

Áudio-arte de estúdio, música montável e discursividade:

proposições para se pensar a sonoridade de um disco

ESDRAS GARCIA PEREIRA ¹

LEANDRO BARSALINI ²

Resumo: O artigo apresenta possíveis caminhos metodológicos para a análise de música popular gravada, levando em conta seu caráter transdisciplinar. Partiremos da noção de “áudio-arte de estúdio”, proposta por Turino (2008), e do conceito de “música montável”, trabalhado por Molina (2017), pensando possíveis aproximações teóricas e metodológicas entre tais autores. Ademais, partimos de uma noção do materialismo histórico e de um entendimento discursivo diante da materialidade musical (MARX, 2011; ALTHUSSER, 1974; ORLANDI, 2001). Assim, consideramos as condições de produção materiais e históricas de um fonograma como interferentes necessários na produção de sentido de uma sonoridade. Por fim, levantaremos percursos que possam ser adotados em análises que se proponham a delinear a sonoridade de um fonograma em um sentido amplo e multifacetado, exemplificando tal proposta analítica a partir do disco Minas (1975), de Milton Nascimento, entendido aqui como uma obra resultante do Clube da Esquina.

Palavras-chave: Áudio-arte de estúdio. Música de Montagem. Música Popular. Sonoridade. Álbum Minas (1975).

Studio audio art, montage music and discourse: propositions to think the sonority of a record

Abstract: The article aims to present possible methodological paths for the analysis of recorded popular music, taking into account its trans-disciplinary character. Beginning from the notion of “studio audio art”, proposed by Turino (2008), and from the concept of “montage music”, created by Molina (2017), thinking about possible theoretical and methodological approximations between these authors. In addition, we derived from a certain notion of historical materialism and a discursive understanding of musical materiality (MARX, 2011; ALTHUSSER, 1974; ORLANDI, 2001). Thus, we consider the material and historical production conditions of a phonogram as necessary interferences to produce the sonic meaning. Lastly, we will suggest paths that can be adopted in analyzes that propose to delineate the

¹ Estudante de graduação em Música pela Universidade Estadual de Campinas.

² Docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Doutor em Música (2014) pela mesma instituição.

sonorities of a phonogram in a broad and multifaceted sense, exemplifying such an analytical proposal from the album Minas (1975), by Milton Nascimento, herein understood as a work arising from Clube da Esquina.

Keywords: *Studio Audio Art. Montage Music. Popular Music. Sonority. Minas (1975).*

Introdução

O caráter transdisciplinar da música popular foi revelado desde os primeiros esforços de estudá-la academicamente, seja pelos trabalhos influenciados pela Escola de Frankfurt, ainda na primeira metade do século XX, a partir de Adorno (1983a, 1983b) e Benjamin (2020), por exemplo, ao partirem da teoria crítica para um estudo técnico e sociológico do objeto artístico-musical, seja a partir de autores como Edgar Morin (1965) e seus seguidores, que, além de afirmarem categoricamente o caráter multifacetado da canção, buscavam consolidar sua ascendência ao campo acadêmico (BAIA, 2011, p. 193).

Em meados dos anos 1980, em seu artigo “Analisando a música popular: teoria, método e prática”, publicado na revista *Popular Music*, Phillip Tagg ([1982] 2003) não só reforça esse caráter múltiplo da música popular, como ainda propõe um “método hermenêutico-semiológico”. Nele, estabelece uma certa sistematização de análise ao propor isolamentos de parâmetros musicais (em aspectos temporais, orquestrais, tonais etc.), que deveriam ser relacionados a questões de ordem “paramusical”. É interessante destacarmos que Tagg, nesse trabalho, já propunha um parâmetro dedicado aos elementos próprios dos estúdios de gravação, como, por exemplo, o *panning* (lateralidade), filtros, compressão, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem etc. (TAGG, 2003, p. 20).

O etnomusicólogo Turino (2008), vinte anos depois, pensando a música como experiência social e humana, busca categorizar diferentes modos em que as pessoas participam dos acontecimentos musicais. Tais categorias propostas ajudariam a pensar tanto a questão social quanto os elementos do objeto/fazer musical. Novamente, tal como Tagg, chama a atenção para uma particularidade dos estúdios de gravação e o impacto disso na música realizada dentro desse contexto (TURINO, 2008, p. 66). Assim, delimita dois tipos de música de estúdio: “Música de Alta-Fidelidade” e “Áudio-arte de estúdio”.³No ambiente acadêmico brasileiro atual, Molina (2017) chama atenção para o fato de que, após a década de 1960, a composição

³ Turino usa o termo “Studio Audio Art”. Traduzimos aqui ora por “áudio-arte de estúdio”, ora por “estúdio-arte”, ou ainda por “áudio-arte” e “arte de estúdio”.

de música popular se deu a partir de outros paradigmas, diferentes dos que a conduziram até aquela época. A esse tipo específico de fazer musical, Molina se refere por “composição de montagem”, justamente, por assim dizer, sendo ela montada a partir dos inovadores procedimentos técnicos de estúdio daquele período. Diante dessa noção, busca analisar musicalmente com mais atenção a música popular brasileira cantada e, em especial, o “caráter montável” do disco *Minas* (1975), lançado por Milton Nascimento.

Como veremos ao longo do artigo, Turino (2008), com a noção de “áudio-arte de estúdio”, e Molina (2017), com o termo “música de montagem”, cada qual ao seu modo, convergem noções teóricas e metodológicas interessantes para o estudo da música popular de estúdio. Assim, propomos inicialmente, neste trabalho, aferir as aproximações entre os dois autores, no que diz respeito à música popular de estúdio.

A partir de tal aferição e na busca de uma abordagem transdisciplinar do estudo da sonoridade em música popular, propomo-nos aqui a pensar também uma metodologia que associe os estudos musicológicos de harmonia, melodia, ritmo, letra e parâmetros musicais⁴ de estúdio aos de ordem sociocultural do objeto musical analisado. Assim, ao pensar o fazer musical como fazer social, partimos novamente de Turino (2008) para pensar as condições de produção de sentido do objeto musical e realizamos uma certa aproximação com o materialismo histórico conjugado à análise do discurso (MARX, 2011; ALTHUSSER, 1974; ORLANDI, 2001).

Ao apontarmos tal caminho, propomos também uma noção de sonoridade em um sentido amplo,⁵ que extrapola a noção física do som. Compreendemos, portanto, a sonoridade como uma absoluta experiência sensível a partir do fonograma. Deste modo, relações técnicas, históricas, sociais e culturais podem ser levadas em conta para a análise da sonoridade. Sendo assim, mesmo compreendendo que não existe uma análise que contemple a sonoridade como um todo, é-nos possível, a partir de determinados caminhos metodológicos, margear, circunscrever e apontar certas

⁴ De agora em diante, quando falarmos parâmetro, não mais nos referiremos aos parâmetros da análise “hermenêutica semiológica”, de Tagg (2003), mas ao sentido geral do termo.

