de diversas formas possíveis, de características associadas aos âmbitos do modalismo e do tonalismo³. Este é outro conceito chave, sendo facilmente observável na produção de Milton Nascimento e do Clube da Esquina como um todo.

Polimodalismo – Polimodalismo (PERSICHETTI, 1985) consiste na sobreposição simultânea de diferentes modos sobre um mesmo centro tonal (por exemplo, ré dórico e ré lídio sobrepostos). É um procedimento que pode ser tido como mais harmonicamente ousado, sendo também mais raro, mas aparece em diferentes contextos da música popular, muitas vezes na forma de uma independência entre os planos melódico e harmônico.

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

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

Segundo este princípio, ficamos com a seguinte ordenação dos modos, conforme seu brilho:

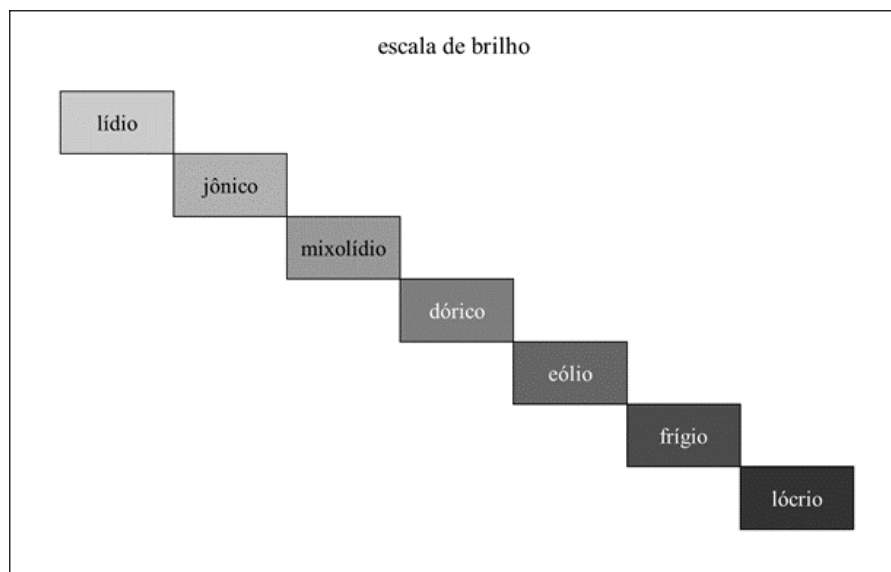


Figura 1: ordenação dos modos segundo brilho. Dos modos mais brilhantes para os mais sombrios (direita – esquerda).

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

3. Hibridismos homeostático e contrastivo e o Clube da Esquina

Acácio Piedade (2011), em seu artigo, *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*, apresenta uma proposta de abordagem teórica para o entendimento de processos híbridos no desenvolvimento histórico de musicalidades no contexto da música popular. Condizentemente com a concepção observada anteriormente em Canclini (2011), Piedade (2011) volta seu olhar para o caráter histórico do hibridismo, apresentando uma distinção que considero importante para a discussão que aqui proponho: os hibridismos contrastivo e homeostático.

O hibridismo contrastivo é aquele em que se identifica com clareza as diferentes estruturas presentes na nova estrutura, híbrida, em um fenômeno de fricção, enquanto o homeostático caracteriza uma verdadeira fusão entre essas estruturas em uma nova estrutura, passível de novos processos de hibridação:

(...) chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A

enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo. (PIEIDADE, 2011, p.104)

Para Piedade (2011), a consolidação de uma estrutura híbrida homeostática está inteiramente atrelada ao processo histórico do desenvolvimento dessas estruturas, dependendo do esquecimento no determinado contexto social das partes distintas que compunham a estrutura contrastiva que antes fora. Em outras palavras, uma estrutura homeostática depende da passagem do tempo para se consolidar, tendo sido anteriormente contrastiva.

Diante de algumas reflexões suscitadas por leituras e aspectos que observei nas minhas análises do repertório presente no *Clube da Esquina 2*, proponho um desvio do propósito preconizado por Piedade (2011) para a abordagem teórica apresentada em seu artigo: seria possível conjecturar uma espécie de espectro de ocorrências do processo híbrido que diverge desde estruturas fortemente contrastivas até outras que se aproximam de estruturas homeostáticas, independentemente do fator temporal de desenvolvimento histórico? É possível identificar em estruturas contemporâneas tendências a sonoridades que se aproximam mais da fusão ou fricção? Quais seriam as implicações socioculturais da existência de estruturas híbridas que, por variados motivos possíveis, mascaram ou escancaram a mistura dos elementos que as compõem?

