



Uma análise dos aspectos audiovisuais e harmônicos da canção *Clube da Esquina*, em versão do elepê *Milton*, de 1970

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Música Popular

Paulo José de Siqueira Tiné
Universidade Estadual de Campinas
tine@unicamp.br

Túlio Mesquita Cunha
Universidade Estadual de Campinas
t301005@dac.unicamp.br

Resumo. Este trabalho propõe uma análise interdisciplinar das contribuições de Lô Borges no álbum *Milton* (1970), investigando os padrões harmônicos e melódicos da canção "Clube da Esquina" e sua relação com os arranjos, a arte gráfica do elepê e o conteúdo poético da letra. A metodologia apoia-se na análise de conteúdo. A estruturação harmônica fundamenta-se no modalismo de Ron Miller, tensionado pelas visões de Schoenberg e Guest. O estudo dos arranjos, espectro sonoro e arte do vinil ampara-se em Molina, Gomes, Mammi, Burke e Calandrini, enquanto a análise literária baseia-se em Márcio Borges. Os resultados evidenciam uma conexão estrutural unificada na obra, marcada por uma linearidade inicial que é sutilmente rompida por contrastes convergentes em todas as frentes de análise. Essa ruptura manifesta-se de forma interdependente: a categórica modulação harmônica e a alteração de intensidade no espectro sonoro refletem a transição narrativa da letra — construída no paradoxo entre noite/dia e solidão/sociabilidade —, o que também reverbera na iconografia da capa, que opõe um vulto linear com cores vibrantes a um fundo minimalista. Conclui-se, portanto, que as modulações musicais, a quebra de linearidade poética e as escolhas visuais não operam isoladamente, mas atuam de forma codependente na consolidação do sentido fonográfico final da obra.

Palavras-chave. Milton Nascimento, Lô Borges, Música popular, Modalismo, Música brasileira.

Title. Lô Borges's Contributions to the 1970 LP *Milton*: An Analysis of the Audiovisual and Harmonic Aspects of the Song "Clube da Esquina"

Abstract. This paper proposes an interdisciplinary analysis of Lô Borges's contributions to the album *Milton* (1970), investigating the harmonic and melodic patterns of the song "Clube da Esquina" and their relationship with the musical arrangements, the LP's cover art, and the poetic content of the lyrics. The methodology relies on content analysis. The harmonic framework is grounded in Ron Miller's modalism, tensioned by the perspectives of Schoenberg and Guest. The study of the arrangements, sound spectrum, and vinyl art is anchored in Molina, Gomes, Mammi, Burke, and Calandrini, while the literary analysis is based on Borges. The results reveal a unified structural connection within the work, marked by an initial linearity that is subtly disrupted by converging contrasts across all analytical dimensions. This disruption manifests interdependently: the categorical harmonic modulation and the shift in intensity within the sound spectrum reflect the narrative transition of the lyrics—built upon the paradox between night/day and





loneliness/sociability—which also reverberates in the cover's iconography, juxtaposing a linear silhouette in vibrant colors against a minimalist background. It is concluded, therefore, that the musical modulations, the break in poetic linearity, and the visual choices do not operate in isolation, but act codependently in consolidating the work's final phonographic meaning.

Keywords. Milton Nascimento, Lô Borges, Popular music, Modalism, Brazilian music.

Introdução

O presente artigo parte da visão crítica e dá continuidade à dissertação de mestrado intitulada “*Clube Da Esquina 1970-1972: a compositional analysis according to Ron Miller's modal jazz concepts*”, apresentada em 2021, durante a conclusão do curso em *Jazz Studies* pela University of Louisville (EUA). Seguindo as especificações do orientador, assim como os parâmetros da instituição, foi redigida uma dissertação com uma análise parcial, com pouco ou nenhum distanciamento crítico em relação aos principais autores citados e músicos abordados.

Visando revisitar algumas transcrições de Lô Borges contidas naquele trabalho e também expandir o objeto de estudo, faz-se necessário ampliar as possibilidades de análise e manter um distanciamento crítico do autor de referência. No que se refere à expansão do objeto de estudo, propõe-se explorar o campo da interdisciplinaridade, ou seja, além da análise teórica da transcrição da canção *Clube da Esquina*, pretende-se analisar o texto da canção, assim como os processos criativos de arranjo, gravação e criação da capa e contracapa do disco *Milton*, de 1970, no qual a canção é lançada em áudio pela primeira vez.

O conceito de interdisciplinaridade aqui utilizado tem por base o trabalho desenvolvido pelo pesquisador Fábio Gomes em sua dissertação de mestrado: “Moacir Santos e as sonoridades dos LPs *Coisas* e *Maestro*” e artigo derivado. Após analisar trabalhos acadêmicos referentes a Moacir Santos, Gomes (2023, p. 25) afirma que “é possível constatar uma pluralidade de abordagens que dialogam com diversas áreas do conhecimento”. Em música, essas áreas correspondem a aspectos audiovisuais, históricos, antropológicos, artísticos e musicológicos que dialogam entre si, criando uma conexão indispensável para a pesquisa. Dessa forma, os resultados e conclusões obtidos através desta investigação não se restringirão exclusivamente à análise dos elementos musicais. Corroborando esse ponto de vista para a abordagem da música popular, comenta Sérgio Molina (2017):

Acolhida como objeto de estudo acadêmico por diferentes áreas do conhecimento, como a Sociologia, as Letras, a Comunicação, a Semiótica ou a História, a música popular cantada é, paradoxalmente, ainda hoje observada a certa distância pela própria área da Música. Especialmente a partir das





últimas duas décadas do século XX, [...] fortaleceu-se a visão de que – devido às características multidisciplinares que o contexto da música popular cantada inegavelmente envolve – uma análise exclusivamente musical não seria o caminho mais apropriado para dar conta da pluralidade de significações que tal objeto sugere (Molina, 2017, p.19).

O objetivo geral é investigar os padrões melódicos e harmônicos na canção *Clube da Esquina*, de Lô Borges, Márcio Borges e Milton Nascimento, bem como a relação entre a arte do LP, os arranjos e a disposição da instrumentação na gravação e produção do fonograma.