⁵ Desse modo, também não assumimos a noção de sonoridade trabalhada por Molina (2017, p. 41), que, embora a entenda como uma experiência estética, não leva em conta parâmetros discursivos e socioculturais, por exemplo.

categorias dessa sonoridade. Com isso, a partir de Turino (2008), Molina (2017) e de questões socioculturais do fonograma, procuraremos sugerir um certo percurso metodológico, visando trazer colaborações para se pensar a sonoridade de estúdio na música popular. Para ilustrar o percurso adotado, ao final deste trabalho há um levantamento sugestivo de contribuições analíticas possíveis ao disco *Minas* (1975), objeto de análise de Molina, a partir da reflexão aqui realizada.

Áudio-arte de estúdio

Turino (2008),⁶ em seu livro *Música enquanto vida social*, tem como grande proposta refletir sobre a música em seu caráter de experiência social e humana. Para tal, entende como pertinente uma categorização que busque problematizar os diferentes enfoques ao fazê-la e/ou executá-la. Essa categorização está esquematizada a seguir.

Música ao vivo	Música gravada
Música apresentativa	Gravações de alta-fidelidade
Música participativa	Áudio-arte de estúdio

É interessante notar essa primeira distinção sentencial que Turino propõe: “música ao vivo” e “música gravada”; a necessidade em distinguir aquela música que é experimentada como evento ao vivo desta que é experimentada como reprodução de algo. No fundo, entendemos que Turino retoma, em certo sentido, a discussão de Benjamin (2020), de meados do século XX, que julga necessária uma nova forma de olharmos analiticamente para a arte a partir do momento em que ela é passível de ser reproduzida tecnicamente. Música ao vivo, nesse sentido, portanto, representa aquilo da música que possui o *hic et nunc*, enquanto a música gravada é a arte reproduzida, a “arte montada”.⁷ Essa classificação proposta por Turino não é trivial, pelo contrário,

⁶ Tradução nossa. No original, *Music as Social Life*.

⁷ A noção de arte montada é apresentada em Benjamin (2020) principalmente em relação ao cinema, quando este pensa, ainda na década de 1930, a condição da arte como algo passível de ser gravado e

busca apontar que, para diferentes modos de se lidar com a música, há também diferentes formas de interações sociais diante dela. Dentro da música ao vivo, a música participativa é aquela em que o público é também músico, ou seja, contribui para a execução musical. Manifestações populares como o Boi-bumbá, a Folia de Reis e o Congado são exemplos nos quais o nível de intensidade de arte participativa é, em geral, maior. Em contrapartida, a música apresentacional é aquela mais comum na nossa cultura ocidental, na qual a relação entre músico e público, entre artista e espectador, é outra: o público, em geral, ainda que de modo dialógico, assiste, escuta e aprecia a música a partir do músico e a partir de suas manipulações de elementos significantes da música (ritmo, melodia e harmonia) em seu instrumento. Na realidade, não encontraremos exemplos reais *ipsis litteris* dessas categorizações de Turino, mas sempre situações musicais dispostas entre esses eixos “participativa” e “apresentacional”. Ou seja, embora Turino apresente tais classificações de fazer musical, ele não as entende como divisões inflexíveis e exatas, mas como níveis de intensidade. Assim, um determinado exemplo real de fazer musical acaba conjugando, em maior ou menor medida, tanto práticas da música participativa quanto da música apresentacional.

A proposição dessas diferentes intensidades de fazer musical não é essencialmente uma novidade analítica; o ganho está em perceber e apontar as modificações e as relações sociais que estão em jogo nesta ou naquela música. A música participativa, por exemplo, está muito interessada no engajamento social que tal performance permite como mediadora.

A implicação de diferentes processos sociais acontece também na música gravada, que é entendida, como vimos no esquema anterior, como “música de alta-fidelidade” e “áudio-arte de estúdio”. Se a música de alta-fidelidade busca reproduzir uma apresentação ao vivo, se ela tenta – iludidamente ou não – se aproximar ao máximo da sonoridade de um evento ao vivo, está ao mesmo tempo mais interessada na performance instrumental da música como objetivo final. Nesse sentido, aproxima-se mais da música apresentativa, que pressupõe um público para ouvir uma música

reproduzido. A montagem acaba por ser muito vinculada ao cinema, por ser ele a forma de arte montada por excelência: só se pode produzir um filme a partir das montagens de cenas previamente gravadas, da edição, de colagens e manipulação de todo um material previamente recolhido.

instrumentalmente performatizada como objeto de apreciação, do que da música participativa, que está mais interessada em outros processos desencadeados pela performance instrumental do músico. Como é possível deduzir diante do raciocínio proposto até agora, a música de estúdio-arte, em contrapartida à de alta-fidelidade, é pensada conceitualmente diante da impossibilidade do “aqui e agora”; assume, portanto, a busca artística a partir daquilo que é próprio e único da arte reproduzida: a montagem. Isso não necessariamente a exime da posição de se olhar para a música mais como objeto artístico, como um produto final, do que como um processo de composição. Mas, de qualquer modo, a música de áudio-arte, ao pensar o estúdio como laboratório de criação artística, remaneja as relações sociais desse tipo de criação e, ainda, reconfigura o papel da performance instrumental do músico, deslocando-o para uma etapa anterior à finalidade do fonograma: um disco de áudio-arte não se reduz aos eventos de gravação da performance dos instrumentistas, pois é necessário manipular esses sons gravados, mesclá-los, justapô-los... enfim, montá-los. A performance instrumental dos músicos nesses casos fará majoritariamente parte de um processo de composição, e não de apresentação. Desse modo, um fonograma gravado, pronto para ser lançado a um espectador, tem a performance instrumental como mais um dos vários parâmetros técnicos que lhe deram a sua forma sonora. Para ilustrar esse tipo de música, Turino cita o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, afirmando que a banda é um exemplo de músicos que mudaram da gravação de alta-fidelidade para a estúdio-arte a partir de tal trabalho (TURINO, 2008, p. 84).

Música de montagem

Ao olharmos para todo o caminho percorrido por Turino, vemos que ele atinge o tópico da áudio-arte de estúdio após um afunilamento de seu objeto principal de reflexão. Inicia discorrendo sobre as imbricações entre o fazer musical e o fazer social, e só a partir do interesse em sistematizar melhor essa questão é que chega ao conceito de estúdio-arte. Veremos que, diferentemente, Molina parte de um outro caminho para chegar a falar em “música de montagem”.

Em certo sentido, o principal interesse de Sérgio Molina (2017) é o de pensar uma forma sistemática para os novos processos composicionais que a música popular passava a adotar e consolidar a partir dos anos 1960. Diante disso, pensa detidamente como tal forma composicional afetou a produção da música popular brasileira, especialmente nos anos 1970.

