

**CENTRO UNIVERSITÁRIO ACADEMIA  
CARLA ANDRÉA GUIMARÃES PINTO**

**DOM DE (RE)CRIAR E (EN)CANTAR: O DIÁLOGO LÍTERO-MUSICAL  
NA VOZ DE FLÁVIO VENTURINI**

Juiz de Fora  
2021

**CARLA ANDRÉA GUIMARÃES PINTO**

**DOM DE (RE)CRIAR E (EN)CANTAR: O DIÁLOGO LÍTERO-MUSICAL  
NA VOZ DE FLÁVIO VENTURINI**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pelo Centro Universitário Academia, área de concentração: Literatura Brasileira. Enfoques Transdisciplinares e Transmidiáticos

Orientador: Prof. Dr. Alex Martoni

Coorientador: Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira

Juiz de Fora  
2021

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca UniAcademia**

P659

Pinto, Carla Andréa Guimarães,  
Dom de (re)criar e (en)cantar: o diálogo lítero-musical na voz  
de Flávio Venturini. / Carla Andréa Guimarães Pinto, orientador Prof. Dr.  
Alex Martoni. coorientador Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira – Juiz de  
Fora : 2021.

175 p., il. color.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura  
brasileira) – Centro Universitário Academia, 2021.

1. Flávio Venturini. 2. Voz. 3. Performance. 4. Canção. I.  
Martoni,Alex, orient. II. Título.

CDD: B869.3

PINTO, Carla Andréa Guimarães. **Dom de (re)criar e (en)cantar**: o diálogo lítero-musical na voz de Flávio Venturini. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro Universitário Academia, área de concentração: Literatura Brasileira. Enfoques Transdisciplinares e Transmidiáticos realizada no 2º semestre de 2021.

### BANCA EXAMINADORA



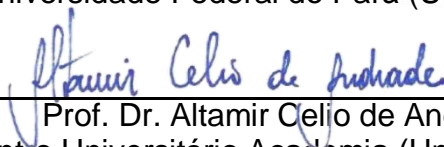
---

Prof. Dr. Alex Martoni - Orientador  
Centro Universitário Academia (UniAcademia)



---

Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira - Coorientador  
Universidade Federal do Pará (UFPA)



---

Prof. Dr. Altamir Celso de Andrade  
Centro Universitário Academia (UniAcademia)



---

Prof. Dr. Rafael Senra Coelho  
Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

A todos que tem o dom de re(criar) e  
en(cantar)...

## AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, luz dos meus olhos, que nunca se queixou das inúmeras vezes que me via à frente de uma tela, digitando e pesquisando, como que encantada, sonâmbula, em meio às canções, ideias e palavras. Obrigada meu amor!

À minha família, que conhece todas as batalhas que enfrentei para ter esta dissertação escrita e que se contentou com migalhas de atenção e carinho que eu poderia despendar, durante a costura da pesquisa.

Ao meu dentista Frank Costa Barbosa Hudson, por ter me mostrado o DVD **Encontro Marcado: Flávio Venturini, Sá e Guarabyra e 14 Bis**, o qual despertou a minha atenção para analisar como a música e, em especial a voz, é capaz de dialogar e encantar os ouvintes.

Às minhas colegas do Programa de Mestrado: Cleide, Elza, Luciana, Luciane e Olívia, por todo o apoio, pelas risadas e preocupações compartilhadas. Em especial, quero agradecer à amiga e colega de trabalho de longuíssima data, Elza, com a qual iniciei a caminhada do Mestrado e, junto comigo, chegou à conclusão da pesquisa, dividindo vitórias e, principalmente, derrotas, angústias e decepções.

Ao grupo de *WhatsApp* “Girassol”, por ter se colocado sempre à disposição, quando precisei, quando a insegurança era tamanha, e por estarem ali me auxiliando.

A todos os amigos que estão assistindo à defesa e àqueles que não puderam estar, pela confiança que depositaram em mim, nunca duvidando da realização deste trabalho; ficando também encantados, como eu, quando souberam da escolha do tema apresentado.

Aos professores do Programa de Mestrado com quem tive a honra de ser aluna em suas disciplinas: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Moema Rodrigues Brandão Mendes, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valéria Cristina Ribeiro Pereira, Prof. Dr. Édimo Almeida Pereira, Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira e Prof. Dr. Alex Martoni, pelo acolhimento e incentivo aos estudos literários e pela dedicação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alex Martoni, por toda a paciência, competência e excelência para que essa dissertação fosse concluída. Quero agradecer, especialmente, por ter me aceitado como orientanda no “andar da carruagem” e pela urgência na entrega da pesquisa.

A meu ex-orientador e que, há poucos meses, tornou-se co-orientador, Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira, que durante dois anos esteve aceitando as minhas limitações, incentivando-me em todos os momentos, corrigindo-me quando era necessário e que proporcionou uma alegria imensurável ao ser selecionado para a carreira de magistério superior na Universidade Federal do Pará. Quero lhe agradecer, profundamente, por nunca ter largado a minha mão e ter tatuado bons sentimentos em minha vida! Muito obrigada!

Ao examinador interno, Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade, e examinador externo, Prof. Dr. Rafael Senra Coelho, pela leitura, considerações e acréscimos para que a pesquisa se apresentasse correta para o leitor. Em especial, agradeço ao Prof. Dr. Rafael, autor do livro **Dois lados da mesma viagem**: a mineiridade do Clube da Esquina (2013), e artigos referidos nesta dissertação, os quais tive o prazer de ler e que foram alicerces para a pesquisa, além das muitas indicações oferecidas na qualificação.

A todos os anjos corpóreos ou não que estão sempre ao meu lado, ajudando, protegendo e guiando nesta grande aventura que é a vida.

E, por fim, quero agradecer a Flávio Venturini, por ter ofertado a todos o seu talento, a sua voz e sua obra, objeto de estudo desta pesquisa, e aos que amam e se deixam amar, porque só quem se permite amar e ser amado consegue encantar e ser encantado.

[...] Céu, mar, horizontes  
O meu canto é de amar  
Levo minha viola  
Meu caminho é te encantar  
(VENTURINI, 2020)



## RESUMO

PINTO, Carla Andréa Guimarães. **Dom de (re)criar e en(cantar)**: o diálogo lítero-musical na voz de Flávio Venturini. 175 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro Universitário Academia, Juiz de Fora, 2021.

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a dicção do músico mineiro Flávio Venturini em um conjunto de composições selecionadas, considerando, fundamentalmente, sua assinatura vocal, fenômeno decorrente do modo singular como em suas canções articulam-se a performance corporal, a temática das letras e a estrutura musical. Uma análise da recepção das canções em que o músico, cantor e compositor mineiro atua, seja como compositor ou intérprete, acusa que certos temas tão presentes na tradição do cancionista brasileiro, como o amor, a natureza e a transcendência adquirem uma forma muito particular de expressão, quando são materializadas pela voz de Venturini. Dentro dessa perspectiva, cabe perguntar: de que forma sua assinatura vocal potencializa os significados semânticos das letras de suas canções? Em que medida as formas de expressão da voz potencializam os sentidos da letra de uma canção? Quais são as técnicas empregadas por Venturini para a produção de sua **assinatura vocal**? A importância da voz como elemento a ser considerado nos fenômenos estéticos vem crescendo contemporaneamente em virtude das contribuições de pesquisadores da poesia e da canção, como Paul Zumthor, Luiz Tatit, Júlio Diniz, Cláudia Neiva de Matos e Heloísa Valente. Nesse sentido, propõe-se uma observação desse fenômeno em diferentes momentos da carreira de Venturini, desde o início da sua atividade artística na banda O Terço, na década de 1970, passando por sua atuação no Clube da Esquina e no grupo 14 Bis, até a sua atual carreira solo. Esta dissertação visa a contribuir com a ainda tímida fortuna crítica do músico, abrindo, também, sob o ponto de vista teórico-metodológico, novas perspectivas de diálogo entre os estudos literários e os estudos de canção.

Palavras-chave: Flávio Venturini. Voz. Performance. Canção.

## ABSTRACT

Esta investigación tiene como objetivo analizar la dicción del músico Flávio Venturini de Minas Gerais en un conjunto de composiciones seleccionadas, considerando, fundamentalmente, su firma vocal, fenómeno resultante de la forma singular en que, en sus canciones, la performance corporal, el tema de la letra y la estructura musical. Un análisis de la recepción de canciones en las que trabaja el músico, cantante y compositor de Minas Gerais, ya sea como compositor o intérprete, señala que ciertos temas tan presentes en la tradición del cantautor brasileño, como el amor, la naturaleza y la trascendencia, adquieren una forma de expresión muy particular, cuando se materializan en la voz de Venturini. Dentro de esta perspectiva, cabe preguntarse: ¿cómo su firma vocal mejora los significados semánticos de las letras de sus canciones? ¿Hasta qué punto las formas de expresión de la voz mejoran los sentidos de la letra de una canción? ¿Cuáles son las técnicas que utiliza Venturini para producir su firma vocal? La importancia de la voz como elemento a considerar en los fenómenos estéticos ha ido creciendo al mismo tiempo debido a las aportaciones de investigadores de la poesía y el canto, como Paul Zumthor, Luiz Tatit, Júlio Diniz, Cláudia Neiva de Matos y Heloísa Valente. En este sentido, proponemos una observación de este fenómeno en diferentes momentos de la carrera de Venturini, desde el inicio de su actividad artística en la banda O Terço, en la década de 1970, pasando por su actuación en el Clube da Esquina y en el grupo 14 Bis, hasta su actual carrera en solitario. Esta disertación pretende contribuir a la aún tímida fortuna crítica del músico, abriendo también, bajo el punto de vista teórico-metodológico, nuevas perspectivas de diálogo entre los estudios literarios y los estudios de la canción.

Palabras clave: Flávio Venturini. Voz. Performance. Canción

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Diagrama 01 .....	125
<b>Figura 2</b>	Diagrama 02 .....	126
<b>Figura 3</b>	Diagrama 03 .....	126
<b>Figura 4</b>	Diagrama 04 .....	127

## SUMÁRIO

1	<b>PRELÚDIO</b> .....	11
2	<b>CONCERTO</b> .....	15
2.1	NASCENTE.....	16
2.2	1974: DEDILHANDO O TERÇO .....	20
2.3	ROMANCE COM O CLUBE DA ESQUINA.....	30
2.4	O PLANETA SONHO PELO 14 BIS.....	38
2.5	VÔO DA FÊNIX: CARREIRA SOLO.....	48
2.6	PRENDA MINHA: DAS COMPOSIÇÕES PARA O CINEMA E A TELEVISÃO.....	56
2.7	PRECIOSA: AS PARCERIAS.....	60
3	<b>SINFONIA</b> .....	71
3.1	<i>BLUE</i> : O DONO DA VOZ.....	75
3.2	LINDO: A VOCO-PERFORMANCE.....	85
3.3	TEMA III: A VOZ COMO IDENTIDADE.....	99
4	<b>CANTATA</b> .....	114
4.1	CÉU DE SANTO AMARO.....	115
4.1.1	<b>Meu amor, vou lhe dizer: o amor na voz de Flávio Venturini</b> .....	116
4.1.2	<b>Tantas estrelas dizendo: a história de uma canção</b> .....	119
4.1.3	<b>Que para sempre uma estrela vai dizer: a voz como referência</b> .....	124
4.2.	EMMANUEL.....	130
4.2.1	<b>Eu não tenho asas pra voar: o misticismo na voz de Flávio Venturini</b> .....	132
4.2.2	<b>Das entranhas de um ato de amor: a história de uma canção</b> .....	135
4.2.3	<b>Se a voz dos homens entoasse a paz: a voz como referência</b> .....	138
4.3	O MEDO NÃO CRIA.....	140
4.3.1	<b>Eu descobri mil caminhos: as questões ambientais na voz de Flávio Venturini</b> .....	141
4.3.2	<b>Meu coração devastado: a história de uma canção</b> .....	142
4.3.3	<b>A gente tem de seguir: a voz como referência</b> .....	145
5	<b>POSLÚDIO</b> .....	148
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	154
	<b>ALEGRIA – APÊNDICE A</b> .....	167

## 1 PRELÚDIO

Cada amanhecer  
Deixou a cicatriz da luz na minha voz  
(VENTURINI; BASTOS, 2003)

Durante a Idade Média, surgiu um movimento poético-literário na Europa que preparou o caminho para o advento de outras manifestações literárias: o Trovadorismo. Nesse movimento, era indissociável a relação entre música e letra, composição (textos), em que as palavras, com o adorno musical, passavam a ter um sentido diferente ao serem ouvidas, uma vez que os signos fonéticos entoados vinham acompanhados tanto pela marca do corpo que os cantava quanto por camadas musicais que os embalavam.

A canção, tal como a conhecemos hoje, seja do ponto de vista de seu repertório temático ou do hábito de articular letra, voz e melodia, é tributária dessa tradição. Nesse sentido, a canção constitui-se como uma importante forma de comunicação da experiência lírica em um país não letrado em que a leitura silenciosa e solitária, muitas vezes, não alcança o receptor ou não o seduz para a leitura da poesia. Nesse sentido, tem-se a canção que, fortalecendo ou sendo fortalecida com a letra e/ou a melodia, torna-se forma mais potente para conseguir suscitar grande encantamento no ouvinte, em virtude da tessitura sonora que produz. Há que se pensar, então, ainda, na interpretação e, com ela, na voz que a entoava. Dentro dessa perspectiva, pergunta-se: em que medida o sentido de um texto é potencializado pelas formas de expressão da voz?

A voz, enquanto via de articulação das unidades semânticas, melódicas, rítmicas e harmônicas de uma canção, realiza, com ajuda da dicção, um jogo com palavras e sonoridades ao explorar relações entre sentidos e sensações, no âmbito de diversas alturas, dentro de um espaço melódico, isto é, oscilando entre a ascendência e a descendência sonora, operando no espectro de saltos intervalares e produzindo efeitos estéticos por meio de repetições, durações e suspensões.

Desse modo, a voz impõe a percepção de uma corporeidade, suscitando diferentes sentidos e sensações no ouvinte. É por essa perspectiva que a presente dissertação, dentro da linha de pesquisa Literatura Brasileira: enfoques transdisciplinares e transmidiáticos, irá abordar a questão da voz na obra do cantor, músico e compositor Flávio Venturini, tendo por objetivo analisar a entoação do

músico, em suas múltiplas composições, considerando, fundamentalmente, sua performance vocal dentro da linguagem musical, com suas harmonias, ritmos, melodias, além do estilo e temática cancional. Além disso, dará atenção, também, ao diálogo literário e paraliterário presente nas interpretações de suas canções a partir do início da sua atividade artística na banda O Terço, na década de 1970, passando pela atuação no Clube da Esquina e no grupo 14 Bis, até a sua carreira solo. Em consonância com a obra do artista, houve a necessidade de serem estudados os gêneros musicais em que Venturini transitou, a fim de delinear o estilo e as principais temáticas adotadas pelo músico na construção de uma interpretação vocal.

Cabe salientar que o título da pesquisa nasceu a partir do entendimento de que a voz, quando empregada como canto, alça uma potencialidade expressiva ainda maior, a de encantar. Ainda que a partir do século XX vários recursos tecnológicos e técnicas de canto passem a ser adotados em gravações e *shows*, a força encantatória de uma performance vocal vai muito além de uma voz tecnicamente preparada.

É nesse território obscuro que reside o dom, aquilo que, na língua espanhola, possui a ambiguidade semântica, podendo ser tanto um título honorífico quanto a designação de uma habilidade especial, pois não são todos os que têm uma primorosa voz que conseguem alcançar um reconhecimento artístico, assim como não são todos que possuem um desalinhamento na voz (confluindo entre o afinado, desafinado, tons diversos) que são menosprezados pelo público. E não existe o receptor transparente, compreendido em totalidade, na sua necessidade de sentido. Existe, sim, nesta relação, um sentido de identidade musical em que o receptor conjuga-se com o emissor, estabelecendo um diálogo em que a emoção e o sentimento são o ponto culminante.

Na segunda seção desta dissertação, será feita uma síntese da trajetória artística de Flávio Venturini, desde os seus primeiros passos como músico e compositor, quando estabeleceu contato com o rock rural de Sá e Guarabyra, realizou o seu ingresso no grupo de rock progressivo O Terço e sua passagem pelo movimento Clube da Esquina, até a criação da banda 14 Bis, já quase nos anos de 1980, e seu voo em carreira solo. Pela importância no processo criativo do artista, houve também a necessidade de incluir uma biografia curta dos principais parceiros musicais (Márcio Borges, Murilo Antunes e Ronaldo Bastos) e da apresentação dos gêneros musicais com os quais Venturini flertou.

Na terceira seção, será realizada a perspectivação das formas e dos sentidos da voz. Nesse sentido, serão discutidas as formas de expressão vocal, assim como o impacto de inovações técnicas, como o gramofone e o uso do microfone, no âmbito das inovações, nas performances vocais. Interessa, também, pensar na relação entre a voz e o ouvinte, buscando particularmente compreender de que modo são deflagrados processos de identificação do público com o conteúdo cantado e com o intérprete da canção. Serão pensados esses problemas a partir da análise de trechos de algumas músicas cantadas por Flávio Venturini.

Nessas análises, será observado aquilo a que se chama de **assinatura vocal** de Venturini. Nesse sentido, pode-se refletir sobre os recursos que o músico utiliza, com o objetivo de imprimir intensidade emotiva àquilo que é cantado. Assim, será destacado que este é, justamente, um aspecto que marca a sua identidade enquanto cantor, aquilo que confere uma singularidade aos aspectos tímbricos e performáticos de Venturini.

Na quarta seção, será proposta a análise de três canções interpretadas por Flávio Venturini que tem coautoria ou que, muitas vezes, é atribuída a ele a assinatura autoral, que são **Céu de Santo Amaro** (álbum **Porque não tínhamos bicicleta**, 2003), **Emmanuel** (álbum **O Andarilho**, 1984) e **O Medo Não Cria** (álbum **Cidade Veloz**, 1990). O que, particularmente, interessa questionar é: quais são as técnicas empregadas por Venturini para a produção de sua **assinatura vocal**? De que forma tal assinatura potencializa os significados semânticos das letras de suas canções? A escolha de canções que versam sobre temas ligados ao amor, à natureza e à transcendência nos permitirá, justamente, investigar de que forma a expressão da voz participa na produção de sentidos das canções de Venturini.

Na sequência, seguem-se as considerações finais, as referências e o apêndice A.

No apêndice (**Alegria – Apêndice A**), há o registro de 172 canções de autoria de Flávio Venturini, gravadas por ele ou outros artistas, com base nos registros do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)<sup>1</sup>, do **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**<sup>2</sup>, além de consulta ao álbum **Paisagens Sonoras** volume 1, lançado no ano de 2020. Para melhor entendimento e visualização, foi

---

<sup>1</sup> IMMuB. Disponível em: <http://immub.org>. Acesso em: 25 out. 2021.

<sup>2</sup> Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <http://institutocravoalbin.com.br>. Acesso em: 21 out. 2021.

elaborada uma tabela em que os nomes dados às canções estão dispostos em ordem alfabética, além de estarem especificados seus autores, o contexto da letra e em que pessoa verbal a canção está sendo entoada.

Para compor os títulos das seções, foram usados termos que aludem aos modos sobre como é organizada uma música, com seus elementos dispostos em uma ordem pré-determinada. Os nomes das seções secundárias são títulos de canções de Venturini, combinados a termos que melhor possam esclarecer o que será apresentado. As seções terciárias foram nomeadas com trechos de canções compostas e/ou interpretadas por Venturini.

Além da discografia do músico e do apêndice levantado, no qual há o registro de canções de autoria ou coautoria do músico, que até a presente data já foram gravadas, o *corpus* que fundamenta esta pesquisa inclui as obras: **Songbook Flávio Venturini** (2014), organizado por Barral Lima; **Songbook 14 Bis** (2019), produzido por Barral Lima; **Palavras Musicais: letras, processo de criação, visão do mundo de 4 compositores brasileiros** (2006), de Paulo César Vilara de Mattos, **Dois lados da mesma viagem – A mineiridade do Clube da Esquina** (2013), de Rafael Senra Coelho; **O Terço: 50 anos** (2021), de Sérgio Hinds e Nélio Rodrigues, **Hotel Universo – a poética de Ronaldo Bastos** (2019), de Marcos Lacerda e **Coração Americano: Bastidores do álbum Clube da Esquina** (2020), organizado por Andréa Estanislau Bueno.

Com o intuito de melhor contextualizar o tema da voz, música e literatura dentro dos conceitos abordados, serão utilizados os referenciais teóricos e metodológicos de Cláudia Neiva de Matos, Gonzalo Aguilar, Heloisa Valente, José Miguel Wisnik, Júlio Diniz, Luiz Tatit, Néstor García Canclini, Paul Zumthor, Roman Jakobson, Stuart Hall, Theodor W. Adorno, além de outros escritores e pesquisadores que proporcionaram grande contribuição para este estudo.

Por fim, este trabalho de pesquisa articulará os campos da teoria da literatura, dos estudos de canção e da fenomenologia da voz com o objetivo de compreender uma dimensão essencial no trabalho de composição e de recepção de um artista que inscreveu seu nome na história da Música Popular Brasileira, com o canto e encanto de sua voz.



## 2 CONCERTO

Mais que o som a ecoar  
Na voz  
Voam sonhos ilusões  
(VENTURINI; SANTOS, 1985)

Nesta segunda seção, serão apresentados alguns momentos vividos por Flávio Venturini que foram significativos para sua formação e carreira artística no recorte cronológico, desde a década de 1970 até os dias atuais.

Na subseção 2.1, **Nascente**, haverá um breve relato a respeito dos primeiros passos de Venturini no campo musical, mostrando a aproximação e a amizade de Venturini com vários integrantes do Clube da Esquina, a participação em festivais e suas primeiras composições. A subseção seguinte, **1974: Dedilhando O Terço**, traça um panorama sobre o rock progressivo e o período em que Venturini mudou-se para São Paulo, iniciando sua carreira artística na banda que era apoio para os músicos Sá e Guarabyra, durante as sessões de gravação do disco **Nunca** (1974).

Em seguida, o maior movimento mineiro na música nacional será evidenciado na subseção 2.3, **Romance com o Clube da Esquina**, a qual apresentará o período em que Venturini gravou no álbum **Clube da Esquina 2**, obra fundamental na sua formação musical e na sedimentação de seus laços de amizade.

Já a subseção 2.4, **O planeta sonho pelo 14 Bis**, evocará os registros da criação sob a chancela de Milton Nascimento, do grupo 14 Bis, assim como sua produção musical até o final da década de 1980, quando seu cofundador, Flávio Venturini, abraçou a carreira solo. **O vôo da fênix: carreira solo**, é a subseção que abordará a fase em que Venturini, mesmo já tendo gravado dois discos independentes no período em que estava integrado à banda 14 Bis, investiu em sua carreira individual e elenca os discos gravados até o ano de 2020. A subseção 2.6, **Prenda minha: das composições para o cinema e a televisão**, apresenta o diálogo de Venturini com áreas audio-visuais.

Para fechar a seção, serão apresentados três compositores que dividem inúmeras composições com Venturini. São eles, Márcio Borges, Murilo Antunes e Ronaldo Bastos, e que foram cruciais na discografia do Clube da Esquina e da banda 14 Bis, além da visão desses letristas em relação à produção de canções e ao músico em questão.

## 2.1 NASCENTE

[...] Nossa linda juventude,  
 página de um livro bom  
 Canta que te quero gás e calor  
 Claro como o sol raiou [...]  
 (VENTURINI; BORGES, 1982)

Em uma só vida, pode-se ter inúmeros nascimentos. Todas as vezes em que há o despertar para o início ou para a retomada de uma jornada, ocorre alguma transformação na trajetória de uma aventura. Ainda que o primeiro nascimento de Flávio Venturini tenha sido em Belo Horizonte, Minas Gerais, entre o primeiro minuto e a primeira hora do dia 23 de julho de 1949, toma-se como ponto de partida desse percurso biográfico, os fatos que se sucedem a partir dos seus 15 anos, quando o músico iniciou outro nascimento.

Mesmo sonhando se tornar um jogador de futebol, Flávio declinou desse pensamento ao perceber que não tinha um físico apropriado para um esporte que o tem como condição para um bom desempenho. Assim, com o amigo Kimura Schettino, que tocava gaita, passou a tocar no piano da escola onde estudava e, às tardes, usava o piano do restaurante de seu pai. Desse modo, Venturini certificou sua inclinação por esse tipo de instrumento musical. Seu pai, observando o interesse do filho por música, acabou o presenteando com um piano.

