



# O uso diversificado do acorde com a *quarta suspensa (sus4)* no repertório do Clube da Esquina nos anos de 1967 a 1979.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior*  
Universidade Federal de Uberlândia – carlosmenezesjunior@gmail.com

*Marco Antonio da Silva Ramos*  
Universidade de São Paulo - masilvaramos@gmail.com

**Resumo:** Dentre os elementos composicionais elencados a partir da análise de vinte e dois discos lançados nos anos de 1967 a 1979 pelo agrupamento de músicos conhecidos pelo termo *Clube da Esquina*, o uso diversificado de acordes com a *quarta suspensa (sus4)* é um dos recursos que evidenciou-se como importante para o processo de identificação das características de ordem estilística do grupo. O objetivo deste artigo é de apresentar uma breve discussão sobre as possibilidades de uso desse acorde no âmbito tonal e modal na música popular, localizando-os dentro da prática composicional do *Clube da Esquina*.

**Palavras-chave:** Clube da Esquina. Música popular brasileira. Canção popular. Harmonia.

**The Diversified Use of *Suspended Fourth Chord (sus4)* in the Clube da Esquina's Repertoire from 1967 to 1979.**

**Abstract:** Among the compositional elements listed from the analysis of twenty-two albums released between the years 1967 and 1979 by the group of musicians identified by the term *Clube da Esquina*, the diversified use of *suspended fourth chord (sus4)* is one that stands out to identifying the stylistic characteristics of the group. The purpose of this paper is to present a brief discussion about the possibilities of using this chord in tonal and modal scope in popular music, locating them within the compositional practice of *Clube da Esquina*.

**Keywords:** The Corner Club. Brazilian popular music. Song. Harmony.

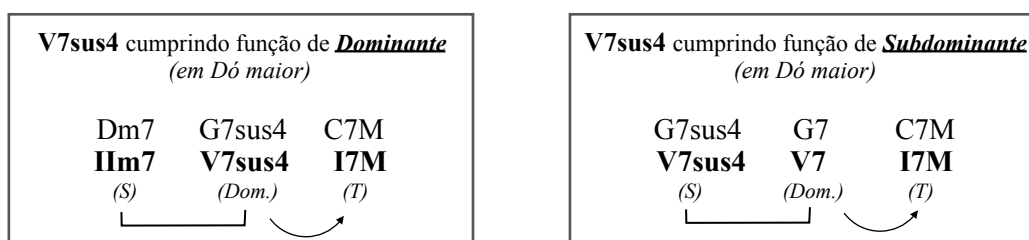
## 1. Introdução

O presente artigo está vinculado à tese de doutorado intitulada “Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras”<sup>1</sup>, concluída em dezembro de 2016. Dentre os vinte e dois elementos composicionais elencados a partir da análise de vinte e dois discos lançados nos anos de 1967 a 1979 pelo agrupamento de músicos conhecidos pelo termo *Clube da Esquina*<sup>2</sup>, o uso diversificado de acordes com a *quarta suspensa (sus4)* é um dos recursos que evidenciou-se como importante no processo de identificação das características de ordem estilística do grupo. O objetivo deste artigo é de apresentar uma breve discussão sobre as possibilidades de uso e algumas características funcionais que os acordes com *quarta suspensa (sus4)* podem oferecer no âmbito tonal e modal na música popular, localizando-os dentro da prática composicional do *Clube da Esquina*.

## 2. O acorde com *quarta suspensa (sus4)* no repertório do Clube da Esquina

O acorde com *quarta suspensa (sus4)* é amplamente empregado no repertório do *Clube da Esquina*. Ele aparece em contextos estruturais diversos, cumprindo funções tanto no âmbito tonal quanto modal. Por ser um acorde sem terça, apresenta-se como uma boa opção enquanto recurso de exploração de uma certa “ambiguidade funcional”. Percebe-se que ele é utilizado pelo grupo como uma espécie de “curinga”, um elemento estrutural com características um pouco diferentes das tríades e tétrades por terças sobrepostas tradicionais oriundas dos campos harmônicos tonais e modais. Para entender melhor qual o papel do *sus4* dentro do conjunto de elementos composicionais do *Clube da Esquina*, dois focos de ocorrência serão abordados, um nos casos onde o *sus4* é aplicado ao **V7** ou em sua variante **SubV7**, o outro nos demais casos.

Freitas (1995) aborda, em sua dissertação de mestrado intitulada *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*, o uso do **V7sus4** e do **SubV7sus4** no contexto da música popular. Segundo o autor, “O **V7sus4** é um determinado maneirismo, um efeito, um tipo específico de alteração que permite mais uma opção de sonoridade para o V7 grau” (FREITAS, 1995, p. 67). Ele identifica no tradicional acorde cadencial de *Dominante Quarta e Sexta* sua matriz histórica, porém, diferentemente deste, com características funcionais que podem variar de acordo com o uso (FREITAS, 1995, p. 67), gravitando em torno das funções de *dominante* e *subdominante*. O **V7sus4** quando inserido num contexto de preparação/resolução cumpre a função de *dominante* (seja *dominante principal*, *secundária* ou *estendida*), porém uma *dominante* sem a *sensível* e, conseqüentemente, sem o *trítano*, convertendo tal acorde em uma espécie de “versão mais suave” de *dominante*. Nesse caso, apenas a *sétima* do acorde cumpre a função de *resolução*. Quando o **V7sus4** está inserido numa cadência em que precede o **V7**, ele assume a função de *subdominante*, sendo que a função de *dominante* passa a ser polarizada pelo **V7**. Veja-se.