Segundo ele, esse novo tipo de composição estava intrinsecamente ligado a uma série de inovações tecnológicas em estúdio, que permitiriam uma melhor manipulação dos materiais gravados e uma resultante sonora distinta de até então. Assim, Molina entende que o processo de finalização de um disco não acaba com a gravação da performance dos músicos. Essa é apenas uma das etapas do trabalho. É necessário ainda que tais materiais brutos da gravação sejam manipulados, sobrepostos, regravados, mesclados, processados etc. Com isso, desenvolve a ideia de que a força estética desse tipo de composição já não está mais apenas no caráter estrutural primário da música (melodia, harmonia e ritmo), mas a partir de toda a montagem do fonograma. Por montagem, Molina faz referência direta a Benjamin ao pensar o cinema como arte montável, e esse é um ponto relevante na discussão. Embora, anteriormente, tenhamos aproximado as proposições de Turino às colocações de Benjamin, fizemos a partir da nossa própria análise e comparação entre ambos os referenciais teóricos (ainda que seja muito provável o conhecimento de Turino em relação às proposições de Benjamin). Mas, com Molina, não é isso que ocorre: ele sugere explicitamente em seu trabalho o termo “música de montagem” para se referir a esse autor, comparando o processo de composição de um fonograma ao processo de composição de um filme, onde a resultante sonora parte da montagem do fonograma (MOLINA, 2017, p. 26). Esse fonograma, por sua vez, não é um objeto musical qualquer, mas tem uma materialidade específica: o disco. Ou seja, a montagem não é apenas a de uma música ou a de várias músicas lançadas isoladamente, mas de um disco. Há um certo caráter etéreo que permeia cada uma das músicas de um disco.

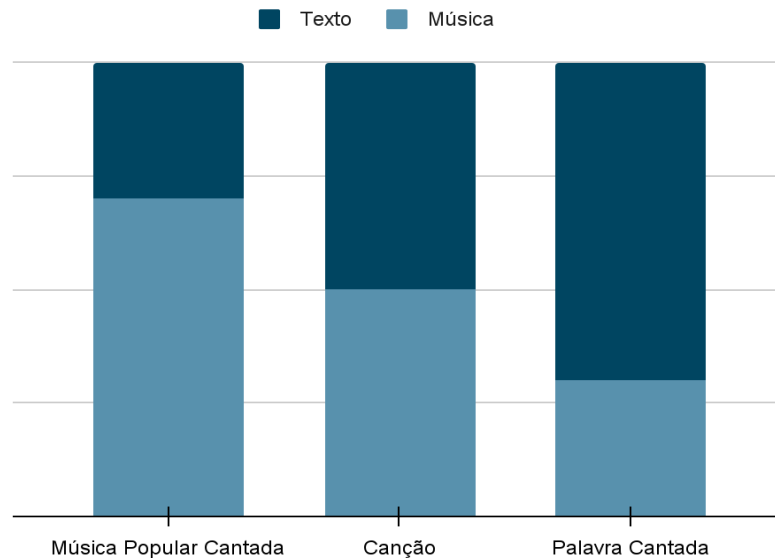
Segundo Molina, um dos primeiros grupos, senão o primeiro, a dar força estética para a prática de uma música de montagem teria sido os Beatles, principalmente com o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) – sim, tal como sugere Turino ao falar da música de estúdio-arte! (MOLINA, 2017, p. 30). Tendo sido

os Beatles um dos grupos de maior repercussão na época, em escala mundial, esse tipo de composição teria influenciado amplamente as novas produções discográficas das décadas seguintes. Molina, analisando o *Sgt. Pepper's...*, aponta que as inovações compositivas do disco, como a superposição de faixas, a mescla de gêneros, de formações instrumentais diversas, do contraste entre as faixas do álbum etc. resultaria em diferentes momentos musicais de uma mesma obra e delimitaria as formas de composição por montagem, estratégias intensamente utilizadas por outros músicos, tanto contemporâneos aos Beatles quanto mais novos. No Brasil, seguindo essa linhagem, a Tropicália teria sido um dos primeiros movimentos da música popular brasileira a partir da composição por montagem. Nessa perspectiva, teriam feito, em certo sentido, uma leve transição do modo de composição da canção pré-década de 1960 para a música popular cantada na MPB. Apesar disso, Molina (2017) entende que o Clube da Esquina, principalmente na figura de Milton Nascimento, teria sido aquele que, no Brasil, consolidaria a composição da música popular cantada a partir da montagem, sendo *Minas* um dos discos mais elaborados nesse sentido (MOLINA, 2017, p. 160). Assim, Molina realizou uma análise desse disco sob a ótica da música de montagem.

Música popular cantada, canção e palavra cantada

Diante do exposto, fica ainda uma questão. Sabemos que o grande impacto da abordagem de Turino, ao discorrer sobre a música de estúdio-arte, está em pensar as relações entre o fazer musical e o fazer social. Diríamos que, no caso de Molina, há um grande passo para (re)pensar teórica e metodologicamente o campo da música popular letrada. Molina não se aprofunda em reflexões e análises de músicas instrumentais, mas isso não é por acaso. Como procuraremos demonstrar a seguir, a música letrada adquire um novo campo de proposição estética a partir da montagem, onde sua sonoridade não se resolve apenas pela relação música-letra. Cabe ressaltar ainda que, em nível nacional, o campo que a música letrada ocupa na música popular é predominante, e, para tal, a concentração de Molina neste eixo da música popular se torna muito pertinente à situação brasileira.

Molina apresenta a possibilidade de pensarmos três grandes principais tipos de relação música-texto na música popular, tal como em nosso esquema gráfico a seguir:



Em termos musicais, a canção, como um tipo de música letrada, diz respeito às músicas em que a letra, a construção melódico-harmônica e a rítmica se cruzam em um enlace equilibrado. Inserida em um linear histórico, esse modo de composição estaria presente predominantemente na primeira metade do século XX (MOLINA, 2017, p. 28). Já em meados de 1960, a canção tende a se configurar de uma nova forma em seu caráter construtivo. A partir desse período, por uma série de razões, Molina sugere que a parte musical da canção ganha um maior peso em relação ao texto. É diante dessa observação que sugere uma denominação a esse novo tipo de canção: “música popular cantada”. Há ainda o outro extremo do espectro, no qual o conteúdo da letra assume uma relação de peso maior do que das atividades puramente musicais, configurado como “palavra cantada”, que seria o caso do rap e do repente, por exemplo.

O valioso passo que Molina dá é apontar que a atividade musical da música popular cantada se torna emancipada de um enlace cancional a partir da composição de montagem. Falamos anteriormente, baseando-nos em Turino (2008), que na música gravada a atividade musical pode se concentrar no caráter performativo-instrumental

dos músicos ou, no caso da música de estúdio-arte, recorrer a uma série de recursos composicionais que vão além da performance instrumental, pois partem dos elementos de criação próprios do estúdio de gravação e o utilizam na montagem final do fonograma. A nós, parece que Molina entende justamente que a intensificação das atividades musicais presentes na música popular cantada em relação à canção se dá, principalmente, pelo caráter montável de estúdio-arte. Ou seja, trazendo para os termos que temos trabalhado até aqui, a intensa atividade da música popular cantada não se dá tanto pelo caráter performático-instrumental dos músicos, mas pelo exercício de criação, de montagem em estúdio.