O processo híbrido presente no *Clube da Esquina*, analisando-se sob a perspectiva de Piedade (2011), tem caráter contrastivo. Não me parece plausível apontar para uma consolidação, ou fusão propriamente dita das estruturas na musicalidade associada ao *Clube da Esquina*; não se trata de uma nova estrutura estável. Identifico, porém, no grupo/movimento, uma tendência a uma assimilação mais homogênea de musicalidades, especialmente quando comparado a outros contextos artísticos da música brasileira. Sheyla Diniz, em artigo sobre o *Clube da Esquina* e o Tropicalismo, dois movimentos que apresentam uma multiplicidade de influências, globais e nacionais, e que costumam ser postos em comparação, afirma o seguinte:

O Tropicalismo viveu sua fase intensa de 1967 a 1968, e traços como o *kitsch*, o pastiche e a paródia, sobretudo articulados através dos arranjos inorgânicos, e não raras vezes reveladores das contradições de um Brasil progressista e atrasado, em quase nada se assemelham ao amálgama sonoro do Clube da Esquina. (DINIZ, 2018, p.136)

Parece subentender-se no discurso de Diniz (2018) a ideia de uma sonoridade mais referencial, que enfatiza “contradições”, contrastes, na estética irreverente do Tropicalismo, diferentemente da “amálgama” do Clube da Esquina. Embora ambos os grupos tenham lidado com influências musicais muito similares, suas abordagens no processo de assimilação são completamente diferentes. Garcia (2006), com base em uma afirmação de Caetano Veloso, aponta para a mesma direção em sua tese, discutindo, ainda, uma possibilidade de síntese e maturação, de maior aprofundamento desse procedimento híbrido da parte do Clube, após (mas talvez de forma, em parte, alheia) os experimentos tropicalistas:

Trata-se de uma síntese mais profunda, mais demorada, que procura identificar pontos de contato entre os elementos ao invés de sobrepô-los fragmentariamente. Se o tropicalismo reivindicava a antropofagia, trata-se aqui de uma digestão, bem mais paciente, do alimento arraigado, da densidade de uma feijoada. (GARCIA, 2006, p. 191 - 192)

Diante disso, talvez possa-se falar em uma tendência do Clube da Esquina na direção de uma sonoridade mais próxima da homeostase, uma busca e um resultado sonoro mais próximo de uma fusão, quando comparado à fricção contrastiva da sonoridade tropicalista. Dito isso, o Clube da Esquina não se furta a, por vezes, abordar outras musicalidades de forma mais referencial.

No *Clube da Esquina 2*, por exemplo, é recorrente a presença de sonoridades que remetem a musicalidades andinas, claramente presentes nas canções *Credo* (Milton Nascimento e Fernando Brant) e *Pão e água* (Lô Borges, Márcio Borges e Roger Mota), com ritmos característicos em compasso ternário, instrumentações e participações de instrumentistas associados a essas musicalidades (nesse caso, o grupo *Tacuabé*). Também cabe mencionar acentos globais que remetem ao *pop* e o *rock*, como se vê nas “levadas” de *Maria Maria* (Milton Nascimento e Fernando Brant) e *Canção amiga* (Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade), além da reverência à manifestação do maracatu, em levada de samba e harmonia curiosamente tonal, de *Reis e rainhas do maracatu* (Milton Nascimento, Novelli, Nelson Angelo e Fran).

Por outro lado, muitas canções do Clube da Esquina apresentam características difíceis de associar a gêneros ou ritmos específicos. No *Clube da Esquina 2* isso é perceptível:

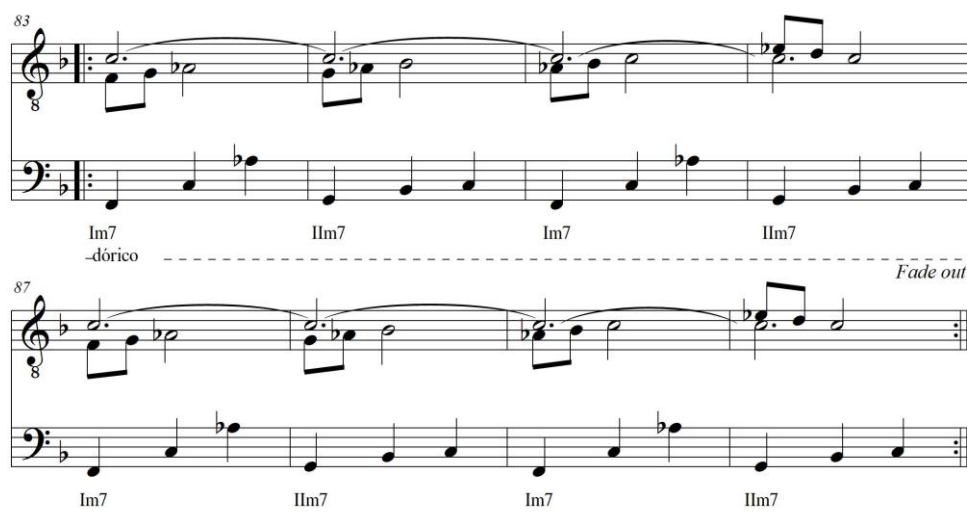
talvez seja possível associar *O que foi feito de vera* (Milton Nascimento, Fernando Brant e Márcio Borges) a um afoxé ou ijexá, ou então ao congado mineiro, mas nada disso se pode afirmar com muita certeza; *Canoa, canoa* (Nelson Angelo e Fernando Brant), então, parece ter algo que remete à bossa ou samba, mas seus acentos não coincidem com os de algum ritmo específico do Brasil.

Talvez seja válido buscar mensurar, através da música, os diferentes níveis de contraste e sutileza com os quais os processos híbridos se dão, a fim de entender possíveis motivos estéticos, políticos e culturais por trás dessas escolhas.

Tendo feito esse apanhado teórico, apresento, em seguida, algumas análises de procedimentos modais no disco *Clube da Esquina 2* que realizei como parte da minha pesquisa.

4. Análises de procedimentos modais no *Clube da Esquina 2*

Em *Credo* (Milton Nascimento e Fernando Brant), faixa que abre o disco, ocorre o que provavelmente é o mais longo emprego de um modalismo “puro”, de um modo só, no *Clube da Esquina 2*, com a introdução, *intermezzo* e *coda* ambientados em fá dórico. A canção em si apresenta emprego de intercâmbio modal, com as seções A, cantadas com letra, justapondo os modos jônico e dórico, especialmente no plano harmônico. A *coda*, porém, apresenta a seguinte melodia e harmonia:



83

87

Im7 -dórico IIIm7 Im7 IIIm7

Fade out

Im7 IIIm7 Im7 IIIm7

Figura 2: Milton Nascimento e Fernando Brant. *Credo* – *coda*, fá dórico.

Vê-se aqui uma aplicação bastante caracterizada de fá dórico. Isso ocorre em parte pela alternância entre os acordes de Im7 e IIIm7, que caracteriza o campo harmônico do

modo⁴, mas se escancara especialmente pelo segmento melódico, cantado, na gravação, em coro, presente no quarto e oitavo compasso da figura: o movimento melódico “sétimo grau menor – sexto grau natural – quinto grau”, altamente característico do modo.

Em *Dona Olímpia* (Toninho Horta e Ronaldo Bastos) ocorre o procedimento de intercâmbio modal com um leve fator de independência entre os planos harmônico e melódico:

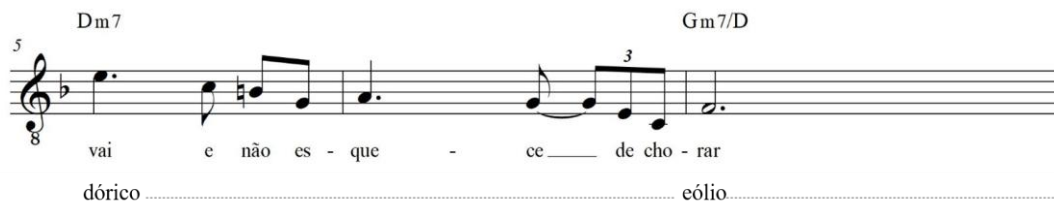


Figura 3: Toninho Horta e Ronaldo Bastos. *Dona Olímpia* – trecho da seção A, centro em ré.