Ex. 1 - Exemplo de situações onde o **V7sus4** pode cumprir as funções de *Dominante* ou *Subdominante*.  
(S) = Subdominante; (Dom.) = Dominante; (T) = Tônica.

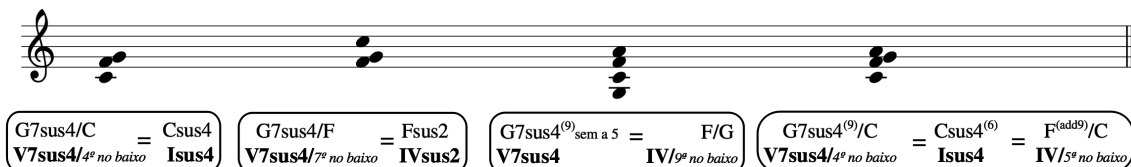
As situações apresentadas acima também valem para o **SubV7sus4**, ou seja, quando inserido num contexto de preparação/resolução, cumpre a função de dominante, quando está inserido numa cadência em que precede o **SubV7**, ele assume a função de *subdominante*. A diferença é que, apesar do **SubV7sus4** também não dispor da presença do *trítone*, ele continua mantendo a *sensível*, pois a nota que foi “suspensa para a *quarta*” (a *terça* do **SubV7**), nesse caso, é a *sétima* da **V7** que ele está “substituindo”.



Ex. 2 - Exemplo de situações onde o **SubV7sus4** pode cumprir as funções de *Dominante* ou *Subdominante*

Se analisarmos o **V7sus4** com o acréscimo da *nona maior*, teremos o seguinte feixe de notas (adotando a tonalidade de *Dó maior* como exemplo): **G7sus4<sup>(9)</sup>** = **Sol-Dó-Ré-Fá-Lá**. Esse feixe de notas também poderia ser cifrado como **Dm7/G** ou **F6/G**. Deste modo, temos que **G7sus4<sup>(9)</sup>** = **Dm7/G** = **F6/G**, ou seja, é como se o **V7sus4** “fundisse” os principais acordes que cumprem as funções de *subdominante* e *dominante* em um só, por isso esse caráter híbrido em relação ao seu aspecto funcional. O mesmo vale para a tonalidade menor, ou seja, em *Dó menor* temos **G7sus4<sup>(b9)</sup>** = **Dm7<sup>(b5)</sup>/G** = **Fm<sup>6</sup>/G**.

Outra propriedade peculiar desse acorde é a diversidade de configurações e cifras, que podem resultar em interpretações variadas quanto a sua localização no espectro harmônico *tonal/modal*. Continuando com o exemplo do acorde **G7sus4** no ambiente de *Dó maior*, temos a seguir algumas possibilidades de cifras e interpretações, dependendo das inversões, do uso das notas de tensão e das notas omitidas.



O diagrama mostra uma linha de música com quatro acordes representados por pontos. Abaixo, quatro caixas de texto apresentam as seguintes equivalências:

- $G7sus4/C = Csus4$  e  $V7sus4/4^a \text{ no baixo} = Isus4$
- $G7sus4/F = Fsus2$  e  $V7sus4/7^a \text{ no baixo} = IVsus2$
- $G7sus4^{(9)} \text{ sem a 5} = F/G$  e  $V7sus4 = IV/9^a \text{ no baixo}$
- $G7sus4^{(9)}/C = Csus4^{(6)} = F^{(add9)}/C$  e  $V7sus4/4^a \text{ no baixo} = Isus4^{(6)} = IV/5^a \text{ no baixo}$

Ex. 3 - Alguns exemplos de cifras e interpretações que podem ser atribuídas ao **V7sus4**.


Focando agora nas situações onde o *sus4* deixa de ser exclusivamente aplicado no **V7** ou **SubV7**, observa-se, a partir do repertório do *Clube da Esquina*, que seu uso amplia-se para outros contextos, inclusive como *acordes primários*<sup>3</sup> no campo harmônico *modal*.

Freitas (1995) aponta que é possível a utilização de um conjunto de acordes *sus4* na *tonalidade maior* como resultado do emprego da *nona maior* no baixo dos acordes de tipologia *maior* advindos do próprio campo harmônico maior e do campo harmônico menor (por empréstimo modal). Nessa perspectiva, os acordes *sus4* são abordados como “versões especiais” de um campo específico de acordes maiores. Tal campo é, em suma, o agrupamento dos acordes **I**, **IV** e **V** do campo harmônico maior, mais os acordes **bII**, **bIII**, **bVI** e **bVII** do campo harmônico menor, mais a *dominante* da *dominante* (que tem forte presença tanto na tonalidade maior quanto na menor pela sua importância histórica) que é o acorde **II**, gerando uma espécie de *campo harmônico maior de acordes maiores* “que tem encontrado determinados usos específicos e especiais dentro do universo da música popular” (FREITAS, 1995, p.141). Esse conjunto de acordes maiores

tem sido usado como um repertório pan-diatônico independente e auto-suficiente, capaz de por si só, funcionar como um estoque acordal capaz de sustentar os discursos tonais onde, a total ausência de acordes Menores e dos Meios de Preparação, personalizam um matiz de sonoridade exclusivo e um tipo característico de entendimento de aplicação prática de uma espécie de tonalidade, que mais uma vez, se vê renovada e revigorada, através de procedimentos técnicos que aparentemente a dissolvem e diluem, mas que, paradoxalmente, em seu âmago, são ainda totalmente fiéis aos fundamentos funcionais básicos da música de feitura harmônica e tonal (FREITAS, 1995, p.141).

