

## **A canção *Cravo e Canela*: hibridismo e construção de identidade no contexto da Música Popular Brasileira (MPB)**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE TCC

SUBÁREA: Música Popular

*Bruce Figueiredo Gomes Leite*  
*Universidade Federal do Espírito Santo*  
*brucefgleite@gmail.com*

*Potiguara Curione Menezes*  
*Universidade Federal do Espírito Santo*  
*menezespoti@gmail.com*

**Resumo.** Este trabalho é um debate sobre a canção *Cravo e Canela* (1972), considerando aspectos da trajetória de Milton Nascimento e pressupostos estéticos e identitários do movimento Clube da Esquina. Investigamos como a canção tem sido associada ao samba e ao congado na literatura especializada. A partir dos conceitos de *musicalidade* (Piedade, 2013) e *musemas* (Tagg, 2003), propomos uma escuta analítica que articula elementos estruturais, rítmicos e simbólicos. Evidenciamos como a obra mobiliza diferentes matrizes musicais para construir uma estética híbrida, atravessada por tensões entre identidade cultural, invenção de tradições e estratégias da indústria fonográfica.

**Palavras-chave.** Milton Nascimento, Clube da Esquina, Musicalidade, Samba, Congado

**Title. The Song *Cravo e Canela*: Hybridity and Identity Construction in the Context of Brazilian Popular Music (MPB)**

**Abstract.** This paper discusses the song *Cravo e Canela* (1972), considering aspects of Milton Nascimento's trajectory and the aesthetic and identity foundations of the Clube da Esquina movement. We examine how the song has been associated with samba and congado in the existing literature. Drawing on the concepts of musicality (Piedade, 2013) and musemes (Tagg, 2003), we propose an analytical listening that articulates structural, rhythmic, and symbolic elements. We show how the work draws on diverse musical matrices to construct a hybrid aesthetic, shaped by tensions between cultural identity, the invention of traditions, and strategies of the phonographic industry.

**Keywords.** Milton Nascimento, Clube da Esquina, Musicality, Samba, Congado



## Introdução

Este trabalho propõe uma análise musical da canção *Cravo e Canela*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, presente no álbum *Clube da Esquina* (1972). O tema escolhido surge de uma inquietação sobre as diversas classificações atribuídas à canção mencionada ao longo do tempo, por autores que se dedicaram ao estudo da obra de Milton. A música está estruturada no compasso ternário simples. Alguns músicos e estudiosos a consideram um dos primeiros exemplos de samba em compasso ternário, enquanto outros a associam a ritmos tradicionais mineiros, presentes nos rituais do congado. Mas, será que podemos refletir sobre algo de mais profundo em relação a essas classificações? Questões sobre construção de identidades e indústria cultural, por exemplo?

O objetivo é contribuir para a discussão já iniciada por diversos autores no campo da música, propondo-nos a realizar uma análise da canção, comparando-a com as *musicalidades* do samba e do congado, principalmente quanto ao aspecto rítmico. Não pretendemos afirmar que "a música analisada é um samba em três" ou "é um congado", pois acreditamos que Milton Nascimento se inspirou em uma variedade de *musicalidades*, especialmente na concepção do álbum *Clube da Esquina*.

Muitos músicos, mineiros ou não, participaram do processo criativo do álbum. Acreditamos que a forma de criação artística de Milton sempre esteve marcada por práticas de comunhão, partilha e múltiplas influências, características que definem sua obra como fruto de parcerias e co-criações. Neste disco, os arranjos foram elaborados de maneira espontânea, dentro do estúdio, com uma alta dose de experimentalismo. Isso pode ser observado na ficha técnica, pois os músicos alternavam entre diferentes instrumentos a cada faixa.

O método principal utilizado foi a escuta do fonograma, complementada pela comparação com exemplos de samba, congado e elementos musicais da religiosidade popular mineira. As metodologias propostas por Piedade (2013) e Tagg (2003) para a análise da música popular foram essenciais para a compreensão de conceitos como *musicalidade* e *musemas*. A partir da escuta do fonograma e de exemplos musicais dos gêneros samba e congado, selecionamos características que chamaram nossa atenção, seguidas de suas análises. A análise musical concentrou-se principalmente nos elementos rítmicos da canção, abrangendo não apenas os aspectos percussivos, mas também o ritmo da melodia e da condução harmônica.



## Milton Nascimento e o Clube da Esquina

### Marcas recorrentes: leituras sobre a identidade musical de Milton Nascimento

A obra de Milton Nascimento é marcada por elementos identitários recorrentes, que vão além do aspecto sonoro e incluem também imagens, capas de LPs e falas do próprio artista, sempre alinhadas à ideia de uma “mineiridade” cultivada. Seu processo criativo, sobretudo na composição, é atravessado por referências culturais de Minas Gerais.