É justamente por esse caráter “montável” ser tão forte à música popular cantada que Molina sugere sistematizar a ideia do que seria uma “música de montagem”. Esse passo contribui muito do ponto de vista musicológico. Várias questões da música popular cantada conseguem ser resolvidas a partir dele. O ponto crucial para a sua eficácia, e que coloca desafios para análise das músicas, é o de partir do próprio fonograma, da gravação, como material, e não se restringir aos estudos da harmonia, da melodia, do ritmo e da letra. Molina considera toda a gama sonora como passível de análise, pois considera todos os elementos da montagem como fazeres musicais. Assim, apresenta que a configuração de montagem em *Minas* experimenta o recurso técnico das colagens, da sobreposição de faixas, da exploração e mescla de diferentes gêneros musicais, da junção de diferentes músicas em uma só etc. Ou seja, entende que o experimentalismo do disco está em assumir um novo modo de composição.

O fonograma, sua circunscrição sociocultural e suas condições de produção

Até agora, vimos como as proposições de Turino e Molina podem ser associadas e formar por si só um amálgama teórico. A partir das mesclas conceituais entre eles, é-nos possível aferir que a música de montagem, ao praticamente se confundir com a música de estúdio-arte, se aproxima também de um caráter mais participativo do que apresentacional. Desse modo, a música popular cantada gravada

também se aproxima de tais tópicos. Ou seja, a música de montagem, definida por Molina em parâmetros musicais, ainda que concebendo a materialidade do fonograma, acaba ganhando também um caráter social, abordado por Turino, mais robusto. Isso inclusive reforça, de um ponto de vista etnomusicológico, a afirmação de Molina de que na música de montagem o arranjo é majoritariamente criado de forma coletiva (MOLINA, 2017, p. 36).⁸Agora, mais do que traçar comparações entre Turino e Molina, interessa-nos aqui aproveitar esse ganho teórico-metodológico a partir deles, que é o de justamente tornar a análise do fonograma – que agora já entendemos não se tratar de qualquer fonograma, mas da forma disco – mais transdisciplinar, e delinear uma sonoridade mais ampla. Diante dessa proposta, quando nos voltamos ao *Minas*, por exemplo, disco analisado por Molina, somos levados a pensar não só na montagem em si, mas também naqueles que realizaram tal montagem e em sua circunscrição material e histórica.

Mas, para tal, os conceitos isolados de “áudio-arte de estúdio” e “música de montagem” não nos são suficientes. Não há uma referência direta de Molina que pense a montagem e a identidade cultural dos compositores de determinado disco, por exemplo, ou a reflexão de algum caráter político das músicas associado esteticamente à sonoridade do disco. Isso ocorre porque tais termos não são próprios da montagem e também porque as análises se concentram majoritariamente nos eventos musicais da música popular cantada para além de seu valor cancional. Identidades culturais, como os casos de “baianidade”, “mineiridade”, “cosmopolita”, tais como posicionamentos ideológicos e políticos dos compositores, são circunstâncias socioculturais que podem influenciar na sonoridade do disco, mas que não fazem parte da linguagem musical propriamente dita e que estão, em grande medida, concentradas em análises com o valor cancional do disco. Mas, no percurso que aqui propomos, não estamos interessados apenas nas atividades musicais que extrapolam a função cancional; estamos interessados em uma análise que busque compreender toda a sonoridade do disco como produto de sua circunscrição social, seja ela cancional, montada ou performático-instrumental.

⁸ Ou seja, Turino, ao abordar etnomusicologicamente a música de estúdio-arte e a música participativa como experiências mais processuais da música, dá uma certa intensividade teórica à proposição de Molina de que a música montável tem uma criação coletiva predominante.

As análises, quando buscam a performance em música instrumental, recorrem a uma metodologia baseada quase que exclusivamente – para usar a terminologia de Turino – nos caracteres apresentacionais dos músicos em suas manipulações de significantes musicais. Ou seja, a maior parte das análises tende a se concentrar na performance instrumental do músico ou de um grupo, partindo metodologicamente de transcrições e questões técnicas de execução do instrumento empregadas nas situações musicais, como improviso, acompanhamento etc.⁹ Esse tipo de abordagem não é exatamente problemático por natureza, resultando muitas vezes em excelentes análises, pertinentes aos seus objetos de estudo, quais sejam, músicas apresentacionais e gravações de alta-fidelidade. Mas, quando usada para situações em que a finalidade não é a performance apresentacional do músico, mas a montagem do fonograma, esse tipo de análise pode resultar em conclusões pouco satisfatórias. Por outro lado, as análises em músicas letradas podem correr o risco de se concentrar mais no caráter textual da música, pouco se aprofundando na performance e nas materialidades musicais propriamente ditas.¹⁰ Embora, nesses trabalhos, sejam interessantes as colocações feitas em relação às músicas, partem quase que exclusivamente da sua materialidade textual. Uma terceira via entre uma análise puramente musical e outra exclusivamente textual seriam os casos de análise cancional, onde o texto é abordado em diálogo com os parâmetros musicais, tais como melodia, harmonia, ritmo, textura, arranjo, forma etc. Isto é, uma análise em que o texto da canção não pode ser interpretado como um poema, assim como não se pode analisar uma canção a partir dos parâmetros da música instrumental. Logo, uma análise cancional deve permear o complexo campo do músico-textual. Para tal, vale citar os trabalhos de Wisnik (1999), Garcia (2013) e Tatit (1986, 2002, 2016), por exemplo. Este último, especialmente, a partir da semiótica como principal referencial teórico, consolida um denso trabalho de estudo da canção popular, com o foco principal de análise entre letra e melodia.

⁹ Para exemplos concretos deste tipo de análise, podemos citar, dentre tantos outros que seguem tal perspectiva, trabalhos como o de Favery (2018) e o de Gimenes (2003).

¹⁰ O trabalho de Coan (2015), que será citado adiante neste artigo, serve como exemplo desse tipo de análise.