Mesmo quando cada um desses acordes são dispostos com a *nona maior* no baixo, convertendo-se em *sus4*, ainda podem ser analisados a partir do seu grau diatônico original (sem a *nona* no baixo). A seguir, uma síntese dessa abordagem.

Conjunto de acordes *maiores* do *campo harmônico maior* (em *dó*)  
 (acordes diatônicos + Acordes de *Empréstimo Modal*(A.E.M.)+ *dominante da dominante*)



C	Db	D	Eb	F	G	Ab	Bb
<b>I</b>	<b>bII</b>	<b>II</b>	<b>bIII</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>bVI</b>	<b>bVII</b>
	(A. E. M.)	(Dom. da Dom.)	(A. E. M.)			(A. E. M.)	(A. E. M.)

O mesmo conjunto de acordes *maiores* agora com a *nona maior no baixo* resultando em acordes de tipologia **X7sus4(9)**.



<i>D7sus4</i> <sup>(9)</sup>	<i>Eb7sus4</i> <sup>(9)</sup>	<i>E7sus4</i> <sup>(9)</sup>	<i>F7sus4</i> <sup>(9)</sup>	<i>G7sus4</i> <sup>(9)</sup>	<i>A7sus4</i> <sup>(9)</sup>	<i>Bb7sus4</i> <sup>(9)</sup>	<i>C7sus4</i> <sup>(9)</sup>
C/D	Db/Eb	D/E	Eb/F	F/G	G/A	Ab/Bb	Bb/C
<b>I</b> <sup>9º no baixo</sup>	<b>bII</b> <sup>9º no baixo</sup>	<b>II</b> <sup>9º no baixo</sup>	<b>bIII</b> <sup>9º no baixo</sup>	<b>IV</b> <sup>9º no baixo</sup>	<b>V</b> <sup>9º no baixo</sup>	<b>bVI</b> <sup>9º no baixo</sup>	<b>bVII</b> <sup>9º no baixo</sup>

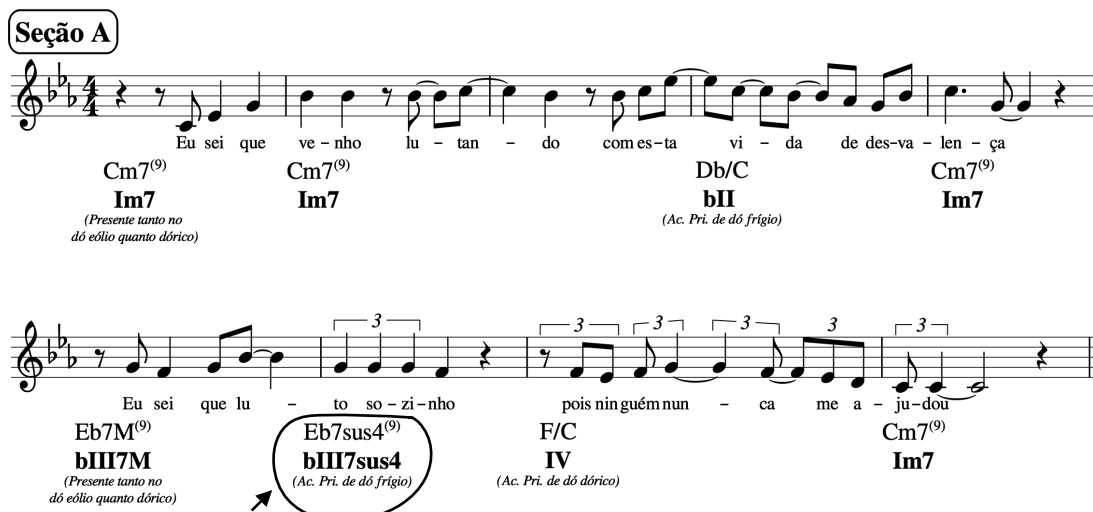
Ex. 4 - Síntese da abordagem de Freitas (1995) sobre o campo de acordes maiores no modo maior e o campo de acordes de tipologia **X7sus4** que surge quando se emprega a *nona maior no baixo*.

No caso da harmonia modal, os acordes *sus4* também podem ser utilizados como "versões especiais" de acordes característicos (acordes primários) de cada modo. Seja interpretando-os como um acorde primário de tipologia *maior* com a *nona maior* no baixo, ou simplesmente como o próprio acorde com a *quarta suspensa*, o importante é que ele tenha a *nota característica* do respectivo modo. Por exemplo, no modo *mixolídio*, é comum o uso do acorde **I7sus4**<sup>(9)</sup> para caracterizar o modo, além das opções **bVII** ou o **Vm7**. Seja interpretando-o como **I7** com a *quarta suspensa* (**C7sus4**<sup>(9)</sup>, em *Dó mixolídio*), seja interpretando-o como **bVII** com a *nona maior no baixo* (**Bb/C**, em *Dó mixolídio*), o importante é que ele consegue cumprir a função de *acorde primário*. O mesmo acontece nos demais modos, ou seja, alguns acordes de tipologia **X7sus4** possibilitam a expansão do leque de opções de caracterizar o ambiente modal pela via harmônica. No modo *dórico*, por exemplo, tem-se o **V7sus4**<sup>(9)</sup> (**G7sus4**<sup>(9)</sup> = **F/G** = **IV/9º no baixo** em *Dó dórico*) como mais uma opção de *acorde primário*. No modo *frígio* tem-se o **bIII7sus4**<sup>(9)</sup> (**Eb7sus4**<sup>(9)</sup> = **Db/Eb** = **bII/9º no baixo** em *Dó frígio*). No modo *lídio* tem-se o **III7sus4**<sup>(9)</sup> (**E7sus4**<sup>(9)</sup> = **D/E** = **II/9º no baixo** em *Dó lídio*).