Em entrevista a Chico Amaral, Milton Nascimento revela que no início de sua carreira foi rotulado como compositor de “toadas”, pois havia certa dificuldade em classificar sua música, em especial durante a época dos festivais (AMARAL, 2018, p. 128). Em entrevista concedida a Dolores, em 2007, Milton afirma:

O curioso é que, já na década de 1960, quando comecei a viajar e dar entrevistas fora do Brasil, as pessoas sempre me perguntavam que tipo de música é a minha, e eu nunca soube explicar. [...] mas resolveram isso para mim. Quando fui a primeira vez para a Dinamarca, há uns 25 anos, tinha um cartaz com as pessoas que iam se apresentar naquele mês, no Jazz Club Mont-Martre, em Copenhague, e estava escrito assim: “Miles Davis – jazz; fulano de tal – blues; Milton Nascimento – Milton. (Nascimento, 2007 *apud* Pacheco, 2014, p. 171)

A obra de Milton é permeada por influências da cultura popular mineira, somadas a elementos brasileiros e estrangeiros. Fernando Brant (2007, p.134) observa que a música, em Minas, muitas vezes caminha junto com a religiosidade, sendo moldada por cantos litúrgicos e festas populares. Dolores (2022) ressalta que Milton evita rotular sua música e prefere que ela fale por si. Segundo a autora, sua produção transita por diversos gêneros e movimentos, o que impede reduções simplistas e revela a força de sua linguagem híbrida.

### Clube da Esquina: movimento de síntese na MPB

Ivan Vilela (2010) define o Clube da Esquina como um movimento de síntese na música popular brasileira, caracterizado pela incorporação de diferentes influências musicais. Reunindo artistas diversos — sobretudo mineiros — o grupo tinha em Belo Horizonte (MG) seu ponto de encontro e criação.



Lançado em 1972, o álbum *Clube da Esquina* representou uma virada estética na música brasileira. Foi concebido por Milton Nascimento e Lô Borges, com Ronaldo Bastos desempenhando um papel central na organização do projeto. Em suas faixas, convivem gêneros, como o samba carnavalesco (*Me Deixa em Paz*), o rock progressivo (*Trem de Doido*), e referências à latinidade em *Dos Cruces* e *San Vicente*.

As letras, em muitos casos, revelam resistência à ditadura militar, como em *Nada Será Como Antes*. A diversidade de referências sonoras dá origem a uma fusão que escapa a classificações genéricas, configurando uma estética que, como observa Martha Ulhôa (2002, p. 4), transcende estilos e se define por um comportamento musical singular.

### ***Cravo e Canela*: congado mineiro disfarçado de samba em três?**

Chico Amaral considera *Cravo e Canela* um samba: “Talvez seja o primeiro exemplo de samba em compasso ternário. Mesmo que não seja, continua sendo raro” (AMARAL, 2018, p. 203). Para Ivan Vilela (2010), no entanto, essa classificação desloca a obra para o universo musical do Rio de Janeiro ou da Bahia, o que seria impreciso. Segundo ele, sua rítmica se aproxima do congado e do moçambique, que se manifestam de forma ternária ou em pulso binário composto (VILELA, 2010, p. 22). Em outro texto, Vilela (2014) reforça essa posição, sugerindo que interpretar a peça como samba pode revelar uma perspectiva etnocêntrica.

Outros dois relatos apoiam esse entendimento. Marcos Sabino associa a música aos “tambores mineiros” e a elementos como o Mineiro-Pau, os Bumbas-meu-Boi e os Calangos, destacando sua “melodia fácil e complexa ao mesmo tempo” (SABINO apud BORGES; FUSCALDO, 2022, p. 188). Já Sheyla Diniz, ao tratar da composição, arranjo e produção do álbum *Clube da Esquina*, enfatiza sua diversidade e define *Cravo e Canela* como um “congado mineiro disfarçado de samba em três” (DINIZ, 2018, p. 138).

### **No enalço do Congado mineiro**

Glaura Lucas (2014) documenta práticas de duas comunidades congadeiras na Região Metropolitana de Belo Horizonte. O Reinado de Nossa Senhora do Rosário, ou Congado, não se restringe a um ritmo específico, mas constitui uma manifestação cultural afro-brasileira



marcada por devoção, rituais, música e dança, reelaborada continuamente ao longo do tempo (LUCAS, 2014, p. 53).

O Moçambique, uma das guardas que integram o Congado, também dá nome a ritmos executados por esses grupos, como o *Serra Acima* e o *Serra Abaixo*. No estudo das irmandades dos Arturos e Jatobá, buscamos identificar padrões rítmicos que se aproximassem de *Cravo e Canela*, sobretudo pelo uso do compasso ternário. No entanto, apenas o *Moçambique Serra Abaixo* apresentou compasso binário composto. Apesar disso, encontramos correspondências entre o motivo melódico da canção e variações do toque das gungas no *Serra Acima*, além de semelhanças com o ritmo *toada quente*, do congado de Campanha (MG).