Lô Borges e o Clube da Esquina

Salomão Borges Filho nasceu em Belo Horizonte (MG), no dia 10 de janeiro de 1952, sendo o sexto filho de uma família de onze irmãos (Albin, 2006, p.197). Fundou, durante a adolescência, um conjunto musical dedicado à interpretação do repertório dos Beatles, intitulado *The Beavers*. Apesar da pouca idade de seus integrantes, a referida formação demonstrava considerável nível de profissionalismo e ganhou notoriedade na cidade, realizando apresentações públicas esporádicas. Subsequentemente, sua numerosa família transferiu-se para um apartamento localizado no Edifício Levy. Foi nesse ínterim que estabeleceu contato com Milton Nascimento, então recém-chegado do interior de Minas Gerais.

Aos 17 anos de idade, Lô iniciou sua trajetória na composição, desenvolvendo a partir de então um vasto repertório em parceria com Milton Nascimento. A primeira canção resultante dessa colaboração foi *Clube da Esquina*, contando com estrutura harmônica concebida por Borges e linha melódica composta por Milton. Posteriormente, essa profícua associação não apenas daria origem a um dos álbuns de maior notoriedade lançados no Brasil, mas também fomentaria a emergência de todo um movimento musical.

No decurso do ano de 1972, Milton instigou Lô a acompanhá-lo em uma mudança para Niterói, no Rio de Janeiro, com o intuito de gravarem um *long-play* (LP) em conjunto. Fixaram residência em um amplo casarão que, durante aquele ano, transmutou-se em um laboratório criativo, culminando no desenvolvimento do álbum *Clube da Esquina*, fruto dessa vivência. O êxito estrondoso do referido disco incitou tamanho entusiasmo nos produtores que comissionaram Lô para a gravação de um álbum solo. Lançado naquele mesmo ano, o trabalho sem título específico ficou conhecido como o *Disco do Tênis*. Entretanto, o jovem Lô Borges não nutria aspirações alinhadas ao estrelato comercial; ato contínuo ao lançamento da obra, abdicou da rotina promocional para adotar um estilo de vida baseado na contracultura *hippie*.





De acordo com Albin (2006, p. 197), o Clube da Esquina configurou-se como um movimento musical impulsionado pelos músicos Milton Nascimento, Lô Borges, Wagner Tiso, a banda Som Imaginário, Beto Guedes e Toninho Horta, em articulação com os letristas Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e diversos outros cantores, instrumentistas e poetas.

O nome do movimento constitui uma referência ao cruzamento das ruas Divinópolis e Paraisópolis, localizado no bairro de Santa Teresa, no município de Belo Horizonte. Historicamente, esse espaço consistia em um efervescente ponto de sociabilidade para músicos e artistas que buscavam oportunidades de apresentação e o compartilhamento de sua produção estética.

A gênese dessa importante vertente musical ocorreu em fins de 1963. Àquela época, Milton Nascimento havia recém-migrado do interior do estado de Minas Gerais com o intuito de estabelecer residência em sua capital, Belo Horizonte, onde exerceria o ofício de datilógrafo. Por acaso, ele e seu amigo de infância, Wagner Tiso, passaram a residir no mesmo edifício que a família Borges. Segundo Borges (2013, p.22), pouco tempo depois, Milton também passou a coabitar o mesmo apartamento, tornando-se uma espécie de “membro honorário” da família Borges.

A classificação quanto à técnica de apuração de dados a ser utilizada será a análise de conteúdo. Segundo Oliveira (2011, p.46, apud BARDIN, 1977), “a análise de conteúdo possui duas funções básicas: função heurística – aumenta a prospecção à descoberta, enriquecendo a tentativa exploratória e função de administração da prova – em que, pela análise, buscam-se provas para afirmação de uma hipótese”. Após as transcrições do fonograma determinado para a realização desta pesquisa, será feita uma análise harmônica e melódica embasada nos conceitos de Miller (1996). Essa análise teórica será organizada em: harmonia, melodia e instrumentação. Em seguida, será feito um estudo analítico das letras das canções, tendo como base as obras de Borges (2013).

Após a organização e o estudo das categorias “harmonia”, “melodia” e “letra”, tem-se o necessário para a análise dos arranjos e da construção e montagem do fonograma. Para tanto, serão usados Molina (2017) e Gomes (2023); adiante, será feita uma relação entre o fonograma e a arte do álbum *Milton 1970*, tendo como base Burke (2017), Gomes (2023), Mammi (2014) e Gomes, Júnior, Medeiros e Santana (2015).

Por fim, será feita uma análise dos resultados a partir do cotejamento do material analisado. Ademais, será apresentada a seguinte ordem de investigação: harmonia, arranjos e montagem do fonograma, arte da capa do disco e letra. Os resultados coletados serão



relacionados a fim de verificar a relação dos componentes elencados na produção do fonograma.