Nesse exemplo o plano melódico caracteriza com clareza o modo dórico (novamente⁵), com a presença do sexto grau natural característico do modo durante a execução do acorde de Im7, o Dm7. Após esse desenho de ré dórico, o modo eólio é caracterizado com a presença do acorde de IVm7, o Gm7/D, que contém em sua composição o sexto grau menor do modo, descaracterizando por completo a sonoridade dórica.

Enquanto, nesse caso, a caracterização do “sabor” dórico ainda é evidente, ele apresenta, por outro lado, alguns afastamentos em relação ao primeiro exemplo: o trecho apresenta intercâmbio; o plano harmônico se analisado isoladamente (Im7 – IVm7), não caracteriza o dórico, se inserindo no modo eólio; a melodia, embora apresente o movimento característico “sétimo grau menor – sexto grau natural”, se ancora em notas de superestrutura⁶ – sol - mi - dó (respectivamente a décima primeira, a nona e a sétima do acorde de Dm7) – em um emprego que parece se aproximar em parte de uma concepção possivelmente mais jazzística do emprego do modalismo (perceptível, especialmente, no *modal jazz*), em que se valoriza melodicamente as dissonâncias e, particularmente, o uso do modo dórico em acordes menores com sétima⁷.

Aponto ainda para mais um exemplo de aplicação do dórico presente no *Clube da Esquina 2: Pão e água* (Lô Borges, Márcio Borges e Roger Mota). Neste caso, o intercâmbio ocorre no plano harmônico, evidenciado pela linha de baixo, que ataca o sexto grau característico do modo dórico no terceiro tempo dos compassos de Dm7; a presença subsequente do bVI7M justapõe o modo eólio à seção:



9

8

Pra - to fei - to mal ser - vi - do to - do di - a to - doo po - voa de - vo - rar

Dm7 Am7

linha de baixo simplificada

13

8

co - mo pas - to ver - de cal - ma - men - te de - vo - ra - do pe - los a - ni - mais

Dm7 Bmaj7/D

Figura 4: Lô Borges, Márcio Borges e Roger Mota. *Pão e água* – trecho da seção A, centro em ré.

Aqui talvez possa-se apontar para um afastamento ainda maior, ou similar ao anterior, de uma aplicação em que se busca evidenciar o modo dórico, visto que a melodia, no trecho, transita por notas que não caracterizam nem o dórico nem o eólio, e a caracterização desses modos cabe unicamente à harmonia⁸.

Em outro exemplo, *A sede do peixe* (Milton Nascimento e Márcio Borges) apresenta um intercâmbio denso no plano harmônico, com uma justaposição rápida de diferentes modos, com o eólio presente no plano melódico de forma bastante estática:



Violão

frigio

5

8 Pa - ra o que o su - or não me deu o

Am7(11)

5 eólio

9

8 fo - go do a - mor en - si - nou

9

B(add9)/A B(add9)/A Am7 D(add4)/A

lídio frigio eólio dórico

13

8 Ser o bar - ro en - vol - tá do

Am7(11) D/A E/A

13 menor melódica

16

8 Sol - ser chu - va la - vran - do o ser - tão

16

Am7 G#m7/A Gm7/A Am7 D(add4)/A

eólio lídio © frigio eólio dórico

Figura 5: Milton Nascimento e Márcio Borges. *A sede do peixe* – seção A, centro em lá.

Neste caso a densidade do intercâmbio, com um ritmo harmônico mais rápido e, conseqüentemente, alternância entre modos também mais rápida, aliada ao caráter cromático da progressão harmônica, contribuem para uma maior sutileza, no que se refere à clara caracterização, da presença dos modos específicos no contexto da canção. Por outro lado, a presença de notas de estrutura superior na formação dos acordes, como as nonas, contribui

para uma ambientação mais bem definida dos campos harmônicos dos respectivos modos; efeito contrário do que ocorre em harmonias mais triádicas que apresentam intercâmbio modal⁹, em que, por vezes, um acorde pode pertencer a até 3 modos diferentes.