Mas, nesse caso, não estaríamos pensando nem nos caracteres de montagem do fonograma¹¹, nem em sua condição de produção social, material e histórica. É por isso que nos distanciamos, em certo sentido, de uma análise mais semiótica, ainda que consideremos louváveis trabalhos como o de Tatit, na medida em que conseguem olhar consistentemente para uma canção tanto do ponto de vista musical como da parte letrada, enunciada. Mas, para nós, é interessante partir do fato de que o disco, como objeto de análise, foi produzido em uma condição histórica, social e cultural específica que afeta sua sonoridade. Partindo de uma noção do materialismo histórico (MARX, 2011, p. 25), essa circunscrição implica uma série de fatores que, queiram ou não, delimita as condições materiais e práticas de produção dos fonogramas, e que tais condições interferem nas produções de sentido do disco se o pensarmos para além de sua relação interna. Nesse sentido, convergimos para uma abordagem transdisciplinar com a ótica da Análise de Discurso de linha francesa (AD), que pensa a produção de sentidos relacionada a um discurso sempre associado às condições de produção materiais (HAROCHE; PÊCHEUX, 1971; ORLANDI, 2001). Para essa abordagem, o discurso, que parte de diversas materialidades (ORLANDI, 2001), é sempre produzido por um sujeito que, por sua vez, sempre é interpelado por uma ideologia. A produção de sentido de um discurso, portanto, depende não só da relação interna dos termos do discurso (significantes), mas de toda a condição de produção, delimitada material e historicamente. Ora, sendo o discurso passível de ser produzido em diversas materialidades, é-nos válido sugerir a materialidade musical como meio passível de construir um discurso. Se para a AD não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia, a relação que assumimos a partir disso acaba por ser, então, a de que a composição do disco, nos termos em que temos trabalhado, levando em conta as construções melódicas, rítmicas, harmônicas, timbrísticas, de mesclagem,

¹¹ Molina (2017, p. 24) indica que o modelo analítico de Tatit, por exemplo, não é suficiente para analisar produções discográficas pós-década de 1960. Cabe ressaltar que as proposições de Tatit (2016) em seu trabalho *Estimar Canções*, ainda que extrapolem a análise da relação melodia e letra e busquem pensar outros parâmetros musicais e a tensão geral entre a forma musical e a força entoativa, se dão, diante dos objetivos do autor, em um nível mais quantitativo do que qualitativo (TATIT, 2016, p. 33). E, ainda que haja uma abertura de discussão para a forma musical em um sentido mais amplo, as análises apresentadas no livro não abordam parâmetros como ritmo, nem os da música de montagem. Contudo, as noções de forma musical e de força entoativa propostas por Tatit não perdem sua pertinência, mas exigiriam uma readequação de análise para além do caráter cancional, do enlace entre letra e melodia.

sobreposição, colagem etc., intervêm na sonoridade e, portanto, na produção de sentido do fonograma, feitos por sujeitos interpelados ideologicamente. É fato que isso pode ser tomado com uma diversidade de análise muito grande, cabendo ao analista – que também é sujeito – mediar tal pertinência para o trabalho.

Assim, com o materialismo histórico e com a análise do discurso, distanciamos-nos também de uma posição idealista e vemos, então, os músicos (e os compositores como um todo) não sob uma ótica de “gênios criadores”, mas como sujeitos interpelados ideologicamente pela sua condição social e histórica (ALTHUSSER, 1974, p. 99). Isso quer dizer que a sonoridade do disco está imbricada nesses processos todos. Tal circunscrição permite que tais fonogramas adquiram efeitos de sentido amplos em sua sonoridade.

Proposições de análise

Diante de todo o exposto, desde as relações entre Turino e Molina até a delimitação de fatores socioculturais como determinantes na sonoridade de um disco, quais colaborações exatamente esse percurso pode oferecer? Por necessidade de recorte, não será possível realizarmos aqui uma análise desse tipo na íntegra e, a bem da verdade, nem parte dela. No entanto, buscaremos levantar questões passíveis de serem desenvolvidas a partir do caminho proposto. Ou seja, tentaremos levantar questões que o percurso sugerido pode contribuir para reflexão e análise.

Peguemos, por exemplo, o próprio disco *Minas* (1975), analisado por Molina. Buscando uma análise de sua sonoridade ampla, é preciso, como vimos, circunscrever Milton Nascimento e o Clube da Esquina em suas condições históricas, culturais e sociais.

Clube da Esquina

Sabemos que os músicos do Clube estavam circunscritos em um Brasil dos anos 1970, onde, do ponto de vista tecnológico, a gravação de um disco era possibilitada quase que apenas pelos grandes estúdios (RUIZ, 2016, p. 44). Do ponto de vista político, o país vivia sob um regime ditatorial militar; do ponto de vista da

cultura nacional, o país acabara de ver o movimento de vanguarda da Tropicália; e, do ponto de vista da cultura local, os mineiros¹² do Clube se relacionavam com a memória de seu estado. O Clube da Esquina tem sido ora entendido como um movimento musical, tal como a Tropicália (VILELA, 2010, p. 27), ora percebido como uma formação cultural¹³ (DINIZ, 2017, p. 24), ou apenas como um grupo de músicos, letristas e compositores vindos majoritariamente de Minas Gerais (NUNES, 2005, p. 97; VITENTI, 2010, p. 10). O fato é que todas essas tentativas de conceituar melhor o termo “Clube da Esquina” ocorrem na medida em que buscam denotá-lo como possuidor de uma sonoridade específica, relacionada a uma certa coletividade. Se quisermos entrar mais a fundo nessa problemática conceitual, teremos que entender, antes de tudo, o Clube da Esquina como um nome em constante processo de reavaliação. Participam desse processo (conscientes ou não): músicos, integrantes do grupo, fãs, estudiosos e o espaço midiático. É impossível neste trabalho abordamos toda a trama conceitual acerca do Clube da Esquina, mas é importante percebermos que, independentemente de qual definição será distribuída ao termo, todas elas buscam caracterizar, repetimos, o Clube como próprio de uma sonoridade específica.

A única certeza da qual se deve partir, fundamentada em diversas evidências, é de que tais artistas, dentre eles Milton Nascimento (tido como o “líder” e agregador da turma), Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, Novelli, Nivaldo Ornelas, Tavinho Moura, Nelson Ângelo, dentre tantos outros, nunca se constituíram como um grupo com integrantes definidos, embora suas produções musicais exprimissem um forte caráter coletivo e amistoso. (DINIZ, 2017, p. 20).

¹² É importante ressaltar que parte dos artistas participantes do álbum não nasceu em Minas Gerais, a exemplo de Ronaldo Bastos (produtor do disco *Minas*) e Novelli. Isso, no entanto, não é impedimento para o elemento de mineiridade no disco, já que ele é observado como construção imaginária, simbólica e discursiva.

¹³ Tal termo é elaborado por Raymond Williams, que distingue três tipos de formações culturais. Em geral, as formações são identificadas a partir de tendências (artísticas, filosóficas, científicas etc.) delimitadoras das produções dessa formação. Ou seja, a partir da formação cultural, a produção artística não só é social (coletiva), como ainda é produzida a partir de uma identificação social. Diniz associa o Clube da Esquina ao terceiro tipo definido por Williams, que é, a saber, uma formação que não se baseia em uma formalidade, mas em identificações grupais a partir de relações informais, ocasionais ou de caráter mais geral (DINIZ, 2017, p. 96-97).

Para clarificar a noção de sonoridade específica do Clube da Esquina, faremos uma breve apresentação dos pontos defendidos e propostos por autores que têm se apresentado como relevantes estudiosos do Clube.