A partir desse fato, mais ou menos aos quinze anos, começou sua formação musical, ou, no modo como temos sugerido, seu outro nascimento, nos estudos de piano e percepção musical que Venturini realizou na Fundação de Educação Artística, de Belo Horizonte, considerada uma escola de vanguarda na cidade. Nesta instituição, trabalhava Toninho Horta<sup>3</sup>, que se tornaria membro do Clube da Esquina, e também o maestro Rogério Duprat<sup>4</sup>, que lhe apresentou discos com preciosidades da música nacional e internacional, tais como os da banda Yes<sup>5</sup>. Naquela época, Venturini se considerava inexperiente para todas aquelas informações e somente foi

<sup>3</sup> Antônio Maurício Horta de Melo ou Toninho Horta, como é conhecido artisticamente, é compositor, guitarrista, violonista, arranjador e produtor musical. Participou do Clube da Esquina. Recentemente, após três indicações ao Grammy Latino, foi vencedor em 2020 na categoria do melhor álbum de Música Popular Brasileira, com o disco **Belo Horizonte** (2019).

<sup>4</sup> Rogério Duprat foi regente, arranjador e compositor musical. Foi, também, responsável pela produção do álbum **Tropicália** ou **Panis et circenses**, de 1968.

<sup>5</sup> A banda Yes teve início em 1968, na Inglaterra. É considerada uma das mais expressivas do gênero rock progressivo. Originalmente, foi formada por Jon Anderson (vocal), Chris Squire (baixo), Tony Kaye (teclado), Peter Banks (guitarra) e Bill Bruford (bateria).

absorvendo tudo o que aparecia<sup>6</sup>.

Por volta dos dezoito anos, ao entrar para o Curso de Formação de Oficiais do Exército Brasileiro, o cantor e compositor travou contato com o músico José Geraldo de Castro Moreira<sup>7</sup>, conhecido artisticamente como Vermelho. Quando os dois músicos deixam a instituição, começam a frequentar os festivais de música de Belo Horizonte e Ouro Preto. Suas apresentações como duo, somadas aos cabelos ruivos de Vermelho<sup>8</sup>, renderam-lhes a alcunha de Simon & Garfunkel<sup>9</sup>.

Já em 1969, no primeiro Festival Estudantil da Canção de Belo Horizonte (FEC-BH), Venturini e Vermelho conheceram e ouviram vários músicos, a maioria constituía o embrião do Clube da Esquina, como Joyce Moreno<sup>10</sup>, Naná Vasconcelos<sup>11</sup>, Toninho Horta, Tavinho Moura<sup>12</sup>, Lô Borges<sup>13</sup>, Beto Guedes<sup>14</sup>, Túlio Mourão<sup>15</sup>, Murilo Antunes<sup>16</sup> e Sirlan<sup>17</sup>. Neste mesmo festival, ouviram e ficaram encantados com a canção **Equatorial**, de Beto Guedes, Lô e Márcio Borges (álbum **A Via Láctea**, 1979), que foi interpretada por Lô Borges e Beto Guedes. Para Venturini, os festivais que aconteciam em Belo Horizonte e os de Ouro Preto foram grandes incentivadores na carreira de muitos artistas e tiveram bastante importância

<sup>6</sup> Informação obtida na entrevista Instalive dedicada à música mineira, do jornalista Sérgio Martins, através do *Instagram* @flavioventurinioficial. Acesso em: 14 jan. 2021.

<sup>7</sup> José Geraldo de Castro Moreira, (Capela Nova – MG, 27-04-1949), conhecido como Vermelho, é compositor, tecladista, vocalista e arranjador. Outras informações sobre este músico estarão na subseção 2.4.

<sup>8</sup> Informação obtida na entrevista Instalive dedicada à música mineira, do jornalista Sérgio Martins, através do *Instagram* @flavioventurinioficial. Acesso em: 14 jan. 2021.

<sup>9</sup> Paul Simon (Paul Frederic Simon, 13-10-1941, Newark, Nova Jersey, EUA) e Art Garfunkel (Arthur Ira Garfunkel, 05-11-1941, Forest Hills, Nova Iorque, EUA) é uma dupla norte-americana do gênero folk.

<sup>10</sup> Joyce Silveira Moreno (Rio de Janeiro - RJ, 31-01-1948) é compositora, cantora e instrumentista.

<sup>11</sup> Juvenal de Holanda Vasconcelos (Recife - PE, 02-08-1944 — Recife - PE, de 09-03-2016), conhecido artisticamente como Naná Vasconcelos foi um músico brasileiro eleito oito vezes como melhor percussionista do mundo pela revista americana **Down Beat** e também ganhou oito prêmios Grammy.

<sup>12</sup> Otávio Augusto Pinto de Moura (Juiz de Fora - MG, 09-08-1947), conhecido como Tavinho Moura, é compositor e músico mineiro que participou do movimento Clube da Esquina.

<sup>13</sup> Salomão Borges Filho (Belo Horizonte - MG, 10-01-1952) ou Lô Borges, é músico, compositor, cantor e um dos fundadores do movimento Clube da Esquina. Outras informações sobre este músico estarão na subseção 2.3.

<sup>14</sup> Alberto de Castro Guedes (Montes Claros - MG, 13-08-1951) conhecido como Beto Guedes é cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro. Também participou do Clube da Esquina. Outras informações sobre este músico estarão na subseção 2.3.

<sup>15</sup> Túlio Mourão Pontes (Divinópolis-MG, 18-01-1952), conhecido como Túlio Mourão, é compositor, pianista e arranjador. Já participou da banda Os Mutantes e sua carreira é marcada por trilhas sonoras, que lhe concederam o troféu APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de 1989 e o prêmio de melhor música no Festival de Brasília de 1998.

<sup>16</sup> Murilo Antunes Fernandes de Oliveira (Pedra Azul - MG, 25-06-1950) é poeta, compositor e publicitário. Participou do movimento do Clube da Esquina como letristas. Outras informações estarão na subseção 2.7.

<sup>17</sup> Sirlan Antônio de Jesús (Belo Horizonte – MG, 1951) é músico, compositor e cantor.

em sua carreira, já que exibiam diversos gêneros musicais e através das quais conhecia e se relacionava com músicos de todo o país. A partir de todas essas experiências, Venturini e Vermelho tiveram a convicção de que deveriam seguir uma trajetória musical. Vermelho, ao conhecer Beto Guedes e aprender a tocar **Equatorial**, apresentou-o a Venturini, o que resultou em uma forte amizade e parceria musical.

Ao comporem sua primeira canção, **Espaço Branco**, ainda não gravada até a presente data, Vermelho e Venturini inscreveram-na no Festival Universitário de Belo Horizonte<sup>18</sup>. A canção foi defendida pela banda O Terço<sup>19</sup>e, Venturini e Vermelho, neste primeiro evento em que participaram como compositores, conseguiram o segundo lugar.

Sérgio Hinds e Nelio Rodrigues (2021) escrevem que

[...] Tivemos mais sorte no Festival Universitário de Belo Horizonte, defendendo a música *Espaço Branco*, de Flávio Venturini e Vermelho. Embora não nos conhecessem pessoalmente, nos escolheram para interpretar a canção deles a partir de informações disponibilizadas por nossa gravadora. Flávio, contudo, afirma que foi a gravadora que indicou O Terço para defender a canção deles no festival de BH (HINDS; RODRIGUES, 2020, p.46, destaque dos autores).

Logo após o festival, Venturini e Vermelho começaram a tocar em bailes canções melodiosas, como as dos Beatles, e, além de fazer parte da dupla, o primeiro músico também participou das bandas The Shines, Os Turbulentos, Haysteacks e Crimalis. Na garagem da casa de seus pais, Venturini e Vermelho tiveram a ideia de realizar os *shows* Fio da Navalha, que reuniam músicos do Clube da Esquina, como Beto Guedes, Lô Borges, Sirlan, Tavinho Moura e Toninho Horta. No entanto, esta formação foi apenas por um curto período, não especificado nas entrevistas que o músico concede.

Ao mesmo tempo em que compunha as suas melodias, Venturini conhecia os vários integrantes do Clube da Esquina, sobretudo em virtude de sua presença nos jogos de futebol habituais na casa de Toninho Horta. O futebol, na verdade, era apenas um pretexto para se encontrarem e apresentarem suas novas composições. Em função disso, Venturini considerou que a amizade foi sendo solidificada,

---

<sup>18</sup> Ainda não foi encontrado o ano em que este festival ocorreu.

<sup>19</sup> A subseção 2.2 desta dissertação será dedicada à banda O Terço e ao período em que Flávio Venturini esteve nela.

despertando um mútuo fascínio pela parceria em composições.

Em 1972, Venturini foi convidado para participar do VII Festival Internacional da Canção na cidade do Rio de Janeiro. O festival, realizado no Maracanãzinho, contou com um público estimado de vinte e cinco mil pessoas, e a canção **Viva Zapatria**, de Sirlan e Murilo Antunes (álbum **Profissão de Fé**, 1979), teve arranjo de César Camargo Mariano<sup>20</sup>, e foi apresentada por Sirlan (violão e voz), Venturini (teclados), Beto Guedes (baixo), além dos músicos Crispim Del Castia, Robertinho Silva, Jamil Joanes, Toninho Horta, Helvius Vilela, Wagner Tiso, Mauro Senise, MPB-4 e Mauricio Einhorn<sup>21</sup>.

Durante este evento, Venturini conheceu Astor Piazzolla<sup>22</sup>, Os Mutantes<sup>23</sup> e muitos outros músicos dos quais era fã e considerou a experiência uma confluência de informações, além de ter sentido uma grande emoção, ao participar de um evento tão importante para a música brasileira. Para Venturini, isso tudo concorreu para que, ao voltar para Belo Horizonte, na penumbra de uma noite e utilizando um órgão holandês de pedal, conseguisse compor a melodia da canção **Nascente** (álbum **Nascente**, 1981). O compositor Murilo Antunes, também baluarte do Clube da Esquina, foi incumbido de fazer a letra e, após algumas tentativas mal sucedidas, entregou-a para Venturini, escrita num papel de pão, a qual foi emoldurada e guardada pelo músico<sup>24</sup>. **Nascente** foi, até a presente data, gravada por mais de vinte artistas e, para Venturini, esta canção talvez seja a mais emblemática de sua carreira, e a mais marcante da sua vida, por ter aberto caminhos para sua trajetória musical, principalmente quando Milton Nascimento<sup>25</sup> a colocou no disco **Clube da Esquina 2**.<sup>26</sup>

Mas, antes da canção **Nascente** ser gravada e, devido à participação de

<sup>20</sup> Antônio César Camargo Mariano (São Paulo - SP, 19-09-1943), conhecido como César Camargo Mariano, é pianista, tecladista, compositor, arranjador musical, produtor e empresário.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://ruimontese.com.br/viva-zapatria>. Acesso em: 13 jun. 2021.

<sup>22</sup> Astor Pantaleón Piazzolla (Mar del Plata – ARG, 11-04-1921 – Buenos Aires, ARG, 04-07-1992) foi um músico argentino que é considerado pela crítica especializada como o compositor de tango mais importante da segunda metade do século XX.

<sup>23</sup> Os Mutantes foi uma banda formada na cidade de São Paulo – SP, no ano de 1966, por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias. Seu gênero era o rock psicodélico e progressivo e o tropicalismo.

<sup>24</sup> Informação dada pelo músico, em uma conversa com a pesquisadora, via telefone, em 27 de abr. de 2020.

<sup>25</sup> Milton Silva Campos do Nascimento (Rio de Janeiro - RJ, 26-10-1942) famoso mundialmente como Milton Nascimento, é cantor, compositor e multi-instrumentista. É reconhecidamente um dos mais influentes e talentosos músicos da Música Popular Brasileira. Outras informações sobre este músico estarão na subseção 2.3.

<sup>26</sup> Entrevista ao programa DNA. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=EoLAnA-eRrs&ab\\_channel=FI%C3%A1vioVenturiniOficial](http://www.youtube.com/watch?v=EoLAnA-eRrs&ab_channel=FI%C3%A1vioVenturiniOficial). Acesso em: 24 nov. 2019.

Venturini em festivais, seu nome começou a circular entre os músicos mineiros, até que um dia, no início da década de setenta, Milton Nascimento proporcionou outro nascimento a Venturini, por meio de uma conversa que teve ao telefone com a dupla Sá e Guarabyra. Este outro nascimento na vida do músico será apresentado na próxima subseção, que trará dados da biografia de Venturini, no recorte do princípio de sua carreira profissional.

## 2.2 1974: DEDILHANDO O TERÇO

[...] Os habitantes da noite  
Passam na minha varanda  
São viajantes querendo chegar  
Antes dos raios de Sol [...]  
(VENTURINI; SÁ, 1975)

A banda O Terço é considerada um dos maiores grupos musicais, representante do chamado rock progressivo, que foi formada no país. Conforme Roberto Muggiati (1973), o rock é

[...] a música que nasceu nos primeiros anos da década de 1960, nos Estados Unidos (Dylan) e na Inglaterra (Beatles), feita por jovens exclusivamente para jovens, e que a partir de Sergeant Pepper's (abril de 67) ganhou finalmente projeção universal [...] (MUGGIATI, 1973, p.7)<sup>27</sup>.

Muggiati (1973) também diz que, apesar de ainda ser reconhecido como *rock and roll*, em alguns países, como França, Itália e Brasil, este estilo foi e é considerado como música *pop*. Contudo, o mesmo autor escreve que o termo rock reúne, desde “[...] o berro gutural e a batida primitiva do folclore até os sons eletrônicos mais depurados e abstratos [...]” (MUGGIATI, 1973, p.8). Mas o que vem a ser exatamente o gênero musical denominado como **rock progressivo**?

O professor Mário de Vivo (2020), por meio da rádio da Universidade de São Paulo (USP)<sup>28</sup>, diz que o rock progressivo, de estilo diferenciado e até misterioso, distinguiu-se do rock propriamente dito, porque este último aproximava-se do *blues* e

<sup>27</sup> O álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, considerado pelos críticos e por boa parte do público como um dos melhores até o momento, apresentou uma inovação à sua época, combinado com uma evolução artística, constituindo-se, assim, um marco no rock. Disponível em: <http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/sgt-peppers-o-disco-de-uma-geracao.htm>. Acesso em: 8 mar. 2021.

<sup>28</sup> Disponível em: <http://jornal.usp.br/radio-usp/historia-do-rock>. Acesso em: 18 out. 2020.

o primeiro seguiu a linha do *jazz* e da música erudita, apesar de não ser uma peculiaridade do progressivo, já que este tipo de artifício foi utilizado largamente por bandas de outros gêneros (como The Beatles, The Beach Boys e The Who) que produziram complexas texturas musicais, por meio da orquestração. Não obstante, um aspecto particularmente presente no gênero consiste na execução de repertórios eruditos pelas bandas do rock progressivo e na adoção de orquestras inteiras em suas apresentações.

Os grupos que adotaram esse gênero de rock eram muito diferentes entre si, porque cada um apresentava um conjunto de influências variadas. O rock progressivo, além de ter sido formado pela hibridação de distintos gêneros musicais, apresenta outros traços peculiares, como a longa duração das canções, a alternância rítmica e harmônica na execução, ímpeto experimentalista, complexa harmonia vocal, alternância de diferentes climas ao longo das canções e melodias mais complexas do que o rock chamado convencional. Outra característica do rock progressivo é que os teclados em certas bandas era o instrumento musical que ganhava protagonismo, enquanto a guitarra tinha a função de fazer um acompanhamento harmônico de fundo, exercendo um papel secundário. No entanto, isso não era uma regra já que, em outras bandas, a guitarra imperava ou tinha importância similar.

O rock progressivo nasceu ao final da década de 1960, mas teve seu auge, em todo o planeta, na década de 1970 e seu berço foi o Reino Unido, espalhando-se pela Europa e, depois, para o restante do mundo. Ao longo desse percurso, o gênero foi incorporando, incessantemente, novas formas ao seu estilo. Vivo (2020) também afirma que uma das bandas que mais se destacou nos anos de 1970 foi a Genesis, que tinha uma performance mais em estilo teatral e que foi inspirada em temas, tanto folclóricos, quanto eruditos. Outro grupo inglês que adotou o rock progressivo foi o Yes, que, como a Genesis, está em atividade até os dias atuais.

Em entrevistas, ao se referir às influências de rock progressivo, Flávio Venturini cita esses grupos ingleses mencionados acima e, principalmente, Peter Gabriel, vocalista da Genesis. Além dessa banda, ele também menciona o rock progressivo de Emerson, Lake & Palmer.<sup>29</sup> As primeiras bandas de rock progressivo brasileiras começaram a gravar seus discos em 1971, mas o auge ocorreu nos anos

---

<sup>29</sup> Informação obtida na entrevista Instalive dedicada à música mineira, do jornalista Sérgio Martins, através do *Instagram* @flavioventurinioficial. Acesso em: 14 jan. 2021.

subsequentes, principalmente 1974 e 1975, quando diversos grupos lançaram seus melhores trabalhos e, dentre eles, está a banda O Terço. A banda originou-se da mistura de diversas formações que atuaram na Jovem Guarda<sup>30</sup> e em *shows* no Rio de Janeiro, além de programas de televisão e rádio. Foi fundada em 1968, na capital carioca, e, inicialmente, faziam parte dela os músicos Sérgio Hinds (baixo), que veio do grupo Hot Dog; e Jorge Amidem (guitarra) e Vinícius Cantuária (bateria), que chegaram da banda Joint Stock Co. César de Mercês e Sérgio Magrão, que vieram a fazer parte da banda posteriormente, também, participaram do Joint Stock Co.

O primeiro nome da banda foi Os Libertos, mas a censura vetou-o, assim como o nome seguinte, Santíssima Trindade. Ao gravar o primeiro disco, em 1970, adotaram o nome O Terço. Alexandre Saggiorato (2008), explica que

[...] A palavra terço, é claro que é um “fracionário que corresponde a três” ou a “terça parte de alguma coisa”. Inclusive a do Rosário, conjunto de contas utilizado na liturgia católica para computar um determinado número de orações (quinze Pai-Nossos e quinze Ave-Marias). O nome O Terço caiu como uma luva pelo menos para essa primeira formação da banda, que era a de trio (guitarra, baixo e bateria) [...] (SAGGIORATO, 2008, p.130, destaque do autor).

Além disso, a palavra “terço” evoca a imagem de união das famílias cristãs para a oração, o que talvez explique a aceitação desse nome pelo crivo da censura no período pós Ato Institucional nº 5, de 1968, marco do endurecimento do Regime Militar iniciado com o golpe de 1964. Portanto, a escolha pelo nome O Terço simboliza a unidade em prol de um acontecimento.

Entre 30 de Maio e 1º de Junho de 1970, ao participar do Festival de Juiz de Fora (MG), que, na época, era considerado um evento muito importante na esfera artística nacional, o grupo conseguiu o primeiro lugar com uma das músicas deste primeiro disco: **Velhas Histórias**, de Renato Corrêa e Guarabyra (álbum **O Terço**, 1970). E, apresentando-se neste festival com o novo nome, alcançou notoriedade.

Em sua terceira edição, o festival mineiro era, naquela época, um dos mais importantes do país. Ainda que não tivesse a mesma visibilidade e projeção dos festivais de Música Popular Brasileira, promovidos pela TV Record, e do

---

<sup>30</sup> O movimento Jovem Guarda, nome derivado de um programa de televisão da rede Record, iniciado em 1965, foi formado, principalmente, por Roberto Carlos, Wanderléia, Erasmo Carlos, Sérgio Reis, Os Vips, Golden Boys, Jerry Adriani e Ronnie Von. Seus integrantes identificavam-se com o som do rock’n’roll e suas canções possuíam letras ambientadas na esfera urbana da década de 1960 no Brasil.



Internacional da Canção Popular (FIC), da TV Globo, era uma excelente vitrine para os artistas que dele participassem. [...] Para nossa surpresa, ganhamos o festival! Imaginem, era nossa primeira apresentação, e ainda por cima num festival tão importante como o de Juiz de Fora. Nossa alegria transbordava por todos os poros. Além de abraços e tapinhas nas costas saímos do festival com fama de “pé quente”. Consequentemente, choveram convites para participarmos de outros festivais. [...] A Companhia Brasileira de discos (ou Philips, como era mais conhecida), obviamente, acelerou o lançamento do nosso primeiro LP depois de nossa vitoriosa participação no Festival de Juiz de Fora (HINDS; RODRIGUES, 2021, p.44-47).

Ainda em Minas Gerais, mas em Belo Horizonte, O Terço participou do Festival Universitário e terminou em segundo lugar, com a canção **Espaço Branco** de Flávio Venturini e Vermelho e com arranjos de orquestra de Laércio Flávio. Venturini, anos após, iria fazer parte deste grupo. Hinds e Rodrigues (2021, p.46) expõem: “Para coroar a semana, faturamos o segundo lugar, resultado que ajudou a consolidar ainda mais o nosso nome diante do público e da própria indústria do disco”.

A partir de 1971, Hinds começa a tocar violoncelo elétrico, introduzindo suas referências eruditas à banda. Neste mesmo ano, César de Mercês vai se integrar ao grupo, tocando guitarra. A partir do compacto gravado em 1971, já se constata um traço identitário do conjunto: a supremacia de falsetes<sup>31</sup> na combinação de vozes agudas. A partir de uma cooptação de vários estilos pelo rock progressivo, a banda moldou uma personalidade própria, sendo reconhecida por suas vozes, em coro, e pelos falsetes.

Com isto pode-se constatar que O Terço, ao estabelecer uma identidade não só pelo som de instrumentos, gênero musical, vestuário e performance, mas, também, por suas manifestações vocais, promoveu uma identidade sonante e uma lembrança comum para reconhecimento desta personalidade musical, através da consciência de suas singularidades melódicas e harmônicas.

Ao gravarem, em 1973, seu segundo disco, chamado Terço, o grupo participou do VI Festival Internacional da Canção (FIC). Em fases distintas, as canções **Tributo ao Sorriso**, de Jorge Amiden e Sérgio Hinds (álbum **Terço**, 1973) e **Visitante**, de Jorge Amiden e Cezar de Mercês (álbum **Som Mais Puro**, 1983), são classificadas no festival, assim como nos shows do **Som Livre de Exportação**, que era um programa exibido às quintas-feiras na rede Globo. O álbum **O Terço** (1973) é considerado o primeiro disco de rock progressivo da banda, com os quase

---

<sup>31</sup> O termo falsete será melhor elucidado na página 128 desta pesquisa.

vinte minutos da suíte<sup>32</sup> **Amanhecer Total**, de Cezar De Mercês, Sérgio Hinds e Vinicius Cantuária (álbum **Terço**, 1973).

Neste ano de 1973, Jorge Amiden saiu da banda para participar do grupo Karma. Com isso, Hinds voltou a tocar guitarra e Mercês assumiu o baixo e o grupo se mudou para São Paulo. Em 1974, Cantuária deixou a banda para tocar com Caetano Veloso e o músico Luiz Moreno (que já tocava com Sá e Guarabyra) foi chamado para ocupar a bateria. Mercês assumiu a guitarra, juntamente com Hinds e Francisco Sérgio de Souza Medeiros, conhecido como Sérgio Magrão, recebeu o convite para tocar baixo. No entanto, esta disposição não permaneceu, devido à saída de Cezar de Mercês, que, apesar disso, continuou como compositor e colaborador da banda.

Através de um telefonema, a dupla Sá e Guarabyra pediu a Milton Nascimento uma sugestão de um tecladista. Nascimento, mesmo sem o conhecer pessoalmente, indicou Venturini porque Beto Guedes já havia falado a respeito de sua atuação nos teclados. Flávio Venturini, ao receber um telegrama de Sá e Guarabyra, chamando-o para assumir os teclados na banda de apoio da dupla, rapidamente aceitou a proposta. Na entrevista publicada no canal Estação Mídia Filmes, na plataforma *YouTube*, em 22 de janeiro de 2021, Venturini conta que quando chegou aos estúdios, em São Paulo, reencontrou os integrantes do grupo O Terço que, naquele momento, era a banda de apoio de Sá e Guarabyra para a gravação do disco **Nunca** (1974).<sup>33</sup>

Venturini, então, recebeu novo convite: fazer parte do grupo O Terço, que, além de tocar rock progressivo, ficou conhecido pelas canções consideradas do rock rural<sup>34</sup>, devido à influência musical de Sá, Rodrigues e Guarabyra, com quem já trabalhavam e estabeleceram uma parceria em muitas de suas composições. Nesse sentido, evidencia-se que as bandas nacionais seguiram esse gênero, uma vez que foram, também, influenciadas pela música brasileira mais tradicional e regional.

---

<sup>32</sup> *Suíte* é uma palavra francesa que no sentido musical expressa um conjunto ou uma sequência dançante muito comum no período da Renascença e do Barroco. As *suites* foram muito utilizadas pelos grupos de rock progressivo e possuem apenas som instrumental de longa duração.

<sup>33</sup> José Moura entrevista Flávio Venturini, publicado no canal do YouTube Estação Mídia Filmes, em 22 de jan. de 2021. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=1Co\\_cDB46to](http://www.youtube.com/watch?v=1Co_cDB46to). Acesso em: 22 jan. 2021.

<sup>34</sup> Rock rural foi um termo criado pelo músico Zé Rodrix (Rio de Janeiro – RJ, 1947 – São Paulo-SP, 2009) quando lançou a canção **Casa do Campo** composta por ele e Tavito (Belo Horizonte - MG, 1948 – São Paulo-SP, 2019). Esta canção ganhou em 1971 o Festival de Juiz de Fora e foi gravada pela cantora Elis Regina (álbum **Elis**, 1972).