Uma das características de ordem estilísticas do *Clube da Esquina* é a exploração das fronteiras ambíguas. Os acordes *sus4* potencializam tal exploração por apresentarem-se, de acordo com o que foi exposto, como estruturas harmônicas que transitam entre as mais variadas configurações funcionais de forma não óbvia.

A seguir, alguns exemplos de ocorrência de acordes *sus4* no repertório estudado. O primeiro exemplo é a canção *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges (disco *Milton Nascimento* de 1967 - faixa 3). A *seção A* é tipicamente *modal*, girando em torno dos modos de *dó eólio*, *dórico* e *frígio*. A *seção C* é tipicamente *tonal*, em *dó maior*.

**Seção A**



Eu sei que ve - nho lu - tan - do com es - ta vi - da de des - va - len - ça

**Cm7**<sup>(9)</sup> **Im7** **Cm7**<sup>(9)</sup> **Im7** **Db/C** **bII** **Cm7**<sup>(9)</sup> **Im7**

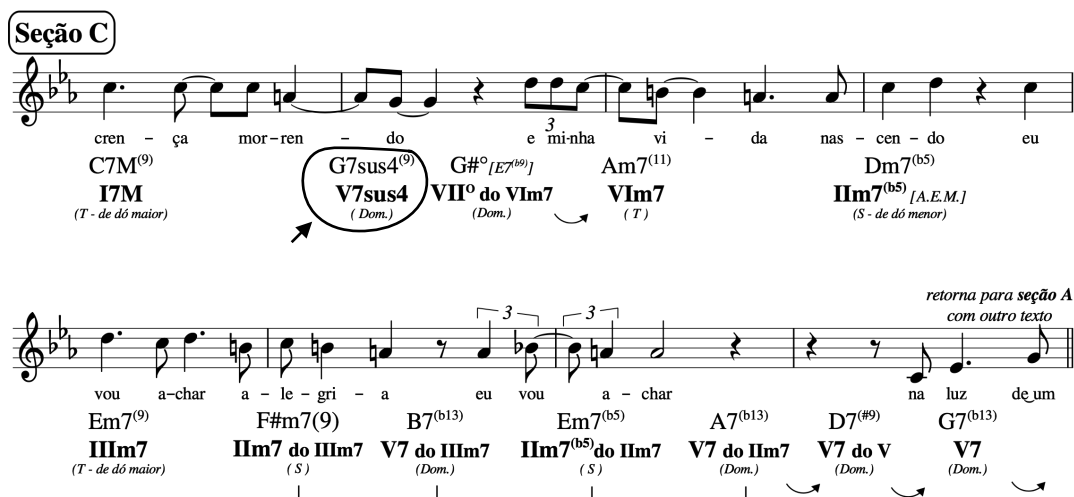
(Presente tanto no dó eólio quanto dórico) (Ac. Pri. de dó frígio)

Eu sei que lu - to so - zi - nho pois nin - guém nun - ca me a - ju - dou

**Eb7M**<sup>(9)</sup> **bIII7M** **Eb7sus4**<sup>(9)</sup> **bIII7sus4** **F/C** **IV** **Cm7**<sup>(9)</sup> **Im7**

(Presente tanto no dó eólio quanto dórico) (Ac. Pri. de dó frígio) (Ac. Pri. de dó dórico)

**Seção C**



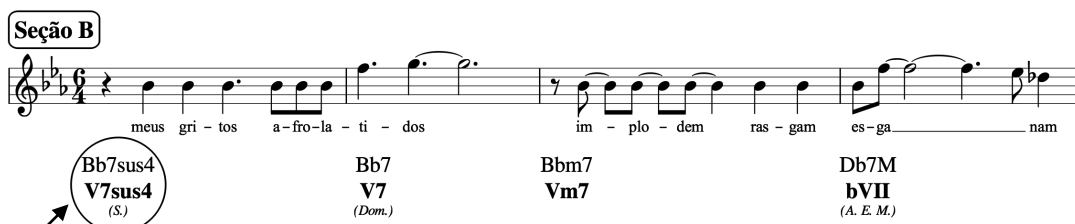
Ex. 5 - **Seção A** e **Seção C** da música *Crença* de Milton Nascimento e Márcio Borges. A sigla **Ac. Pri.** significa *Acorde Primário* do campo harmônico modal; **Ac. Sec.** = *Acorde Secundário*; **T, S e Dom.** = funções tonais de *Tônica, Subdominante e Dominante* (respectivamente); **A.E.M.** = *Acorde de Empréstimo Modal*.