Análise audiovisual

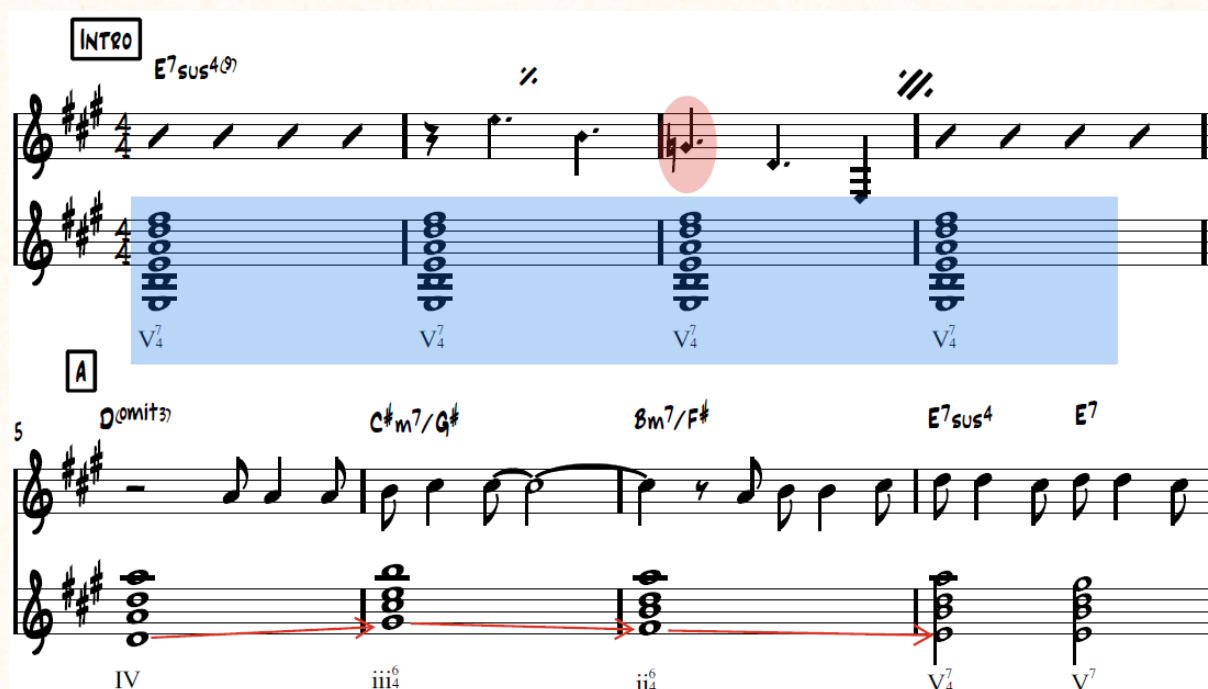
Harmonia

A canção *Clube da Esquina* é baseada em um padrão harmônico que não apresenta uma resolução clara em Lá maior, enfraquecendo, assim, as características tonais da canção. Para Ribeiro (2014, p.35), o movimento Clube da Esquina é uma notória fonte de música modal, pois a “recorrência de estruturas modais na obra desses compositores pode ser atribuída em parte à convivência com uma tradição oral fortemente ligada à música litúrgica e ao cantochão”, fato que pretendemos verificar em pesquisas futuras.

No escopo da análise harmônica, propõe-se a categorização dos tipos de modalismo e de cadências modais fundamentada nas perspectivas de Ron Miller. Segundo Miller (1996, p. 13), a vertente Modal Linear subdivide-se em duas tipologias, a depender do ritmo harmônico empregado. O primeiro tipo manifesta-se por meio de um ritmo harmônico lento ou estático, caracterizando-se por: (a) ausência de uma linha de baixo melódica, configurando-se primordialmente como um *vamp*; (b) persistência de um único modo ao longo de toda a seção; (c) centro tonal definido. Em contrapartida, o segundo tipo de Modal Linear viabiliza-se mediante um ritmo harmônico rápido, cujas propriedades fundamentais consistem em: (a) harmonia e melodia predominantemente diatônicas; (b) linha do baixo com maior movimentação e contorno melódico; (c) centro modal claramente definido; e (d) forma mais simétrica.

Contudo, a fim de manter uma leitura crítica das teorias apresentadas, baseamos a análise sobretudo na percepção musical (harmônica e melódica) daquilo que se percebe como modal ou tonal a partir da relação Dominante/Tônica (principal ou secundária), apoiando-nos noutros autores como Schoenberg (2004, 2011) e Guest (2006).



Figura 1 – *Clube da Esquina* compasso 1 ao 8

Fonte: próprio autor

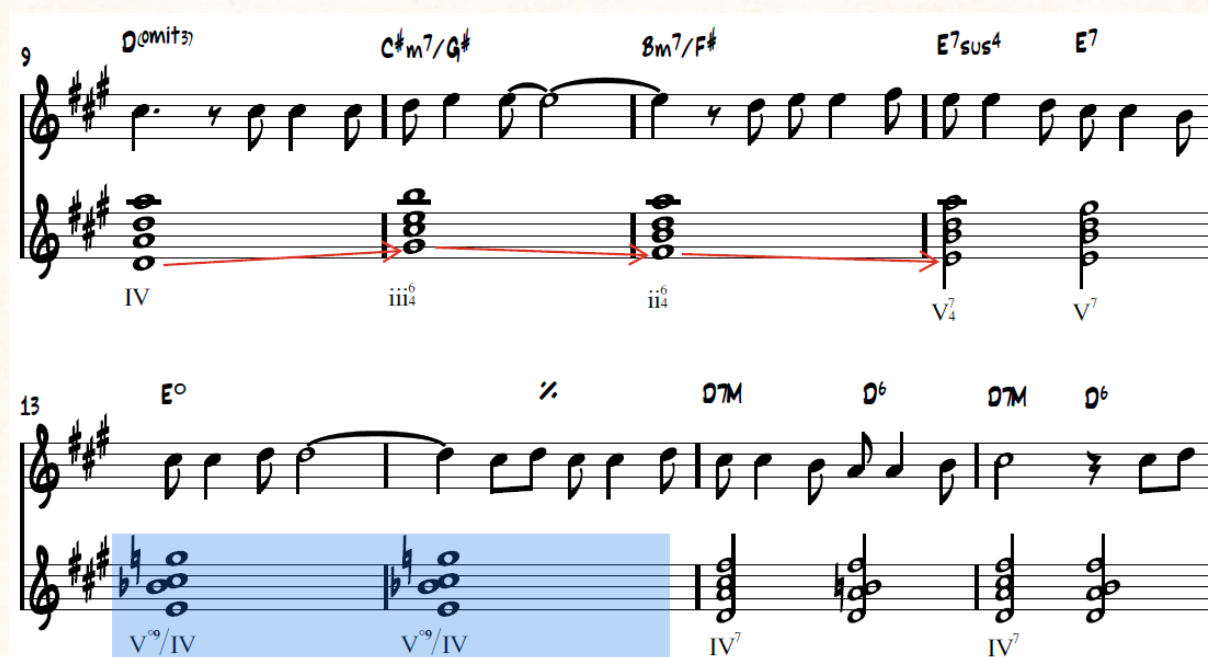
Na figura 1, podemos observar que a canção se inicia com uma introdução em Mi Dórico, já que a nota sol natural é tocada ao violão na introdução.¹ Conforme mencionado, é classificado por Miller (1996, p. 13) como modal linear lento, já que apresenta uma linha de baixo estática (*pedal point*) e um centro bem definido e que chamamos por acorde modal em outras pesquisas (Tiné, 2014). A disposição dos *voicings* do acorde é uma estrutura mista de quartas justas e uma terça maior. Noutra obra, classificamos o sus4(7) como podendo ter função de subdominante - quando se resolve em si mesmo na forma de dominante -; de dominante - quando se encaminha em movimento de 4ª ascendente em direção à tônica principal ou secundária -; e mesmo de tônica quando permanece estática e, portanto, modal. Entretanto, mesmo entendendo o Esus4(7) como acorde do grau V, o acorde de grau I, Lá maior, não aparece na canção, enfraquecendo consequentemente a sensação de tonalismo.