Em 1974, com Flávio Venturini nos teclados, o grupo O Terço passa a ter a seguinte formação: Sérgio Hinds (guitarra), Sérgio Magrão (baixo) e Luiz Moreno (bateria). A partir daí, Venturini começou a se apresentar e a gravar músicas de sua autoria e, com sua entrada, o som da banda modificou-se, incorporando a influência do hard rock, já existente, com o progressivo sinfônico, o folk (devido às composições em violão) e harmonias mais sofisticadas.

Fredrik Barth (1998) e Miguel Alberto Bartolomé (2006), citado por Resende e Assis (2016), dizem que na identidade de um grupo e seus integrantes culturais podem acontecer mudanças, de acordo com as alterações circunstanciais, ou não, de um tempo histórico. Ao se observar esta afirmação e analisar os discos anteriores de O Terço, nota-se que, principalmente a partir da entrada do músico Flávio Venturini, houve a necessidade de ser realizado um trabalho com maior excelência, já que esse músico agregou todo o seu conhecimento e estilo, promovendo um grande acréscimo musical ao grupo, proporcionando, assim, uma melhor vendagem e reconhecimento das obras da banda.

Venturini logo que se integrou à banda, conheceu Cezar de Mercês, com quem fez suas primeiras composições na capital paulista. Duas dessas composições, **Queimada** e **Jogo das Pedras**, fazem parte do disco **Criaturas da Noite** (1975).

Devido ao grande número de composições e, também, pela qualidade musical de Venturini, o terceiro disco da banda, **Criaturas da Noite** (1975), contou com quatro composições desse músico e os arranjos ficaram a cargo do maestro Rogério Duprat, que havia trabalhado com os tropicalistas.

De acordo com o site **O Som do Vinil**<sup>35</sup>, no disco **Criaturas da Noite**, em especial na faixa-título, composta por Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá, há a evidência de uma fusão impecável entre rock progressivo e música popular brasileira. Já a faixa **1974** (Flávio Venturini) é considerada para os preciosistas o hino do rock progressivo do Brasil, além de ser vista como uma obra-prima neste gênero. A composição conta com doze minutos e vinte e um segundos de som instrumental, com arranjos brilhantemente elaborados e agradáveis melodias. A música **Hey Amigo** (Cezar de Mercês) alcançou um grande sucesso entre os jovens dos anos setenta e virou um hino nas apresentações do grupo, além de ser a mais

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://osomdovinil.org/o-terco-criaturas-da-noite>. Acesso em: 10 out. 2020.

tocada nas rádios naquela época. Esta canção sofreu certo cerceamento, devido ao tema e em virtude de as autoridades considerarem-na como uma convocação à união e à insurgência. Tanto os discos **Criaturas da Noite** (1975) e **Casa Encantada** (1976) tiveram, nas faixas em que há a atuação de orquestra, arranjos do maestro Rogério Duprat, com quem Flávio Venturini estudou em Belo Horizonte, a respeito de arranjos e composição.

Como as canções eram apresentadas nos *shows* da banda, quando os músicos chegaram a gravá-las já eram conhecidas e admiradas pelo público. Portanto, a gravação foi somente o registro do sucesso alcançado nos espetáculos apresentados. A capa deste disco, também, foi uma inovação. Elaborada pelos artistas plásticos Antônio e André Peticov, faz uma alusão à ecologia, já em 1975, quando os problemas ambientais eram pouco abordados em nível mundial.

Fazem parte desse disco as faixas **Hey Amigo** (César de Mercês); **Queimada** e **Jogo das Pedras** (Flávio Venturini e César de Mercês); **Pano de Fundo** (Sérgio Magrão e César de Mercês); **Ponto Final** (Luiz Moreno); **Volte na Próxima Semana** (Sérgio Hinds); **Criaturas da Noite** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá); e **1974** (Flávio Venturini).

O disco **Casa Encantada** foi idealizado e suas faixas compostas em um sítio no interior do estado de São Paulo, situado no km 48 da BR 116, onde o grupo morava e ensaiava. Este álbum, lançado pela banda no ano de 1976, faz alusão ao local que era chamado de **casa encantada**.

Resende e Assis (2016) percebem uma diferenciação entre este disco e o anterior, **Criaturas da Noite**, pois, no que foi lançado em 1976, há uma aproximação com o rock rural, fazendo maior uso com a viola, que, mesmo que seja eletrificada, é um instrumento de referência nas paisagens interioranas. Nesta exploração de combinação de instrumentos e, conseqüentemente, de sons, há a associação do moderno com o tradicional, que pode ser considerado como uma diáspora de si mesmo, em que se pode abandonar o próprio tempo e espaço vivido e se reportar a outros e, com isso, promover uma espécie de amálgama de ideias musicais. A faixa título, composta por Venturini e Sá, segundo Saggiorato (2008) “[...] evidencia a tranquila e ideal convivência que tiveram nesse período, consagrando o lugar ‘elevado’ em que moravam, estando longe das manifestações militares [...]” (SAGGIORATO, 2008, p. 135). Para Venturini, apesar de gostar mais do trabalho

desenvolvido em **Criaturas da Noite**, **Casa Encantada** é mais audacioso do que o disco anterior.

Fazem parte deste disco as faixas **Flor de La Noche**; **Flor de La Noche II** e **Luz de Vela** (César de Mercês); **Guitarras** (Sérgio Hinds); **Foi Quando Eu Vi Aquela Lua Passar** (Flávio Venturini e César de Mercês); **Sentinela do Abismo** (Flávio Venturini e Márcio Borges); **O Vôo da Fênix** e **A Casa Encantada** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá); **Cabala** (Flávio Venturini, Vermelho e Murilo Antunes); **Solaris** (Luiz Moreno); e **Pássaro** (Guarabyra e Luiz Carlos Sá).

Mesmo a banda O Terço participando de vários festivais, em 1975, fez parte do show O Terço e Os Mutantes no Teatro Municipal de São Paulo, que durante quatro dias esteve com sua lotação esgotada. Apesar de o *show* ter sido filmado, a fita desapareceu perdendo-se, assim, o seu registro.

Em 1977, em Brasília-DF, Os Mutantes e O Terço apresentaram na AABB (Associação Atlética Banco do Brasil) o *show* **Como Nos Bons Tempos**<sup>36</sup>. Na época, Os Mutantes tinha a seguinte formação: Sérgio Dias (guitarra Fender), Paul de Castro (contrabaixo Giannini Jazz Bass), Rui Motta (bateria Ludwig dupla) e Luciano Alves (Mini Moog, Mini Korg, pedais) e a banda O Terço, com Flávio Venturini (Rhodes Fender), Sérgio Magrão (Fender Jazz Bass) e Luiz Moreno (bateria Ludwig dupla).

Antes do início do *show*, Sérgio Hinds apresentou uma febre muito forte e teve que ser hospitalizado. Por este motivo, a primeira parte do *show* contou com Os Mutantes, apresentando as canções de seu último disco, **Mutantes ao Vivo** (1976), e outras novas composições desta banda. Na segunda parte do *show*, os dois grupos fizeram um tributo aos Beatles e apresentaram as canções **She Loves You** (álbum **Twist and Shout**, 1964), **Day Tripper** (álbum **Yesterday and Today**, 1966), **Yesterday** e **Help** (álbum **Help**, 1965), **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band** (álbum **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**, 1967), **Magical Mystery Tour** (álbum **Magical Mystery Tour**, 1967), **Let It Be** (álbum **Let It Be**, 1970) com vocal solo de Flávio Venturini e **Hey Jude** (álbum **Hey Jude**, 1968).

Flávio Venturini considera seu início profissional a partir do ano que começa a fazer parte da banda O Terço. O músico permaneceu neste grupo de 1974, até meados de 1977, quando decidiu fazer um trabalho junto com Beto Guedes, no

---

<sup>36</sup> Disponível em: <http://dopropriobolso.com.br/index.php/musica-34379/44-musica-brasileira/2401-no-palco-os-mutantes-e-o-terco-homenageiam-os-beatles-1977>. Acesso em: 26 jul. 2020.

disco **A Página do Relâmpago Elétrico** (1977), onde há as músicas **Chapéu de Sol** (por Flávio Venturini e Beto Guedes) e **Nascente** (Flávio Venturini e Murilo Antunes). Os álbuns **Criaturas da Noite** (1975) e **Casa Encantada** (1976) são considerados grandes clássicos do rock progressivo nacional e, de acordo com os críticos, a saída de Venturini ocasionou perda de qualidade no som da banda.

O Terço ganhou Disco de Ouro, vendendo mais de cem mil cópias e, na década de 1970, chegava a fazer de 150 a 200 *shows* por ano, com ginásios com dez mil pessoas. Contudo, e ao mesmo tempo, o mercado cultural que era tímido naquela época, não lhe deu o devido valor. Mesmo diante deste sucesso limitado, quando relacionado a outros grupos ou artistas mais populares da época, O Terço conseguiu a condição de *cult* entre os jovens (principalmente paulistas) dos anos 70. Hinds lembra que, naquela época, o grupo não tinha interferência de produtoras ou gravadoras e a banda possuía liberdade de desenvolver seus projetos. Por isso, conseguia realizar uma experimentação e um hibridismo musical, sem imposição de limite<sup>37</sup>. Neste período, muitos artistas perderam sua independência em relação à sua produção e transmissão, subordinando-se à dinâmica mercantil do sistema, mesmo que o mercado fonográfico não fosse tão agressivo. O Terço, ao buscar por uma maior autonomia, esquivando-se de paradigmas de gênero e incorporando todo tipo de influência, sem preconceitos, não promoveu um rompimento com a indústria cultural, mas conservou sua lealdade à sua identidade artística.

De acordo com Victor Henrique de Resende e Ana Cláudia de Assis (2016), o grupo brasileiro O Terço, ao passar por várias apropriações do gênero rock foi capaz de construir sua identidade e, ao mesmo tempo, apresentar várias identidades sonoras em sua produção. Resende e Assis (2016) notam que “[...] O fato de as identidades serem constituídas, múltiplas e fluídas, não invalida o estudo das diversas formas de pertencimento [...]” (RESENDE; ASSIS, 2016, p.128), lembrando que o próprio rock progressivo apresentou-se como um gênero que se apoderou de várias características musicais e, mesmo havendo uma diversidade de incorporações, houve um eixo central de elementos sonoros que atribuiu ao grupo um reconhecimento musical diverso dos demais grupos nacionais de rock progressivo, como o visual no estilo hippie, os cabelos longos, a combinação das

---

<sup>37</sup> Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=LpNO4PjbVOM&ab\\_channel=Rog%C3%A9rioKISS](http://www.youtube.com/watch?v=LpNO4PjbVOM&ab_channel=Rog%C3%A9rioKISS). Acesso em: 30 out. 2020.

vozes em falsetes e agudos, a utilização de variados instrumentos musicais, a preocupação com o meio ambiente e a identificação com o meio rural.

Se reportarmos-nos ao período histórico da época, podemos fazer uma análise do momento artístico que se colocava contra, ou não, à ditadura ou se manifestava em face da contracultura. Em muitos países, principalmente na América do Sul, submergiram absolutismos políticos que causaram muitos danos, tanto sociais, como culturais. Simultaneamente o processo de globalização acelerou-se a partir da década de 70 e, devido também a isso, criou-se uma ideia de nação que, muitas vezes, foi confundida com a ideia de identidade nacional. Resende e Assis (2016) afirmam que

[...] apesar e para além da ditadura, a banda O Terço e outros grupos de rock queriam produzir e tocar música. Suas canções dialogaram com o momento repressor dos anos 1970, mas constituíram-se com vozes dissonantes em meio à produção engajada ou de consentimento à ditadura civil-militar. Com apropriações e influências da contracultura (em seu visual ou em suas aproximações com o meio rural), seja no gênero rock, ou melhor dizendo, em seus vários rocks e em suas performances, os artistas d'O Terço construíram várias sonoridades e cantaram e tocaram as características e o contexto social do Brasil no período [...] (RESENDE; ASSIS, 2016, p.127).

O Terço, em boa parte de seus trabalhos, optou não ser militante na seara polarizante de ideias do regime político. No entanto, há canções como **Hey Amigo** e **Volte na Próxima Semana** (ambas presentes no álbum **Criaturas da Noite**, 1975), que tratam sobre o período que o país enfrentava e a situação aviltante em que estava imersa parte da população, ensejando uma mensagem de esperança e união. Suas manifestações foram, na maioria das vezes, sobre as mudanças sociais que estavam a engolir as identidades e, em razão, também, do desenvolvimento capitalista, que invadia os espaços físicos e culturais, além de querer estabelecer experimentações, com as diversas linguagens musicais, perseguindo a liberdade musical e a excelência no som, na utilização, nada preconceituosa, de instrumentos musicais e no uso da voz, que foi marca expressiva da banda.

Esse fenômeno, que também pode ser classificado como contracultura, não foi gerado em razão da política interna, mas, além dela, já que não era devido a um movimento nacional, apesar de se estar vivendo em uma época de repressão. Mesmo não havendo uma proposta determinada de evidenciar para a sociedade toda a multiplicidade sentida em razão da pós-modernidade, o grupo O Terço é uma

[...] fonte histórica importante para se entender outras formas de perceber e de representar a sociedade brasileira [...] Música, cultura e identidade nesse sentido, devem ser estudados de forma relacional, dentro do contexto histórico e material em que estejam inseridos, sem correr o risco de enrijecer tais conceitos. Numa perspectiva sincrônica e diacrônica, o historiador de música deve ter em mente que uma realidade é sempre construída. Cabe, então, o estudo atento daquilo que é verossímil no passado [...] (RESENDE; ASSIS, 2016, p 129).

O Terço, após a saída de Flávio Venturini no ano de 1977, não obteve o mesmo êxito que conseguiu nos anos de 1974 a 1976. No entanto, não houve cortes entre os vínculos que uniram todo o grupo, pois continuam gravando discos e apresentando-se até os dias atuais. Sérgio Hinds, Flávio Venturini, Sérgio Magrão e Sérgio Melo (no lugar de Luiz Moreno, que faleceu em 2002) reuniram-se em 2007, no Canecão e gravaram o CD e DVD **O Terço ao Vivo**. Venturini lembra que os amigos dizem que ele se diverte muito, quando está com a banda, ao que ele retruca que “O Terço para mim é um parque de diversões”<sup>38</sup>. O desligamento do músico da banda O Terço foi movido pelo envolvimento que ele já possuía com os integrantes e a música do Clube da Esquina e, devido a isso, houve outro nascimento em sua vida artística, o qual será anunciado na subseção 2.3.

### 2.3 ROMANCE COM O CLUBE DA ESQUINA

Como vai, BH?  
Ouve a voz da montanha  
Como vai?  
Sei de cor meu lugar  
Belo Horizonte [...]  
(VENTURINI; ANTUNES, 2006)

No início dos anos 1960, houve um *boom* de novas experimentações no horizonte artístico. Com os avanços tecnológicos, as fronteiras começaram a ficar mais tênues e, a partir da metade dessa década, em todo o mundo, surgiram movimentos culturais com particularidades semelhantes com o

---

<sup>38</sup> Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=LpNO4PjbVOM&ab\\_channel=Rog%C3%A9rioKISS](http://www.youtube.com/watch?v=LpNO4PjbVOM&ab_channel=Rog%C3%A9rioKISS). Acesso em: 30 out. 2020.



[...] espírito revolucionário, o anseio por mudanças sociais, políticas e culturais; o questionamento às normas tradicionais estabelecidas. Batizado de contracultura, esse movimento de contestação social questionava o modo de vida da sociedade ocidental, rebatendo o ceticismo com propostas inovadoras e utopias [...] (SENRA, 2013, p. 67).

Já a partir do ano de 1970, o ritmo de integração global começou a aumentar, acelerando-se, assim, os fluxos e laços entre as nações, promovendo um deslocamento nas identidades culturais. Uma das consequências desse processo conhecido como **globalização**, devido à penetração de influências externas que questionam e enfraquecem as noções de identidade nacional, propiciando seu declínio, foi o surgimento de novas identidades híbridas. Stuart Hall (2019), ao citar Anthony McGrew (1992), utiliza o seu conceito de globalização.

[...] a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando atividades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado [...] (MCGREW, 1992, apud HALL, 2019, p.39, destaque do autor).

O movimento musical Clube da Esquina, sendo fruto dessa fase, reuniu vários elementos e recebeu diversas influências de dentro e de fora do país, antigas e contemporâneas à época, além de já possuir uma grande herança cultural com uma identidade nacional representada por seus vínculos de lugares, símbolos, vivências e experiências, em síntese, aquilo que Hall (2019) chama de **vínculo de pertencimento**. Em relação ao termo **movimento**, estabelecido para designar o Clube da Esquina, Cláudia Neiva de Matos (2006) afirma que

[...] Na bossa nova e no tropicalismo, há uma tomada de posição mais consciente, mais autoconsciente, por parte dos compositores e intérpretes, os quais pela primeira vez criam e integram tendências que vêm a ser vistas como “movimentos” [...] (MATOS, 2006, p.5, destaque da autora).

Assim, iremos nos referir ao Clube da Esquina como um movimento cultural que não se ateve somente à música, mas, também, a uma identidade. Mas o que vem a ser o movimento Clube da Esquina?

“[...] Tá lá naquele maldito clube da esquina! [...]” (MATTOS, 2006, p.167). Foi assim que, no início da década de 1970, dona Maricota ou dona Maria Fragoso

Borges, a *great mother* dos Borges<sup>39</sup>, batizou o que se tornaria o movimento cultural mais importante de Minas Gerais e um dos maiores do Brasil até nossos dias. Ela, Maricota Borges, candidamente se referia ao local onde um de seus filhos, Salomão Borges Filho, mais conhecido como Lô, costumava ficar tocando com os irmãos e os amigos. No entanto, a esquina não era nem clube e nem maldita.

Ao mesmo tempo, Lô Borges quando um amigo o convidou a ir a um clube sofisticado da cidade, se referiu ao local onde estava (esquina): “[...] - Aqui que é nosso clube [...]”.<sup>40</sup>

O clube de referência ficava na esquina, entre as ruas Paraisópolis e Divinópolis, no bairro Santa Tereza, em Belo Horizonte, na capital do estado de Minas Gerais, onde amigos reuniam-se para tocar, cantar e mostrar suas composições, revelando o poder agregador do movimento Clube da Esquina, a partir de encontros despreziosos, em um lugar comum.

Em Belo Horizonte, uma cidade da América do Sul. Uma esquina do bairro Santa Tereza se assumiu orgulhosamente como uma esquina do mundo, como uma encruzilhada, onde reina o mensageiro, onde habitam a ruptura e a subversão da ordem; lugar de criação de novos territórios, de fronteiras alargadas, capaz de caber nele o mundo inteiro [...] (FERREIRA, 2020 apud BUENO, 2020, p.9).

Se for considerada a área física das ruas Paraisópolis com Divinópolis, pode-se observar que não se trata apenas de uma esquina, mas, também, de uma encruzilhada. Mesmo Belo Horizonte sendo a primeira cidade planejada do país, o que remete a uma ruptura com o antigo e uma exaltação ao moderno, a capital não se desfez de um passado representativo, onde a encruzilhada é um espaço mítico nas religiões de matriz africana. Se for considerado que, nesse entroncamento, por meio de rituais de despacho, quando se clama a uma divindade, pode-se conceber a esquina como um lugar de negociação, onde as fronteiras são permeáveis e se podem estabelecer inúmeras permutas. O Clube da Esquina e, principalmente, Milton Nascimento, utilizou essa proposição na construção de uma identidade musical, através de uma raiz da qual descendeu e de um local que o adotou como filho.

---

<sup>39</sup> Será entendido como Borges os onze filhos de Salomão Borges e Maria Fragoso Borges. Destacam-se, entre eles, oito que são músicos e/ou compositores: Marilton, Márcio, Lô, Yê, Teló, Nico, Solange e Marcos Borges.

<sup>40</sup> Disponível em: <http://www.lettras.mus.br/blog/historia-do-clube-da-esquina>. Acesso em: 13 out. 2021.

Mas o início de tudo ocorreu na década de 1960, no edifício Levi, no centro de Belo Horizonte, onde residia a família Borges, composta do pai Salomão, a mãe Maricota, seus onze filhos e onde Milton Nascimento, foi morar. Nascimento havia se formado em técnico em contabilidade em Três Pontas - MG, onde residia, desde a infância, e foi para a capital do estado trabalhar como escriturário e estudar, juntamente com Wagner Tiso Veiga, outro co-fundador do movimento musical mineiro da década de 1970.

Devido a grande amizade e afinidade artística com a família, Bituca, como era carinhosamente conhecido, tornou-se o décimo segundo filho do casal Borges. Foi, inclusive, Márcio Hilton Fragoso Borges, um dos irmãos de Lô, quem persuadiu Milton Nascimento a fazer as próprias composições e a se dedicar à música. Márcio Borges iria se tornar um dos mais profícuos compositores do movimento Clube da Esquina. Ainda na década de 1960, Milton Nascimento, após entrar para a carreira artística, começou a participar de festivais de música que eram comuns e importantes naquela época e obtinha êxito nas composições e apresentações.

Em 1966, uma de suas composições, **Canção do Sal** (álbum **Elis**, 1966), foi gravada pela estreante Elis Regina. Mas foi o prêmio, em segundo lugar no Festival Internacional da Canção em 1967, com a música **Travessia** (álbum **Travessia**, 1967), de Milton Nascimento e Fernando Brant, inspirada na obra **Grande Sertão: Veredas**, do escritor mineiro João Guimarães Rosa, que projetou a carreira de Nascimento, gerando contratos, gravação de discos, viagens e *shows*.

Nascimento acabou mudando-se para a capital carioca, porque era nos maiores centros do país (Rio de Janeiro e São Paulo), onde estavam as grandes gravadoras. No entanto, volta e meia retornava a Belo Horizonte para rever os amigos. Numa dessas viagens à capital mineira, Bituca então convidou Lô Borges para ir ao Rio de Janeiro, para, juntos, fazerem um disco. Lô, na época com dezoito anos, chamou o músico e multi-instrumentista Alberto de Castro Guedes, conhecido como Beto Guedes, com quem tinha amizade, desde os dez anos de idade, para participar deste trabalho.

Em 1972, lançaram o disco duplo **Clube da Esquina**, com canções de Lô e Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Fernando Brant, Monsueto, Ayrton Amorim, Carmelo Larrea e Milton Nascimento. A sonoridade do disco e a produção coletiva, mesmo sem uma uniformização, foram a marca registrada do Clube da Esquina. E, através de uma intensa permuta de informações, decorrentes dos avanços

tecnológicos, que encurtaram as distâncias e permitiram maior circulação de cultura em escala mundial, os integrantes do Clube da Esquina conseguiram mesclar diversos gêneros musicais, estabelecendo uma conexão entre eles e suas canções, ao mesmo tempo em que se conectaram ao mundo, colocando Minas Gerais em sua obra, evidenciando que o regional também era o universal.

O trabalho desenvolvido apresentou uma originalidade ímpar, pois, mesmo passando por um processo semelhante ao da Bossa Nova<sup>41</sup>, que foi influenciada pelo jazz, adotou a presença do folclore regional, da música erudita, do ritmo afro, do cinema, do barroco mineiro e sonância sacra, das bandas tradicionais do interior, das canções hispânicas e, dentre outros, o grupo que todos eles admiravam, The Beatles.

Cada um dos diversos integrantes do movimento trazia várias influências que eram compartilhadas, estimadas e adicionadas às dos demais, moldando, juntos, um estilo singular. Nesse sentido, volvemo-nos ao que Stuart Hall (2019) disserta a respeito das culturas, que, como discurso, ao produzirem sentido, edificam, conseqüentemente, identidades. As diferenciações entre os diversos membros do movimento mineiro, sincronicamente, foram respeitadas, integralizadas e amalgamadas para a representação não só de uma música, mas, também, de uma identidade. Nesse sentido, cada uma das identidades dos integrantes do Clube da Esquina “[...] são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ [...]” (HALL, 2019, p. 52).

Andréa dos Reis Estanislau Bueno (2020), em seu livro **Coração Americano: bastidores do álbum Clube da Esquina**, apresenta a declaração do compositor Chico Amaral que diz:

[...] O Clube da Esquina partiu da música para chegar à música. Não estava preocupado com as contradições musicais tipo Jovem Guarda versus Bossa Nova. As contradições sociais e culturais – a bossa e a palhoça, o culto e o inculto, o preto e o branco, o erudito e o pop, a vanguarda e a massa, o nacional e o internacional – Milton as resolvia à sua maneira, em sua pessoa singular e com seus amigos. O grupo portava, talvez mais que o Tropicalismo, uma mirada planetária, onde cabiam grupos ingleses de rock, Miles Davis, música clássica francesa, polirritmia africana, a música brasileira de então (Tamba, Baden, Edu...) e sabe-se lá o que mais. Não foi

---

<sup>41</sup> Bossa Nova é considerada um movimento da música popular brasileira, que se iniciou ao final da década de 1950, sofrendo forte influência do jazz americano e do samba do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.todamateria.com.br/bossa-nova>. Acesso em: 27 jul. 2021.

um movimento, e sim um momento, em que as experiências musicais daqueles jovens se entrelaçaram [...] (BUENO, 2020, p.30).