Na seção A a música assume um caráter modal principalmente por causa da harmonia, pois a melodia sozinha poderia gerar ambiguidade por não ter nota alterada em relação a armadura de clave da tonalidade de Dó menor. Os acordes **Im7<sup>(9)</sup>** e **bIII7M<sup>(9)</sup>** estão presentes tanto no campo harmônico modal de *Dó eólio* quanto *dórico*. A ausência da nota *Lá* (*bemol* ou *natural*) nos momentos em que esses acordes estão sendo executados faz com que seja possível interpretá-los como provenientes de qualquer um desses modos. Se levarmos em consideração apenas as notas melódicas de toda a seção A, o modo *eólio* prevalece, porém se levarmos em consideração a cadência final da seção (e o peso que ela tem no que se refere à percepção de “quem é” o centro principal) o modo *dórico* passa a ter uma forte presença. No quarto compasso, a nota *Lá bemol* aparece na melodia, porém num contexto harmônico em que o modo predominante é o *Dó frígio* (ou seja, mais ligada ao modo *frígio* do que ao *eólio*). O acorde **bII** (acorde primário do modo *frígio*) aparece com o baixo em *Dó*, utilizado como baixo pedal. Esse recurso é muito comum no universo modal e bastante presente no conjunto da obra do *Clube da Esquina*, especialmente nas composições de Milton Nascimento. No compasso 7, aparece o **bIII7** do modo *frígio*, porém com a *quarta suspensa* (*sus4*). Pode ser interpretado, também, como **Db/Eb** (**bII/9º** no baixo), que é um *acorde primário* do modo de *Dó frígio*. Assim, percebe-se que ele é utilizado nesse trecho como um *acorde sus4* que cumpre a função de “evocar” a sonoridade modal do *frígio*. Interessante observar que neste momento a melodia está na *terça maior* do acorde, que depois resolve na *nona maior*. Este “choque” entre a *terça maior* da melodia e a *quarta suspensa* do acorde produz um efeito muito peculiar. A cadência final desta seção é uma *cadência modal* típica do modo *dórico*: **IV** -> **Im7**.

Na seção C, fica evidente a narrativa *tonal* em Dó maior. Os quatro primeiros compassos começam com a tônica principal indo para o acorde com *quarta suspensa* **G7sus4**<sup>(9)</sup>, que cumpre aqui a função de dominante de *Dó*, para depois apresentar a dominante da relativa e resolver no **VIm7**, finalizando a frase no **IIm7**<sup>(b5)</sup> que é um acorde de empréstimo modal de dó menor. Nos quatro últimos compassos temos sequências da famosa cadência **II-V** (amplamente utilizada na música popular de caráter *tonal*), que culmina na *Dominante da Dominante* [**D7**<sup>(#9)</sup> -> **G7**<sup>(b13)</sup>] para encerrar a seção com a *Dominante principal*, preparando o retorno para a seção A.

O próximo exemplo é o início da **seção B** da canção *E Dai?* de Milton Nascimento e Ruy Guerra (disco *Clube da Esquina 2* de 1978 - faixa 11), onde a *quarta suspensa* do acorde de **V** grau resolve na *terça maior* e depois vai para a *terça menor*, resultando na seguinte sequência: | **V7sus4** → **V7** → **Vm7** ... |. A utilização do acorde *sus4* nesse contexto potencializa o surgimento de uma linha interna cromática (*Mi* -> *Ré* -> *Réb*). Esse recurso de criar sequências harmônicas que possibilitem o aparecimento de linhas cromáticas é comumente explorado no repertório do Clube da Esquina. Essa sequência aparece também na introdução da música *Aquelas Coisas Todas* de Toninho Horta (Disco *Terra dos Pássaros* de 1979 - faixa 7).

**Seção B**



meus gri - tos a - fro - la - ti - dos im - plo - dem ras - gam es - ga - nam

**Bb7sus4**  
**V7sus4**  
(S.)

**Bb7**  
**V7**  
(Dom.)

**Bbm7**  
**Vm7**

**Db7M**  
**bVII**  
(A. E. M.)

Ex. 6 - Início da **Seção B** da música *E dai?* de Milton Nascimento e Ruy Guerra (disco *Clube da Esquina 2* de 1978 - faixa 11).

No próximo exemplo, o *Interlúdio Instrumental* da música *Catavento* de Milton Nascimento (disco *Milton Nascimento* de 1967 - faixa 6), os acordes *sus4* são explorados de forma um pouco mais complexa. Eles constituem uma sequência que segue o ciclo de *terças menores*, assunto abordado por Freitas (2010) em sua tese *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. A música como um todo gira em torno de *Sol maior* com algumas misturas modais de *Sol mixolídio* e *lídio*. Observa-se que nessa seção específica, ao montar-se o *ciclo das terças menores* em torno do **G**, dispondo os acordes com a *nona maior no baixo*, o resultado é exatamente a sequência de acordes de tipologia **X7sus4**<sup>(9)</sup> que aparece no *Catavento*.



**Interlúdio**  
 ♩ = 100 *Improviso do piano*

**Seção A'**  
*Melodia na Flauta*

**Ciclo de Terças Menores**

Ex. 7 - Trecho da música *Catavento* de Milton Nascimento (disco *Milton Nascimento* de 1967 - faixa 6) onde os acordes de tipologia  $X7sus4^{(9)}$  são utilizados como elementos de exploração do *Ciclo das Terças Menores*.  
 (Obs: Este trecho não está presente na regravação de *Catavento* contida no disco *Courage* de 1969).

A seguir, como mais um exemplo, o trecho final da **seção B** da canção *Dona Olímpia* de Toninho Horta e Ronaldo Bastos (disco *Terra dos Pássaros* de 1979 - faixa 3). Nos dois últimos compassos, a sequência harmônica pode ser interpretada como um acorde de **IVm** (**Am**) fixo enquanto o baixo vai caminhando da nota *Fá#* até a nota *Sí*, gerando, no final, um acorde *sus4* com *nona menor* (**V7sus4<sup>(b9)</sup>**) que cumpre a função de *dominante* de **Em7**, que é para onde a progressão harmônica caminha, pois volta para o início da **seção A** onde o **Im7** é o primeiro acorde.