Aponto, por fim, para a introdução/*intermezzo* de *Nascente*, de Flávio Venturini e Murilo Antunes. Essa canção apresenta uma aplicação interessante do intercâmbio modal. O processo relacionável ao intercâmbio modal se expõe, principalmente, na introdução e no *intermezzo* (que compartilha da harmonia e linha melódica da introdução), com uma sucessão de acordes provenientes de diferentes modos. Neste caso, acredito que prevalece, sobre a percepção clara de centro, a exploração harmônica das relações de brilho; desta forma, não é um processo de intercâmbio modal em que se perceba claramente o sabor e a característica de cada modo utilizado na sua relação com o centro, parecendo ser mais comunicada, em vez disso, a intenção de contraste entre cada acorde da progressão.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has five measures with the following chords and modes: Dm7(9) (còlio), Em7(9) (jônico), Eb7M (frígio), Em7(9) (jônico), and C(add9)/E (mixolídio/dórico/còlio). The second system has five measures with the following chords and modes: Eb7M (frígio), Dm7(11) (eólio), Db7M (eólio de fá), C₄⁷(9) (dominantes (jônico)), and C7 (dominantes (jônico)). The score also includes a melodic line in the right hand and a vocal line labeled 'Voz' and 'Cordas (simplificação)'.

Figura 6: Flávio Venturini e Murilo Antunes. *Nascente* – introdução, centro em ré - fá.

No que se refere a uma possível percepção de centro, talvez um tanto vaga, mas presente, há aspectos dignos de menção. O centro do trecho parece se estabelecer em uma certa medida com o primeiro acorde, ré - relativo menor da tonalidade estabelecida na parte A, fá -, com os subsequentes Em7(9), Eb7M e C/E sendo todos pertencentes a diferentes modos do centro ré (respectivamente, jônico, frígio e mixolídio). O acorde Db7M, porém, quebra com esse princípio, ultrapassando o limiar da centricidade em ré menor, podendo pertencer, em vez disso, a fá eólio, em um intercâmbio modal aplicado sobre o relativo maior

de ré, sendo, desta forma, o acorde mais “sombrio” da progressão¹⁰. De uma forma ou de outra, acredito que a percepção de centro é bastante vaga, podendo também encontrar repouso em alguma medida, por exemplo, em mi (menor); essa observação serve mais para ilustrar como o procedimento do intercâmbio pode, por vezes, ultrapassar o limite da centricidade e levar a condições mais extremas as relações de brilho.

Sobre relações de brilho e seus contrastes em *Nascente*, há ainda mais um fator curioso. A introdução e o *intermezzo*, na gravação do *Clube da Esquina 2*, possivelmente passaram por um processo de adaptação nas mãos do arranjador, Francis Hime. A harmonia e melodia dessas seções são diferentes em outros registros, como a primeira gravação da canção, no disco *Página do relâmpago elétrico* (EMI-Odeon, 1977), de Beto Guedes, e gravações do próprio Flávio Venturini, como a do disco *Nascente* (EMI, 1982). A harmonia no disco de Beto Guedes, ainda um tanto similar à do *Clube da Esquina 2*, é: Dm7(9) - Em7(9) - Eb7M - Bm7(9) - G/B - Bb7M(9) - Am7(9) - Db - C⁷₄(9) - C7.

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

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

Figura 7: gráfico comparativo das relações de brilho das harmonias da introdução e *intermezzo* de *Nascente* (Flávio Venturini e Murilo Antunes). Gravações do *Clube da Esquina 2* (1978) e de *Página do relâmpago elétrico* (Odeon, 1977).

No repertório do *Clube da Esquina 2* essa aplicação do intercâmbio modal como um recurso mais de contrastes e de administração de brilho do que de referências características a determinados sabores modais¹¹, levada a uma alta proporção no *intermezzo*

de *Nascente*, me parece ser bastante proeminente em uma certa medida. O intercâmbio modal ainda pode ser identificado nas canções *Ruas da cidade*, *Casamiento de negros*, *Olho d'Água*, *Canoa, canoa*, *O que foi feito de Vera (deverá)*, *E daí*, *Canção amiga*, *Tanto*, *Testamento*, *Léo*, *Maria Maria*, *Meu menino*, *Toshiro* e *Que bom, amigo*.

5. Considerações finais

Da análise inicial sobre os processos de intercâmbio modal pude atinar para alguns aspectos a respeito de diferentes aplicações possíveis do procedimento em questão, os quais me propus a trazer para este artigo. Talvez, no que se refere ao uso de procedimentos modais, possa-se falar em um espectro, influenciado por diversos fatores, que diverge desde uma aplicação que evidencia características típicas dos modos utilizados (uso de notas e/ou acordes que valorizam graus característicos; uso de motivos melódicos típicos) até uma aplicação que mascara essas características, com o uso do material modal feito a serviço do jogo de contraste e de administração das relações de brilho. Apesar de serem perceptíveis aplicações associáveis a variadas partes desse espectro hipotético na música do Clube da Esquina, cabe investigar mais a fundo uma possível tendência ao último emprego mencionado.