Rafael Senra Coelho (2013)<sup>42</sup> expõe que, no Clube da Esquina, houve a captação de elementos e influências, mas sua contribuição vai além das considerações ao tempo que se foi. O autor também elenca os elementos de referência católica, dicção solene, um compromisso político nas letras das músicas do Clube da Esquina. Esses elementos, que foram determinantes para o reconhecimento sonoro do grupo, são adicionados a outras variantes relacionados à identidade mineira e com “[...] sua atitude mais voltada para somar influências diversas do que subtrair subjetividades, Milton deu ‘sinal verde’ para os convidados deixarem fluir seu potencial sem nenhum tipo de limitação [...]” (SENRA, 2013, p.59).

Nesta união musical, o objetivo era avolumar as capacidades melódicas, rítmicas e harmônicas, respeitando e, ao mesmo tempo, complementando as expressões individuais de cada um. As identidades pessoais “[...] cedem espaço para um empreendimento coletivo: não só a identidade de cada um se modifica no contato, mas também há um empenho de se estabelecer em novo código identitário maior [...]” (SENRA, 2013, p.60). A miríade de culturas formada pelo encontro entre os integrantes do Clube da Esquina, além de incorporar escolhas estéticas variadas, também respeitavam as origens diversificadas de seus componentes com a cultura mineira e, também, com aquelas diferenciadas. Contudo, isso não causou impedimento para construir uma ideia de mineiridade. Dentro dessa perspectiva, o hibridismo presente no Clube da Esquina e, conseqüentemente, no movimento, não foi bem aceito pela crítica musical brasileira e, só após a análise de artistas, como Caetano Veloso<sup>43</sup> e outros críticos, é que a mídia cultural fez uma reavaliação do trabalho. Portanto, a proposta inovadora do Clube só se legitimou, quando artistas renomados a reconheceram.

Já na década de 1980, diversos críticos brasileiros passaram a classificar os artistas e seus produtos, através de um molde importado. Mesmo com suas carreiras estabelecidas, passaram pelo ceticismo sazonal. Alheio a isso, em 2006, o disco **Clube da Esquina** foi inserido no livro **1001 Discos Para Ouvir Antes de Morrer**, de Robert Dilmery (2007). Nessa mesma perspectiva, Senra (2013) escreve que a

---

<sup>42</sup> A título de esclarecimento, será feita a menção ao autor Rafael Senra Coelho como Senra e nas referências estará como COELHO, Rafael Senra.

<sup>43</sup> Caetano Emanuel Viana Teles Veloso (Santo Amaro-BA, 07-08-1942) é um dos maiores músicos do país, e é, também, produtor, arranjador e escritor.

[...] trajetória do Clube da Esquina demorou para se estabelecer e ser aceita por parte das instituições legitimadoras [...] além da espontaneidade ter sido uma característica do Clube da Esquina desde a sua formação, a escolha simbólica de agregar e privilegiar a identidade mineira se deu de maneira extremamente natural, mesmo que combinada com diversas influências [...] (SENRA, 2013, p.46).

No entanto, devido a associações ligadas às noções de tradição e ao legado político da Inconfidência Mineira, muitos conceituaram o movimento Clube da Esquina como uma confraria, “[...] uma tendência que seria inerente ao mineiro para a ‘trama’ e a ‘conspiração’ [...]” (SENRA, 2013, p.46). Na metade do ano de 1977, em meio a esta polêmica e em pleno sucesso do grupo O Terço, o músico Flávio Venturini resolveu deixar a banda para perseguir seu sonho de compositor. Mesmo feliz no grupo, não queria que sua trajetória musical seguisse apenas um único estilo. Diante disso, Venturini resolveu participar da gravação do disco **Página do Relâmpago Elétrico** (1977), de Beto Guedes. Nesse álbum, Guedes gravou, pela primeira vez, a canção **Nascente** de Venturini com letra de Murilo Antunes<sup>44</sup>. E, entre 1977 e 1978, Milton Nascimento convida Venturini para gravar **Nascente** no álbum duplo **Clube da Esquina 2** (1978). Neste disco, além da composição de Venturini e Antunes, estão canções de Fernando Brant, Lô e Márcio Borges, Tavinho Moura, Ronaldo Bastos, Paulo Jobim, Violeta Parra, Nelson Ângelo, Joyce Moreno, Maurício Maestro, Roger Mota, Ruy Guerra, Carlos Drummond de Andrade, Pablo Milanés, Chico Buarque, Beto Guedes, Toninho Horta, Danilo Caymmi, Ana Terra, Novelli, Fran e Milton Nascimento; além de outras participações.

O movimento Clube da Esquina, ao dialogar com as singularidades regionais de Minas, de vários locais do Brasil e, também, com a cultura e tradição da América Latina, evidenciou seu caráter de integração, o que culminou no **Clube da Esquina 2** (1978). Milton Nascimento saiu em turnê para divulgação do disco e as participações especiais foram Flávio Venturini e Beto Guedes.

Venturini que já conhecia e tocava com Lô Borges, Beto Guedes, Toninho Horta e outros artistas de Belo Horizonte, declarou que a sua formação com o movimento musical **Clube da Esquina**, antes de fazer parte do disco homônimo, não incluía Milton Nascimento, que já estava morando no Rio de Janeiro, mas que ele é seu padrinho profissional, quando o indicou para fazer parte da banda de apoio de Sá e Guarabyra, quando colocou a canção **Nascente** no álbum **Clube da**

---

<sup>44</sup> Murilo Antunes é um dos compositores que mais fazem letras para as melodias de Venturini. Presente na subseção 2.7 - Preciosa: as parcerias.

**Esquina 2** (1978) e quando produziu o primeiro disco da banda **14 Bis**. Ao mesmo tempo, Venturini afirma que o movimento **Clube da Esquina** foi uma universidade de música em sua vida porque aprendeu, tocou com todos, gravou e, enfim todos exerceram uma importante influência em sua carreira, além de declarar que teve “vários parceiros, mas me concentrei mais na turma do Clube da Esquina”.<sup>45</sup> O músico também participou após sair da banda O Terço e, antes do primeiro disco do 14 Bis, da gravação do disco **A Via-Láctea** (1979), de Lô Borges.

Apesar dos avanços tecnológicos e o fácil acesso à informação resvalarem nas expressões de identidade e tradição, o Clube da Esquina desenvolveu uma proposta de acordo identitário, através de permutas e com amplas possibilidades, utilizando-se de um idealismo em que há uma concepção de produção de um novo modelo de identificação, para dialogar com o moderno. Esse aspecto coaduna-se com o que Stuart Hall (2019) afirma sobre a construção da identidade, que passa pelo processo de formação, através de processos temporais e inconscientes.

[...] A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros [...] (HALL, 2019, p. 24-25, destaque do autor).

Alheio aos interesses comerciais e econômicos, a fraternidade entre os componentes do Clube da Esquina transcende às transformações da indústria cultural, não modificando os sentimentos de companheirismo e amizade entre os músicos, o que também foi favorecido pelo meio cultural e social em que viviam, demonstrando que a identidade afirma-se, a partir da interação com o outro. E, neste sentido, observa-se que os diversos integrantes do Clube da Esquina inteiraram-se e se serviram dessa premissa, ao entender do enriquecimento profissional e humano que incorporaram com a união fraterna que estabeleceram até os tempos atuais.

Em outra nuance, podemos observar que os integrantes do Clube da Esquina, natos ou naturalizados em Minas Gerais, não consideravam o estado somente uma célula integradora do Estado-Nação, mas uma parte da América Latina. Para Márcio Borges, o Clube da Esquina é um movimento político, estético e amoroso, apoiado na amizade, na honestidade, na justiça, na lealdade e no sentimento profundo em

---

<sup>45</sup> Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=EoLAnA-Rrs&ab\\_channel=FI%C3%A1vioVenturiniOficial](http://www.youtube.com/watch?v=EoLAnA-Rrs&ab_channel=FI%C3%A1vioVenturiniOficial). Acesso em: 30 out. 2020.

suas crenças. Por isso, as canções tornaram-se atemporais, porque falam de valores que são tão necessários a qualquer época<sup>46</sup>: “[...] Somos ecos do mesmo grito, personagens da mesma lenda, co-autores da mesma revolução harmônica e poética, mesmo que a gente se esqueça [...]” (BUENO, 2020, p.23).

O projeto estético visionário ou inovador do Clube da Esquina foi, graças à contribuição pessoal de seus inúmeros integrantes, capaz de dinamizar a fusão musical, tão bem sucedida, e, até hoje, é fonte de inspiração para uma gama de músicos brasileiros, entre eles, o grupo 14 Bis, cuja composição proporcionou outro nascimento a Venturini, o qual será apresentado na próxima subseção,

#### 2.4 O PLANETA SONHO PELO 14 BIS

[...] Ainda hoje inda bem no caminho  
Vem alguém, mas alguém muito mais  
Canto alegre não sigo sozinho  
Uma velha canção rock'n'roll [...]  
(VENTURINI; VERMELHO; ANTUNES,1982)

Ao final dos anos 1970, quando o Brasil emergia de uma ditadura militar, instaurada após o golpe de 1964, iniciou-se, no país, um movimento de afirmação de bandas, com estilo pop rock.

O rock nasceu no início dos anos de 1960, nos Estados Unidos, e foi, em seguida, adotado pela Inglaterra, como música feita por jovens e para os jovens, ganhando projeção mundial, com a difusão dos trabalhos de músicos como Elvis Presley, The Beatles, dentre outros que abarcam uma série de linhas musicais.

Roberto Mugiatti (1983) também revela que a mistura da música europeia com a da África Ocidental deu-se, devido à ligação arqueológica que havia entre esses continentes e, nesse contexto, ocorreu uma confluência entre diferentes estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas, englobando contos folclóricos, artes e religiões. Após a 2ª Guerra Mundial, as canções já não ofereciam sentido aos ouvintes, fazendo surgir a música que falava sobre um novo tempo, a partir do grito africano nas fazendas americanas, aliado à harmonia europeia, acompanhados por instrumentos rudimentares de corda e sopro. Tratava-se de um ritmo sendo marcado pela batida dos pés e, mais adiante, nas cidades, abria-se à introdução de

---

<sup>46</sup> Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=ujfDkYu0sVg&t=1049s&ab\\_channel=JornalismoPUCTV](http://www.youtube.com/watch?v=ujfDkYu0sVg&t=1049s&ab_channel=JornalismoPUCTV). Acesso em: 30 out. 2020.



instrumentos mais sofisticados, dando origem ao *blues*<sup>47</sup>, que sobreviveu a todas as movimentações históricas e sociais da época e é considerado o embrião do rock.

No contexto social do início do século XX, quando os valores eram tradicionalmente passados de pais para filhos, houve o advento da revolução cultural ou contracultural e, a partir daí, inúmeras informações e muitos questionamentos, manipulados pela indústria da informação, sobre estes preceitos foram compartilhados para e entre os jovens, principalmente pelos meios eletrônicos.

Destaca-se, também, o advento da globalização na análise sobre o rock no Brasil quando, ao ouvir artistas e bandas estrangeiras, o que estava sendo feito no país foi considerado similar ao que acontecia no exterior, reverberando na popularidade que houve deste gênero, na década de 1980. Em relação à linguagem musical do rock, no que diz respeito à literatura, Paul Zumthor (2018) expõe que

Eu me recuso a prognosticar, como alguns o fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdue; mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético. Citaria como significativa a esse respeito a invasão de nosso universo cultural, há uns trinta anos, por formas de arte das quais o rock me parece o emblema. Apesar da mediocridade textual (mas não é esta a questão) do canto na música rock, o que testemunhamos aqui, é uma irresistível "corporização" do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico. Desse contexto, formas novas de leitura vão necessariamente se desprender (ZUMTHOR, 2018, p.65, destaque do autor).

A partir dessa premissa de Zumthor, pode-se compreender a efervescência do fenômeno rock, após anos de chumbo, em diversas nações, principalmente da América Latina, que fez uso de inúmeras metáforas, além de outras figuras de linguagem, para a manifestação de uma visão política. Com o arrefecimento das tensões do período ditatorial, ocorreu uma mudança na sonoridade do rock nacional. No tocante aos modos de impoção da voz, de acordo com Muggiati (1983), a partir do pensamento do compositor italiano Luciano Berio, o encantador, na vocalidade do rock, era a sua naturalidade, sem artifícios e com inúmeras emissões vocais, perfazendo uma performance singular, sem simulações.

Como o Brasil acabava de sair de uma ditadura militar, muitas bandas que surgiram a partir dessa época começaram a versar os temas de suas canções sobre questões políticas, com irreverência e deboche à moral e aos bons costumes,

---

<sup>47</sup> O gênero e forma musical *blues* teve sua origem ao final do século XIX, no extremo sul dos Estados Unidos. Este gênero floresceu com base em raízes de tradições musicais africanas, nas canções de trabalho afro-americanas e místicas, além da música tradicional da região.

escancarando mazelas sociais e incorporando conotações erótico-sexuais, como forma de manifestação da liberdade, como contraponto à forte repressão aos desejos que marcou o período. Os artistas que exploraram esse tipo de temática foram destacados pela mídia e pela indústria fonográfica como artífices da identificação de uma juventude.

No entanto, destaca-se, devido a uma grande variedade de músicos e bandas, havia e, ainda há, uma grande liberdade nas temáticas abordadas pelos artistas que seguiram o gênero musical rock. E, mesmo que se constate que, ao final da década de 1980, o rock tenha diminuído sua importância, ele continua tendo seus seguidores e, vez ou outra, tendo algum álbum ou canção com notoriedade. De acordo com o professor Mário de Vivo (2020), na primeira metade da década de 1980, houve o surgimento de inúmeras e variadas bandas de pop rock. Para Vivo (2020), com base no site [bandaderocknacional.com.br](http://bandaderocknacional.com.br), na década de 1980, houve um aumento significativo de bandas e artistas e salienta que, nesse período, havia dez vezes mais que nos anos de 1970. Já no período de 1990, estava 70% a menos que na década de 1980.

As gravadoras nos anos de 1980, observando que havia um público sedento para consumir este tipo de gênero musical, começaram a investir em várias bandas por meio de seus sistemas de gravação, produção e distribuição, não procurando ter uma preocupação com a qualidade do que era lançado no mercado. Com isso, dos inúmeros grupos que surgiram no período, alguns se perderam no caminho, devido à falta de proposta musical. Observa-se diversas concepções vocais em inúmeras bandas surgidas no Brasil, ao final da década de 1970 e início de 1980, quando os agudos e melismas, margeando ao angelical, foram muito utilizados por bandas como o 14 Bis, nas gravações e apresentações das canções integradas em seu repertório.

O 14 Bis surgiu quando O Terço, com a saída de Flávio Venturini, veio a sofrer uma reestruturação, promovendo uma mudança nas composições e sonoridades do grupo. César de Mercês retornou e o tecladista e baixista Sérgio Kaffa foi convidado para integrar a banda. No entanto, ao gravarem o disco **Mudança de Tempo** (1978), O Terço não obteve o mesmo sucesso como nos dois trabalhos anteriores: **Criaturas da Noite** (1975) e **Casa Encantada** (1976) e, com isso, o número de *shows* diminuiu. Devido a esse desgaste, os integrantes do Terço resolveram paralisar por um tempo o trabalho desenvolvido.

Venturini, em diversas entrevistas,<sup>48</sup> fala da importância de ter iniciado sua carreira artística no grupo O Terço, para a formação do 14 Bis, e que, muito antes de estar neste primeiro grupo, tinha o desejo de montar uma banda de rock, devido ao fascínio pelos Beatles. O músico considera que o tempo em que esteve no Terço também serviu como um grande aprendizado para seu amadurecimento artístico, fortemente marcado pela versatilidade, das composições às formas de vocalização que marcam os trabalhos da banda.

Mas, mesmo O Terço estando em seu auge, o músico decidiu deixá-lo, por sua pretensão de criar um grupo de rock com elos com a música mineira, devido às suas origens e sua identificação sonora. Nesse afastamento da banda O Terço, Venturini participou, como compositor e tecladista, no primeiro álbum de Beto Guedes, **A Página do Relâmpago Elétrico** (1977), que também contou com as atuações de um grande time de músicos do Clube da Esquina como Toninho Horta (baixo e guitarra), Robertinho (bateria e percussão), Hely Ribeiro (bateria e percussão), Vermelho (teclados), Zé Eduardo (violão e guitarras), Paulo Guimarães (flautas), Novelli (piano), Nelson Ângelo (violão), Abel Ferreira (clarinete), Faraó (Moog).

Além de estar no vocal na gravação desse disco, Beto Guedes tocou também bandolim, violão, guitarra, Moog, flauta doce, baixo, viola e bateria. As composições para o álbum contaram com nomes de peso, como Ronaldo Bastos, Milton Nascimento, Fernando Brant, Murilo Antunes, Zé Eduardo, Tavinho Moura, Flávio Venturini, além de Godofredo Guedes, pai de Beto Guedes, na música instrumental chamada de **Belo Horizonte** (álbum **A Página do Relâmpago Elétrico**, 1977).

Beto Guedes, neste álbum, seguindo uma linha iniciada com Milton Nascimento, ao cantar, faz uso de variações vocais, o que veio a influenciar Venturini em sua performance, suscitando uma navegação entre os tons e fazendo uso de melismas e agudos como os dois amigos clubesquineiros. A canção presente no álbum de Guedes **Chapéu de Sol** (álbum **A Página do Relâmpago Elétrico**, 1977), de Flávio Venturini, é totalmente instrumental e assemelha-se às que ele compunha dentro do gênero rock progressivo. Outra canção de Venturini colocada no álbum é **Nascente** (álbum **A Página do Relâmpago Elétrico**, 1977), interpretada por Guedes e com arranjos de Toninho Horta, mas contando com um coro de cinco

---

<sup>48</sup> Disponível na *live* com o jornalista Rodrigo Faour em sua página do Instagram rodrigo.faour. Acesso em: 15 dez. 2020.

vozes (Beto Guedes, Flávio Venturini, Zé Eduardo, Vermelho e Hely Ribeiro). Para Vermelho, o disco **A Página do Relâmpago Elétrico** (1977) é a gênese da banda 14 Bis, por ter praticamente todos os integrantes deste grupo no álbum<sup>49</sup>. Beto Guedes, por sua vez, ensaiou uma entrada no 14 Bis, porém logo no início desistiu.

A canção **Nascente** (álbum **A Página do Relâmpago Elétrico**, 1977), interpretada primeiramente por Guedes, foi também gravada por Nascimento, com participação de Venturini, no disco **Clube da Esquina 2** que foi lançado em *long play* em 1978.

No ano de 1979, após o término da turnê de lançamento do álbum **Clube da Esquina 2**, a gravadora Odeon chamou Flávio Venturini para gravar um disco solo, no entanto ele declinou e preferiu adiar a aceitação deste convite por vislumbrar a criação de uma banda de rock. Iniciando um garimpo de integrantes que se apresentaram a partir de circunstâncias fortuitas, Venturini começou convidando o músico Vermelho, que já era seu amigo e parceiro musical, desde a época em que foram recrutados no Exército e o baterista Hely Ribeiro, que faziam parte da banda do sertão da Bahia, Bendengó<sup>50</sup>. Depois, chegou o baixista Sérgio Magrão para fazer parte do projeto, por ter a banda O Terço paralisado sua atuação, e o quinto integrante do 14 Bis foi o irmão de Venturini, Cláudio Venturini, que já se mostrava um exímio guitarrista, tendo gravado no álbum **Lô Borges** (1972), mais conhecido como disco do tênis e que também acompanhava Borges em seus *shows*. Com isso, o grupo Bendengó, juntamente com O Terço, tornou-se pilar na formação da banda batizada de 14 Bis e Milton Nascimento, sempre *godfather* de Venturini, foi o produtor do primeiro disco do 14 Bis.

[...] há outro nome de enorme importância para o nascimento de nossa carreira: Milton Nascimento (@miltonbitucanascimento). Foi ele que insistiu para que a gravadora EMI-Odeon nos contratasse, dirigiu nosso primeiro disco e ainda nos presenteou tocando violão na nossa gravação de "Canção

<sup>49</sup> Disponível na página do *Facebook* José Geraldo Moreira (Vermelho 14 Bis)

<<https://www.facebook.com/vermelhoquatorzebis>>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>50</sup> Bendengó é o nome de um meteorito encontrado no município Monte Santo, no sertão da Bahia. Por ordem do imperador Dom Pedro II, em 1888, o objeto foi levado para o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro – RJ. Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/especialdasseis/?p=4219>. Acesso em: 19 ago. 2021. A banda Bendengó, batizada devido a este meteorito, era formada no começo da década de 1970 pelos músicos e compositores Gereba, Patinhas, Vermelho, Hely Ribeiro e Kapenga e possuía um estilo de música progressivo-psicodélica, com pitadas da temática nordestina, mas, também, com influências dos Beatles. Além do disco **Jóia** (1975) de Caetano Veloso, a banda Bendengó também lançou seus próprios álbuns, com participações de diversos artistas de sucesso como Belchior, Ednardo, Fagner, Tom Zé, Edu Lobo, Os Novos Baianos, Ney Matogrosso e Fagner.

da América”, sua linda parceria com Fernando Brant que se tornaria um dos nossos primeiros sucessos.<sup>51</sup>

Na plataforma *Instagram*, na página **14bis.oficial**, foi publicado que para “[...] escolher nosso nome, fizemos uma *brainstorming* e surgiram ideias como ‘Nuvem Cigana’, ‘Trem Azul’ e ‘Fio da Navalha’, mas quando surgiu ‘14 Bis’ todos concordaram que era o certo para a banda. [...]”.<sup>52</sup> Por sua vez, Barral Lima (2019), ao se referir à banda 14 Bis a define como uma

[...] banda de rock com harmonias extremamente sofisticadas e muitas vezes complexas, melodias muito bem construídas, arranjos arrojados e muita poesia nas letras. Com grande influência do rock progressivo, eles são os caçulas do Clube da Esquina da era pós punk. Surgidos em 1979, surpreenderam misturando arranjos vocais, guitarras distorcidas e sintetizadores, usando toda a herança harmônica do Clube da Esquina. Eles foram a única banda de Minas que conseguiu romper as montanhas e alcançar o grande sucesso do mercado nacional da época [...] (LIMA, s/p, 2019).

Já Márcio Borges (2019), nessa mesma obra, define o grupo como “[...] camaleônico, caleidoscópico, multifacetado e polivalente, sempre regido por um grande bom-gosto e um sentido de espetáculo que tantas vezes inovou no cenário da música brasileira [...]” (LIMA, p.7, 2019).

Flávio Venturini, em entrevistas, conta que o grupo 14 Bis foi por diversas vezes hostilizado pela crítica musical, quando alguns jornalistas, que reverenciavam somente o *made in Brazil*, escreviam que suas vozes eram muito angelicais como da banda O Terço. O músico acrescenta que outros críticos escreveram que as canções do 14 Bis eram filhas do rock progressivo, a partir de suas temáticas que versavam sobre misticismo, ecologia e amor. O músico explica que as canções do 14 Bis tinham modulações eruditas, com um perfil pop rock e que a crítica da MPB considerava-o como um grupo de rock e a crítica do rock o via como uma banda de MPB.<sup>53</sup>

O primeiro *long-playing* da banda, intitulado de 14 Bis, foi gravado em 1979. Milton Nascimento, além de ter produzido o disco, deu à banda uma de suas maiores composições, **Canção da América** (Milton Nascimento e Fernando Brant), cabendo assim aos integrantes do 14 Bis serem os primeiros a gravá-la. Quanto à

<sup>51</sup> Disponível na página do *Instagram* @14bis.oficial. Acesso em: 16 jul. 2020.

<sup>52</sup> Disponível na página do *Instagram* @14bis.oficial. Acesso em: 16 jul. 2020.

<sup>53</sup> Disponível na *live* com o jornalista Rodrigo Faour em sua página do *Instagram* @rodrigo.faour. Acesso em: 15 dez. 2020.

**Canção da América**, Venturini, em algumas entrevistas, diz que Nascimento havia gravado uma música em inglês, quando estava nos Estados Unidos, chamada **Unencounter**, no disco **Journey To Dawn** (1979). Nascimento ao mostrar-lhe a canção viu o encantamento de Venturini pela composição, mas não concordou que ele a gravasse por ser uma música feita em uma noite muito especial com Fernando Brant, em Los Angeles (Califórnia - USA), quando conceberam o neologismo em inglês, *unencounter*, aludindo à palavra **desencontro**, em português. No entanto, após Venturini mostrar a canção para Vermelho, ambos procuraram Fernando Brant para fazer a letra em português e, depois, o 14 Bis a gravou. Milton Nascimento, por fim, rendeu-se à versão e depois a gravou em português.