**B7sus4<sup>(b9)</sup>**  
 [Am7<sup>(9)</sup>/B]  
 V7sus4<sup>(b9)</sup>

\*a nota *mi* está sendo executada no órgão

Ex. 8 - Trecho final da **seção B** da canção *Dona Olímpia* de Toninho Horta e Ronaldo Bastos (disco *Terra dos Pássaros* de 1979 - faixa 3).



Esses exemplos apresentados ao longo do artigo constituem uma pequena amostra do quão diversificado é o uso do acorde *sus4* no repertório do Clube da Esquina, variando de acordo com as intenções artísticas em cada música, sem necessariamente se ater a regras específicas ou procedimentos padronizados. A seguir, uma tabela com a ocorrência do acorde *sus4* em cada faixa de cada disco estudado.

**Discos (22 discos, 269 faixas) → Total de faixas com ocorrência do acorde *sus4* = 186**

<b>Milton Nascimento / Travessia</b> <b>Milton Nascimento - 1967</b> 01 - Travessia ✓ 02 - Três pontas ✓ 03 - Crença ✓ 04 - Irmão de fé ✓ 05 - Canção do Sal ✓ 06 - Catavento ✓ 07 - Morro Velho ✓ 08 - Gira girou ✓ 09 - Maria, minha fé ✓ 10 - Outubro ✓	<b>Courage</b> <b>Milton Nascimento - 1969</b> 01 - Bridges (Travessia) ✓ 02 - Vera Cruz ✓ 03 - Três Pontas ✓ 04 - Outubro (October) ✓ 05 - Courage ✓ 06 - Rio Vermelho ✓ 07 - Gira, Girou ✓ 08 - Morro Velho ✓ 09 - Catavento ✓ 10 - Canção do Sal ✓	<b>Milton Nascimento</b> <b>Milton Nascimento - 1969</b> 01 - Sentinela ✓ 02 - Rosa do Ventre ✓ 03 - Pescaria/O mar é meu chão ✓ 04 - Tarde ✓ 05 - Beco do Mota ✓ 06 - Pai Grande ✓ 07 - Quatro Luas ✓ 08 - Sunset Marquis 333 Los Angeles ✓ 09 - Aqui Ó ✓ 10 - Travessia ✓	<b>Som Imaginário</b> <b>Som Imaginário - 1970</b> 01 - Morse ✓ 02 - Super god ✓ 03 - Tema dos deuses ✓ 04 - Make believe waltz ✓ 05 - Pantera ✓ 06 - Sábado ✓ 07 - Nepal ✓ 08 - Feira Moderna ✓ 09 - Hey, Man ✓ 10 - Poison ✓
<b>Milton</b> <b>Milton Nascimento - 1970</b> 01 - Para Lennon e McCartney ✓ 02 - Amigo, Amiga ✓ 03 - Maria Três Filhos ✓ 04 - Clube da Esquina ✓ 05 - Canto Latino ✓ 06 - Durango Kid ✓ 07 - Pai Grande ✓ 08 - Alunar ✓ 09 - A Felicidade ✓ 10 - Tema de Tostão ✓ 11 - O Homem da Sucursal ✓ 12 - Aqui é o País do Futebol ✓ 13 - O Jogo ✓	<b>Som Imaginário</b> <b>Som Imaginário - 1971</b> 01 - Cenouras ✓ 02 - Você tem que saber ✓ 03 - Gogó (o alívio Rococó) ✓ 04 - Assenso ✓ 05 - Salvação pela macrobiótica ✓ 06 - Ué ✓ 07 - Xmas Blues ✓ 08 - A nova estrela ✓	<b>Clube da Esquina</b> <b>Milton Nascimento e Lô Borges - 1972</b> 01 - Tudo o que você podia ser ✓ 02 - Cais ✓ 03 - O trem azul ✓ 04 - Saldas e Bandeiras nº1 ✓ 05 - Nuvem cigana ✓ 06 - Cravo e Canela ✓ 07 - Dos Cruzeiros ✓ 08 - Um girassol da cor do seu cabelo ✓ 09 - San Vicente ✓ 10 - Estrelas ✓ 11 - Clube da esquina nº2 ✓ 12 - Paisagem da janela ✓ 13 - Me deixa em paz ✓ 14 - Os povos ✓ 15 - Saldas e bandeiras nº2 ✓ 16 - Um gosto de sol ✓ 17 - Pelo amor de Deus ✓ 18 - Lília ✓ 19 - Trem de doido ✓ 20 - Nada será como antes ✓ 21 - Ao que vai nascer ✓	<b>Lô Borges (disco do ténis)</b> <b>Lô Borges - 1972</b> 01 - Você fica melhor assim ✓ 02 - Canção postal ✓ 03 - O escudor ✓ 04 - Homem da rua ✓ 05 - Não foi nada ✓ 06 - Pensa você ✓ 07 - Fio da navalha ✓ 08 - Prá onde vai você ✓ 09 - Calibre ✓ 10 - Faça seu jogo ✓ 11 - Não se apague esta noite ✓ 12 - Aos barões ✓ 13 - Como o machado ✓ 14 - Eu sou como você é ✓ 15 - Toda essa Água ✓
<b>Milagre dos Peixes</b> <b>Milton Nascimento - 1973</b> 01 - Os Escravos de Jó ✓ 02 - Carlos, Lúcia, Chico e Tiago ✓ 03 - Milagre dos Peixes ✓ 04 - A chamada ✓ 05 - Pablo nº 2 ✓ 06 - Tema dos Deuses ✓ 07 - Hoje é dia de El Rey ✓ 08 - A última sessão de música ✓ 09 - Cadê ✓ 10 - Sacramento ✓ 11 - Pablo ✓	<b>"Os quatro no banheiro"</b> <b>Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta - 1973</b> 01 - Caso você queira saber ✓ 02 - Meu canário vizinho azul ✓ 03 - Viva eu ✓ 04 - Belo horror ✓ 05 - Ponta negra ✓ 06 - Meio a meio ✓ 07 - Manoel o audaz ✓ 08 - Luísa ✓ 09 - Serra do mar ✓	<b>Geraes</b> <b>Milton Nascimento - 1976</b> 01 - Fazenda ✓ 02 - Calix Bento ✓ 03 - Volver a los 17 ✓ 04 - Menino ✓ 05 - O que será? (A flor da pele) ✓ 06 - Carro de bot ✓ 07 - Caldera ✓ 08 - Promessas do sol ✓ 09 - Viver de amor ✓ 10 - Lua girou ✓ 11 - Circo Marimbondo ✓ 12 - Minas Geraes ✓ 13 - Primeiro de maio ✓ 14 - O Cio da Terra ✓	<b>Milagre dos Peixes (ao Vivo)</b> <b>Milton Nascimento - 1974</b> 01 - A matança do porco / Xá mate ✓ 02 - Bodas ✓ 03 - Milagre dos Peixes ✓ 04 - Outubro ✓ 05 - Sacramento ✓ 06 - Nada será como antes ✓ 07 - Hoje é dia de El Rey ✓ 08 - Sabe você ✓ 09 - Viola Violator ✓ 10 - Cais ✓ 11 - Clube da Esquina ✓ 12 - Tema dos Deuses ✓ 13 - A última sessão de música ✓ 14 - San Vicente ✓ 15 - Chove lá fora ✓ 16 - Pablo ✓