### **Ecos do samba em Minas Gerais**

O samba se espalhou por diversas regiões do Brasil, assumindo formas distintas conforme os contextos locais. Em Belo Horizonte, por exemplo, esse processo de adaptação se deu em diálogo com tradições, como o Congado e a Folia de Reis, o que diferencia o samba mineiro de suas variantes cariocas, conforme aponta Silva (2009, p.39).

Dolores (2022) destaca que a infância de Milton Nascimento foi marcada pelas festas religiosas de Três Pontas (MG), incluindo o carnaval, que ali mesclava religiosidade e celebração profana. Duas escolas de samba locais se destacavam: Acadêmicos do Serrote e Estudantes do Samba. Anos mais tarde, ao ser homenageado por esta última, Milton se envolveu diretamente com o evento, compondo o samba-enredo *Reis e Rainhas do Maracatu*, em 1978.

### **Uma Proposta de Análise**

Para ampliar o escopo da discussão feita até aqui, propomos uma análise da canção *Cravo e Canela*, com ênfase nos elementos rítmicos presentes no fonograma — não apenas aqueles relacionados à percussão, mas também ao ritmo da melodia e à condução harmônica. Embora tomemos como base as propostas analíticas de Piedade (2013) e de Tagg (2003), não seguimos estritamente nenhuma delas. Usaremos conceitos presentes em ambos os autores, como *musicalidade* e *musemas*, comparando objetos musicais e buscando elementos extramusicais.



Essa escuta é mobilizada não apenas para fins descritivos, mas para evidenciar o modo como a canção articula diferentes referências culturais em uma estética híbrida, operando na zona de tensão entre tradição e invenção, entre local e universal. Partimos da ideia de que, como aponta Hall (2006), a identidade cultural não é uma essência estável, mas um processo em constante construção, fundado em narrativas, deslocamentos e estratégias discursivas. Nesse sentido, os elementos musicais analisados aqui não apenas revelam influências ou filiações sonoras, mas contribuem para a fabricação simbólica de um pertencimento — como no caso da "mineiridade" — que, à luz de autores como Benedict Anderson (2008), pode ser lido como uma forma de “tradição inventada”.

Ao destacar as múltiplas matrizes sonoras presentes na canção, consideramos ainda as disputas em torno da legitimação simbólica na MPB. Assim como Eduardo Granja Coutinho (2004) observa em relação à obra de Paulinho da Viola, é possível reconhecer que a retomada de elementos associados à tradição pode operar tanto como afirmação identitária quanto como estratégia de distinção, num campo musical tensionado entre o mercado, os circuitos de consagração e os nichos culturais.

### **Musicalidade e a teoria das tópicas**

Piedade (2013) propõe um uso particular do termo *musicalidade*. Segundo ele, o conceito não deve ser visto apenas como a habilidade individual para a música, mas como uma memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade. Essa memória possibilita a comunicação entre compositor, intérprete e ouvinte, configurando a música como um discurso inserido em contextos socioculturais específicos. No caso da música mineira (com suas festas religiosas, toques de sinos, tambores e tradições orais), a *musicalidade* remete a essas sonoridades como traços mobilizados para produzir sentidos de pertencimento.

A música de Milton Nascimento e de seus parceiros no *Clube da Esquina* evidencia elementos que remetem à *musicalidade* mineira, mas sua criação não se restringe a essas referências. Como memória em movimento, a *musicalidade* é aberta, relacional e, como tal, tensiona qualquer tentativa de essencialização identitária. Nesse sentido, o “caldeirão musical” de Milton reflete justamente essa condição de trânsito e hibridismo.

O conceito de “tópica”, originalmente formulado no contexto da música de concerto, mas adaptado por Piedade (2013) à música popular brasileira, permite articular traços sonoros



a significados culturais partilhados. As tópicas funcionam como lugares-comuns musicais. São códigos expressivos que, ao serem mobilizados, evocam contextos, sentimentos e pertencimentos. Um exemplo na música de concerto é a ampla utilização das trompas, tocadas de determinada maneira, para evocar música de caça. Em Milton, tais elementos são muitas vezes empregados como recurso retórico consciente, mas também como parte de um gesto composicional enraizado em memórias musicais diversas - ora locais, ora cosmopolitas - que desafiam qualquer rotulagem simplista.

### **Método musemático**

O musicólogo Philip Tagg desenvolveu uma proposta de análise da música popular fundamentada na semiótica musical, tomando o fonograma como objeto principal. Foi pioneiro ao criar um modelo específico para a análise de músicas populares e comerciais, desafiando os limites do cânone acadêmico e ampliando os horizontes da musicologia. Sua proposta parte do princípio de que a música não pode ser dissociada das experiências subjetivas, nem das condições socioculturais que a moldam.