Nunes (2005) parece ser uma das primeiras autoras a propor uma sistematização discográfica ao Clube da Esquina, isto é, a apresentar uma seleção de discos que pudessem ser considerados como “discos do Clube”. Esse feito é ainda mais notável quando pensamos que o Clube nunca existiu como banda e que, sendo assim, os discos foram sempre oficialmente lançados em nome de músicos associados a ele, mas nunca assinados em nome de todos. Assim, seja o disco *Amor de Índio* (1978), lançado por Beto Guedes, ou o álbum *Terra dos Pássaros* (1979), lançado por Toninho Horta, ou ainda o disco *Clube da Esquina* (1972), lançado por Milton Nascimento e Lô Borges, o trabalho de delimitação discográfica de Nunes (cujo recorte vai de 1967 a 1979) mostra que todos eles podem ser entendidos como resultantes do Clube. Como objeto de análise de suas proposições, Nunes se debruça principalmente no disco *Clube da Esquina* (1972), cuja escolha é “justificada por ser o primeiro a fechar o conjunto das principais características responsáveis pela identidade do grupo” (NUNES, 2005, p. 98). Nunes pode ser considerada uma das primeiras autoras, senão a primeira, a propor a ideia sistemática na musicologia de uma sonoridade particular e específica do Clube. Segundo ela, tal sonoridade só pode ser entendida a partir dos processos coletivos do fazer musical, pois é tal coletividade que permitirá determinadas experimentações musicais singulares do grupo.

Vilela (2010), em seu artigo “Nada ficou como antes”, propõe a noção de se entender o Clube como um movimento musical, mais do que apenas um grupo de músicos, compositores e letristas oriundos de Minas Gerais. Uma de suas principais justificativas é que, se insistimos em pensar a Bossa Nova ou a Tropicália como “movimentos musicais”, dadas as suas singularidades estéticas para a música popular brasileira, é necessário também que reconheçamos a expansão de elementos composicionais propiciados pelo Clube com uma alta capacidade de síntese da música popular brasileira, tanto para a sua época quanto para as gerações posteriores. Segundo ele, a dificuldade histórica em se reconhecer tais contribuições musicais do Clube como dignas de um movimento musical se devia ao fato de que os

pesquisadores de música popular brasileira não eram músicos, em sua maioria, mas jornalistas, historiadores, cientistas sociais e críticos literários, e, portanto, não conseguiam expor sistematicamente as inovações musicais do Clube a ponto de enxergá-lo como movimento (VILELA, 2010, p. 18).

Diniz (2017), outra autora relevante em torno da discussão do Clube da Esquina, não chega a desconsiderar totalmente a noção de pensá-lo como um movimento musical, mas enfatiza – e esse talvez seja o principal ponto a ser notado – que o “Clube da Esquina” é uma noção ainda em construção e transitória (DINIZ, 2017, p. 262). Retoma possíveis interpretações que veem o Clube como uma “formação cultural”, sugerindo que, além dos elementos musicais compartilhados pelos “membros”, há a conjugação de outros processos, como, por exemplo:

[...] práticas experimentais, abordagens contraculturais, letras críticas em relação à ditadura, temáticas que recapitulam o mito da mineiridade, valores cristãos como fraternidade e solidariedade e um apurado domínio técnico-instrumental na fusão de heranças musicais africanas e latino-americanas e de referências oriundas do pop rock, do rock progressivo, do jazz em seus vários estilos, da bossa nova, dentre outras. (DINIZ, 2017, p. 99).

Em campo externo à musicologia, Vitenti (2010), que vem da pesquisa historiográfica, se propõe a pensar a “musicalidade de Minas Gerais a partir da experiência do Clube da Esquina” (VITENTI, 2010, p. 11). Em seu trabalho, retoma a noção sugerida por Nunes (2005), de pensá-lo como um grupo de músicos, compositores e letristas majoritariamente mineiros, e se propõe a pensar a interferência da localidade mineira da obra no grupo e também o oposto. Nessa investida, um ponto a se destacar é o caminho percorrido pela autora, que procura entender como se deu a criação e a noção de um estereótipo do mineiro e como isto aparece nas músicas do Clube analisadas por ela. Vitenti apresenta que uma certa noção romantizada e quase mitológica do que é ser mineiro parece ser compatível com muitas das referências de mineiridade presentes nas obras do Clube e que, embora justificável, a identidade mineira é em certa medida forjada historicamente, a partir das características físico-geográficas do estado e de seus processos históricos, como o ciclo do ouro e o barroco mineiro. Diante de seu olhar histórico, Vitenti proporá até mesmo uma certa vocação libertária, política, do Clube atrelada à condição histórica do estado-matriz da

Conjuração Mineira de 1789¹⁴ (VITENTI, 2010, p. 49). Por fim, outra referência importante para pensarmos a sonoridade do Clube é o trabalho de Coan (2015) relativo ao entendimento do seu caráter político. Coan, em uma análise a partir da Teoria Crítica, entende que os discos *Minas* (1975) e *Geraes* (1976) são obras que apresentam dimensões de força política para pensar e agir diante do contexto capitalista e também do regime ditatorial militar da época. Embora Coan não discuta exatamente, em termos musicológicos, uma sonoridade particular do Clube, estando mais interessado a discorrer acerca dos conteúdos textuais das músicas e sobre suas condições socioculturais de produção, seu trabalho nos permite abrir margens de reflexões acerca da relação entre política e sonoridade no Clube, tal como apresentaremos mais à frente.

Com o que foi exposto até o momento, é possível perceber que o referencial teórico apresentado, com exceção de Coan (2015), realiza um esforço considerável para sistematizar o termo Clube da Esquina. Apesar do louvável exercício, é notável que cada uma das sistematizações não abrange todas as possibilidades de sentidos do termo, mas, pelo menos, reconhece o Clube da Esquina, independentemente do que isso queira dizer, como próprio de uma resultante sonora particular no espaço da música popular brasileira. Além disso, esses trabalhos, em maior ou menor medida, propositalmente ou conseqüentemente, sempre que abordam a sonoridade específica do Clube, parecem aproximá-la (1) ao experimentalismo, (2) à coletividade, (3) ao ato político e (4) à mineiridade.

Ou seja, pensando nos objetivos de nosso percurso metodológico, seria essencial investirmos em análises do disco *Minas* que procurem delinear as quatro categorias expostas como constituintes da sonoridade do disco.

O disco Minas

Em 1975, houve o lançamento do disco *Minas*. Este foi o sétimo disco de estúdio lançado por Milton Nascimento, mas, como já dissemos, podemos entendê-lo também como uma obra do Clube da Esquina.¹⁵ Conta originalmente com 11 faixas e,

¹⁴ A Conjuração Mineira ocorreu em 1789 e foi um movimento de recusa à metrópole portuguesa e sua atuação no Brasil Colonial.