A partir do compasso 5, temos o início da seção A, que, de acordo com Miller (1996, p. 13), poderia ser caracterizada como modal linear rápido, pois apresenta uma movimentação mais rápida de acordes diatônicos, além de uma linha de baixo mais melódica e um centro tonal bem definido, entretanto, a presença da cadência II-V e da resolução da 4ª justa na 3ª, sensível

¹ Essa melodia são os harmônicos na 12ª casa do violão, que é afinado em uma disposição de 4ª justas e uma 3ª maior.

do acorde dominante (E7), dificulta a categorização como modal, ainda que, ao invés de resolver no acorde de tônica, a música volte para a sequência inicial a partir da subdominante (IV). Por outro lado, ressalta-se o uso das inversões de baixo nos graus III e II, que, de acordo com Schoenberg (2011, p. 101), cria uma disposição menos sólida, gerando, assim, um efeito mais débil, porém com algumas manipulações estéticas, que, no caso da cadência em questão, servem para articular uma linha de baixo linear.

Figura 2 – *Clube da Esquina* compasso 9 ao 16



Fonte: próprio autor

Do compasso 9 ao 12 (figura 2), a progressão anterior é repetida. Entretanto, após o E7, no compasso 13, surge um E° (ou C#°), um acorde diminuto com função de dominante. Nesse ponto, tem-se claramente uma relação tonal, na medida em que essa dominante secundária (V°9/IV) se resolve no acorde prometido. Outro ponto bastante característico da harmonia tonal é a subdominante maior se transformar em menor, naquilo que teóricos de música popular, como Guest (2006, p. 11), convencionaram chamar de empréstimo ou intercâmbio modal e que Schoenberg (2004, p. 73) denominou “relações com a subdominante menor”. O fato é que, no lugar da volta para o acorde de tônica (Lá Maior), que permanece como sujeito oculto da harmonia, após o Dm, volta-se ao acorde modal inicial no V grau, aqui mixolídio pela presença de Sol# na melodia.

Figura 3 – *Clube da Esquina* compasso 17 ao 22

Fonte: próprio autor

Destaque-se também, na figura 3, a presença da nota dó natural na melodia que reforça o intercâmbio maior-menor mencionado, porém, em nível melódico.

Figura 4 – *Clube da Esquina* compasso 41 ao 48

Fonte: próprio autor



Na parte **B** da canção (figura 4), a repetição *//: D / Am7 ://* em *looping* cria uma ambiguidade tonal que pode ser interpretada de duas maneiras. Inicialmente, pode-se pensar em um centro tonal em Ré, com acordes e melodia baseados no modo mixolídio. Como resultado, temos o uso de *modal vamp*, que ocorre quando há a repetição de dois acordes por um determinado tempo sem apresentar o emprego da dominante. Segundo Miller (1996, p. 58), os *vamps* são figuras rítmicas e harmônicas repetitivas, geralmente de 2 a 4 compassos de duração. Por outro lado, na medida em que as duas frases da melodia têm início e término na nota Mi, abre-se a possibilidade de o *vamp* ser IV-Im7, ou seja, um *vamp* dórico com centro em Lá. Isso porque, sendo Lá a tonalidade suspensa da canção, ocorre o fato de ele ser explicitado na parte **B**.

Letra

Figura 5 – Letra da canção *Clube da Esquina*

CLUBE DA ESQUINA
M. Nascimento/Lô Borges/M. Borges

Noite chegou outra vez
de novo na esquina os homens estão
todos se acham mortais
dividem a noite, a lua, até solidão
neste clube a gente sozinha se vê
pela última vez
à espera do dia naquela calçada
fugindo de outro lugar

A

Perto da noite estou
o rumo encontro nas pedras
encontro de vez
um grande país eu espero
espero do fundo da noite chegar
mas agora eu quero tomar suas mãos
vou buscá-la onde for
venha até a esquina
você não conhece o futuro
que tenho nas mãos

A'

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

B

E no Curral D'El Rey
janelas se abram ao negro do
mundo lunar
mas eu não me acho perdido
do fundo da noite partiu minha voz
já é hora do corpo vencer a manhã
outro dia já vem
e a vida se cansa na esquina
fugindo, fugindo pra outro lugar

A'

Fonte: Borges (2013, p. 220)





Segundo Borges (2013, p. 218), a parceria entre Lô Borges e Milton Nascimento começou em uma tarde em um bar de Belo Horizonte, quando Lô confessou a Bituca² que estava trabalhando em algumas composições e gostaria de compartilhá-las com o amigo mais velho. Na mesma noite, Márcio Borges recorda que ficou ao lado dos dois, presenciando o processo composicional que daria forma à canção *Clube da Esquina*. Segundo o letrista, ao ouvir a harmonia, Milton começou a solfejar uma melodia, que a cada repetição ganhava mais força e convicção, até atingir o ápice.

Sobre o processo de criação da letra, Márcio relembra:

Decorei mentalmente o tema e entrei para dentro de casa atrás de lápis e papel. Dona Maricota nos forneceu. Sentei-me à mesa de jantar e comecei a escrever de um só fôlego, ao contrário de outras vezes em que as letras demoravam dias, até meses, para ficar prontas. Lá fora, a noite chegava. Lô, com certeza, iria correndo para a esquina, mostrar sua primeira composição para [...] o pessoal do Clube. Da esquina se via a Serra do Curral cercando Belo Horizonte por aqueles lados, a pedreira da Pompéia e a mata do Taquaril. Dentro de casa eu escrevia sem parar quando a luz apagou. Queda de energia (Borges, 2013, p. 218).