Ao abordar seu método, Tagg introduz conceitos fundamentais para compreender a música como discurso. Para o autor, os *musemas* são as unidades mínimas de significação musical (como motivos, *riffs*<sup>1</sup>, timbres, gestos, texturas ou levadas) e podem ser identificados ao longo de qualquer obra fonográfica. Esses elementos carregam significados culturais e afetivos compartilhados, ativando reconhecimentos coletivos mesmo sem o uso da linguagem verbal. Tagg também propõe que se investiguem os conteúdos extramusicaís que a música evoca, abrindo caminho para leituras críticas que conectem som e contexto.

Nesse sentido, a abordagem musemática possibilita refletir sobre a disputa interpretativa em torno de *Cravo e Canela*. Por que alguns autores a classificam como samba e outros como congado? Essa divergência não reside apenas em questões analíticas, mas reflete diferentes posições de escuta, repertórios culturais e regimes de significação. Lembramos que os significados não estão fixos na obra, mas são continuamente produzidos nas interações entre

---

<sup>1</sup> Segundo Shuker (1999), o *riff* é o padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes. A seção rítmica é o conjunto de instrumentos musicais, compostos por bateria, baixo, guitarra e teclados, que mantém a batida e a harmonia de um trecho da música.



texto, sujeito e contexto. A escuta também é uma prática atravessada por identidades e posicionamentos. Assim, as classificações musicais funcionam como construções simbólicas que dialogam com valores, como pertencimento, tradição e distinção.

A análise aqui proposta parte da ideia de que *musicalidades* específicas, como as do samba e do congado, podem ser reconhecidas em *musemas* recorrentes no fonograma. Tais elementos não apenas remetem a práticas sonoras compartilhadas, mas acionam narrativas culturais sobre identidade e memória, muitas vezes utilizadas como formas de legitimação artística ou como estratégia de posicionamento no mercado cultural. Como observa Granja Coutinho (2004), a referência à tradição pode operar ao mesmo tempo como construção afetiva e como mecanismo de inserção crítica no campo da MPB.

Utilizamos, portanto, os conceitos de *musicalidade* e *musema* de maneira integrada: *musicalidade* como o campo mais amplo de significações partilhadas; *musemas* como as unidades observáveis no som, capazes de mobilizar tais significados. Elementos como a levada de violão, o toque do surdo e o “efeito sincopado” são interpretados como *musemas* que dialogam com diferentes *musicalidades*. Dessa forma, a análise propõe que *Cravo e Canela* articula elementos de múltiplas tradições — em especial do samba, do congado mineiro e de religiosidades populares — construindo uma estética que, longe de se fixar em uma identidade única, habita o terreno ambíguo e fértil da hibridização.

### **Análise da canção *Cravo e Canela***

A canção é a sexta e última faixa, do Lado A, do álbum *Clube da Esquina*. A letra é interrogativa e apresenta um jogo sinestésico, envolvendo o cheiro e as cores das especiarias que dão nome à música. Tudo isso relacionado com a paisagem sonora que remete ao universo afro-brasileiro: “Ê morena quem temperou? / Cigana quem temperou? / O cheiro do cravo / Ê cigana quem temperou? / Morena quem temperou? / A cor de canela”. Na seção B, aparecem diversas palavras que remetem à relação com a natureza: “A lua morena / A dança do vento / O ventre da noite / E o sol da manhã” e “A chuva cigana / A dança dos rios / O mel do cacau / E o sol da manhã”. A canção pode ter sido feita com referência ao clássico romance de Jorge Amado: *Gabriela, cravo e canela* (1958), o que pode evocar a Ilhéus da Costa do Cacau na Bahia dos anos 1920, mas também pode evocar “uma cozinha antiga de Minas Gerais” (JULIÃO, 2020, p. 63-64).



A seguir, destacaremos alguns *musemas* que se conectam às *musicalidades* do samba e do congado. Contudo, cabe ressaltar uma importante limitação metodológica: ao selecionar pequenos trechos (levadas, padrões ou ataques isolados) corre-se o risco de descontextualizar a textura polifônica e polirrítmica que caracteriza manifestações como o samba e o congado. Sabemos que tais gêneros se estruturam justamente na sobreposição e interação de diversos instrumentos, vozes e gestos corporais. Ainda assim, optamos por este procedimento com um fim descritivo e ilustrativo, buscando evidenciar caminhos da escuta que contribuem para a construção de estratégias identitárias, tanto pelos criadores da canção e seus arranjadores, quanto pelos ouvintes, sejam eles acadêmicos, críticos e público em geral.

### *Aspectos gerais*

O grupo instrumental presente na faixa é composto por violão, guitarra, contrabaixo, piano, bateria e alguns instrumentos de percussão. A música pode ser dividida em cinco partes principais: introdução, seção A, seção B, interlúdio e final. A canção apresenta uma característica temporal que se aproxima de uma concepção espiralar<sup>2</sup>. A letra, por sua vez, é simples e repetitiva. A faixa finaliza com recurso de *fade-out*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> O tempo espiralar possui um caráter cíclico, com intensa repetição de padrões. É uma concepção de tempo característica das manifestações afro-brasileiras, como a capoeira, o congado, as religiões de matriz africana etc. Ver: MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela, 2021.