¹⁵ Seguindo a discografia sugerida por Nunes, *Minas* corresponde ao 13º disco do Clube, ou ao 12º, se considerarmos apenas os discos gravados em estúdio (NUNES, 2005, p. 27).

na versão remasterizada, possui ainda mais duas músicas, que haviam sido lançadas primeiramente em compacto. Este álbum pode nos ajudar em grande medida a entender simultaneamente o perfil da obra de Milton Nascimento e do Clube da Esquina, já que possui uma grande quantidade de integrantes ativos do Clube no processo de composição, tendo se estabelecido como marco na carreira musical dos seus participantes, seja pelo alto número de vendas (DINIZ, 2017, p. 170),¹⁶ seja pelo conteúdo artístico ali presente, como é o caso dos músicos Beto Guedes, Toninho Horta, Novelli, Nivaldo Ornelas e Wagner Tiso. Além dos músicos mais recorrentes do Clube, o disco contou ainda com uma grande variedade de convidados, tal como a cantora Fafá de Belém, o baterista Edison Machado, o percussionista Chico Batera, o grupo MPB4, além de contar com coros e uma orquestra. Inicialmente, essa informação pode abrir margens para pensarmos a questão da coletividade em relação ao disco, pois, ao possuir uma ampla gama de diferentes músicos, podemos incitar a noção de que tal diversidade de músicos pode contribuir para uma sonoridade heterogênea do disco, como veremos em breve. Assim, as proposições de Turino relativas ao caráter social do fazer musical de estúdio-arte, tal como as noções da música de montagem como criação coletiva, podem aprofundar tais questões, pensando como a coletividade aqui presente ressoa na música do disco.

Além disso, é preciso notar que o álbum é lançado por Milton Nascimento, um cantor da música popular brasileira que trabalha majoritariamente com músicas letradas.¹⁷ Ou seja, *Minas* não se trata de um disco de música instrumental. Apesar disso, como Molina (2017) já acentuou, o álbum (e o Clube em geral) apresenta uma série de articulações musicais que não se justificam como atreladas ao conteúdo textual e que podem adquirir uma maior mobilidade na relação texto e música. Tanto é que, como vimos, muitas das inovações musicais do Clube são reconhecidas como tal justamente ao emanciparem determinadas construções musicais que geralmente possuem o papel de acompanhamento para a melodia da canção. Basta olharmos as

¹⁶ Diniz (2012, p. 95) indica que essa alta vendagem do disco *Minas*, em 1975, gera uma relação paradoxal. Se, por um lado, a noção grupal e estética do Clube da Esquina começa a ganhar mais espaço midiático a partir de *Minas*, por outro, acaba por beneficiar diretamente, na relação artista-gravadora, quase que exclusivamente, Milton Nascimento, que nesse momento se consolidaria de fato como artista de prestígio no campo da MPB.

¹⁷ Em relação ao disco *Minas*, das treze faixas, apenas uma não possui letra.

análises empreendidas pelos citados estudiosos do Clube para notarmos que há momentos em que apontam especificidades sonoras que são reconhecidas como específicas, justamente por extrapolarem a relação de acompanhamento do conteúdo melódico-textual das músicas:

[No Clube] A percussão não mais fazia o papel de acompanhante rítmico e sim de criadora de um evento que corria concomitante à voz e ao violão e com um volume maior que o usual das gravações. A percussão atrelada à canção deixou de existir, pelo menos na música do Clube da Esquina. Ela agora era um evento que acontecia concomitante à música, mas que tinha vida própria. (VILELA, 2010, p. 21).

Ou seja, a partir de apontamentos como esse de Vilela, é levantada a questão de pensarmos se há, no disco *Minas*, momentos em que as atividades musicais rompem o papel de base-suporte para o texto cantado. Nesse sentido, seria interessante pensarmos como se dá a relação entre canto/melodia e acompanhamento, levando em conta que, em determinadas situações, o canto, com ou sem palavras, também compõe o acompanhamento. Dessa maneira, seria pertinente mapear e apresentar as funções desempenhadas pelos diferentes instrumentos e vozes, bem como as texturas resultantes. Isso poderia se dar, por exemplo, a partir da análise do caráter montável conjugada à análise do discurso, que procuraria os efeitos de sentido do (inter)texto sonoro diante da materialidade das vozes, dos cantos etc.

Além disso, o disco tem um tema incidental que se repetirá ao longo de todo o álbum, em diferentes tonalidades, andamentos e contextos sonoros a partir do canto de um coro infantil, composto por Marco Valério, Alexandre (Jacarezinho), Rúbio e André Tiso. Essa vinheta cita a melodia da música “Paula e Bebeto”, a décima faixa do álbum, e aparece pela primeira vez na primeira faixa do disco,¹⁸ a partir de um processo de colagem. Ou seja, a inserção do coro na música foi feita a partir de uma técnica de estúdio que consiste na sobreposição de fonogramas, resultando na mescla de ambas as faixas. Aqui, valeria, então, pensarmos as tonalidades, os andamentos e contextos sonoros e compreender como esse tema incidental se relaciona com esses contextos. Essa análise poderia, inclusive, partir de relatos, entrevistas e falas dos músicos, espectadores etc., na medida em que compõem campos de subjetivação a

¹⁸ A vinheta aparece em “Minas” nos intervalos 1min18s - 1min38s e 2min11s - 2min32s.

partir do fonograma, e isso é parte da sonoridade. Já que a subjetivação se dá em condições de produção histórica, social e cultural, a percepção dos músicos sobre como o tema incidental se relaciona com o restante do disco é interessante não porque eles, como compositores, expõem “uma verdadeira explicação” ao caso, mas por exprimirem modos de subjetividade a partir da escuta. Essas constituições de subjetividade não se dão por acaso, mas a partir da materialidade interdiscursiva da música. Já em relação aos arranjos desse disco, feitos por Wagner Tiso, este intensifica uma tendência crescente em outros trabalhos lançados pelo Clube anteriormente, com um som orquestral que vinha se diferenciando do primeiro disco de Milton Nascimento, *Travessia* (1967), por sua vez, mais próximo de arranjos da bossa nova. Além disso, é possível notar, nos arranjos presentes em *Minas*, interconexões acentuadas entre as faixas do discos, como no caso em que é inserida uma orquestra na música “Idolatrada”, que retoma o motivo melódico da vinheta supracitada de “Paula e Bebeto”.¹⁹ Vale notar que a inserção da orquestra da música também se dá por colagem de fonogramas. Ou seja, a orquestra não gravou juntamente com a banda. Foram feitas, separadamente, uma gravação da banda e outra da orquestra para, posteriormente, serem coladas. Outra característica do disco é o intenso uso da lateralidade do estéreo como recurso compositivo de espacialização do som. Em músicas, como, por exemplo, “Saudade dos Aviões da Panair”, “Idolatrada” e “Caso Você Queira Saber”, a bateria e/ou a percussão transitam intensamente de um lado para o outro repetidas vezes.²⁰ Ainda, do ponto de vista timbrístico, há uma série de elementos que parecem funcionar como referências imagéticas, como em instrumentos que imitam o som de trens²¹ e de órgão de igreja.²² Nesse caso, delimitar quais elementos de estúdio contribuem para tal referência imagética seria um desenvolvimento interessante para a análise, na medida em que conjuga um caráter relativo à construção de uma identidade cultural de “mineiridade” com os parâmetros

¹⁹ A orquestra executando a melodia de “Paula e Bebeto” aparece nos intervalos 1min54s - 2min28s e 2min42s - 3min14s.