Ainda segundo Borges (2013, p. 220), após a apresentação pública da composição, a canção foi transformada em uma espécie de hino, tanto pelos familiares quanto pelos amigos que se encontravam na esquina da rua Divinópolis com a rua Paraisópolis. O autor relembra que não tinha a mínima ideia do quão famosa e importante a expressão “Clube da Esquina” iria se tornar. Para Márcio, a canção se mostrou promissora, digna de inaugurar a parceria entre Lô, então com dezesseis anos, e Milton Nascimento, na época com vinte e seis anos.

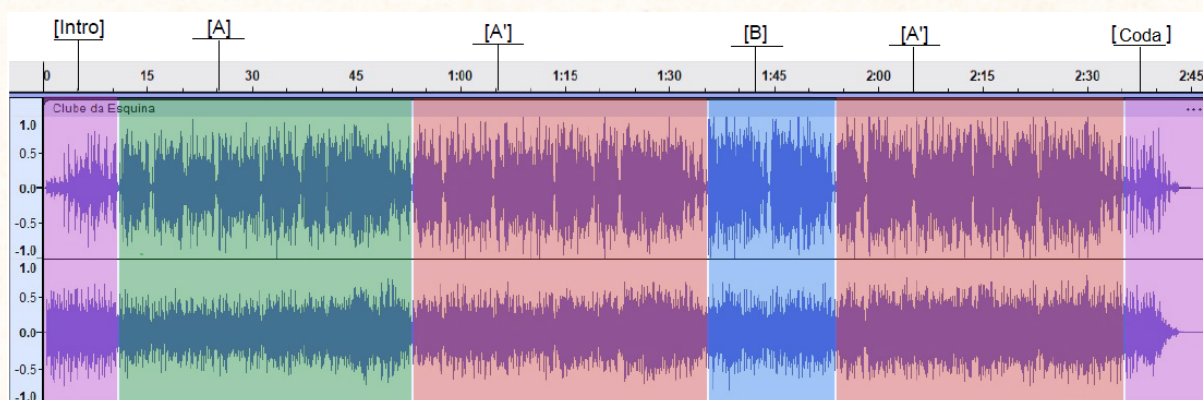
Sobre o significado da letra (figura 5), Borges (2013, p. 221) ressalta que, com vinte e três anos, “achava a letra, depois de tudo, muito lunática e triste”, um reflexo dos sentimentos do próprio escritor naquele início da década de 1970, no auge dos Anos de Chumbo. Observa-se que a letra apresenta uma pequena narrativa ou descrição que percorre o tempo, da noite que chega até o amanhecer, desde “noite chegou outra vez” até a hora em que o corpo vence a manhã. Em outras palavras, os versos evidenciam o paradoxo entre a socialização que um clube traria e a solidão, na medida em que se trata, como visto, de um clube imaginário.

² O apelido “Bituca” surgiu na infância de Milton Nascimento. Quando contrariado, o músico costumava fazer um “bico”, o que levou seus pais adotivos a chamá-lo carinhosamente dessa forma.



Arranjo e Espectro sonoro

Figura 6 – Espectro sonoro do fonograma *Clube da Esquina*



Fonte: próprio autor

Os gráficos das figuras 6, 7 e 8 apresentam o espectro sonoro da canção *Clube da Esquina*. Sérgio Molina (2017, p. 49 - 50), em *Música de Montagem*, sugere a gravação multipista como uma espécie de grade de partitura a partir da qual se pode inferir a análise da música popular:

Assim como na história da música clássica o surgimento da escrita musical com seu controle das durações permitiu um maior planejamento de eventos simultâneos, o desenvolvimento dos gravadores multipistas possibilitou, nos anos 1960, que os músicos populares comessem a arquitetar sobreposições de eventos sonoros, explorando zonas abertas na verticalidade dos registros. [...] Com a gravação multipista e a possibilidade de *overdubbing*, os músicos começaram a exercitar a sobreposição de acontecimentos musicais de forma mais empírica num primeiro momento, para logo passarem também a planejar o resultado final, imaginando esboços da sonoridade resultante, ainda no primeiro instante das primeiras ações composicionais (Molina, 2017, p. 35).

Ao analisarmos o espectro do fonograma *Clube da Esquina* (figura 6), podemos observar a presença de seis seções, sendo elas: *Intro*, *A*, *A'*, *B*, *A'* e *Coda*. Pelo fato de este fonograma apresentar uma montagem mais simples, sem muitos efeitos ou colagens, iremos analisar alguns segmentos que se destacam no aspecto composicional como um todo.

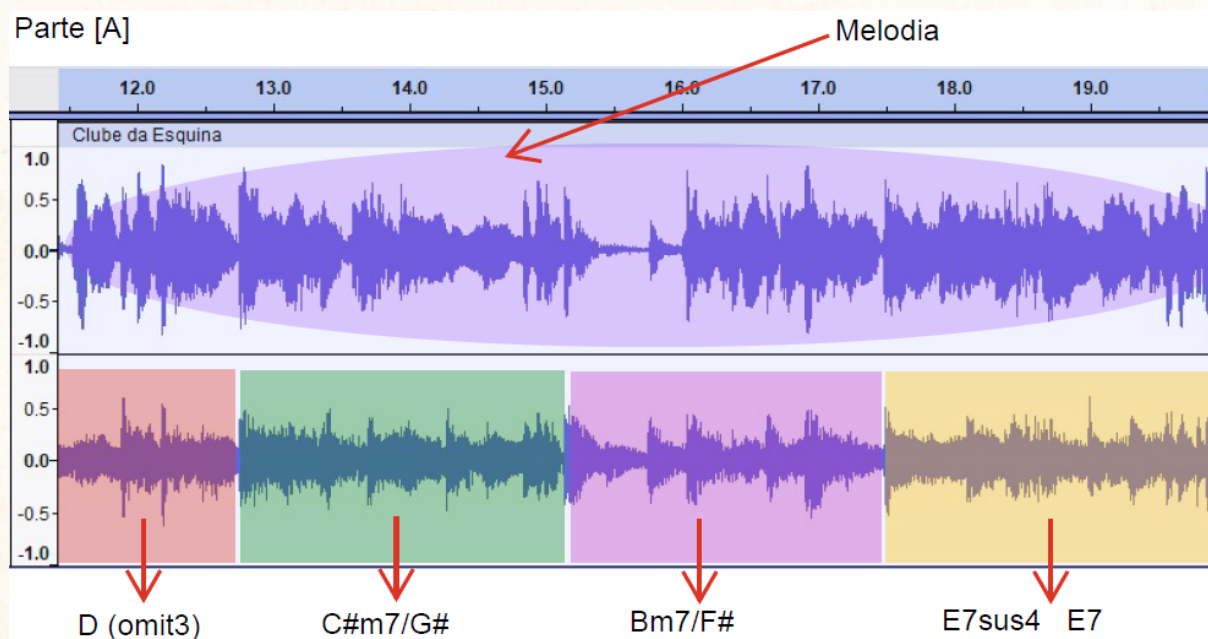
Figura 7 – Espectro sonoro da introdução de *Clube da Esquina*