<sup>3</sup> Recurso técnico em que o volume do áudio diminui progressivamente até o silêncio.



**Quadro 1 – Esquema formal**

|                  |
|------------------|
| Introdução       |
| Seção A          |
| Seção B          |
| Seção A'         |
| Interlúdio       |
| Seção B'         |
| Seção A''        |
| Final (fade out) |

Fonte: Elaborado pelo autor (2024)

Sobre a harmonia, há uma ambiguidade tonal/modal, pelo menos na seção A, pois a sequência de acordes (C-G-D) não cria uma resolução direta, do tipo tônica e dominante. É possível entender a música de diversas formas, já que a melodia é hexatônica (Sol, Lá Si, Dó, Ré, Mi) e a nota Fá# não aparece. Amaral (2018), menciona que os acordes maiores estão em constante movimento, estão “a girar”, o que contribui para a ideia de que a canção é estruturada dentro de um tempo espiralar.

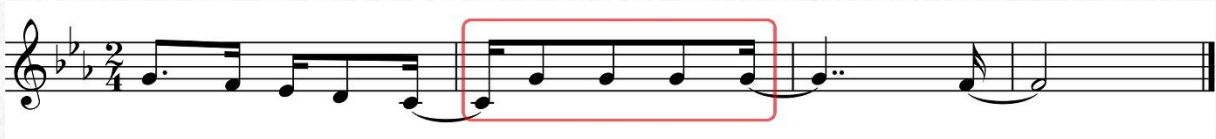
A melodia da canção, segundo Nelson Faria (2012), apresenta um clichê rítmico presente em diversas melodias de samba, destacados nas figuras abaixo:

**Figura 1 – Trecho da melodia de *Cravo e Canela* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)**



Fonte: Faria (2012, p. 24)

Figura 2 – Trecho da melodia de *Na Cadência Do Samba* (Ataulfo Alves)



Fonte: Faria (2012, p. 23)

#### *Efeito sincopado: entre sinos e tambores*

A melodia de *Cravo e Canela* apresenta um motivo rítmico recorrente em diversas tradições musicais brasileiras. Essa célula - caracterizada pela combinação de uma colcheia precedida e sucedida por uma semicolcheia - pode ser interpretada como uma manifestação do *tresillo*, descrito por Sandroni (2001). É uma síncope típica da música brasileira conforme analisado por Mário de Andrade (1941), ou ainda como uma estrutura rítmica marcada pela ambiguidade e deslocamento, como propõe Menezes (2016) em sua leitura da síncope enquanto operador expressivo. Essa figura é amplamente disseminada em gêneros de matriz africana, como o samba, o maracatu, o congado e o jongo, entre outros.

Na canção analisada, a célula sincopada aparece na melodia principal e guarda semelhança com toques de sinos litúrgicos de Minas Gerais (como o *Repique Tanquins*<sup>4</sup>), com variações rítmicas das gungas no *Moçambique Serra Acima*, e com os padrões de tambor da *Toada Quente* no congado de Campanha. A coincidência entre essas formas não implica, contudo, uma filiação direta. Como salientado por Stuart Hall (2006), os significados culturais não são estáticos nem unívocos: eles emergem de contextos, são apropriados e reinterpretados. Assim, a presença dessa célula pode tanto refletir influências assimiladas por Milton e pelos músicos que participaram do fonograma quanto servir como ponto de ancoragem para diversas leituras identitárias por parte de ouvintes e intérpretes.

Por sua recorrência e carga simbólica, propomos o conceito de *efeito sincopado* para descrever esse *musema* que conecta a canção às sonoridades de base africana - sem fixá-la a uma única tradição, mas abrindo-a a múltiplas camadas de escuta e significação.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://youtu.be/8Gu19Au0FTo?si=BIWSPXhOqujJXipI>. Acesso em: 16 fev 2025.



Nas figuras a seguir, evidenciamos a recorrência da célula rítmica responsável pelo que denominamos aqui, *efeito sincopado*. Na **Figura 3**, apresentamos a célula rítmica presente na melodia. Na **Figura 4**, observamos a mesma figura no toque dos sinos *Repique Tanquins*, de São João del-Rei. A **Figura 5** mostra, na terceira variação, a rítmica das gungas no *Moçambique Serra Acima*, no congado das Irmandades dos Arturos e Jatobá, no qual o mesmo padrão se repete. Por fim, a **Figura 6** traz as variações dos tambores no ritmo da *Toada Quente*, do congado de Campanha, sendo possível identificar a célula destacada na primeira linha. Interessante notar que, na segunda linha dessa figura, temos o próprio *tresillo* representado. Esses exemplos reforçam a hipótese de que o *efeito sincopado* da canção compartilha traços com diferentes tradições rítmicas afro-brasileiras, possibilitando múltiplas leituras e associações identitárias.