Além da canção de Nascimento e Brant, há neste álbum as faixas **Perdido Em Abbey Road** (Flávio Venturini e Vermelho), **Ponta de Esperança** (Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges), **Pedra Menina** (Flávio Venturini e Vermelho), **Cinema de Faroeste** (Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes), **Natural** (Flávio Venturini e Tavinho Moura), **O Vento, a Chuva e Teu Olhar** (Flávio Venturini e Vermelho), **Blue** (Flávio Venturini), que é instrumental, **Meio-dia** (Flávio Venturini, Luiz Carlos Sá e Vermelho), **Três Ranchos** (Flávio Venturini, Zé Eduardo e Tavinho Moura) e **Sonho de Valsa** (Flávio Venturini, Vermelho e Murilo Antunes). Em entrevistas, Venturini fala que, naquele período, a banda não percebia o quanto estava fazendo sucesso, mesmo que os shows do 14 Bis estivessem sempre lotados. Mas, ele admite que o grupo influenciou muitas gerações e que a crítica, por vezes, não foi justa com a banda, atendo-se apenas ao rock Brasil. O músico declara que sabe do valor do rock Brasil, que versava mais sobre contextos sociais do que as letras das canções mineiras, que eram metafóricas e, muitas vezes, incompreendidas<sup>54</sup>.

O segundo disco, **14 Bis II**, produzido pelo músico Tavito<sup>55</sup>, lançado em 1980, emplacou vários sucessos, pois, além de outras composições, tinha a canção **Caçador de Mim**, de Sérgio Magrão e Luiz Carlos Sá, que seria depois gravada por Milton Nascimento e, inclusive, batizaria o seu disco de 1981. Nesse álbum da banda mineira há outra composição de Nascimento e Brant, **Bola de Meia, Bola de Gude**; o *hit* de Flávio Venturini, Vermelho e Tavinho Moura: **Nova Manhã**, que

<sup>54</sup> Disponível na *live* com o jornalista Rodrigo Faour em sua página do *Instagram* @rodrigo.faour. Acesso em: 15 dez. 2020.

<sup>55</sup> Tavito é o nome artístico de Luís Otávio de Melo Carvalho (Belo Horizonte – MG, 26-01-48 e São Paulo – SP, 26-02-2019), foi cantor, músico e compositor.

lembra um *country*<sup>56</sup>, como também **Natural**, canção do disco anterior; e a faixa **Planeta Sonho** (Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges). Venturini diz que, para essa canção, foi inicialmente criado o acorde para o solo, depois veio a harmonia. O compositor do Clube da Esquina, Márcio Borges (e que mais se aproximou do 14 Bis), por fim, colocou a letra. Fizeram também parte deste álbum as canções **14 Bis**, instrumental **1 e 2** (Flávio Venturini, Vermelho, Hely, Cláudio Venturini e Sérgio Magrão), **Pra Te Namorar** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Esquina de Tantas Ruas** (Flávio Venturini, Hely, Cláudio Venturini e Vermelho), **Carrossel** (Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes), **Pedras Rolantes (Nas Ondas do Rádio)** de Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes.

Em 1981, a banda lançou o álbum **Espelho das Águas**, que contou com mais um presente de Nascimento e Brant: a canção **Nos Bailes da Vida**. Venturini, em seus depoimentos nas *lives* apresentadas no ano de 2020, lembra que foi ver o grupo Corpo<sup>57</sup> no espetáculo **Último trem** (1980) e ouviu **Bola de Meia, Bola de Gude**, que possuía apenas melodia. O músico novamente procurou Fernando Brant para fazer a letra para o 14 Bis gravar, após ter a anuência de Milton Nascimento.

Neste mesmo disco, estão as faixas **Queima, Baby** (Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes), **A Qualquer Tempo** (Flávio Venturini e Vermelho), **Razões do Coração** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá), **Dança do Tempo** (Flávio Venturini, Vermelho, Hely e Márcio Borges), **Doce Loucura** (Sérgio Magrão, Vermelho e Luiz Carlos Sá), **Mesmo de Brincadeira** (Cláudio Venturini, Vermelho e Mariosinho Rocha), que se aproxima do *country*, **Ciranda** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Lua de Algodão** (Flávio Venturini e César de Mercês), **No Meio da Cidade** (Vermelho e Márcio Borges), **Vale do Pavão** (Flávio Venturini e Márcio Borges) e a canção título do álbum **Espelho das Águas** (Flávio Venturini e Vermelho).

Do álbum **Além Paraíso**, lançado pelo 14 Bis em 1982, destacaram-se as composições **Uma Velha Canção Rock'n Roll**, de Venturini, Vermelho e Murilo Antunes, e **Linda Juventude**, de Venturini e Márcio Borges, em homenagem a Milton Nascimento. Além dessas, fizeram parte do disco a canção que intitulou o disco **Além Paraíso** (Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges), **Passeio Pelo**

---

<sup>56</sup> A música *country* é um gênero popular com raízes na música tradicional e *blues*, que surgiu no sul dos Estados Unidos, na década de 1920.

<sup>57</sup> O Grupo Corpo é uma companhia de dança contemporânea, criada em 1975, em Belo Horizonte – MG e reconhecido internacionalmente.

**Interior** (Flávio Venturini, Vermelho e Murilo Antunes), **Pequenas Coisas** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Retrato da Praça** (Vermelho e Fernando Brant), **Querer Bem (Birmingham)**, de Hely Rodrigues e Tavinho Moura, **Pele de Verão** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá), **Beijo Sideral** (Flávio Venturini), **Você Não Tá Com Essa Bola** (Cláudio Venturini, Flávio Venturini e Mariozinho Rocha), **Romance de Amor** (Flávio Venturini e Suzana Nunes).

**A Idade da Luz**, quinto álbum da banda, lançado em 1983, alcançou grande sucesso com a canção **Todo Azul do Mar**, de Venturini e Ronaldo Bastos, e contou com outras composições como **Xadrez Chinês** (Cláudio Venturini, Vermelho e Chacal), **Melhor** (Flávio Venturini e Bernardo Vilhena), **A Idade da Luz** (Flávio Venturini e Bernardo Vilhena), **As Quatro Estações de Vega** (Flávio Venturini e Vermelho), **Adoráveis Criaturas** (Flávio Venturini e Ronaldo Santos), **Cinema Imaginário** (Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes), **Próxima Atração** (Vermelho e Bernardo Vilhena), **Nave de Prata** (Vermelho e Márcio Borges), **Ilha do Mel** (Flávio Venturini e Murilo Antunes) e **Pequenas Maravilhas** (Flávio Venturini e Murilo Antunes).

O sexto disco, **A nave Vai**, lançado em 1985, apresentava composições enriquecidas com versos do poeta Chacal<sup>58</sup>, que participou do coletivo de poetas **Nuvem Cigana**. Fazem parte deste álbum as canções **Outras Dimensões (A Nave Vai)**, de Flávio Venturini e Ronaldo Santos, **Mel de Amor** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Só Se For** (Flávio Venturini), **Sem Duvidar** (Vermelho e Chacal), **Figura Rara** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá), **Nuvens** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Pedra Bonita** (Vermelho e Murilo Antunes), **Falso Blase** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Toada Mineira** (Vermelho e Ronaldo Bastos) e **Nova Idade Média** (Flávio Venturini, Vermelho e Chacal).

O último disco de que Flávio Venturini participou como integrante do 14 Bis foi **Sete**, lançado em 1987. Neste álbum, destaca-se a canção **Mais Uma Vez**, parceria entre Flávio Venturini e Renato Russo<sup>59</sup>, após um encontro entre os dois músicos na gravadora em que estavam contratados, quando a banda Legião Urbana dava seus primeiros passos. Como Venturini costumava chegar à gravadora mais cedo para

<sup>58</sup> Ricardo de Carvalho Duarte, mais conhecido como Chacal (Rio de Janeiro, 24-05-1951), é poeta e letrista, além de ter participado de grupos de poesia e teatro do Brasil.

<sup>59</sup> Renato Manfredini Júnior (Rio de Janeiro – RJ, 27-03-1960 e Rio de Janeiro – RJ, 11-10-1996), conhecido artisticamente como Renato Russo, foi cantor, compositor, multi-instrumentista, líder, vocalista e fundador da banda de rock Legião Urbana.



ficar ensaiando, um dia, Russo começou a ouvi-lo e pediu para fazer a letra da melodia. O 14 Bis gravou a canção que, na época, não foi um grande sucesso. Mas, após o falecimento de Russo, no ano de 1996, a gravadora Odeon fez um disco póstumo, valendo-se da gravação do 14 Bis, juntamente com uma base e a voz de Russo. Essa versão foi inserida na trilha sonora da telenovela da Rede Globo das 20 horas, **Mulheres Apaixonadas** (2003), e tornou-se a terceira música mais tocada nas rádios do Brasil, naquela época.

O disco **Sete** (1987) ainda tem as faixas **Canção Sem Fim** (Flávio Venturini e Márcio Borges), **Anoitecer Deserto** (Vermelho, Hely Rodrigues e Márcio Borges), **Sete** (Cláudio Venturini e Murilo Antunes), **Cidade Perigosa** (Vermelho, Hely Rodrigues e Márcio Borges), **Templo (Nossa casa é azul)**, de Vermelho e Kiko Zambianchi, **Louca Aventura** (Flávio Venturini e Ronaldo Santos), **Chapéu de Sol, Sombra e Sol** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos) e a instrumental **Tema III** (Flávio Venturini).

Dentre as várias parcerias desenvolvidas em diversas composições, quando fez parte do 14 Bis, Flávio Venturini destaca a predileção por aquelas realizadas com o músico e compositor Vermelho. Para Venturini, Vermelho tem uma excelente formação em termos de harmonia e uma grande ligação com o Clube da Esquina, e foi com ele que aprendeu a se inteirar sobre a proposta das letras salvando-lhe em diversos momentos de más escolhas.

Paralelamente ao seu trabalho com o 14 Bis, Flávio Venturini iniciou sua carreira solo, gravando, em 1982, o disco **Nascente** e, em 1985, **O Andarilho**, todos os dois álbuns pela gravadora EMI-Odeon. O músico diz que, a partir do seu segundo disco solo, **O Andarilho** (1985), ele começou a gostar de fazer mais shows com uma banda que contava com Cláudio Venturini na guitarra, Paulinho Carvalho no baixo, Neném na bateria, Marcos Viana no violino e Venturini nos teclados, trazendo para os espetáculos um repertório rico em composições.

Venturini, em algumas *lives*, ao se referir à sua saída do 14 Bis, relembra que no princípio foi difícil a separação, mas os inúmeros *shows* que a banda realizava o estavam desgastando e não o deixavam com tempo livre para trabalhar com mais calma em suas composições. O músico sente que todos sofreram com a separação, mas que seus elos não foram quebrados, já que sempre estão próximos e que ele continua participando de vários discos do 14 Bis, como o DVD **14 Bis Acústico ao**

**Vivo** (2019)<sup>60</sup>. Mesmo não se desfazendo definitivamente dos laços que o une aos grupos 14 Bis e O Terço, Venturini se propôs, ao final da década de 1980, a alçar outros vôos, o que provocou seu nascimento para a carreira solo para ter uma maior liberdade para compor e que será evidenciado na próxima seção.

## 2.5 VOO DA FÊNIX: CARREIRA SOLO

Lança no ar o acorde que agasalha  
A voz e a emoção de um cantor  
Alça no ar o amor que acompanha  
O voo e o coração de um cantor  
(VENTURINI; DUBOC, 1995)

A partir de uma leitura do mapa que traça a carreira artística de Flávio Venturini, pode-se chegar às composições de sua carreira solo, quando mesmo flertando com vários gêneros musicais, aproximou-se mais daquele adotado pelo potente Clube da Esquina.

Integrando o 14 Bis, quando a banda estava em pleno sucesso, gravando um álbum por ano e realizando diversos shows pelo país e exterior, Venturini lançou, pela gravadora EMI-Odeon, seu primeiro disco solo, no ano de 1982, intitulado **Nascente**, que possui as faixas **Nascente**, **Chama no Coração** e **Alice** (as três composições de Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Pensando em Você** (Flávio Venturini e Kimura), **Fascinação** (Flávio Venturini e Marcelo Alkmin), **Qualquer Coisa a Ver Com o Paraíso** (Flávio Venturini e Milton Nascimento), **Noites de Junho** (Tavinho Moura e Ronaldo Bastos), **Espanhola** (Flávio Venturini e Guarabyra), **Teu Olhar, Meus Olhos** (Flávio Venturini, Zé Eduardo e Paulo Oliveira) e as instrumentais **Jardim das Delícias** e **Fantasia**<sup>61</sup> (ambas de Flávio Venturini). A faixa **Qualquer Coisa a Ver Com o Paraíso** também foi inserida ao disco de Nascimento **Angelus** (1994), a qual não possui letra e apresenta uma melodia e vocalizes dos compositores.

Dentre essas canções, além de **Nascente**, que se tornou um clássico do

<sup>60</sup> No dia 24-07-2020, através do canal do YouTube 14bis.oficial houve apresentação da gravação do disco **14 Bis Acústico ao vivo**, realizada no Teatro Coliseu em Santos - São Paulo, em agosto de 2018. Houve a participação especial de Flávio Venturini, César de Mercês e Celso Nascimento.

<sup>61</sup> **Fantasia** foi renomeada de **Fantasia Barroca**. Não se conseguiu informações a respeito do porque da mudança do nome da música.

artista, sendo gravada por mais de vinte cantores, a composição **Espanhola**<sup>62</sup> tornou-se um grande sucesso, sempre solicitada pelo público em seus shows. Quando o músico despediu-se do 14 Bis, o grupo resolveu colocar no repertório essa canção, no disco gravado, ao vivo, no Palácio das Artes, no ano de 1987 (álbum **14 Bis Ao Vivo**). A dupla do rock rural, Sá e Guarabyra, já havia lançado em 1977 a mesma canção no álbum **Pirão de Peixe com Pimenta**, que foi muito executada nas rádios, colocada na telenovela da Rede Globo **Que rei sou eu?** e foi se tornando comum em barzinhos e rodas de música.

Após três anos de lançamento do disco **Nascente** e ainda com o 14 Bis, Venturini gravou o álbum **O Andarilho**, pela mesma gravadora, que inclui as canções **Andarilho de Luz** (Flávio Venturini, Murilo Antunes e Márcio Borges), **Rouxinol (um jardineiro diz à rosa...)**; **No Trem do Amor**, com participação do 14 Bis; **Anjo Bom**, com participação de Lô Borges (as três composições de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Tarde Demais**; **Solidão**, com participação de Nana Caymmi e Toninho Horta; **Preciosa e Leia Meu Olhar** (as quatro composições de Flávio Venturini e Murilo Antunes), as instrumentais **São Tomé** e **Trilhas** (ambas de Flávio Venturini), **Caramelo** (Flávio Venturini e Márcio Borges); **Emmanuel** (Michel Colombier e Murilo Antunes), com participação de Milton Nascimento.

Depois de permanecer por oito anos no 14 Bis, Venturini foi seguir sua carreira solo, devido ao cansaço das inúmeras apresentações da banda e por sentir necessidade, como compositor, de ter mais liberdade na criação de suas músicas. Seu último *show* com a banda foi no Festival da Música Brasileira, no Rio Centro, junto com Beto Guedes e Guilherme Arantes. Mesmo não sabendo, estavam gravando o *show*, que resultou no lançamento de um disco, ao vivo, para um especial da Rede Globo, após ser finalizado em estúdio.

Em seus primeiros passos sem o 14 Bis, Venturini participou do **Free Jazz Festival**, apresentando um trabalho instrumental e, nesse mesmo período, participou de *shows* com Lô Borges, Toninho Horta e Zé Renato, e do espetáculo **Minas em concerto**, com Beto Guedes, Wagner Tiso, Lô Borges e Toninho Horta, excursionando por várias cidades do país.

No ano de 1990, o músico, junto com a banda 14 Bis, gravou seu terceiro

---

<sup>62</sup> Durante a turnê de cinco anos do *show* **Encontro Marcado**: Flávio Venturini, Sá e Guarabyra e 14 Bis, o músico Guarabyra conta, de forma romanceada e hilária, a história do nascimento da letra da canção **Espanhola**.

disco solo, intitulado **Cidade Veloz**, pela gravadora Chorus/Som Livre, que possui as faixas **Viver por Viver**, **Besame**, **O Medo Não Cria**, com participação de Beto Guedes e Lô Borges; **Cidade Veloz**, **Pierrot**, **Contato Imediato** (as seis composições de Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Fome de Amor** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), a instrumental **Manhã Sem Você** (Flávio Venturini), **Um Violeiro** e **Casa Vazia**, com participação de Milton Nascimento (as duas canções de Flávio Venturini e Márcio Borges). A mídia, na época, ainda duvidava da saída de Venturini da banda 14 Bis e o músico, em algumas de suas entrevistas, relata que o álbum **Cidade Veloz** foi realizado em uma fase que ainda não conhecia o circuito de divulgação de discos e das carreiras e, por isso, não obteve muita exposição do disco.<sup>63</sup> No entanto, a canção **Besame** (Flávio Venturini e Murilo Antunes) obteve um grande sucesso, quando foi incorporada à trilha sonora da novela da Rede Globo, **Vale Tudo** (1988), na voz da cantora Jane Duboc. A partir deste álbum, Venturini começou a transmutar de um estilo que era semelhante ao desenvolvido na banda 14 Bis para o que iria acompanhá-lo nos próximos discos, adotando uma postura musical mais romântica.

Em 1992, Venturini participou do Rio Show Festival, que foi registrado pela gravadora Som Livre no álbum **Flávio Venturini Ao Vivo**, em que haviam as canções **Princesa** e **Todo Azul do Mar** (ambas de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), a instrumental **Fantasia Barroca** (Flávio Venturini), **Pierrot**, **Besame** e **Nascente** (as três composições de Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Figura Rara e Criaturas da Noite** (ambas de Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá), **Até Outro Dia** (Flávio Venturini e Cacá Raimundo), **Brincar de Viver** (Guilherme Arantes e Jon Lucien), com participação de Guilherme Arantes; **Planeta Sonho** e **Linda Juventude** (as duas composições de Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges), **Espanhola** (Flávio Venturini e Guarabyra). Posteriormente à gravação desse álbum, o músico realizou uma turnê pelos Estados Unidos e Canadá e participou das comemorações dos 500 anos do descobrimento da América, em Santiago de Compostela, com o espetáculo **Missa dos Quilombos**, do disco homônimo de Milton Nascimento e Fernando Brant, Pedro Tierra e Dom Pedro Casaldáliga, lançado em 1982.

Mas, a partir de 1994, quando lançou o disco **Noites com Sol**, pela gravadora

---

<sup>63</sup>Disponível na *live* com o jornalista Rodrigo Faour em sua página do *Instagram* @rodrigo.faour. Acesso em: 15 dez. 2020.

**Velas**, sua carreira solo começou a se firmar e conseguiu seu primeiro Disco de Ouro. Fizeram parte desde disco as canções **Noites com Sol**, com participação do músico Pedro Aznar; **O Que Tem de Ser**, com participação do cantor Ritchie; **Nuvens**, com participação de Júlio Borges (as três composições de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos); **Calor (Acrossthe River)**, de Bruce Hornsby e John Hornsby, na versão de Mú Chebabi e com participação de Ana Zinger; **Clube da Esquina 2** (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges), **Navios** (Pierre Aderne e Torcuato Mariano), **Luz Viva** (Flávio Venturini e Juca Filho), **Cabará da Sereia**, com participação de Toninho Horta, Rildo Hora e Be Happy; **Sobre o Mar**; **Um Cupido Me Falou**; **Quando Você Chegou** (as quatro composições de Flávio Venturini e Alexandre Blasifera).

A cantora Jane Duboc, no ano seguinte, gravou o álbum **Partituras**, no qual há somente composições de Venturini com outros parceiros e contendo a faixa-título, parceria da cantora com o músico. Neste disco, além das canções **Besame**, **Só pra você**, **Pequenas maravilhas**, **Abracadabra Paixão** e **Sonho de Valsa**, todas de Flávio Venturini com Murilo Antunes, ainda há **Todo Azul do Mar**, **Nuvens**, **Princesa**, **Noites com Sol** e **Anjo Bom**, composições de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos; **Sobre o mar** (Flávio Venturini e Alexandre Blasifera), **Criaturas da noite** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá), **Romance** (Flávio Venturini e Juca Filho) e **Linda Juventude** (Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges).

No ano de 1996, Venturini lançou, pela gravadora **Velas**, o álbum **Beija Flor** (mixado em Nova York), com as faixas **Flor**; **De Sombra e Sol**; **Beija-flor**, **Falso Blasé** (as quatro canções de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Para Lennon e MacCartney** (Lô Borges, Fernando Brant e Marcio Borges), **A Cidade da Luz Amarela** (Flávio Venturini), **Fim de Jogo** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Silêncio de Estrela** (Flávio Venturini e Marcelo Alkmim), **Nós Dois Aqui** (Flávio Venturini e Nilson Chaves), **A Tiku Leli La** (Folclore de Moçambique, versão de Murilo Antunes) e **Longa Espera** (Flávio Venturini e Juca Filho). Neste mesmo ano, após convite do grupo Uakti<sup>64</sup>, participou do Heineken Concerts.

Após três anos do lançamento do disco **Beija-Flor**, Venturini apresentou-se no Metropolitan, recebendo vários artistas na comemoração de seus 50 anos de idade. O *show* foi gravado para o canal Multishow, no Metropolitan do Rio, e lançado

---

<sup>64</sup> Uakti é um grupo de música instrumental que iniciou suas atividades artísticas em 1978, na cidade de Belo Horizonte – MG.

no CD e DVD **Linda Juventude**, em 1999, pela gravadora **Som Livre**, contanto com as canções **Pensando em Você** (Flávio Venturini e Kimura), **Todo Azul do Mar**, com participação do cantor Paulo Ricardo; **Beija-flor**, **Noites com Sol**, **Anjo Bom**, com participação de Lô Borges (as quatro composições de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **O Trem Azul** (Lô Borges e Ronaldo Bastos), com participação de Lô Borges e Beto Guedes, **Besame**, com participação de Leila Pinheiro, **Nascente e Mera Invenção** (as três composições de Flávio Venturini e Murilo Antunes); **Espanhola** (Flávio Venturini e Guarabyra), com participação de Beto Guedes; **Casa Vazia**, com participação de Paulinho Moska; **Um Violeiro**, com participação de Zé Renato; **Linda Juventude**; com participação do 14 Bis (as três composições de Flávio Venturini e Márcio Borges); **Andarilho de Luz** (Flávio Venturini, Murilo Antunes e Márcio Borges), com participação de Marcus Viana; **Mais Uma Vez** (Flávio Venturini e Renato Russo).

Como Venturini sempre admirou Toninho Horta, os dois artistas aproximaram-se e resolveram fazer um *show* de três dias no Circo Voador no ano de 1997. A apresentação obteve muito sucesso e o produtor Carlos de Andrade, da **Visom Digital**, propôs que gravassem um disco. No entanto, como houve certa demora no lançamento deste álbum, Venturini lançou **Noites com Sol** (1994) e Horta, **Diamond Land** (1988). Carlos de Andrade, então, vendeu a gravação para a Odeon que também não lançou o álbum. Quando Venturini encontrou a fita, gravou o disco **Flávio Venturini e Toninho Horta no Circo Voador** (1997) pelo selo **Dubas Música**, do compositor Ronaldo Bastos, frequente parceiro de Venturini. O disco apresentava as faixas **Todo Azul do Mar** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), com participação de Guilherme Arantes, **Ponta de Areia** (Milton Nascimento e Fernando Brant)/ **Beijo Partido** (Toninho Horta), **Nascente** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Vento de Maio** (Lô Borges e Márcio Borges), **Espanhola** (Flávio Venturini e Guarabyra), **Qualquer Coisa a Ver com Paraíso** (Flávio Venturini e Milton Nascimento), **Céu de Brasília** (Toninho Horta e Fernando Brant), **Fantasia Barroca** (Flávio Venturini) e **Manuel, o Audaz** (Toninho Horta e Fernando Brant).

No ano seguinte, Venturini gravou, pela EMI Music, o disco **Trem Azul**, no qual faz uma homenagem ao Clube da Esquina, por meio das canções **O Trem Azul** (Lô Borges e Ronaldo Bastos), **Chuva da Montanha** (Fernando Oly), **Paisagem da Janela** (Lô Borges e Fernando Brant), **Nascente** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Tão Seu** (Samuel Rosa e Chico Amaral), **Amor de Índio** (Beto Guedes e Ronaldo

Bastos), **Manoel, o Audaz** (Toninho Horta e Fernando Brant), **Sol de Primavera** (Beto Guedes e Ronaldo Bastos), **Cais** (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), **Travessia** (Milton Nascimento e Fernando Brant), **Vento de Maio** (Teló e Márcio Borges), **Planeta Sonho** (Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges), **Criaturas da Noite** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá).