Fonte: próprio autor

Na introdução (figura 7), a partir da visualização do fonograma em *stereo*, podemos notar que a pista da direita (faixa inferior) apresenta predominantemente o acompanhamento de violão e a linha rítmica da bateria, enquanto, na pista da esquerda (faixa superior), predomina a voz e a melodia da canção tocada no violão. Como dito anteriormente, a introdução se caracteriza por ter um acorde E7sus4(9) estático e repetitivo, sendo assim, essa estaticidade é apresentada no espectro sonoro com uma onda uniforme.

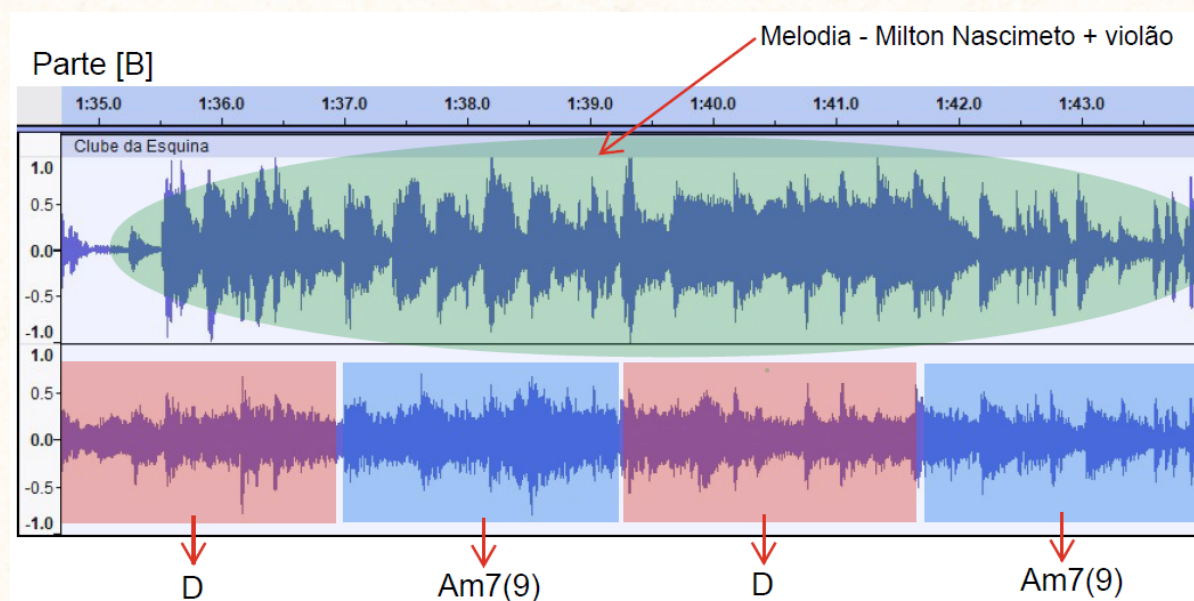
Figura 8 – Espectro sonoro parte A de *Clube da Esquina*



Fonte: próprio autor

Na figura 8, temos a seção **A**, onde, na pista da esquerda, se ouve a voz de Milton Nascimento em uníssono com a melodia tocada ao violão por Lô Borges, que também solfeja a melodia em uma espécie de monodia com Bituca. Na pista da direita, podemos notar, pela imagem, a movimentação harmônica característica de um movimento linear harmônico mais ativo. Pela análise do espectro sonoro, pode-se notar que cada acorde da parte **A** tem uma ondulação diferente.

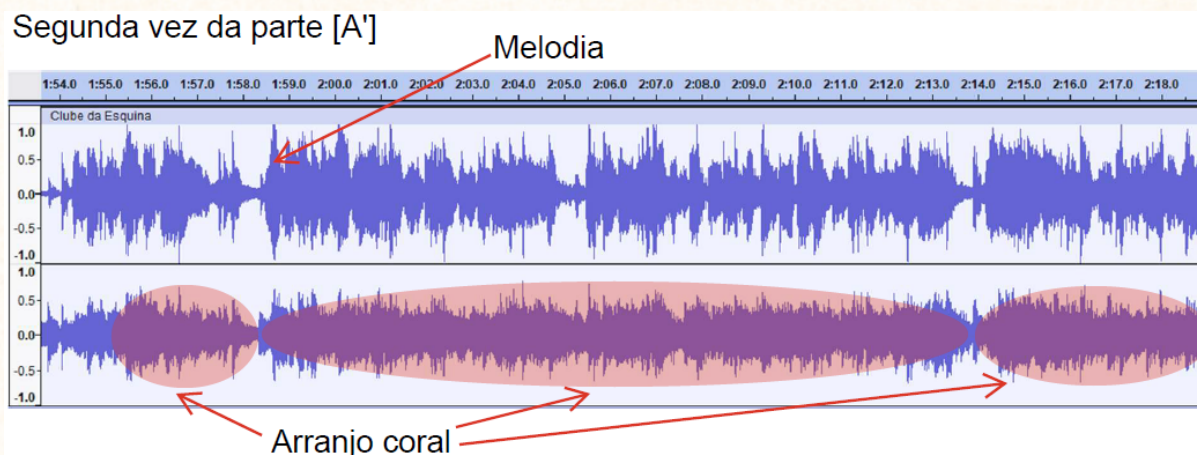
Figura 9 – Espectro sonoro parte B de *Clube da Esquina*



Fonte: próprio autor

Na parte **B** (figura 9), temos uma notória evolução na intensidade da pista da esquerda (faixa superior). A melodia se altera com a intensificação dos decibéis (tabela numérica à esquerda) e com o emprego de intervalos mais distantes de 4ª justa e 5ª justa; a linha melódica também ultrapassa uma oitava (se considerarmos a tessitura do trecho).