Esse espectro que sugiro inicialmente talvez seja insuficiente para dar conta de explicar a complexa variedade de aplicações possíveis do material modal. Talvez seja difícil posicionar um exemplo musical quando fatores como harmonias triádicas (modalmente mais ambíguas), ou procedimentos como hibridismo modal-tonal e polimodalismo estiverem em jogo. De todo modo, acredito ser válido esse olhar para diferentes caráteres da aplicação de materiais modais e as implicações sociais, políticas, históricas e culturais por trás disso.

A ideia de haver um espectro como esse, pode ser posta, por vezes, em complementaridade com as reflexões que apresentei anteriormente acerca dos conceitos de hibridismo homeostático e contrastivo, propostos por Piedade (2011). Uma aplicação que escancara as características típicas de um modo, comparável ao hibridismo contrastivo, pode estar associada à busca pela evocação de determinados símbolos culturais; isso pode ser exemplificado por casos como o do uso do dórico em *Scheherazade*, por Rimsky-Korsakov, em que, à típica maneira da música programática do período romântico, o compositor parece buscar evocações, à época e naquele contexto, tidas como “exóticas”, ou então, no contexto da MPB, pelo uso de motivos mixolídeos, lídios ou dóricos fortemente associáveis ao nordeste brasileiro, como em *Tropicália*, de Caetano Veloso, *Upa, neguinho*, de Edu Lobo e

Gianfrancesco Guarnieri, *Procissão*, de Gilberto Gil, e *Pato Preto*, de Tom Jobim¹². Por outro lado, talvez possa-se associar uma aplicação comparativamente mais homeostática ao *modal jazz*, em que, possivelmente, mais se buscasse explorar os materiais da escala e os recursos harmônicos modais do que fazer menções a musicalidades associadas aos modos específicos utilizados.

No *Clube da Esquina 2*, pode-se observar aplicações associáveis aos dois extremos. *Dona Olímpia*, por exemplo, com o uso, em diferentes momentos, do dórico e do lídio na melodia sobre uma harmonia que parece operar por uma lógica mais tonal (aspecto predominante na obra do compositor Toninho Horta, podendo ser associado à sua inclinação *jazz-bossanovística*¹³) se aproximaria das aplicações em que se busca destacar sonoridades características dos modos, enquanto a introdução de *Nascente*, com intercâmbio modal e centro incerto, se aproximaria do polo oposto, sem caracterização clara de nenhum modo, e sim do contraste harmônico conferido pelo seu intercâmbio.

Acredito que, diante das análises que fiz desses exemplos aqui observados, esse espectro de aplicações modais que proponho, visto que seja aprofundado, pode vir a ser um parâmetro cuja observância pode contribuir para análises das significações associadas ao plano harmônico de obras musicais, sendo perceptível, ao menos, uma relação possível com os hibridismos homeostático e contrastivo, como observei. Essa diferença entre hibridismos, por sua vez, é um aspecto que, de uma forma ou outra, é, no mínimo, discutido na literatura sobre o *Clube da Esquina*, em que se constata uma distinção entre a amálgama mineira e os choques tropicalistas. Acredito que cabe investigar nas estruturas híbridas e procedimentos modais, os porquês por trás dos choques e das amálgamas.

Referências

- ALAIN, Olivier. *L'harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965. 128 p.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011. 392 p.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Clube da Esquina versus Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 129-145, 2018.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985. 291 p.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. 281 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação do Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 23, p. 103-112, 2011.

RIBEIRO, Lucas Franco de Souza. *Minas e o mundo: intercâmbio modal e hibridismo na música de Milton Nascimento no período de 1967 a 1978*. 60 f. Monografia (Bacharelado em Música Popular) – Faculdade de Artes do Paraná, Campus de Curitiba II, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2017.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O modalismo na música na música popular brasileira*. Curitiba: Edição do autor, 2020. 368 p.

Notas

¹ Ribeiro (2020) identifica o procedimento de modulação situado em âmbito modal em canções das vertentes tropicalista e nacionalista. No contexto do Clube da Esquina, porém, não me parece um procedimento igualmente relevante.