Venturini lançou, em 2003, com o selo que criou, **Trilhos.Arte**, o álbum **Porque Não Tínhamos Bicicleta**<sup>65</sup>, que tem as composições **Alma de Balada** e **Sonhos e Pedras** (ambas de Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Minha Estrela** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **O Melhor do Amor** (Flávio Venturini, Ronaldo Bastos e Torcuato Mariano), **Garapuá** (Flávio Venturini e Luis Carlos Sá), **Trator** (Flávio Venturini e Fernando Brant), **A Luz na Minha Voz** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Música** (Flávio Venturini e Milton Nascimento), com participação de Milton Nascimento, **Onde o Vento faz Morada** (Flávio Venturini e Alexandre Blasifera) e **Mais do que Amor** (Flávio Venturini e Mauricio Gaetani), além de **Máquina do Tempo** (Aggeu Marques), **Pra Lembrar de Nós** (Vanessa Rangel e Ary Sperling), **Sob o Sol do Rio** (Cláudio Faria), **Céu de Santo Amaro** (J. S. Bach e Flávio Venturini), com participação de Caetano Veloso e **Prenda Minha** (canção do folclore gaúcho com adaptação e arranjo de Marcus Vianna).

Entre os anos de 2004 e 2005, Venturini participou do projeto **Tom Acústico**, ao lado de Guilherme Arantes, na casa de espetáculos Tom Brasil (SP), apresentando os sucessos de suas respectivas carreiras e lançou pelo selo Trilhos.Arte o disco **Luz Viva**, apresentando as canções **Céu de Santo Amaro** (J. S. Bach e Flávio Venturini), **Noites Com Sol** e **De Sombra e Sol** (as duas composições de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Aquela Estrela** (não foi encontrado o nome de quem compôs a canção), **Música** (Flávio Venturini e Milton Nascimento), **A Cidade da Luz Amarela** (Flávio Venturini), **Silêncio de Estrela** (Flávio Venturini e Marcelo Alkmin), **Ser Tudo o Que Eu Quis** (Flávio Venturini), **Longa Espera** e **Luz Viva** (ambas de Flávio Venturini e Juca Filho), **Emmanuel** (Michel Colombier e Murilo Antunes), a instrumental **Lindo** (Flávio Venturini).

O músico lançou, em 2006, o álbum **Canção Sem Fim**, com o selo Trilhos.Arte, contendo as faixas **Retiro da Pedra**, **Retratos** e **Belo Horizonte**, todas

---

<sup>65</sup> Na live José Moura entrevista Flávio Venturini de 22 de janeiro de 2021, o músico revela que o disco **Porque Não Tínhamos Bicicleta** foi lançado pela gravadora Trama, do produtor musical João Marcelo Bóscoli. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=1Co\\_cDB46to](http://www.youtube.com/watch?v=1Co_cDB46to). Acesso em: 22 jan. 2021.

elas de Flávio Venturini e Murilo Antunes, **Aqui no Rio** (Flávio Venturini e Kimura), com a participação de Leila Pinheiro e Hamilton de Holanda, **Fênix** (Flávio Venturini e Jorge Vercillo), **Casa no Vento** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Canção Sem Fim** (Flávio Venturini e Márcio Borges), **Amor pra sempre** (Flávio Venturini), **Flores de Abril** (Flávio Venturini), **Neblina** (Torcuato Mariano e Aloysio Reis), **Melhores Dias de Um Verão** (Julio Borges e Cláudio Rabello) e **Quanto Mais Teus Olhos Calam** (Thomas Roth).

Venturini conta que ao entregar uma melodia para que Jorge Vercillo fizesse a letra, nesta ocasião, Milton Nascimento estava vivendo uma fase difícil, com relação à sua saúde. No entanto, Nascimento logo restabeleceu-se e fez o *show* **Tambores de Minas** (1998), dirigido por Gabriel Villela. Venturini conta que, após a canção pronta, enviou uma fita para que Nascimento a gravasse, mas ele não se manifestou sobre este projeto. Anos após, em um almoço na casa de Nascimento, juntamente com Jorge Vercillo, resolveram cantar **Fênix**. Nascimento disse que havia gostado muito da canção e que não recebera a fita. Mesmo assim, Venturini homenageia com essa canção seu *godfather* Milton Nascimento.<sup>66</sup>

No ano de 2009, Venturini lançou, por Trilhos.Arte/Som Livre, o CD e DVD **Não Se Apague Esta Noite**, contendo as faixas **Mantra da Criação**, **Recomeçar**, **Noites com Sol**, com participação de Marina Machado, **Minha Estrela**, **Beija-flor**, com participação de Luiza Possi e **No Trem do Amor** (as seis canções de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Não Se Apague Esta Noite** (Lô e Márcio Borges), **O Melhor do Amor** (Flávio Venturini, Torcuato Mariano e Ronaldo Bastos), **Pierrot** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), com participação de Mart'nália, **Romance** (Flávio Venturini e Juca Filho), com participação de Cláudio Venturini, **Criaturas da Noite** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá), **Verão nos Andes** (Flávio Venturini e Aggeu Marques), **Música** (Flávio Venturini e Milton Nascimento), com participação de Milton Nascimento e André Mehmari e, tendo nos extras, a instrumental **Morro Branco** (Flávio Venturini), com participação de Nando Lauria e **Nascente** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), com participação de Toninho Horta e André Mehmari.

Quatro anos depois, pela MPB Discos/Universal Music, gravou o disco **Venturini**, que contou com as canções **Sol Interior** (Flávio Venturini e Márcio Borges), **Todo Azul do Mar** (Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Enquanto Você**

---

<sup>66</sup>Disponível na *live* com o jornalista Rodrigo Faour em sua página do *Instagram* @rodrigo.faour. Acesso em: 15 dez. 2020.



**Não Vem** (André Mehmar e Murilo Antunes), **Fotografia de Um Amor** (Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Tarde Solar** (Flávio Venturini e Alexandre Blasifera), com participação de Ivan Lins, **Saiba** (Mauricio Abrahams e Barbara Mendes), **Me Leva** (Flávio Venturini e Aggeu Marques), **Idos Janeiros** (Flávio Venturini e Vander Lee), **Até Outro Dia** (Flávio Venturini e Cacá Raimundo), **Beijo Solar** e **Um Dia de Verão** (de Flávio Venturini), **Leãozinho** (Caetano Veloso), **Hino ao Amor** (Edith Piaf e Marguerite Monnot, versão de Odair Marsano), estas duas com arranjos diferenciados aos gravados, respectivamente, por Caetano Veloso e Maysa.

Ao mesmo tempo em que gravava o álbum **Venturini**, fez apresentações com a Orquestra de Câmara Opus, cujo repertório contava com seus maiores sucessos. Neste mesmo período, lançou o projeto junto com Sá e Guarabyra e o 14 Bis, chamado **Encontro Marcado**. Este projeto reforçou a amizade que há décadas os unira e, a partir daí, nasceu em 2016, o CD e DVD **Encontro Marcado – Flávio Venturini, Sá & Guarabyra e 14 Bis**, uma coletânea de composições de todos os envolvidos que os colocou, em torno de cinco anos, em turnês pelo Brasil.

No ano de 2019, em comemoração aos seus setenta anos de idade e quarenta e cinco de carreira, e, juntamente com a Orquestra DoContra, que é um grupo de contrabaixistas da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, o músico lançou o álbum **Paraíso - DoContra Flávio Venturini e Neto Bellotto**, distribuído pela Tratore<sup>67</sup>. Na abertura do disco, há a **Suíte Venturini**, um copilado de trechos dos maiores sucessos de Venturini, seguido das faixas **Céu de Santo Amaro** (J. S. Bach e Flávio Venturini), **Adiós Nonino/Besame** (Ástor Piazzolla – Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Paraíso/Cinema Paradiso** (Ennio Morricone e Murilo Antunes), **Nascente, Fotografia de Um Amor e Belo Horizonte** (as três canções de Flávio Venturini e Murilo Antunes), **Espanhola** (Flávio Venturini e Guarabyra), **Todo Azul do Mar e Noites com Sol** (ambas de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Criaturas da Noite** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá), **Mais Uma Vez** (Flávio Venturini e Renato Russo), **Linda Juventude** (Flávio Venturini e Márcio Borges), **Planeta Sonho** (Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges). O músico Neto Bellotto fez os arranjos em todas as canções do disco.

Já em 2020, após sete anos sem apresentar um álbum inédito, Venturini

---

<sup>67</sup> A Tratore, com sede em São Paulo-SP, desde 2002, é uma das maiores distribuidoras de música independente do país e disponibiliza álbuns, EPs e singles, em plataformas digitais, além de produtos físicos.

lançou o primeiro disco de uma trilogia, nomeado de **Paisagens Sonoras I**, com a edição do selo Trilhos.Arte, com as canções **Girassol** (Flávio Venturini e Cláudio Fraga), **Viver a Vida** (Flávio Venturini e Torcuato Mariano), **O Céu de Quem Ama** (Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá), **O Que É Normal** (Frederico Heliodoro e Vitor Velozzo), **Cais de Belém** e **Azul Com Poeiras de Ouro** (as duas composições de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos), **Em Cima do Tempo** (Edmar Gonçalves e Marcos Lupi), **Lua de Marajó** (Flávio Venturini e Nilson Chaves), **Vi No Teu Olhar** (Flávio Venturini e Hugo Lacerda), **Uma Cidade, Um Lugar** (Flávio Venturini e Murilo Antunes) e **Mantra de São João** e **Caminho de Estrelas** (ambas composições de Flávio Venturini).

Além de conseguir tramitar entre vários gêneros musicais e realizar diversas incorporações em sua obra cancional, Venturini conseguiu dialogar com áreas audiovisuais. Por essa perspectiva iremos apresentar, na próxima seção, a interação que o músico apresentou com o cinema e a televisão a partir de suas composições.

## 2.6 PRENDA MINHA: DAS COMPOSIÇÕES PARA O CINEMA E A TELEVISÃO

[...]Voa viola canta a voz  
Chora por mim por todos nós  
(VENTURINI; BORGES, 1990)

Além de ter uma ligação muito forte com a composição, Venturini procura gravar suas canções e, também, aquelas as quais aprecia. O músico também tem certo envolvimento com outras artes: sua música instrumental **1974** (álbum **Criaturas da Noite**, 1975) foi apresentada pelo Royal Ballet do Canadá, com coreografia de Oscar Araiz, estando em turnê em 1977, pelo Canadá e Estados Unidos.

No ano de 1992, o músico ingressou no curso de música para cinema, do Núcleo de Animação da Embrafilme (RJ), promovido pelo *National Film Board* do Canadá, e compôs trilhas para as curtas-metragens **Quando os morcegos se calam** (1986), de Fábio Lignini; **Viagem de ônibus** (1986), de Daniel Schorr, **Impresso à bala** (1997), Ricardo Favilla, **Instinto animal** (1986), de Léa Zagury, para o longa-metragem **Aleluia Gretchen** (1976), de Sílvio Back; **O escravo** (data de lançamento não encontrada), vídeo de Luis Viana e **Hilda Furacão**, peça teatral de Roberto Drummond, que esteve em cartaz entre os anos de 1997 e 1999.

Venturini, também, fez a produção musical do filme lançado no ano de 2011, **As mães de Chico Xavier**, de Glauber Filho e Halder Gomes. As canções **Viola e Mel**, de Venturini e Murilo Antunes, interpretada pelo 14 Bis, foi inserida na trilha sonora da novela **Dona Beija** (1986) da extinta rede Manchete; **Sonho de Valsa** (do álbum **14 Bis**, 1979) de Venturini, Antunes e Vermelho, interpretada pelo 14 Bis, faz parte da trilha sonora da novela **Olhai os Lírios do Campo** (1980); **Besame** (álbum **Cidade Veloz**, 1990), de Venturini e Antunes, está na novela **Vale Tudo** (1988) e **Nascente** (do álbum **Nascente**, 1982), dos mesmos compositores e com participação especial de Ed Motta, foi utilizada na novela **Suave Veneno** (1999); **De Sombra e Sol** (álbum **Beija-Flor**, 1996), de Venturini e Ronaldo Bastos foi inserida na novela **Anjo de Mim** (exibida entre os anos de 1996 e 1997) e **Céu de Santo Amaro** (álbum **Porque Não Tínhamos Bicicleta**, 2003) de J. S. Bach e Venturini, fez parte da trilha sonora da telenovela **Cabocla**, na versão do ano de 2004; todas as cinco produções televisivas da rede Globo. Já a canção do folclore gaúcho, **Prenda Minha** (álbum **Porque Não Tínhamos Bicicleta**, 2003), está na trilha sonora da minissérie **A Casa das Sete Mulheres** (2003) da rede Globo e, a convite da direção da série **Sítio do Picapau Amarelo** (2ª versão), desta mesma emissora, ele compôs e interpreta a canção **Zé Carijó** (álbum **Sítio do Picapau Amarelo**, 2005).

Em relação ao processo de criação, Venturini, em suas entrevistas e *lives*, expõe considerar que exista um desenvolvimento natural e, em determinadas ocasiões, surjam situações que promovam a inspiração para a composição. O músico procura gravar todas as suas produções, desde o começo de sua vida artística. Desse modo, ele possui, o primeiro *show* do 14 Bis, da banda O Terço, além de apresentações do Fio da Navalha, que era um grupo composto por ele, Lô Borges, Beto Guedes, Tavinho Moura, Toninho Horta, Vermelho e Zé Eduardo, dentre outros. Mesmo sendo gravações sem uma grande qualidade, são registros que estão sendo digitalizados para formar, assim, um grande acervo de áudio e, mesmo gostando de compor canções para gravar nos álbuns, vez por outra, o músico consulta este arquivo musical.

O músico reconhece que foi muito influenciado pelo movimento Clube da Esquina, tocando e gravando com todos os seus integrantes, com os quais aprendeu harmonia e várias informações musicais, mas possui uma base barroca, erudita, influenciado por muitos gêneros e manifestações musicais nacionais e estrangeiras com que teve e tem contato, somando-se tudo isso às modinhas

mineiras.

Uma característica marcante na trajetória artística de Venturini é a voz, que será objeto de estudo na seção 3 desta dissertação, já que, ao falar, o músico apresenta uma entonação mais grave e, ao cantar, consegue atingir agudos bastante altos. Essa sua impressão vocal, que o acompanha desde os anos 1970, já se mostrava diferenciada pelo uso frequente de vocalizes e agudos, o que não era comum à época no cenário musical do país. Mas, o músico, em suas entrevistas, lembra que os Beatles já utilizavam vocais em suas canções e Jon Anderson<sup>68</sup>, do Yes, cantava praticamente em falsete, além dos músicos Beto Guedes e Milton Nascimento que também utilizaram este tipo de recurso em suas entoações. Venturini revela que, com o tempo, foi descobrindo o lado grave da voz e usando um pouco mais e que, no caso da canção **Princesa** (álbum **Nascente**, 1982), abaixou um tom, devido, também, ao amadurecimento do aparelho fonador.

Em relação à produção musical Flávio Venturini apresenta que

[...] a música mudou muito. A maneira de consumir música mudou muito. Com a coisa da internet, das mídias digitais [...] e uma extensão muito grande da música comercial. Falta muito um pouco de ética na música. Hoje em dia a rádio toca se você pagar [...] Antes não, se você gravasse um disco e a música era boa, estourava. Acontecia pela qualidade dela, pelo que as pessoas pediam [...] é um sucesso natural da música. Hoje nada é natural. Não vou dizer que não tenha grandes artistas, porque tem. Tem muitos artistas novos, com grande talento, mas eles ficam meio perdidos [...] Qual é o caminho? O caminho a gente tem que ir descobrindo. Sempre eu falo que estudar música é importante e se apresentar é importante [...] Mas é um momento difícil para a música.<sup>69</sup>

E, ao delinear sua atividade musical, é possível perceber que o músico, a partir do disco **Cidade Veloz** (1990), imprimiu uma assinatura mais individualizada em suas composições e interpretações, com ritmos mais lentos e suaves em sua voz. Em depoimentos, Venturini declara que acredita que, quando utiliza o violão para compor, faz canções com ritmos mais acelerados e, quando usa os teclados, este o leva para melodias mais românticas.

O músico, em suas entrevistas, confia que tem mais prazer em compor

<sup>68</sup>John Roy Anderson (Accrington, Reino Unido, 25-10-1944), mais conhecido como Jon Anderson, é compositor e ex-vocalista da banda Yes que foi formada, em 1968, por ele e o baixista Chris Squire. Anderson possuiu uma voz classificada como alto tenor. Ao falar, Anderson apresenta uma voz aguda e cantando há um registro natural semelhante à sua fala.

<sup>69</sup> Depoimento dado ao Canal Jornalismo PUC – TV, em 04/12/2015. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=ujfDkYu0sVg&ab\\_channel=JornalismoPUCTV](http://www.youtube.com/watch?v=ujfDkYu0sVg&ab_channel=JornalismoPUCTV). Acesso em: 1º out. 2021.

do que em cantar ou fazer *shows*, porque considera o momento da composição algo intuitivo, mágico, quando o sentimento é traduzido e as emoções afloram. Ele também compõe mais as melodias do que as letras para as canções, apesar de, no último disco, aventurar-se mais, escrevendo sozinho, ou com parceiros, cinco letras para as faixas de **Paisagens Sonoras I**.

Venturini expõe que, quando entrega a melodia para alguém compor a letra, já determina seu tema e julga que este fato é devido a um amadurecimento como compositor.<sup>70</sup> E, mesmo o músico entregando a melodia a um compositor para concepção de uma letra e recomendando uma ideia do que deverá ser escrito, ele reconhece que os temas de suas canções não sejam exclusivamente sua responsabilidade. No entanto, de acordo com o levantamento realizado no Apêndice A, apesar da maioria das composições de Venturini versarem sobre o amor, o músico ainda cria canções que abordam a temática ambiental e mística, perfazendo, assim, uma particularidade para reconhecimento de sua obra.

No entanto, ao observar o processo de composição dos seus principais parceiros musicais, presente na próxima subseção desta pesquisa, pode-se deduzir que, mesmo que o músico solicite a letra sobre a égide de determinado tema, Murilo Antunes, Ronaldo Bastos e Márcio Borges, por terem um forte laço de amizade com ele, já reconhecem o motivo que o levou a compor a melodia, revelando que Venturini é também um coautor para a composição escrita dos letristas. Venturini acredita que estes letristas do Clube da Esquina, que serão retratados na subseção 2.7 desta dissertação, o estimulam a compor e, aos poucos, o músico lança-se neste ofício das letras.

## 2.7 PRECIOSA: AS PARCERIAS

[...] Na trincheira do sol  
Todos os irmãos  
Mesma trilha guerrilheira  
Violão e cantor [...]  
(VENTURINI; BORGES; ANTUNES, 1984)

---

<sup>70</sup> Disponível na *live* com o jornalista Rodrigo Faour em sua página do *Instagram* @rodrigo.faour. Acesso em: 15 dez. 2020.

Nesta subseção, serão apresentados três, entre tantos outros compositores, os quais dividem a autoria em canções com Flávio Venturini. A abordagem levará em conta os aspectos biográficos de cada parceiro, as composições feitas com Venturini e os posicionamentos de cada um destes letristas em relação à letra e à poesia. Venturini, por vezes, declara que, além de compositores, todos tornaram-se amigos<sup>71</sup> e que cada obra composta é como um filho gestado por seus autores. Os letristas, os quais serão evidenciados, nesta subseção, são, também, alcunhados carinhosamente pelo músico de **Os Três Mosqueteiros**<sup>72</sup>. Podemos observar que esta denominação deriva dos muitos trabalhos (aventuras) que se lançam, ao produzir uma canção e ao forte laço de amizade que os une.

Para melhor entendimento, queremos propor que, dentre estes compositores proeminentes, dentro da obra e da concepção de Venturini, Murilo Antunes seja o primeiro mosqueteiro, o segundo seja Márcio Borges e, por fim, o terceiro, Ronaldo Bastos.

O mineiro de Pedra Azul, Murilo Antunes Fernandes de Oliveira, nasceu em 25 de junho de 1950 e tornou-se poeta, publicitário e um dos principais letristas do Clube da Esquina. De acordo com Paulo César Vilara de Mattos (2006), Antunes reconhece a influência em seu trabalho das manifestações folclóricas das cidades de Pedra Azul, de Montes Claros e das regiões Norte e Nordeste de Minas Gerais. Os primeiros contatos com festas populares aconteceram, quando ele morou em Montes Claros, e em pequenas cidades que visitava com Tavinho Moura, onde a cultura popular era mantida pela tradição oral, sem elitismo e nem aristocracia.

Vilara de Mattos (2006) diz que o interesse de Antunes pela música iniciou-se em Montes Claros, onde há uma forte atividade musical e manifestações folclóricas, além de ter estudado no Conservatório de Música desta cidade. Antunes recorda que ouvia, no rádio, as músicas de Luiz Gonzaga, Noel Rosa, Orlando Silva, Silvio Caldas, Néelson Gonçalves, Ary Barroso, bolero e tango, além das cantigas que sua mãe entoava, em casa, e serenatas que sua família fazia. Mais tarde, o letrista conheceu a Bossa Nova, jazz, Beatles e, quando foi morar em Belo Horizonte,

---

<sup>71</sup> Informação extraída por meio da live Flávio Venturini canta e conta histórias do Clube da Esquina. Disponível na página do *Facebook* @flavioventurinioficial. Acesso em: 11 abr. 2020.

<sup>72</sup> O romance histórico **Os Três Mosqueteiros**, também chamado romance de capa e espada, foi escrito pelo francês Alexandre Dumas (pai) e lançado no ano de 1844. O livro conta a história de três mosqueteiros, corpo de elite da guarda do rei, ao conhecerem um jovem ansioso por fazer parte desta corporação. Os quatro, no decorrer de uma trilogia, enfrentam grandes aventuras a serviço do rei Luís XIII e da rainha Ana de Áustria.

começou a se interessar por MPB, samba de raiz e músicas de protesto. Logo após, começou a se interessar pela música pop internacional. Murilo Antunes conta que, apesar de ter interesse pela obra de Villa-Lobos e Mozart, ouvia menos música erudita.

A poesia foi intensificada nas aulas de literatura na fase colegial. Na obra de Mattos (2006), Antunes declara que leu muita prosa, poesia e textos políticos, nacionais e estrangeiros, mas considera de grande relevância o poeta russo Maiakóvski<sup>73</sup>. No entanto, ele reconhece que para sua formação artística foi primordial a leitura do **Suplemento Literário de Minas Gerais** e ter assistido aos festivais de música da Excelsior, da Tupi e da Record. Em 1968, aos 18 anos, Antunes escreveu a primeira letra, em parceria com o músico Sirlan, **Super Herói**, que concorreu no Festival de Música de Cataguases. A partir desta letra, começou a escrever, também, poesias e, aos vinte e um anos, fez o poema **Era um ramo de mato seco** que foi publicado no **Suplemento Literário de Minas Gerais**.

Em 1972, o músico Sirlan e Antunes chegaram à final do VII Festival Internacional da Canção, com a canção **Viva Zapátria**, gravado no álbum **Profissão de Fé** (1979). O compositor lembra que Sirlan foi convidado pela Som Livre para gravar um disco e, mesmo tendo várias canções já prontas para o álbum, tiveram que enviar quinze músicas para os censores da época, e eles só liberaram uma que era instrumental. Devido a isso, Murilo Antunes e Fernando Brant, compositores da maioria das letras deste álbum, para gravá-lo, tiveram que usar artimanhas como troca de parcerias ou títulos, ou elaboração de outras letras, até que as canções fossem liberadas pela censura da época. Mas, neste vai-e-vem com os órgãos cerceadores, consumiu-se alguns anos, o que diminui e acabou prejudicando a exposição de Sirlan e a carreira de todos os envolvidos no disco.

Mattos (2006) escreve que Antunes não considera que poema e letra de música sejam iguais, apesar de considerar que esta última contenha poesia. Ele acredita que a letra de canção não sobrevive sem a melodia, porque ela nasceu para ser cantada, “[...] tem características próprias. Por exemplo: frases que se interrompem porque a melodia interrompeu [...]” (MATTOS, 2006, p.194). Mas pontua que a letra da música tem que ter sonoridade. Para ele, fazer poesia é um ato reservado e letra de música exige uma parceria, é uma ação menos solitária. O

---

<sup>73</sup> Vladimir Vladimirovitch Maiakovski (Baghdati-Geórgia, 19-07-1893 e Moscou-Rússia, 14-03-1930) foi poeta, dramaturgo e teórico russo. É considerado um dos maiores poetas do século XX.

compositor também destaca que é a força da vida que gera os motivos para realização das letras das canções e das poesias, apesar de, em ambas, poder navegar por inúmeros temas. Neste sentido, considera que viver seja sua maior influência para compor. Erza Pound (2006), nesse sentido, chama o artista de “[...] ‘antenas da raça’. A arte, como radar, atua como se fosse um verdadeiro ‘sistema de alarma premonitório’, capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antedecência [...]” (POUND, 2006, p.13, destaque da autora).