Figura 10 – Espectro sonoro da segunda vez da parte A' de *Clube da Esquina*



Fonte: próprio autor

Na segunda vez em que é repetida a parte A' (figura 10), a partir da minutagem 1'55'', temos a adição de um arranjo em coro repetindo a melodia, ora em cânone, ora em uníssono com a melodia principal. O arranjo é mixado na pista da direita, juntamente com a harmonia no violão e a linha rítmica da bateria.

Arte da capa do LP

Segundo Burke (2017, p. 20 - 24), as imagens nos permitem projetar o passado de forma mais consistente, pois “o que o estudo da História e da criação artística tem em comum é um modo de formar imagens”, sendo que, até as texturas de uma fotografia podem transmitir uma ideia, ainda mais se comparadas e associadas a imagens sonoras geradas por determinados fonogramas e elepês. De acordo com Burke (2017, p. 54 - 59), um grande aliado na análise de imagens é a iconografia, que é a interpretação de ícones através de uma análise de detalhes. As imagens são parte essencial de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento específico de determinada tradição (para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais). Em contraste, o mesmo autor ressalta que o método iconográfico subestima a variedade de imagens e a diversidade de questões históricas. Por fim, os pesquisadores necessitam da iconografia, porém devem ir muito além desta.

Em complemento à ideia de comunicação através das imagens, outra forma de expressão visual muito eficaz são as artes dos elepês. As capas, fundos e encartes apresentam duas características importantes: (1) o próprio álbum de música já contém, em anexo, as letras e a ficha técnica através do encarte do disco; (2) a capa propriamente dita, que, muitas vezes,



se relaciona de alguma forma com o conceito geral do álbum e com a ideia principal dos versos que ali estão. No quesito exclusivamente gráfico, Gomes, Júnior, Medeiros e Santana afirmam:

“É, então, na capa de um elepê onde se encontra o maior número de elementos capazes de serem analisados graficamente com relação à originalidade ao nome dado, à propriedade do tipo gráfico; à novidade das cores impressas; à qualidade do retrato” (Gomes, Júnior, Medeiros E Santana, 2015, p. 1188).

Para Mammi (2014, p. 2), a partir de sua invenção, no século XX, o disco de vinil adquiriu status comparável ao de um livro, devido a sua capacidade de “materialização do som”. Vale lembrar que nos séculos anteriores, a música só poderia ser apreciada perante uma performance ao vivo, sendo a partitura a única forma de preservação da ideia sonora. Ainda segundo Mammi (2014, p. 3), “não havia música sem que alguém se sentasse ao piano ou gesticulasse no palco; não havia música sem ingressos, convites, roupas adequadas”. Dessa forma, o disco possibilitou ao ouvinte a capacidade de levar para casa o som materializado em um objeto derivado do petróleo; e além disso, inaugurou o que o autor chama de “escuta solitária” em duplo isolamento: o primeiro referente à performance (o som), e o segundo referente ao ato social de apreciação musical (o ouvinte).

Ademais, a criação e comercialização do vinil foi de indispensável importância para a música popular. A partir de 1948, os discos de longa duração (*long play*) foram lançados nos Estados Unidos, possibilitando, assim, uma melhor estruturação do álbum, pois o limite de tempo agora compreendia aproximadamente 20 minutos de cada lado do disco. Como resultado, durante a fase do jazz modal do final dos anos 50, Mammi esclarece:

“Entre os jazzistas, Miles Davis foi mestre em pensar o LP como uma obra unitária (*Kind of Blues, Sketches of Spain*, etc), mas foi seu antigo parceiro John Coltrane, quem explorou todas as possibilidades que o novo formato oferecia, como nas longas improvisações sobre um único acorde de *A Love Supreme*” (Mammi, 2014, p.7).



Figura 11 – Capa do elepê *Milton*, de 1970



Fonte: Milton (1970)

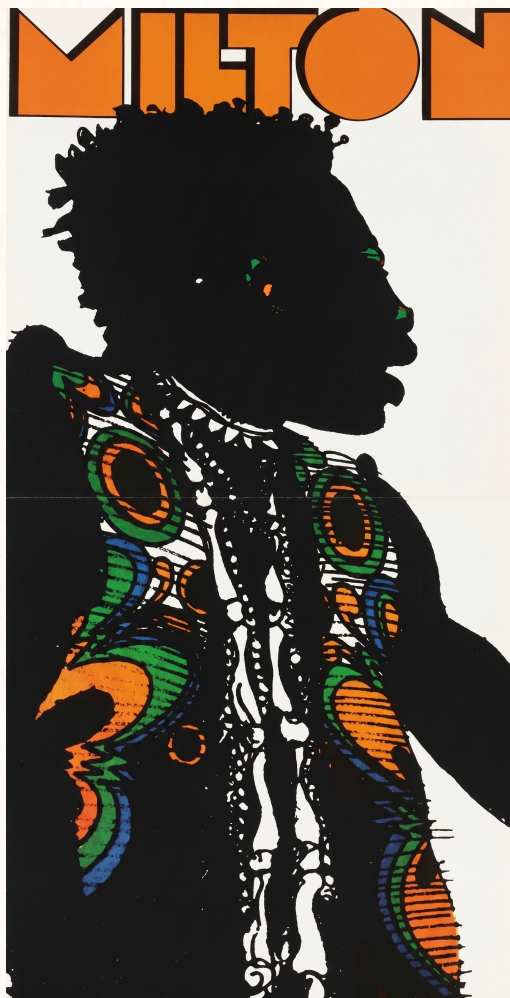
Segundo Garcia (2020), o designer Kélio Rodrigues foi responsável pela arte do elepê *Milton*. Na capa, fundo e encarte (figuras 11, 12 e 13), nota-se uma silhueta, ou um vulto, que, segundo o autor, seria “Milton Nascimento transfigurado na efígie de um guerreiro africano”. Para Burke (2017, p. 103), “uma das soluções comuns para o problema de tornar concreto o abstrato é mostrar indivíduos como encarnações de ideias ou valores”. Para o autor, essa ideia de um líder heroico, um tipo de super-homem, foi definida na Antiguidade clássica.