**Figura 3 – Motivo rítmico presente na melodia de Cravo e Canela. Compasso 5 a 8**



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

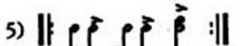
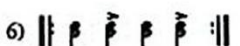
**Figura 4 – Motivo rítmico encontrado no toque dos sinos Repique Tanquins**



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)



Figura 5 – Variações rítmicas das gungas no Moçambique Serra Acima

|        |                                                                                          |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Gungas | 1)     |
|        | 2)     |
|        | 3)     |
|        | 4)     |
|        | 5)     |
|        | 6)     |
|        | 7)     |

Fonte: Lucas (2014, p. 223)

Figura 6 – Variações rítmicas dos tambores no ritmo da toada quente



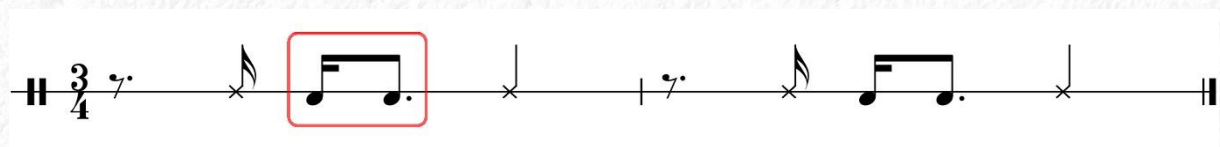
Fonte: Reily (2016, p. 146)

### O toque do surdo

Outro elemento que merece destaque é o toque do surdo, na introdução da canção. O instrumento marca o segundo tempo do compasso, remetendo ao surdo de primeira, ou surdo de marcação, usado nas baterias das escolas de samba. A comparação da nossa transcrição do padrão executado pelo surdo (Figura 10) em *Cravo e Canela* com os padrões registrados por Oscar Bolão (2010), mostrados nas Figuras 11 e 12, revela semelhança com uma variação tradicional do surdo de samba. Embora haja uma sutil diferença entre as células rítmicas, suas funções estruturais são equivalentes.

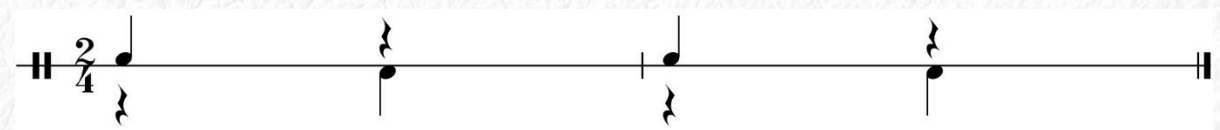
Em nossa transcrição (Fig.10), as notas marcadas com um "x" indicam o toque com a baqueta no aro, enquanto as notas preenchidas e posicionadas abaixo da linha indicam o toque com a baqueta na pele do instrumento. Já nas duas transcrições retiradas do livro de Bolão (Fig. 11-12), as notas acima da linha representam o toque com a mão na pele do surdo e as notas abaixo da linha indicam o toque com a baqueta na pele do instrumento.

**Figura 7 – Transcrição do surdo em Cravo e Canela. Compasso 1 a 2**



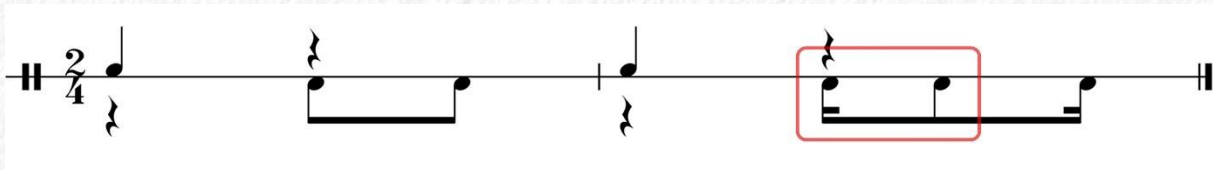
Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

**Figura 8 – Transcrição do surdo de primeira (padrão básico)**



Fonte: Bolão (2010, p. 29)

**Figura 9 – Variação de toque do surdo no samba**

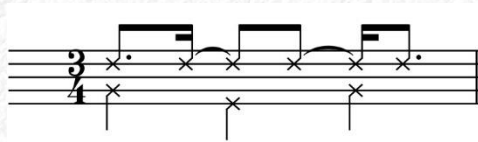


Fonte: Bolão (2010, p. 29)