Antunes, no livro de Mattos (2006), conta que é movido pela emoção, ao fazer poesia ou letra de canção e que não faz poesia quando quer, mas, quando a poesia quer ser feita. Assim, ele declara que faz as letras das canções a partir das melodias e que “[...] escutar a música é decifrar o que já está contido nela [...] a tentativa é a de fazer um empate com a melodia, a letra nunca deve sobressair à música [...] o interessante é letra e melodia ficarem casadas [...]” (MATTOS, 2006, p.197). Ele, também, evidencia que, ao trabalhar como letrista, tem que acompanhar as tendências e o tipo de música de cada época, além de manter a percepção de cada parceiro ser distinto um do outro.

Antunes destaca, dentre muitas de suas composições, **Emmanuel**, com Michel Colombier e **Solidão**, com Flávio Venturini, ambas as canções estão no álbum **O Andarilho** (1984), **Nascente**, com Flávio Venturini, do álbum **Nascente** (1982); **Besame**, com Flávio Venturini, do álbum **Cidade Veloz** (1990); com Tavinho Moura, **Tesouro da Juventude**, do álbum **Contos da Lua Vaga** (1981) e **Rosário de Mariá**, do álbum **Diadorado**, de Tavinho Moura (1995); **Uma Velha Canção Rock’n’Roll**, em parceria com Flávio Venturini e Vermelho, álbum **Além Paraíso** (1982); **Viva Zapátria**, com Sirlan, álbum **Profissão de Fé** (1979).

Além dessas, Antunes aponta as treze canções que fez com o músico Flávio Henrique,<sup>74</sup> em homenagem a Aleijadinho, Santos Dumont, Juscelino Kubitschek, Guignard, Humberto Mauro, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, Peter Lund, Betinho, Pelé, Ary Barroso, Milton Nascimento e Sebastião Salgado.

Em 1978, o compositor publicou o livro **O Gavião e a Serpente** e, em 1988, em parceria com o artista gráfico Paulo Giordano, **Musamúsica**. Durante a II Mostra de Cinema Espanhol e Latino-americano de Belo Horizonte, em novembro de 2012,

---

<sup>74</sup> Flávio Henrique (Belo Horizonte, 20-07-1968 e Belo Horizonte, 18-01-2018) trabalhou como cantor, compositor, tecladista e pianista.



foi lançado o filme Murilo Antunes: Como **Se a Vida Fosse Música**, do diretor Fernando Batista. Neste filme, que conta com a presença de Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos, há a trajetória artística de Antunes. Além de ser letrista e poeta, Antunes também trabalha com publicidade e, ao considerar estes ofícios, declara que

[...] a propaganda é efêmera e requer o seu lado racional; a poesia é essencial para as pessoas, navega na região da alma [...] A letra é uma tentativa de você fazer revelações que coincidam com os sentimentos do máximo de pessoas possível [...] é contar histórias que sejam comuns a muitas pessoas [...] (MATTOS, 2006, p.202; p. 236).

Com Flávio Venturini, Murilo Antunes compôs as seguintes canções: **Abracadra Paixão** e **Só pra Você** álbum **Partituras**, de Jane Duboc (1995), **Alice**, **Nascente** e **Chama no Coração**, álbum **Nascente** (1982); **Alma de Balada** e **Sonho e Pedras**, álbum **Porque Não Tínhamos Bicicleta** (2003); **Andarilho de Luz** (também com Márcio Borges), **Leia meu Olhar**, **Preciosa**, **Solidão** e **Tarde Demais**, todas do álbum **O Andarilho** (1984); **Belo Horizonte**, **Retiro da Pedra** e **Retratos**, as três do álbum **Canção Sem Fim** (2006); **Besame**, **Cidade Veloz**, **Contato Imediato**, **Pierrot**, **O Medo não Cria** e **Viver por Viver**, do álbum **Cidade Veloz** (1990); **Ciranda**, do álbum **Espelho das Águas** (1981); **Fim de Jogo**, do álbum **Beija Flor** (1996); **Fotografia de um Amor**, do álbum **Venturini** (2013); **Ilha do Mel** e **Pequenas Maravilhas**, do álbum **A Idade da Luz** (1983); **Mera Invenção**, do álbum **Linda Juventude** (1999), **Outra Estrada** (também com Márcio Borges, álbum **Siga o Sol**, **14 Bis**, 1996); **P.S. Apareça**, do álbum **O Terço Ao Vivo** (2007); **Passeio pelo Interior** e **Uma Velha Canção Rock'n'Roll** (ambas também com Vermelho), do álbum **Além Paraíso** (1982); **Plebeu me sinto Rei**, do álbum **Não Peguei o Ita**, de Nilson Chaves (1993); **Pra te namorar**, do álbum **14 Bis II** (1980); **Sonho de Valsa** (também com Vermelho), do álbum **14 Bis** (1979); **Uma Cidade um Lugar**, do álbum **Paisagens Sonoras** (2020); **Viola e Mel**, que fez parte da trilha sonora da novela da Rede Manchete **Dona Beija**; **Voz das Coisas**, do álbum **Voz Amiga**, de Marcelo Barra (1985).

Na obra de Mattos (2006), Murilo Antunes expõe que, muitas vezes, ao ter contato com a música composta por Flávio Venturini, volta-se para si mesmo e recupera uma inocência de que já não mais se recordava e, simultaneamente, há nas melodias do músico, uma urbanidade e atualidade, aliadas às inovações

tecnológicas. Mas, no todo, ele percebe que Venturini compõe músicas com teor divino.

O outro parceiro musical, ou segundo mosqueteiro de Flávio Venturini, ao qual iremos nos referir é belorizontino Márcio Hilton Fragoso Borges, que nasceu no último dia do mês de janeiro, do ano de 1946. Segundo dos onze filhos de Dona Maricota e do Senhor Salomão, patriarcas dos Borges, foi ele quem convenceu Milton Nascimento a fazer as próprias composições, a se dedicar à música e deixar a vida acadêmica, selando entre eles uma parceria musical. Ao assistirem ao filme **Jules e Jim** (1962), do cineasta François Truffaut (1932-1984), Bituca, apelido de Milton Nascimento, e Borges ficaram sensivelmente emocionados e aprofundaram sua amizade, voltando-se para a criação de letras e melodias.

Márcio Borges é autor da letra de **Clube da Esquina 2**, do álbum **Via Láctea**, de Lô Borges (1979), uma de suas canções em parceria com este irmão. Essa canção, inclusive, deu nome ao segundo disco duplo do movimento Clube da Esquina, de cujo núcleo formador Márcio é um dos pilares e principais letristas. Contudo, ao ser lançada neste álbum, a música tinha somente melodia, com algumas vocalizações de Milton Nascimento.

Borges conta, no livro de Mattos (2006), que o interesse por poesia e música iniciou-se aos treze anos, quando descobriu o prazer que a leitura pode proporcionar. O compositor lia de romances policiais americanos a livros enciclopédicos, além de leituras que remetiam a roteiros cinematográficos, que eram as preferidas, devido ao seu interesse pelo cinema. Depois, veio a música e, ao ler literatura ligada ao cinema, interessou-se por poesia. Para ele, poesia chegou como necessidade para ser letrista das canções. A paixão pelo cinema e o desejo de fazer seus próprios filmes o fez, ainda jovem, ingressar no Centro de Estudos Cinematográficos, de Belo Horizonte.

Teve como primeira influência musical seu irmão mais velho, Marilton Borges, outro expoente do Clube da Esquina e que tocava cavaquinho e violão. Durante a guerra do Vietnã, o músico Neil Young o surpreendeu com suas composições, e, nas artes literárias, Borges cita Frederico Garcia Lorca, Mallarmé, João Cabral de Melo Neto, William Faulkner, Marcel Proust e Guimarães Rosa e Vinícius de Moraes, o qual o letrista considera um grande professor, já que, com ele, enxergou que poderia se aventurar a fazer poesia através de letra de música.

O primeiro letrista que teve como referência foi Caetano Veloso e, logo depois, Gilberto Gil. Da Bossa Nova, gosta das composições de Ronaldo Bôscoli. Borges destaca, também, José Nava, irmão de Pedro Nava, que foi um grande personagem em sua vida, além de seu pai, Salomão Borges, e Dídimo Paiva, que o iniciou ao Jornalismo.

Borges estabelece uma distinção entre letra de música e poema. No entanto, declara que, em ambas, há poesia. Para ele, a poesia está em tudo e depende do olhar do observador e sua relação com o que está sendo observado. Para ele, o poeta tem sonhos e pretensão de comungar um momento eterno, através de um embate com a palavra e acredita que a semelhança entre o poema e a letra da música é que ambos são feitos com palavras. Entretanto, no poema, há liberdade no uso delas e, na letra de música, a palavra tem que se encaixar numa métrica e numa prosódia musical. Para o letrista, tanto no poema quanto na letra, estabelece-se a relação poética com a palavra, através do olhar artístico do ser humano.

Neste instante, o autor-criador da palavra torna-se, também, criatura dela. Borges reconhece que a letra de música e o filme são produtos da poesia e a palavra no poema pode até não perder o sentido, mas, num determinado momento, ela pode começar a brilhar, de acordo com a cultura ou a história dela, despindo-se do sentido automático. O compositor confessa que gosta de fazer as letras, a partir da melodia pronta, e a primeira tem que buscar uma união com a segunda, apesar de considerar a música mais importante em uma canção e, devido a isso, ela tem que se impor. Para ele é “[...] mais fácil o letrista achar essa coisa volátil da música na palavra, do que um músico pegar um poema que já está ali duro na página e conseguir essa leveza [...]” (MATTOS, 2006, p.123).

Borges afirma que, ao compor, gosta de conversar com quem fez a melodia para saber a hora, o estado de espírito e o que pensava, quando fez a música e considera que não pode faltar bom sentimento na música, pois a emoção deve imperar sobre a composição. O compositor expõe que, quando faz letras para uma ou duas pessoas, na verdade está falando “[...] com qualquer um que se identifica com aquilo que está sendo dito ali [...] Quando estou criando não existe geração, não existe massa, não existe público. A criação é um ato isolado, solitário” (MATTOS, 2006, p.135).

Após a resposta da recepção do público, é que consegue saber, se o que foi escrito é durável ou não. Em relação ao processo de criação, Borges declara que não segue uma rotina, mas, na maioria das vezes, costuma, primeiro, decorar a música e, quando consegue cantá-la automaticamente, compõe várias letras até perceber qual está mais satisfatória, levando-a para o papel. No entanto, o compositor adverte que a liga que une uma palavra a outra é o sentimento. A partir daí, é só dar sentido à frase. Para ele, depois que [...] a letra está prontinha, joga três ou quatro versos fora. [...] Normalmente joga os melhores, os mais bonitinhos, esses são os primeiros a ir embora. [...] O erro tem que estar incorporado à canção também [...] (MATTOS, 2006, p.138).

O compositor acredita que ao dar essa dinâmica às suas composições, estabelece um clima de espontaneidade e entende que os títulos das várias letras são uma alusão ou uma brincadeira com os filmes que prestigia. Borges reconhece que hoje cria menos letras para canções do que anteriormente, uma vez que procura ter mais cuidado e certeza no que escreve, buscando, ao mesmo tempo, maior distanciamento em relação à composição. Ele considera que sua multiplicidade de parceiros é devido a certa coincidência de interesses poéticos, além de ter com eles uma forte amizade.

Das canções que fez e com interpretações que o emocionaram logo à primeira vista, estão Elis Regina, interpretando **Vera Cruz**, do álbum **Elis – Como e Porque** (1969) e **Vento de Maio**, do álbum **Elis** (1972); Nana Caymmi, com **Clube da Esquina 2**, do álbum **Nana Caymmi** (1979); Flávio Venturini cantando **Linda Juventude**, do álbum **Além Paraíso** (1982), Lô Borges, com **Alunar**, gravada por Milton Nascimento, no álbum **Milton** (1970) e Beto Guedes, cantando **Contos de Lua Vaga**, do álbum homônimo (1981), além de Milton Nascimento não cantando **Hoje é Dia de El Rey**, do álbum **Milagre dos Peixes** (1973). E, das quase duzentas letras de canções a que mais gosta é **Clube da Esquina 2**, do álbum **Clube da Esquina** (1972), que tem a melodia feita por Lô Borges e Milton Nascimento. Neste disco, a música foi concebida para ser apenas instrumental e vocalizada, contudo, Nana Caymmi convenceu Márcio Borges a fazer a letra, à revelia de Lô e Milton Nascimento. Em 1979, Lô Borges gravou-a no álbum **A Via Láctea** e Flávio Venturini colocou esta canção em seu disco **Noites com Sol** (1994).

Borges, além de criar letras para canções, é tradutor, poeta e escritor. Seu primeiro o livro **Os sonhos não envelhecem** (1996), é uma homenagem a Fernando Brant (1946-2015), outro grande membro do Clube da Esquina. Em 2001, lançou o livro infanto-juvenil **Os Sete Falcões** e, também, neste mesmo ano, traduziu ***Blackbird Singing***, de Paul McCartney. Com Flávio Venturini, Márcio Borges compôs as canções **Além Paraíso** (também com Vermelho) e **Linda Juventude**, do álbum **Além Paraíso** (1982); **Andarilho de Luz** (também com Murilo Antunes) e **Caramelo**, do álbum **O Andarilho** (1984); **Asas** (também com Beto Guedes e Vermelho, álbum **Dias de Paz**, de Beto Guedes, 1998), **Canção Sem Fim**, do álbum **Sete 14 Bis** (1987); **Casa Vazia, Vale do Pavão e Dança do Tempo** (também com Vermelho e Hely), do álbum **Espelho das Águas** (1981); **Outra Estrada** (também com Murilo Antunes), do álbum **Siga o Sol 14 Bis** (1996); **Ponta de Esperança** (também com Vermelho), do álbum **14 Bis** (1979); **Planeta Sonho** (também com Vermelho), do álbum **14 Bis II** (1980); **Sentinela do Abismo**, do álbum **Casa Encantada O Terço** (1975), que foi a primeira composição que fizeram juntos; **Sol Interior**, álbum **Venturini** (2013); **Um Violeiro**, do álbum **Cidade Veloz** (1990). Márcio Borges acredita que as melodias compostas por Venturini são atemporais, devido ao equilíbrio e à mansidão de seu caráter.

Ao observar a relação entre canção e poesia, leva-nos a pensar como tão bem pontuou Affonso Romano de Sant'Anna (2001):

[...] Qual o papel do músico e do poeta na sua comunidade? Não há um papel único. Há vários obviamente. [...] O mesmo pode ser dito sobre a poesia. [...] O poeta e o cantor falam por um ritmo próprio. Amalgamando canto e palavra eles dialogam com e por sua tribo – em tempos eletrônicos ou não. E mais, conversam também com seus ancestrais, aqueles que antes dele possibilitaram sua linguagem e existência. Inserem-se numa tradição que transcende a todos [...] (SANT'ANNA, 2001, p.21).

E, ao analisar as perspectivas dos compositores Murilo Antunes e Márcio Borges sobre a diferenciação entre poesia e letra de canção, pode-se refletir a respeito da relação entre literatura e música e, quando não havia, pelos trovadores, distinção entre a linguagem musical e a poética, sendo uma necessária à outra para sua existência. Ao mesmo tempo, pode-se considerar que, em uma sociedade não letrada, a canção seja um facilitador para que os indivíduos consigam ter proximidade com o verso cantado.

Por fim, o terceiro compositor, ou, pela conceituação de Venturini, terceiro mosqueteiro, é o produtor musical, poeta e letrista Ronaldo Bastos Ribeiro, conhecido, artisticamente, como Ronaldo Bastos, nascido no dia 21 de janeiro do ano de 1948, em Niterói – RJ. O compositor começou a escrever seus primeiros trabalhos ainda garoto, criando, em parceria com amigos de escola, algumas marchinhas de carnaval. Já na década de 1970 formou-se, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em Jornalismo e fundou com Chacal, Bernardo Vilhena, Charles Peixoto e Guilherme Mandaro e outros, o coletivo de poetas Nuvem Cigana<sup>75</sup>, pelo qual lançou o livro de poemas **Canção de Búzios** (1972). Além disso, nesta mesma década, participou e destacou-se no movimento Clube da Esquina, um marco musical que propôs inovações na poética e nos arranjos melódico-harmônicos na canção feita no Brasil. Bastos também fez parte da diretoria da União Brasileira de Compositores (UBC) e do conselho editorial da **Revista UBC**. No ano de 1994, Bastos criou o selo **Dubas Música**, lançando discos de vários compositores e intérpretes, entre eles o disco **Flávio Venturini e Toninho Horta no Circo Voador** (1997), além de álbuns autorais. Em 2017, o compositor participou da série **Depoimentos para a Posteridade**, do Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ), na sede da Praça XV, Rio de Janeiro – RJ e foi homenageado na 5ª Edição do Prêmio Profissionais da Música de 2019, ocorrida em Brasília – DF.

A obra deste compositor é muito vasta e percorre várias décadas até nossos dias. Além de Flávio Venturini, Bastos já compôs com Edu Lobo, Fagner, Guilherme Arantes, Lulu Santos, Ed Motta, Marina Lima, Tom Jobim, Johnny Alf, Marcos Valle, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Nelson Ângelo, Toninho Horta, Paulo Jobim, Celso Fonseca, Danilo Caymmi, Joyce Moreno, dentre outros. Marcos Lacerda (2019), em seu livro **Hotel Universo**, ao analisar as composições deste artista, com os diversos dos seus parceiros, durante vários anos, salienta, sobre a poética de Ronaldo Bastos:

[...] Em todos estes momentos pode se notar a presença tanto de uma unidade na sua poética, quanto de modulações e variações no aspecto formal e temático, denotando a organicidade e a inventividade que permeia toda a sua obra, levando em consideração ainda que ela vem sendo maturada durante décadas e vem sendo constituída através das

---

<sup>75</sup> Nuvem cigana foi um movimento literário e musical, formado por artistas plásticos e músicos, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, durante as décadas de 1970 e 1980.

variações harmônico-melódicas dos seus diversos parceiros musicais. Do mesmo modo, podemos ver em sua obra uma relação complexa entre um cosmopolitismo radical e uma consciência da tradição popular brasileira. Ronaldo Bastos é um compositor que consegue estar, ao mesmo tempo, no centro da tradição mais sofisticada e inventiva da canção brasileira e ser também uma espécie de estrangeiro para esta mesma tradição [...] (LACERDA, 2019, p.10).

Para Lacerda (2019), a obra de Bastos, com diferentes gerações de músicos, versa sobre a política e a historicidade do Brasil, sobre as relações existenciais, com análises profundas sobre a vida, o indivíduo e a busca pela beleza e sublimação, enunciações em nome de um coletivo e temas particulares e singulares, que ocorrem em uma metrópole, mas, no seu fazer poético, aparecem diversas linguagens culturais.

Com Flávio Venturini, Ronaldo Bastos compôs as canções **A Luz Na Minha Voz** e **O Melhor do Amor**, também com Torcuato Mariano; as duas composições presentes no álbum **Porque Não Tínhamos Bicicleta** (2003); **Adoráveis Criaturas** e **Todo Azul do Mar**, álbum **A Idade da Luz**, 14 Bis(1983); **Anjo Bom, Rouxinol e No Trem do Amor**, álbum **O Andarilho** (1984); **Azul com Poeira de Ouro e Cais de Belém**, álbum **Paisagens Sonoras I** (2020); **Beija Flor, De Sombra E Sol e Flor**, álbum **Beija-Flor** (1996); **Casa no Vento**, álbum **Canção Sem Fim** (2006); **Chapéu de Sol Sombra e Sol**, álbum **Sete** (1987); **Falso Blasé, Mel de amor e Nuvens**, álbum **A Nave Vai** (1985); **Fome de Amor**, álbum **Cidade Veloz** (1990); **Mantra da Criação, Recomeçar e Minha Estrela**, álbum **Não Se Apague Esta Noite** (2009); **Noites com Sol e O Que Tem de Ser**, álbum **Noites com Sol** (1994); **Princesa**, álbum **Nascente** (1982).

Bastos revela que conheceu Flávio Venturini, na década de 1970, enquanto estava produzindo, junto com Beto Guedes, o disco **A Página do Relâmpago Elétrico** (1977), no qual Venturini participava com composições, tocando e cantando. Mas, só após uma viagem de ônibus destes dois integrantes do Clube da Esquina, entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, é que começaram a se aproximar e, simplesmente a conceber, juntos, diversas canções, ao que o letrista responsabiliza à música e ao amor, que é uma crença mútua entre esses compositores.<sup>76</sup>

Pode-se observar que as composições realizadas com Venturini, em sua maioria, aludem à temática emotiva-passional, em que a busca por um encontro com

<sup>76</sup> Disponível na página do *Instagram* @ronaldubas18. Acesso em: 20 ago. 2020.

outro, com o que há de belo e, as experimentações decorrentes dessa confluência, proporcionam um prazer existencial. Na canção **Todo Azul do Mar**, presente no álbum **A Idade da Luz** (1983), por exemplo, Bastos reporta-se às imagens do mar, do céu, das estrelas, de encontros e do amor, comungando com uma tônica comumente utilizada por Venturini e corroborando com que afirmam os outros dois letristas, Márcio Borges e Murilo Antunes, a respeito da necessidade dos parceiros musicais se conhecerem mutuamente para realizarem um rico trabalho.

Bruno Cosentino, ao escrever o posfácio na obra de Lacerda (2019), observa que

[...] Enquanto letrista, Ronaldo Bastos é um poeta da canção porque conhece os efeitos expressivos não na palavra escrita ou recitada, mas na atmosfera complexa sugerida por melodia, harmonia, timbres dos instrumentos, sonoridades da gravação, voz do cantor que vai tornar matéria as palavras prenes de emoção; Ronaldo Bastos conhece a linguagem da canção no corpo, pois a escola do cancionista é a escola da vida [...] (LACERDA, 2019, p.172).

Por esse ponto de vista de Cosentino, pode-se observar que, a palavra ao adentrar a melodia, exerce uma fusão, liquidificando-se para melhor acomodar-se ao discurso musical e, ao estar na voz do intérprete, é vaporizada por este para alcançar uma sublimação no receptor.

No que diz respeito aos sons das palavras, esses, em consonância com os sons melódicos, podem, assim, promover a quem os emite e a quem os ouve uma profunda catarse, em relação à realidade e à vida, alcançando uma profundidade emocional em uma total singeleza e sofisticação cancional. Por essa perspectiva, a próxima seção irá apresentar um estudo da voz, dentro da assinatura voco-performática de Flávio Venturini.



### 3 SINFONIA

E quando renascer o sol  
Serei a voz  
Do tempo e das estações  
(VENTURINI; BORGES; VERMELHO; RODRIGUES, 1981)

No início da história da humanidade, quando os indivíduos deram início a processos de interação, a fala foi utilizada para estabelecer e consolidar uma comunicação preciosa. E, nesse sentido, pela intervenção da voz, as pessoas principiaram uma expressividade para essa comunicação, envolvendo-se, sensibilizando-se, entendendo-se ou desentendendo-se. No entanto, a voz não configura, simplesmente, um mero suporte físico para uma linguagem verbal, já que as relações de comunicação podem sofrer alterações de acordo com a sonoridade vocal de uma dicção e/ou de uma mensagem, imprimindo reações nos afetos e no corpo.

Se, através da voz, podem-se perceber as tonalidades afetivas daquele que a emite, também por ela é possível compreender, ou não, a mensagem enviada<sup>77</sup>. Tratando-se de uma narrativa musical, aliada ao imaginário subjetivo, o ouvinte pode ser levado à construção de fantasias que proporcionam inúmeras sensações, tais como a tranquilidade, dor, tensão e o prazer. Desta forma, houve e há personalidades que falam e cantam, que são expostas por uma mídia e que, devido a essa exibição, são reconhecidas por sua voz e/ou pelo apelo visual, por meio de uma performance. Isso contribui para a construção de um conjunto de práticas simbólicas fundamentais para o reconhecimento de uma identidade que poderá circular nos diversos tempos e espaços. Harmonizando-se com todas essas prerrogativas audíveis, pode-se perceber uma interpretação corporal, utilizada pelo emissor, no intuito de seduzir, de enlaçar o ouvinte para o discurso. À vista disso, o corpo é uma estrutura técnica responsável pela matização das formas de expressão da voz.

Paul Zumthor (2018), grande estudioso das poéticas da voz e polígrafo<sup>78</sup>, estabelece que o corpo é formado de órgãos, tecidos e apresenta atividades psíquicas. Dentro dessa perspectiva, o corpo é afetado por fenômenos que com ele

---

<sup>77</sup>Serão utilizados os conceitos, acerca de elementos da comunicação, concebidos por Roman Jakobson, para melhor praticidade e entendimento do diálogo cancional.

<sup>78</sup> Polígrafo é aquele que escreve acerca de diversos assuntos.

estabelecem relações de interação e a eles reage, vibrando e estabelecendo, assim, um tipo de relação com o mundo. E, numa difusa representação deste corpo, no nível textual, propicia-se a codificação e informação, que podem ser adicionadas a uma poeticidade na percepção de sua expressão. Zumthor (2018) também afirma que

Se admitimos que haja a grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de "poética", e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer - ou ele cessa - o texto muda de natureza [...] (ZUMTHOR, 2018, p.34, destaque do autor).