<b>Milagre dos Peixes</b> <b>Milton Nascimento - 1973</b> 01 - Armina ✓ 02 - A3 ✓ 03 - Armina (vinheta 1) ✓ 04 - A nº2 ✓ 05 - A matança do porco ✓ 06 - Armina (vinheta 2) ✓ 07 - Bolero ✓ 08 - Mar Azul ✓ 09 - Armina (vinheta 3) ✓	<b>Milagre dos Peixes</b> <b>Milton Nascimento - 1975</b> 01 - Minas ✓ 02 - Fê Cega, Faça Amolada ✓ 03 - Beijo partido ✓ 04 - Saudade dos aviões da Panair ✓ 05 - Gran Circo ✓ 06 - Ponta de Areia ✓ 07 - Trastevere ✓ 08 - Idolatrada ✓ 09 - Leila ✓ 10 - Paula e Bebeto ✓ 11 - Simples ✓ 12 - Norwegian Wood ✓ 13 - Caso você queira saber ✓	<b>Milagre dos Peixes</b> <b>Milton Nascimento - 1976</b> 01 - Raça ✓ 02 - Cadê ✓ 03 - Francisco ✓ 04 - Nada será como antes ✓ 05 - Cravo e Canela ✓ 06 - A chamada ✓ 07 - One Coin (Tostão) ✓ 08 - Saldas e Bandeiras nº1 ✓ 09 - Os povos ✓	<b>Maria Maria</b> <b>(trilha sonora do balé do grupo corpo com estreia em 1976)</b> <b>Milton Nascimento (lançamento em CD em 2002)</b> 01 - Maria Maria ✓ 02 - Cozinha ✓ 03 - Pilar ✓ 04 - Trabalhos ✓ 05 - Lília ✓ 06 - A chamada ✓ 07 - Era rei e seu escravo ✓ 08 - Os Escravos de Jó ✓ 09 - Tema dos Deuses ✓ 10 - Santos católicos X Candomblé ✓ 11 - Pai Grande ✓ 12 - Sedução ✓ 13 - Francisco ✓ 14 - Maria Solidária ✓ 15 - De repente Maria sumiu ✓ 16 - Eu sou uma preta velha ... ✓ 17 - Boca a Boca ✓ 18 - Maria Maria ✓
<b>Milagre dos Peixes</b> <b>Milton Nascimento - 1973</b> 01 - Os Escravos de Jó ✓ 02 - Carlos, Lúcia, Chico e Tiago ✓ 03 - Milagre dos Peixes ✓ 04 - A chamada ✓ 05 - Pablo nº 2 ✓ 06 - Tema dos Deuses ✓ 07 - Hoje é dia de El Rey ✓ 08 - A última sessão de música ✓ 09 - Cadê ✓ 10 - Sacramento ✓ 11 - Pablo ✓	<b>A página do relâmpago elétrico</b> <b>Beto Guedes - 1977</b> 01 - A página do relâmpago elétrico ✓ 02 - Maria Solidária ✓ 03 - Choveu ✓ 04 - Chapéu de sol ✓ 05 - Tanto ✓ 06 - Lumiar ✓ 07 - Bandolim ✓ 08 - Nascente ✓ 09 - Salve Rainha ✓ 10 - Belo Horizonte ✓	<b>Clube da Esquina 2</b> <b>Milton Nascimento - 1978</b> 01 - Credo ✓ 02 - Nascente ✓ 03 - Ruas da Cidade ✓ 04 - Paixão e fé ✓ 05 - Casamento de negros ✓ 06 - Olho d'água ✓ 07 - Canôa, Canôa ✓ 08 - O que foi feito Devera (de Vera) ✓ 09 - Mistérios ✓ 10 - Pão e água ✓ 11 - E daí? ✓ 12 - Canção Amiga ✓ 13 - Cancion por la unidad latino-americana ✓ 14 - Tanto ✓ 15 - Dona Olímpia ✓ 16 - Testamento ✓ 17 - A sede do peixe ✓ 18 - Léu ✓ 19 - Maria Maria ✓ 20 - Meu menino ✓ 21 - Toshiro ✓ 22 - Reis e rainhas do maracatu ✓ 23 - Que bom Amigo ✓	<b>Terra dos Pássaros</b> <b>Toninho Horta - 1979</b> 01 - Ceu de Brasília ✓ 02 - Diana ✓ 03 - Dona Olímpia ✓ 04 - Viver de amor ✓ 05 - Pedra da lua ✓ 06 - Serenade ✓ 07 - Aquelas coisas todas ✓ 08 - Falso inglês ✓ 09 - Terra dos pássaros / Beijo partido ✓ 10 - No carnaval ✓
<b>Amor de índio</b> <b>Beto Guedes - 1978</b> 01 - Amor de índio ✓ 02 - Novena ✓ 03 - Só primavera ✓ 04 - Findo amor ✓ 05 - Gabriel ✓ 06 - Feira Moderna ✓ 07 - Luz e mistério ✓ 08 - O medo de amar é o medo de ser livre ✓ 09 - Era menino ✓ 10 - Cantar ✓	<b>A Via-Láctea</b> <b>Lô Borges - 1979</b> 01 - Sempre-viva ✓ 02 - Ela ✓ 03 - A Via-Láctea ✓ 04 - Clube da esquina nº2 ✓ 05 - A olho nu ✓ 06 - Equatorial ✓ 07 - Vento de maio ✓ 08 - Chuva na montanha ✓ 09 - Tudo o que você podia ser ✓ 10 - Olha o bicho livre ✓ 11 - Nau sem rumo ✓	<b>Sol de Primavera</b> <b>Beto Guedes - 1979</b> 01 - Sol de primavera ✓ 02 - Como nunca ✓ 03 - Cruzada ✓ 04 - Rio doce ✓ 05 - Pedras rolando ✓ 06 - Roupa nova ✓ 07 - Norwegian Wood ✓ 08 - Pela claridade de nossa casa ✓ 09 - Monte Azul ✓ 10 - Casinha de palha ✓	<b>Terra dos Pássaros</b> <b>Toninho Horta - 1979</b> 01 - Ceu de Brasília ✓ 02 - Diana ✓ 03 - Dona Olímpia ✓ 04 - Viver de amor ✓ 05 - Pedra da lua ✓ 06 - Serenade ✓ 07 - Aquelas coisas todas ✓ 08 - Falso inglês ✓ 09 - Terra dos pássaros / Beijo partido ✓ 10 - No carnaval ✓