### *Levada de violão*

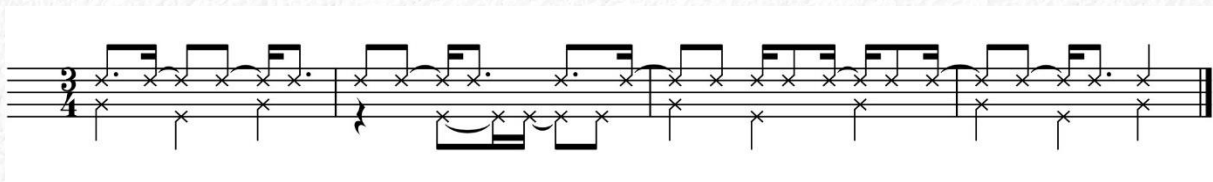
O violão “suíngado” tocado por Toninho Horta também nos dá uma referência da levada de samba, mesmo a música estando em compasso ternário. Na introdução, percebemos a alternância do baixo entre a fundamental e a quinta do acorde, na oitava inferior, como costuma acontecer nas levadas de samba. O baixo dos acordes é tocado pelo polegar, no tempo, enquanto que os dedos “i”, “m” e “a” tocam as notas mais agudas dos acordes, que são sincopadas. Nelson Faria demonstra como seria um samba em compasso ternário tocado no violão, dizendo que “[...] este tipo de compasso para o samba é utilizado em formas mais contemporâneas de composição”. (FARIA, 2012, p. 41).

**Figura 10 – Levada de samba em compasso ternário**



Fonte: Faria (2012, p.41)

**Figura 11 – Transcrição de trecho da levada de violão em *Cravo e Canela*. Compasso 13 a 16**



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Ainda que se trate de um recorte pontual dentro de uma textura musical mais ampla, o toque do surdo e a levada do violão aproximam o fonograma de certas características rítmicas associadas ao samba, especialmente pelo uso expressivo de elementos percussivos recorrentes nessa tradição. Tais gestos ativam camadas de escuta que podem ser identificadas como *musemas* relacionados à *musicalidade* do samba. Por outro lado, o motivo que denominamos *efeito sincopado* (presente na melodia da canção e em tradições como os sinos *Repique Tanquins*, as gungas do *Moçambique Serra Acima* e os tambores da *Toada Quente*) estabelece possíveis vínculos com a *musicalidade* do congado e da religiosidade popular mineira. Ressaltamos, no entanto, que tais relações devem ser vistas como aproximações interpretativas, e não como identificações categóricas: trata-se de camadas sonoras que, ao emergirem no arranjo, podem ser reativadas por diferentes ouvintes em contextos diversos, participando de construções identitárias plurais.

### Considerações finais

Este trabalho propôs uma análise da canção *Cravo e Canela*, a partir da escuta do fonograma presente no álbum *Clube da Esquina* (1972), buscando compreender como seus elementos sonoros se articulam com discursos identitários, tradições culturais e práticas de criação musical. A análise procurou mostrar que a canção mobiliza elementos de diferentes matrizes musicais (em especial o samba, o congado mineiro e a religiosidade popular) para construir uma estética híbrida, aberta a múltiplas interpretações.

A proposta analítica, fundamentada nos conceitos de *musicalidade* (Piedade, 2013) e *musema* (Tagg, 2003), destacou padrões rítmicos e texturais recorrentes que sugerem aproximações com diferentes tradições afro-brasileiras. No entanto, reconhecemos que a ênfase em recortes específicos, como levadas, células rítmicas e ostinatos, impõe limites metodológicos, especialmente diante da natureza polifônica e polirrítmica dessas manifestações. Assim, os trechos analisados devem ser compreendidos como exemplos ilustrativos que ativam possibilidades de escuta e leitura e não como definições categóricas.

A canção analisada foi interpretada por diferentes autores ora como samba, ora como congado. A presença de elementos comuns a ambos os universos rítmicos, como o *efeito sincopado* identificado em sinos litúrgicos, gungas e tambores rituais, sugere que a obra se



insere em um campo simbólico compartilhado por tradições que, embora distintas, dialogam por meio de gestos musicais de origem africana. Tais relações ganham espessura quando observadas à luz de concepções como a de “tradição inventada”, na visão de B. Anderson (2008), que ajudam a compreender como referências como “mineiridade” são construídas e performadas musicalmente.

Da mesma forma, a ideia de identidade cultural aqui mobilizada recusa qualquer noção essencialista. Em vez disso, seguimos S. Hall (2006) ao entender a identidade como processo em constante construção, atravessado por narrativas, deslocamentos e disputas. No caso da música de Milton Nascimento, tais disputas ocorrem não apenas no campo simbólico, mas também no campo da legitimação, como lembra G. Coutinho (2004), a evocação de tradições pode servir simultaneamente como gesto de pertencimento e como estratégia de distinção frente à indústria cultural e seus nichos.