Figura 12 – Capa traseira do elepê *Milton*, de 1970



Fonte: Milton (1970)

Figura 13 – Poster/encarte interno do elepê *Milton*, de 1970



Fonte: Milton (1970)

De acordo com Gomes (2023, p. 87), os elementos visuais adicionam camadas de “sentido simbólico e direcionamento mercadológico aos discos”, associando-se com os sentidos auditivos. Na figura 13, podemos notar o destaque e contraste que as cores laranja, verde e azul têm em relação ao fundo branco e à silhueta negra da figura da capa. Para Calandrini (2018, p. 17), nas obras de arte, as cores sempre carregam significados, sejam elas em pinturas mais coloridas e vibrantes, ou em trabalhos com ausência de certas tonalidades ou luminosidades. De acordo com o autor, a cor laranja é associada à energia, à atividade e ao perigo; a cor verde remete à vida, juventude e esperança; por fim, a cor azul é relacionada com harmonia e virtudes intelectuais.

Segundo Calandrini (2018, p. 18), a simbologia das cores se altera no decorrer da história, e também muda o significado conforme a região e cultura. O branco, por exemplo, pode representar pureza e luz no Ocidente, e morte no Oriente. Para o autor, o fundo branco



transmite a sensação de que a obra estaria exposta em um museu, levando o foco para a paleta de cores. Outra característica da capa que chama a atenção é o contraste gerado pelo fundo branco e o vulto negro, que, conforme relatou Calandrini (2018, p. 9), não eram consideradas cores por Leonardo da Vinci, e sim extremos da luz.

Considerações finais

Após as análises audiovisuais e harmônicas, notamos uma característica em comum entre a letra, o aspecto aural e as características visuais: todos esses atributos apresentam a ideia de algo predominantemente linear com alguns contrastes sutis e eficazes.

A harmonia apresenta uma estrutura básica e repetitiva, tendo como centro, na parte **A**, a sequência IV-III-II-V sem explicitar o acorde da tonalidade. Ou seja, a parte **A** é tonal, com uma espécie de sujeito oculto, uma tonalidade de A maior incógnita, enfraquecida pela ausência de resolução do V7. Em contrapartida, na parte **B**, o tom permanece ambíguo através do *vamp* //: I / Vm7 ://. Essa ambiguidade reforça o aspecto modal da seção **B**, de forma que a estrutura da canção *Clube da Esquina* se assemelha às estruturas encontradas nos afrosambas, de Baden e Vinicius. Da mesma forma que a harmonia, o espectro sonoro apresenta ondas sonoras lineares com momentos específicos de alteração ondular.

No que diz respeito à arte do elefê, o desenho de um vulto negro linear é realçado por um fundo branco minimalista. Entretanto, assim como a harmonia, esta linearidade na forma (vulto e harmonia) é composta por cores de contraste, que seriam análogas às modulações harmônicas sutis presentes na canção. Quanto à letra, Márcio Borges apresenta um contraste entre luz e escuridão. A quebra de linearidade em sua narração ocorre justamente na modulação entre a seção **A'** (*um grande país eu espero/espero do fundo da noite chegar*) e **B** (*Agora as portas vão todas se fechar/no claro do dia o novo encontrarei*).

Por fim, podemos afirmar que os elementos observados da canção apresentam certa semelhança quanto à linearidade, com detalhes bem elaborados que não destoam da proposta do álbum. Em conclusão, nota-se que a primeira obra da parceria entre Lô Borges e Milton Nascimento, desde o início, apresentou solidez e entrosamento necessários para uma longa e próspera colaboração.



Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. 959 p.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011. 229 p.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2013. 358 p.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 318 p.

CALANDRINI, L. C. L. *As cores na arte: uma experiência cromática*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/7049/1/LCalandrini.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2026.

CUNHA, T. M.. *Clube da Esquina, 1970-1972: A Compositional Analysis According to Ron Miller's Modal Jazz Concepts*. 2021. 74 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Jazz) – School of Music, University of Louisville, Louisville, 2021. Disponível em: <https://ir.library.louisville.edu/etd/3794/>. Acesso em: 28 jul. 2026.

GARCIA, L. H. A.. *Do fio da canção*. A música de: História pública da música do Brasil, v. 2, n. 2, 2020. Disponível em: <https://amusicade.com/milton-1970-milton-nascimento/>. Acesso em: 18 jun 2026.

GOMES, Fábio Lima Marinho. *Moacir Santos e as sonoridades dos LPs “Coisas” e “Maestro”*. Curitiba, 2023. 127 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: <https://ppgmus.unespar.edu.br/assuntos/dissertacoes/FabioLimaMarinhoGomes.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2026.

GOMES, L. V.; JUNIOR, M.; MEDEIROS, L.; SANTANA, V. N. M.. Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DESIGN DA INFORMAÇÃO, 7., 2015, Brasília. *Anais...* São Paulo: Blucher, 2015. p. 1186-1198. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/principios-para-anlises-grficas-de-capas-de-disco-de-vinil-20297>. Acesso em: 21 jun. 2026.

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático* - vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. 148 p.

MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. *Revista Piauí*, Rio de Janeiro, n. 89, p. 36-41, 2014.

MILLER, Ron. *Modal Jazz Composition and Harmony*: vol. 1. Rottenburg: Advance Music, 1996. 142 p.

MILTON. Milton Nascimento (Compositor). Milton Nascimento (Intérprete, voz e violão). Rio de Janeiro: Odeon, 1970. LP. Álbum gravado com o acompanhamento da banda Som Imaginário.



MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017. 304 p.

OLIVEIRA, Maxwell Ferreira. *Metodologia Científica: um manual para a realização de pesquisas em administração*. Universidade Federal de Goiás, Catalão, GO, 2011.

RIBEIRO, Vicente Samy. *O Modalismo na Música Popular Urbana no Brasil*. Curitiba, 2014. 337 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004. 224 p.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 584 p

TINÉ, P. J. de S.. O modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 110-116, jan./jul. 2014.