² Há poucos casos em que ocorre o emprego de um modo só nas canções de Milton Nascimento no período estudado. Pode-se mencionar a jônica *Ponta de areia* (Milton Nascimento e Fernando Brant) como uma dessas exceções; ou então casos como o de *Cravo e canela* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), cuja parte A se insere inteiramente no campo harmônico de dó lídio, apresentando intercâmbio modal apenas com o jônico da parte B.

³ Pode-se estabelecer uma comparação com a chamada “monalidade”, porém esta se diferencia por se tratar especificamente de um procedimento localizado em um determinado momento histórico da música anterior à consolidação do sistema tonal. O hibridismo modal-tonal é um fenômeno pós-tonal.

⁴ O entendimento de campos harmônicos construídos sobre os modos é essencial para a análise dos procedimentos modais aqui observados. Em seu livro, Persichetti (1985) apresenta os campos harmônicos dos modos diatônicos, fazendo observações sobre os acordes formados sobre os graus e suas particularidades.

⁵ O dórico parece ser um dos modos mais recorrentes nas canções do Clube da Esquina. *Tudo que você podia ser* (Lô Borges e Márcio Borges), *Escravos de Jó* (Milton Nascimento e Fernando Brant), *A chamada* (Milton Nascimento) e *Cais* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) são mais alguns exemplos em que o modo aparece.

⁶ Refiro-me a notas de estrutura superior dos acordes, dissonâncias que sucedem a sétima da téttrade – nona, décima primeira, décima terceira, etc.

⁷ Assim como em acordes maiores com sétima maior o lídio é valorizado na linguagem da improvisação jazzística, o dórico também é em acordes menores com sétima. O quarto grau natural do jônico e o sexto grau menor do eólio são tomados como notas evitadas para acordes de primeiro grau no âmbito do jazz e de muitas outras musicalidades.

⁸ Esse procedimento, na verdade, é bastante presente na música do Clube da Esquina. Na minha monografia chamei esse fenômeno de “melodia unimodal sobre harmonia intercambiante”. Alguns exemplos do uso desse procedimento são *Crença* (Milton Nascimento e Márcio Borges), *Morro Velho* (Milton Nascimento), *Escravos de Jó* (Milton Nascimento e Fernando Brant), *Fé cega, faça amolada* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), e, no *Clube da Esquina 2*, pode-se citar *Credo* (Milton Nascimento e Fernando Brant), *Tanto* (Beto Guedes e Ronaldo Bastos) e *A sede do peixe* (Milton Nascimento e Márcio Borges).

⁹ Dentre as quais vale citar as harmonicamente similares *Canção do sal* (Milton Nascimento) e *Milagre dos peixes* (Milton Nascimento e Fernando Brant), além de *Maria Maria* (Milton Nascimento e Fernando Brant).

¹⁰ Aponto aqui para a ideia de que as relações de brilho podem ir para além dos modos diatônicos contidos em determinado centro tonal. A harmonia em questão exemplifica perfeitamente: no contexto de ré menor, a presença de um acorde de Db se trata de uma inserção especialmente “sombria”, sendo um acorde proveniente de um modo bastante bemolizado do tom relativo, fá eólio, atravessando o limite dos modos de ré.

¹¹ Embora não sejam normalmente tidas como concepções opostas, diferencio aqui as ideias de “contraste” e “sabores” no âmbito modal no sentido de que, na primeira concepção, o contraste em si é priorizado, sendo que o uso de um acorde proveniente do campo harmônico de determinado modo não evidenciaria necessariamente o “sabor” desse modo (ou seja, o modo não é facilmente reconhecível e identificável, nem acarreta em possíveis associações atreladas ao mesmo), e sim quão brilhante ou sombrio é o acorde no contexto harmônico em que é inserido.

¹² Para complementar: Piedade (2011) aponta que não basta o simples uso dos modos identificados com o nordeste para se caracterizar a tópica nordestina; os motivos e desenhos melódicos cumprem papel essencial na

caracterização dessa tónica. Não basta o uso dos materiais da escala para a caracterização clara e evocação desse tipo de linguagem.

¹³ Um procedimento comparável pode ser percebido em outra canção do compositor: *Aqui, oh!* (com Fernando Brant), em que, em um contexto predominantemente tonal, ocorre uma citação melódica bastante característica do modo lídio (nas frases “em Minas Gerais” e “tem bênção de Deus”).