*Cravo e Canela*, como o próprio álbum *Clube da Esquina*, exemplifica esse processo de síntese e hibridização. A sonoridade resultante é mais uma reinvenção expressiva, que escapa às classificações convencionais e desafia os limites do rótulo “MPB”, do que uma sobreposição de gêneros musicais. Ao final, reafirmamos que a análise aqui apresentada não busca fixar sentidos, mas contribuir para a compreensão da música como prática simbólica e discursiva, em que sons e memórias se entrelaçam na construção de identidades múltiplas.

## Referências

AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 381p.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 336p.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1941.

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010. 168p.

BORGES, Márcio; FUSCALDO, Chris. *De tudo se faz canção: 50 anos do Clube da Esquina*.



Rio de Janeiro: Garota FM books, 2022. 300p.

BRANT, Fernando. Música e mineiridade. *Cadernos de história*, Belo Horizonte, v. 9, n. 11, p. 129-136, 2007. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/cadernoshistoria/article/view/2889>. Acesso em: 21 jul. 2025.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: tradição e modernidade em Paulinho da Viola*. In: COUTINHO, Eduardo Granja (Org.). *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. p. 183–209.

CRAVO E CANELA. Milton Nascimento; Ronaldo Bastos (Compositores). Milton Nascimento; Lô Borges (Intérpretes). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP. Lado A, faixa 6 (2 min 32 s).

DINIZ, Sheyla. Clube da Esquina *versus* Tropicalismo: conflitos simbólicos na MPB. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 129-145, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47245>. Acesso em: 21 jul. 2025.

DOLORES, Maria. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022. 420p.

DOS CRUCES. Carmelo Larrea (Compositor). Milton Nascimento (Intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP. Lado B, faixa 7 (5 min 22 s).

FARIA, Nelson. *O livro do violão brasileiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2012. 132p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104p.

JULIÃO, Rafael. Encontros, imagens e cruzamentos no álbum Clube da Esquina (1972). *Criação & Crítica*, n. 28, p. 50-74, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/172817>. Acesso em: 02 mar. 2025.

LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário: o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 384p.

MARTINS, Leda. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256p.

ME DEIXE EM PAZ. Monsueto Menezes; Ayrton Amorim (Compositores). Alaíde Costa; Milton Nascimento (Intérpretes). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP. Lado C, faixa 13 (3 min 06 s).

MENEZES, Enrique. *Mário de Andrade e a síncope do Brasil*. São Paulo, 2016. 311 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São



Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07072017-142033/en.php>. Acesso em: 24 jul. 2025.

NADA SERÁ COMO ANTES. Milton Nascimento; Ronaldo Bastos (Compositores). Milton Nascimento; Beto Guedes (Intérpretes). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP. Lado D, faixa 20 (3 min 24 s).

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

PACHECO, Mateus. *Milton Nascimento: Num canto do mundo, o conto do Brasil*. Brasília, 2014. 376 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18746>. Acesso em: 25 jul. 2025.

PIEDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2013. Disponível em: [https://acaciopiedade.com/wp-content/uploads/2017/10/2013\\_A\\_teorias\\_das\\_topicas\\_e\\_a\\_musicalidade.pdf](https://acaciopiedade.com/wp-content/uploads/2017/10/2013_A_teorias_das_topicas_e_a_musicalidade.pdf). Acesso em: 21 jul. 2025.

REILY, S. A. “O Congado não é Escola de Samba”: a performance e o lúdico no afro-catolicismo mineiro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 2, p. 135-152, 2016. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13092>. Acesso em: 21 jul. 2025.

REPIQUE DOS SINOS - TANQUINS. São João del-Rei: Programa de Extensão Sons das Vertentes, 2017 [disponibilizado em: 16 mai. 2023]. Disponível em: <https://youtu.be/8Gu19Au0FT0?si=BIWSPXhOqujJXipI>. Acesso em: 16 fev. 2025.

SAN VICENTE. Milton Nascimento; Fernando Brant (Compositores). Milton Nascimento (Intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP. Lado B, faixa 9 (2 min 47 s).

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 375p.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999. 382p.

SILVA, Jaqueline. “Malandro mineiro é Malandro psicológico”: sobre o mundo do samba na capital de Minas Gerais. *Três Pontos*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 35-41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistatrespontos/article/view/3252>. Acesso em: 21 jul. 2025.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, p. 5-42, 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404>. Acesso em 21 jul. 2025.



TREM DE DOIDO. Lô Borges; Márcio Borges (Compositores). Lô Borges (Intérprete). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. LP. Lado D, faixa 19 (3 min 58 s).

ULHÔA, Martha. Categorias de avaliação estética da MPB - lidando com a recepção da música brasileira popular. In: Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IV, 2002, Ciudad de México. *Actas ...* p. 1-18.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, São Paulo, [S. l.], n. 87, p. 14-27, 2010. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/13827>. Acesso em: 21 jul. 2025.

VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Música em Perspectiva*, Paraná, v. 7, n. 2, p. 101-131, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41506>. Acesso em: 21 jul. 2025.