Tab. 1 - Discos produzidos pelo *Clube da Esquina* entre os anos de 1967 a 1979, com a indicação, faixa por faixa, de ocorrência do acorde com *quarta suspensa (sus4)*.

A tabela acima ajuda a vislumbrar, de forma sintética, o grau de utilização do acorde *sus4* na discografia estudada. Ele está presentes em todos os discos. Das 269 faixas (incluindo regravações), tal acorde aparece em 186, ou seja, em 69,1%, distribuídos de forma relativamente homogênea ao longo do período pesquisado.

Esses dados revelam, assim como as reflexões e análises expostas ao longo do texto, o quão relevante é o *sus4* para o processo composicional do *Clube da Esquina* e para a constituição de sua identidade sonora. Evidentemente, não de forma isolada, mas em conjunto com os demais elementos composicionais presentes nos discos e não abordados aqui.

### Referências:

FREITAS, Sérgio P. R. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. Campinas, 2010. 817f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. São Paulo, 1995. 174f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: Aspectos criativos e prática*. Tradução de Dorotea Kerr. São Paulo: Via Lettera, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

### Notas

<sup>1</sup> Pesquisa de doutorado vinculada ao programa de pós-graduação em música da ECA/USP – São Paulo. Início em 03/2013 e término em 12/2016, sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

<sup>2</sup> Não existe um consenso em relação a definição e delimitação da expressão *Clube da Esquina*. Há divergência tanto entre os músicos vinculados ao *Clube da Esquina* quanto entre críticos e pesquisadores. Esta expressão aparece na bibliografia e nos depoimentos de diversas formas, seja como representação de um grupo de amigos, de uma formação cultural, de um movimento, de um simples rótulo da mídia, entre outras concepções (elas não são, necessariamente, excludentes). Adoto nesta pesquisa a interpretação do *Clube da Esquina* como *formação cultural*. Em síntese, o termo formação cultural, proposto por Raymond Williams, representa em certa medida agrupamentos “identificáveis como movimentos e tendências conscientes (literários, artísticos, filosóficos e científicos) que em geral podem ser percebidos com facilidade, de acordo com suas produções formativas” (WILLIAMS, 1979, p.120). Em um dos tipos de organicidade interna que caracterizam as formações culturais “[...] existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral” (WILLIAMS, 1992, p. 35). No caso do *Clube da Esquina*, pode-se considerar que o período que vai do final da década de 60 até o final da década de 70 é onde concentra-se a atuação do grupo enquanto *formação cultural*. Os principais nomes que compõem o *Clube da Esquina* são: Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Wagner Tiso, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Nelson Angelo, Robertinho Silva, Novelli, Tavinho Moura, Flávio Venturini, entre outros.

<sup>3</sup> Segundo Persichetti (2012), em cada campo harmônico modal, os acordes do I grau e os que contêm a nota característica do respectivo modo são chamados de *acordes primários*, pois cumprem uma certa função de caracterizar o “sabor modal” específico. Os acordes que não contêm essa nota, são chamados de *acordes secundários*.