²⁰ Alguns intervalos dessas músicas onde ocorrem tais eventos: “Saudade dos Aviões da Panair” (00min00s - 00min50s/01min00 - 01min15s/03min50 - 04min11s); “Idolatrada” (00min00s - 01min54s/02min28s - 02min42s/03min07s - 04min-46s); “Caso Você Queira Saber” (00min00s - 00min18s/00min55s - 00min57s).

²¹ “Ponta de Areia”, por exemplo.

²² “Fé Cega, Faca Amolada” e “Simples”, por exemplo.

musicais de montagem. As noções de “mineiridade”, nesse caso, se dariam em um nível simbólico, a partir de deslizamentos de referências entre um imaginário do que é ser mineiro e a música montada pelo Clube. Encontrar tais deslizamentos de sentido seria interessantíssimo do ponto de vista analítico.

Considerações finais

Poderíamos continuar apontando descritivamente mais e mais elementos presentes no disco *Minas*, mas o que construímos até aqui já nos permite retornar com maior propriedade ao percurso metodológico apresentado. Com os elementos que acabamos de expor acerca do disco, parece-nos razoável entendê-lo como um álbum de estúdio-arte, pois parte de uma série de recursos composicionais que fogem a uma gravação de alta-fidelidade: a colagem, a espacialização sonora e os arranjos, por exemplo, são técnicas de composição utilizadas no disco que só foram possíveis a partir da montagem do fonograma como obra musical e que não seriam possíveis, por definição, em uma gravação de alta-fidelidade.

Além disso, a grande quantidade de músicos que participou do disco parece ter repercutido no efeito estético do disco, em grande parte pela lógica da arte de estúdio, uma vez que a junção de uma orquestra com uma banda rock, ou a união de dois coros de canto com os músicos do Clube, foi realizada a partir da gravação multipista. É nesse sentido que sugerimos uma análise que perpassa tanto pelo caráter montável quanto pelas condições históricas, sociais e culturais do fonograma. Com isso, são pensados modos em que as condições de produção da obra circunscrevem a sua sonoridade. No caso trabalhado, percebemos que uma análise musical, sob a ótica da música montável, aproximada às condições de produção do disco, pode ser empregada com o objetivo de repensar certas categorias²³ já empregadas por outras análises do Clube da Esquina.

Expomos, então, uma possibilidade metodológica de análise que busca identificar elementos de uma sonoridade ampla, como experiência sensível a partir do disco que deve não só conseguir abranger seu caráter cancional, mas ainda pensar os

²³ Referimo-nos ao experimentalismo, à coletividade, ao ato político e à mineiridade.

momentos de alta atividade musical que ocorrem para além do acontecimento verbal-textual. Ademais, tal percurso propõe que as análises de tais atividades musicais não se restrinjam ao caráter performático-instrumental das músicas, mas que mantenham um olhar expansivo para todo o caráter de composição específico da estúdio-arte, isto é, dos parâmetros de composição específicos da montagem em estúdio. E por fim, buscando compreender que a sonoridade do fonograma é envolta também de um caráter discursivo, é necessário que pensemos suas condições de produção social, material e histórica, além de pensar os compositores dos fonogramas como sujeitos que discursam, inclusive musicalmente.

Referências

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. *In: Os Pensadores: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. 2. ed. São Paulo: Abril, 1983a. p. 165-191.

ADORNO, Theodor. Ideias para a sociologia da música. *In: Os Pensadores: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. 2. ed. São Paulo: Abril, 1983b. p. 259-268.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Lisboa: Presença, 1974

AMOR de índio. Intérprete: Beto Guedes. Brasil: EMI Records Brasil Ltda, Universal Music International, 1978.

BAIA, Silvano Fernandes. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, FFLCH, USP, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14022011-115953/publico/2010_SilvanoFernadesBaia.pdf. Acesso em: 13 mar. 2022.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2020.

CLUBE da Esquina. Intérpretes: Milton Nascimento e Lô Borges. Brasil: EMI Records Brasil Ltda, 1972.

COAN, Emerson Ike. Quatro décadas de “Minas” e “Geraes”. A dimensão política da obra de Milton Nascimento. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 163-176, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/sec.v18i2.42382>. Acesso em: 6 dez. 2020.

DINIZ, Sheyla Castro. “*Nuvem Cigana*”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, IFCH, UNICAMP, Campinas, 2012. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/278903/1/Diniz_SheylaC_astro_M.pdf. Acesso em: 6 dez. 2020.

DINIZ, Sheyla Castro. “... *De tudo o que a gente sonhou*”: amigos e canções do Clube da Esquina. 1. ed. São Paulo: Intermeios: FAPESP, 2017.

FAVERY, Gilberto Alves. *O idiomatismo musical de Dom Um Romão: um dos alicerces da linguagem do sambajazz na bateria*. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, IA, UNICAMP, Campinas, 2018.

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s (1990-2006). *Ideias*, Campinas, n. 7, 2. sem. 2013.

GERAES. Intérprete: Milton Nascimento. Brasil: EMI Records Brasil Ltda, 1976.

GIMENES, Marcelo. *Aspectos estilísticos do jazz através da identificação de estruturas verticais encontradas na obra de Bill Evans*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, IA, UNICAMP, Campinas, 2003.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul. *A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso*. [S. l.: s. n.], 1971. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/pecheux/1971/mes/semantica.htm>. Acesso em: 21 out. 2021.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MINAS. Intérprete: Milton Nascimento. Brasil: EMI Records Brasil Ltda, 1975.

MOLINA, Sérgio Augusto. *Música de Montagem: a composição de música popular no pós-1967*. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2017.

MORIN, Edgar. On ne connaît pas la chanson. *Communications, Chansons et disques*, n. 6, p. 1-9, 1965. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/comm.1965.1064>. Acesso em: 10 mar. 2022.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música, IA, UNICAMP, Campinas, 2005.

ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

RUIZ, Teo. *Autoprodução Musical*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.

SGT. PEPPER'S Lonely Hearts Club Band. Intérprete: The Beatles. Inglaterra: Apple Corps Ltd, Calderstone Productions Limited, 1967.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, dez. 2003.

TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. *Estimar Canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. Cotia: Ateliê, 2016.

TERRA dos Pássaros. Intérprete: Toninho Horta. Brasil: Remasterizado em 1995 por Dubas Musica, 1979.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 14-27, set./out./nov. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p14-27>. Acesso em: 6 dez. 2020.

VITENTI, Ada. *Uma Certa Musicalidade nas Esquinas de Minas (1960-1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9252/1/2010_AdaDiasPintoVitenti.pdf. Acesso em: 6 dez. 2020.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Submissão em: 04/11/2021
Aprovado em: 14/07/2022
Publicado em: 12/10/2022