A partir do pressuposto de que a voz humana, ou fala, distingue-se de outros sons produzidos pela natureza e dos inúmeros ruídos fabricados no mundo industrializado, pode-se notar que, ainda que esses sons e ruídos sejam desprovidos de significados semânticos, eles também podem estabelecer significados para o ouvinte, ao serem associados a uma emoção ou imagem por aqueles que os ouvem.

Conrado Moreira Mendes (2014) escreve que o filósofo grego Aristóteles “mostra que o homem utiliza a voz como mediadora e modeladora da manifestação de seus estados da alma, pelo controle do volume, da entonação e do ritmo” (MENDES, 2014, p.130). Nesse caso, Aristóteles coloca a voz humana como **eufônica** e **sinfônica**, **estetizada** e **semantizada**, comportando, assim, sentido e proporção. Para melhor entender os conceitos apresentados por Aristóteles, sobre a voz humana, conceitua-se a voz **eufônica** como aquela que é melodiosa, com som agradável e suave; **sinfônica**, aquela formada de muitas vozes, uma sobressaindo, ou não, às outras, em consonância ou em dissonância. Já na voz **estetizada**, leva-se em consideração o que é convergido ao belo, ao harmonioso; e **semantizada**, refere-se ao significado e à interpretação do significado em um determinado contexto e, também, às mudanças de sentido que possam ocorrer, devido ao tempo e ao espaço. Já Thiago Barbosa Soares e Damião Francisco Boucher (2020), ao citar o referido filósofo grego escrevem que

[...] ocupa-se a voz, das diferentes maneiras de a empregar para expressar cada paixão: ora forte, ora fraca, ora média; estuda igualmente os diferentes tons que a voz pode assumir, alternadamente aguda ou grave ou média, em cada circunstância [...] (ARISTÓTELES, 19-? apud SOARES; BOUCHER, 2020, p.103).

Aristóteles, ainda, declara que, mesmo que sejam utilizadas palavras pesadas, a voz não precisa transmiti-las da mesma forma, como, também, o corpo que a comunica não necessita sustentá-las. Assim, o receptor pode receber a mensagem de uma forma mais harmoniosa e plástica. À vista disso, nota-se que, em algumas canções de Flávio Venturini, quando o tema amor é evidenciado, há uma tessitura em sua voz que embala a confissão de um fim doloroso ou de um relacionamento que não foi bem sucedido, como sonhava o “eu lírico”. A entoação é executada de uma forma leve, suave, sem muitas inquietações, expressando um sofrimento sem qualquer aspereza, desprezo ou sarcasmo na letra e na sua performance vocal. O sentimento é mostrado de uma forma que parece ser experienciado sem revoltas. A vocalização do músico auxilia na transmissão deste sentimento de perda ou frustração, mas sem uma dureza ou peso na entoação das palavras.

O pensador suíço Jean-Jacques Rousseau (2008), citado por Soares e Boucher (2020), considera que é através do movimento e da voz que se pode mobilizar os afetos dos ouvintes. A voz, esteticamente, satisfazendo, ou não, a nós e/ou aos outros, apresenta uma impressão que nos identificará mais do que a digital, já que poderá proporcionar deduções a respeito dos traços de nossa personalidade ou algum estado de espírito, em cada um que a ouça, reconhecendo-a diferentemente. Chama-se a este processo de **impressão vocal**, devido aos vários modos como mobilizam nossos sentidos.

A partir do controle dessa impressão vocal, os artistas que utilizam a voz podem potencializar sua expressividade para sedução de um receptor, criando enunciados, rastros de sentidos, repletos de singularidade, naqueles que a escutam, concebendo-se assim, um padrão estético para a escuta. Decorrente deste processo comunicacional, pode-se edificar um *ethos*<sup>79</sup> para o ouvinte, a partir de uma representação realizada pelo artista, em seu trabalho discursivo, que adquire um

---

<sup>79</sup> De origem grega, a palavra *ethos*, nesse sentido, refere-se à intervenção da música nas emoções, nos comportamentos e até na conduta dos ouvintes. Presente no site Juarez Barcellos – educação musical. Disponível em: <http://juarezbarcellos.com/2013/05/12/o-ethos-na-musica-a-influencia-no-carater>. Acesso em: 15 out. 2021.

estilo próprio, uma identidade expressiva que fica impressa na memória do ouvinte, se for pensada na perspectiva que nos é apresentada por Maurice Halbwachs:

Mas é a mesma coisa quando se trata da voz humana, e quando nossa atenção se concentra não mais sobre as palavras em si mesmas, mas sobre o timbre, a entonação e o acento [...] Pensaremos antes, quando ouvirmos vozes conhecidas, nas pessoas que reconhecemos por trás dessas vozes e, quando ouvirmos vozes desconhecidas, no caráter e no sentimento que nelas se revelam, ou que parecem expressar. Assim, nos reportaremos a um certo número de ideias que nos são familiares, ideias e reflexões acompanhadas de imagens: rostos de nossos pais, de nossos amigos, mas também de figuras que representam para nós a doçura, a ternura, a secura, a maldade, o amargor, a dissimulação. É com essas noções estáveis, tão estáveis quanto as noções dos objetos, que confrontamos as vozes ouvidas, para reconhecê-las, ou para nos capacitarmos em reconhecê-las (HALBWACHS, 1990, p.162).

Para que a vocalização possa ser o destino último da canção, esta, pode ser criada para uma determinada voz, afim de que haja uma eficácia no diálogo entre enunciado e enunciador e se produza uma mensagem irrefutável a quem a ouve. Tereza Virgínia de Almeida (2011) anuncia que a voz é o componente que dispõe para a canção popular toda uma nuance de variações tonais, rítmicas e extensão das notas, movendo-se, além de diversas ideias subjetivas de quem interpreta uma canção. Assim, impõem-se as linhas de sua singularidade e daquilo que constitui a sua mente corpórea, como a potência, o timbre e a extensão vocal que influem, de forma determinante, na percepção do receptor.

El Haoulli (2002), citada por Bárbara Biscaro (2014), afirma que “A voz é considerada como um instrumento, uma máquina perfeitamente domesticável, a serviço de uma estética harmoniosa e, em nenhum momento, anárquica” (HAOULLI, 2002, apud BISCARO, 2014, p.20). A voz é produzida, tanto por aspectos internos, quanto externos, que afetam o corpo. Dentro dessa perspectiva, ele se torna um componente material, acústico, fundamental em uma canção, uma vez que não só veicula significados semânticos, mas, também, produz os efeitos acústicos de um corpo, sensorialmente afetado. Desse modo, ela consegue sugerir diversas emoções, estabelecendo uma persuasão no campo comunicacional, no qual o orador pode lançar mão de uma circunstância sensorial, a fim de sugerir sentimentos ao ouvinte.

Nesse sentido, considerando esses primeiros apontamentos, serão abordados, nesta seção, os conceitos e pesquisas concernentes ao estudo da voz,

lançando luz sobre alguns estudos que contribuem para a análise de nosso *corpus* analítico, tendo em vista a sua manifestação artístico-musical, no contexto da música popular brasileira. Para isso, consideraremos questões como a emissão da voz, a performance vocal e a identidade da voz.

### 3.1 *BLUE*: O DONO DA VOZ

Voz que não diz sim  
Ou não  
A se arder de amor  
(VENTURINI; ANTUNES, 1985)

Ao longo do tempo, as inovações tecnológicas possibilitaram o desenvolvimento de formas de manipulação técnica da voz. Nesse sentido, houve a possibilidade de mais um suporte para o arquivo da voz e produção de **memória vocal**, o que contribuiu para a seleção e hibridação de tendências, gêneros e estilos, mesmo que os instrumentos mecânicos tenham sido execrados por vários artistas e autores, a partir do início do século XX. Alex Ross (2011), por exemplo, escreve que em 1906, o maestro John Philip Souza, discursando no Congresso dos Estados Unidos, ao se referir ao gramofone, chamou-o de máquina falante e infernal e que o invento iria devastar a evolução artística americana. Além deste, o compositor húngaro Béla Bartók (1976), citado por Fernando Iazzetta (1997), mesmo estando encantado com os avanços da gravação e reprodução da música, na década de 1930, chamou a música mecanizada originária dos novos aparelhos, em especial o gramofone, de praga, por considerá-la artificial e por temer a substituição da música ao vivo pela gramofonizada. Bartók replica

Além de tudo, a gravação do gramofone tem com a música que a originou a mesma relação que tem a fruta enlatada com a fruta fresca; uma não contém vitaminas, a outra contém. A música mecânica é uma produção industrial, a música ao vivo é um artesanato individual [...] (BARTÓK, 1976, apud IAZZETTA, 1997, p.5).

Enio Squeff e José Miguel Wisnik (2004) citam recortes do jornal **O Globo** (1929) nos quais há a narrativa de uma passagem de Villa-Lobos pela cidade do Rio de Janeiro. O músico diz que, apesar de tanto adorar a cidade, ficou triste por ela estar gramofonizada, “Toca-se, aqui, hoje em dia, tanta victrola, tanta radiola, tanta-

meia sola musical do momento” (**O Globo**, 1929 apud SQUEFF; WISNIK, 2004, p.149). É interessante notar, portanto, que o grande compositor Villa-Lobos tenha ignorado os benefícios do invento para popularização da música, pois é indubitável que o gramofone tenha contribuído para que não somente uma sociedade mais privilegiada tivesse acesso a variados gêneros musicais e a uma educação musical, assim como, também, oportunizou que mais artistas pudessem mostrar seu trabalho.

Nesse sentido, podemos observar que, para além dos juízos de gosto, sob o ponto de vista sociológico, as tecnologias de escuta do som e, em especial, de escuta da voz, vêm permitindo a adoção de estratégias de gravação e pós-produção, cada vez mais sofisticadas. Este fenômeno ganhou especial interesse, quando nos debruçamos sobre as diferentes formas de registro e tratamento da voz de Venturini, em discos de estúdio e apresentações ao vivo.

Pelo pressuposto acima, é incomparável a experiência *in loco* (escuta ao vivo) e aquela realizada por meio eletrônico, por mais fidedigna que seja, já que, a primeira, além da presença do corpo do artista (de sua voz), com sua performance, age consideravelmente numa escuta que, além de ter essa influência visual, será também tátil, podendo ser sentida e experienciada com mais potencialidade. Faz-se referência ao que foi exposto, acerca da voz de Venturini, na canção **Fênix** (VENTURINI; VERCILLO, álbum **Canção Sem Fim**, 2006), uma vez que, neste disco, o músico faz a interpretação em andamento mais lento, do início ao fim da canção. Nela, Venturini utiliza-se de voz mais suave, efeito que é potencializado pelo fato de se tratar de uma gravação em estúdio, em que os aparatos para tal realização são diferentes daqueles adotados no palco, onde o artista encontra-se sujeito a inúmeras circunstâncias ocasionais.

Na atuação ao vivo, dessa mesma canção, com a Orquestra Opus<sup>80</sup>, quando Venturini toca e canta ao mesmo tempo, sua dicção mostra-se diferenciada e espontânea comparando-se àquela que está no álbum, apresentando, no palco, uma voz mais vigorosa, mesmo que, em ambas, use agudos e melismas. Nesse *show*, o músico exhibe uma técnica de expressão usada no canto chamada de *drive*<sup>81</sup>,

---

<sup>80</sup> Fundada em 2006 na cidade de Belo Horizonte – MG, a Orquestra Opus tem seu repertório voltado para a música nacional. A gravação com Flávio Venturini fez parte do Projeto Orquestrando Brasil e foi realizada no SESC Palladium, em Belo Horizonte em 27-05-2016. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=LBgXbBdrbdc&ab\\_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial](http://www.youtube.com/watch?v=LBgXbBdrbdc&ab_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial). Acesso em: 14 jul. 2021.

<sup>81</sup> Disponível em: <http://fullvoice.com.br/consideracoes-e-reflexoes-sobre-o-drive-na-voz>. Acesso em: 15 out. 2021.

agregando mais textura e variando seu timbre, não muito usual em suas entonações e uma vocalização mais grave próxima à sua fala habitual nos trechos “pássaro ferido [...] esplêndida emoção” (VENTURINI; VERCILLO, **Fênix**, álbum **Canção Sem Fim**, 2006). Mesmo que pareça uma dicção mais agressiva, lembrando uma voz rouca, o *drive* é considerado um truque vocal, do qual o artista vale-se para colocar mais intensidade em sua vocalização e é utilizado em vários gêneros musicais, como o rock. Foi observado que, no disco **Canção Sem Fim** (2006), Venturini usa o recurso de ecos ao final dos versos “Agoniza / Virgem fênix / o amor / Entre cinzas / arco-íris / e esplendor” (VENTURINI; VERCILLO, **Fênix**, álbum **Canção Sem Fim**, 2006) e com a Orquestra Opus, nos trechos “pássaro ferido [...] esplêndida emoção” (VENTURINI; VERCILLO, **Fênix**, álbum **Canção Sem Fim**, 2006), conferindo uma sensação de amplificação à letra da canção.

A argumentação referente à escuta ao vivo (experiência *in loco*) é defendida por Bárbara Biscaro (2014), quando cita Yvon Bonefant (2010), o qual será exposto na próxima subseção, momento em que a performance e escuta tátil serão melhores explorados. Como o artista não consegue ir, simultaneamente, a todos os lugares onde o seu ouvinte está, devido à impossibilidade de uma onipresença, muitas apresentações, ao vivo, foram compensadas por aquisição de discos, o que move um grande mercado: o fonográfico.

Juan Pablo González (2000) expõe que a invenção do gramofone, um desdobramento do fonógrafo de Edison<sup>82</sup>, fez nascer a indústria discográfica já no final do século XIX. A partir daí, a música começou a ser recebida em casa. Não era necessário, portanto, comparecer aos concertos para escutá-la. Já no início do século XX e, a partir de outro invento, o rádio, criado inicialmente para receber e enviar mensagens, tornou-se mais um veículo de divulgação de canções, para um número massivo de pessoas. O rádio, além desta peculiaridade, foi (e talvez ainda seja) utilizado para transmitir informações de notícias e comerciais, além de exercer um controle psicossocial nos ouvintes, “numa evidente representação do desequilíbrio ditador entre emissor e seleção” (González, 2020, p.30)<sup>83</sup>. González exemplifica a afirmação citando o líder nazista Adolf Hitler (1889-1945), que disse

<sup>82</sup> Thomas Alva Edison (Milan - Ohio, 11-02-1847 e West Orange- New Jérsei, 18-10-1931) é considerado um dos pioneiros da revolução tecnológica do século XX. Além de empresário, foi inventor de vários aparelhos para a indústria. Em 1877, Edson criou o fonógrafo, que consistia, basicamente, em um aparelho para gravação e reprodução de sons por meio de um cilindro.

<sup>83</sup> “*en una clara metáfora del desequilíbrio dictatorial entre emisión y selección*” (González, 2020, p.30, tradução nossa).

que, sem esse invento (o rádio), os nazistas não teriam conquistado a Alemanha.

A partir da proliferação da produção e do consumo deste aparelho e da criação das empresas radiodifusoras, a música (considerada não sacra e não folclórica) começou a ser popularizada. Ao mesmo tempo, o rádio abriu portas para concorrência com a indústria de discos, já que o primeiro, muitas vezes, apresentava, de forma paralela, cantores com orquestras e/ou pianistas e era cercado de um aparato técnico que rivalizava com o mercado gramofônico.

Já a utilização do microfone para a projeção e ampliação da voz do intérprete, produziu mudanças na forma de cantar e na concepção estética do canto já que, como percebe González (2000), este aparelho fez com que os cantores pudessem explorar mais a voz sem necessitar ampliá-la e fazendo nascer a canção melódica.

[...] O canto relaxado foi indicado para uma melodia gradual e suave, característica da canção popular, também chamada de melódica e romântica. Não serão os grandes saltos, a tessitura extrema, as ornamentações cromáticas ou as melodias dodecafônicas que irão desafiar este cantor moderno, mas sim a construção de uma individualidade de estilo alcançada por seu próprio timbre, uma forma particular de fraseado e pronunciado, o uso de interjeições da voz falada, o uso de falsete, o gerenciamento de distância e orientação do microfone [...] Com o microfone, o cantor tem o ouvido do ouvinte na mão e pode sussurrar a música para ele como se estivesse apenas cantando para ele. Esse fato gerou críticas à 'intimidade forçada' produzida pelo novo estilo de canto. Essa intimidade irá sugerir um tipo de relação mais pessoal com o público, ideal para o espaço doméstico onde a canção popular mediada durante o século XX seria disseminada [...] (GONZÁLEZ, 2000, p.32)<sup>84</sup>.

Outra invenção crucial para a utilização do microfone foi o compressor, um acessório que reduz as alterações no áudio, podendo diminuir o volume, caso esteja muito alto ou elevar o volume se estiver muito baixo. Os compressores são utilizados para que a escuta seja mais agradável; para controle da profundidade sonora da música, sendo que, quanto mais pressão sonora, mais o som aproxima-se do ouvinte e, quanto menos pressão, mais o som ficará distante dele, com o auxílio da

---

<sup>84</sup> [...] *El canto relajado era el indicado para una melodía gradual y sin sobresaltos, característica de la canción popular mediatizada, también llamada "melódica" y "romántica". No serán los grandes saltos, las tesituras extremas, las ornamentaciones cromáticas o las melodías dodecafónicas las que desafiarán a este cantante moderno, sino que la construcción de una individualidad de estilo lograda por un timbre propio, una particular manera de frasear y pronunciar, la utilización de inteljecciones de la voz hablada, el uso del falsete, el manejo de la distancia y orientación del micrófono [...] Com el micrófono, el cantante tiene el oído del auditor en su mano y puede susurrarle la canción como si solo estuviera cantándole a él. Este hechodío pie para que se criticara la "intimidad forzada" que producía el nuevo estilo de canto. Esta intimidad sugeri a un tipo de relación más personal com el público, ideal para el espacio doméstico donde se difundirá la canción popular mediatizada durante el siglo XX [...]* (GONZÁLEZ, 2000, p.32, tradução nossa).



textura produzida pela mixagem<sup>85</sup>. Por esta ferramenta, foi possível a passagem das vozes dos cantores da década de 1940<sup>86</sup>, como Nelson Gonçalves e Orlando Silva, para aquelas quase sussurradas da Bossa Nova, exemplificadas nas de João Gilberto e Edu Lobo.

González declara que, já ao final dos anos de 1920, há o surgimento do cantor de música popular que será identificado pelo seu repertório. A partir daí, tanto a canção popular será difundida, quanto haverá o surgimento das figuras idolatradas, valendo-se de fetiches, ocasionando maior desenvolvimento para o mercado fonológico. Para o autor, entre 1930 e 1960, o cinema também potencializou mais o crescimento da música popular propiciando o aparecimento de novos estilos performáticos, pois o artista era visto, durante os espetáculos, por uma grande plateia, através de uma tela, além de proporcionar o nascimento da emissão transcultural, que fez com que uma imagem fosse projetada, consumida e mimetizada, em vários locais do mundo. Valente (1999), ao se referir a mitificação fônica escreve que nos “Estados Unidos, o cinema passava a falar, a cantar e a dançar, originando a grande linhagem dos musicais. Despontava os *crooners* [...] No Brasil, despontavam os cantores de rádio, a chamada *época de ouro*” (VALENTE, 1999, p.149, destaque da autora).

Com todos os inventos descritos anteriormente, seguida da difusão da televisão, o público foi apoderando-se de mais estilos e gêneros musicais e pôde selecionar o que mais lhe agradava. Hoje, com as diversas plataformas eletrônicas disponíveis, a circulação musical ganhou maior escala, e, com isso, pode-se ir a várias épocas e ter acesso a diversas culturas, além do que se é produzido na atualidade. Assim, é possível não se ater a um só parâmetro de seleção ou gosto musical. No entanto e ao mesmo tempo, ainda há um poder operante pelo mercado da música que, muitas vezes, procura ter um controle no que ouvir, provocando, assim, ainda mais mudanças no universo de entretenimento. Diante disso, diversas escutas podem ser construídas a partir de várias vozes (no sentido *lato* da palavra), promovendo inúmeras interpretações e/ou releituras, voltando-se às raízes nacionais ou valendo-se do estrangeiro, servindo-se do passado, mesclando tendências,

---

<sup>85</sup> Por meio da mixagem, são definidos os níveis de volume, para cada voz, e o timbre de cada um dos instrumentos que estão na música, integrando-os e equilibrando-os para que ela possa ser ouvida com fluidez e sincronia. Disponível em: <http://www.discmidia.com.br/producao-musical/mixagem-e-masterizacao>. Acesso em: 16 out. 2021.

<sup>86</sup> A maioria dos cantores desta década é conhecida por ter uma voz de peito, com mais densidade, mais encorpada e com uma ressonância mais grave.

projetando novos gêneros e promovendo o nascimento das identidades, mesmo que a audição venha de corpos invisíveis, contidos em gravações de discos ou plataformas digitais ou, então, fabricados em circuito eletrônico.

Apesar disso, Theodor Adorno (1996) adverte a respeito da fabricação do sucesso e da materialização das relações e dos bens de cultura que são considerados mercadorias, o que faz com que a indústria cultural manipule os gostos e a aparência dos indivíduos através uma “pornografia musical que é fabricada para satisfazer às supostas ou reais necessidades das massas” (ADORNO, 1996, p.85).

Por este ângulo de Adorno, ao se tomar a análise deste fenômeno, a partir da década de 1960, quando as vozes eram ouvidas em *in loco* (escuta ao vivo), ou em discos, ou nas rádios, ou no cinema ou pela televisão, determinados artistas alcançavam notoriedade, devido à sua apresentação vocal ou performática, tendo uma produção mais ou menos eficiente no assessoramento de suas carreiras. Levando essa hipótese ao paroxismo, pode-se notar que, nos dias de hoje, a imagem do artista (fora da cena vocoperformática) gera mais repercussão do que sua própria produção, isto é, o intérprete de canções, além de uma *persona*, é transformado em um material a ser consumido.

No exame da expressão vocal, temos que levar em conta sua produção e a coletânea de informações, fornecidas pelo emissor, como, também, aos apelos emotivos que o circundam e que serão utilizados nesta emissão. Ao mesmo tempo e não menos importante, há a acolhida, a decodificação daqueles que são alcançados pela mensagem, sendo ou não envolvidos por estas emoções e tendo também seus próprios sentimentos, que podem influir nesta recepção. Tudo isso irá contribuir para construção de uma fala emotiva.

Na fala emotiva, as gradações emocionais como alegria, tristeza, medo, raiva e paixão podem ser mais ou menos estabelecidas e reconhecidas. Contudo, se estas vozes estão vinculadas à canção, são mais facilmente identificadas e admitidas, através da entoação, da melodia que a acompanha, e do desempenho vocal e corpóreo do intérprete.

Ao observar o diagrama que conta com 172 canções, construído a partir do fonograma, levantado pelo Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)<sup>87</sup>, o

---

<sup>87</sup> A IMMuB é uma organização, sem fins lucrativos, com um acervo voltado para a pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira.

**Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**<sup>88</sup> e o álbum **Paisagens Sonoras** volume I, constante na Apêndice A, pôde-se melhor apresentar e analisar a obra de Flávio Venturini, no que se refere ao teor de suas canções. Neste diagrama, todas as canções têm sua autoria ou coautoria; em torno de 75% há a predominância da primeira pessoa; por volta de 25%, aparecem as chamadas canções temáticas (de cunho ambiental ou místicas) e 75% as passionais. Será utilizada a denominação elaborada por Tatit (2016) que expõe que as canções temáticas

[...] caracterizam-se por movimentos de concentração, involuntária e tendência à aceleração [...] ao passo que as canções passionais [...] primam pela expansão do campo da tessitura, pela evolução e pela tendência à desaceleração [...] (TATIT, 2016, p.55-56).

Além dos conceitos concebidos pelo músico e linguista Luiz Tatit, houve a necessidade de uma subdivisão, dentro do gráfico construído e presente em **Alegria** - Apêndice A, para as canções temáticas, em místicas e ambientais, além de estarem registradas dezessete músicas instrumentais.

Para Tatit (2003), o tema da canção surge alicerçado por um conteúdo linguístico que tem como ponto de partida frases, funções narrativas (como sujeito, objeto, destinador, destinatário, persuasão, interpretação). Este tema vale-se de consoantes e acentos vocálicos para a construção do gênero musical e de vogais que elaboram uma cadência emotiva, a partir das entoações de suspensão, ascendência e descendência de unidades melódicas. O escritor, também, chama de **tematização** a reiteração da letra e da melodia; de **passionalização**, o amparo de uma vogal pelo intérprete, além de um prolongamento e dilação, tornando a canção mais lenta e oportuna para a introspecção. Os impulsos corporais das consoantes são paralisados pelo destaque às vogais e, para confirmar essa premissa de Tatit, evidenciamos as canções **Mantra de São João** (VENTURINI, álbum **Paisagens Sonoras I**, 2020), **Todo azul do mar** (VENTURINI; BASTOS, álbum **A idade da Luz** - 14 Bis, 1983), **Nascente** (VENTURINI, ANTUNES, álbum **Nascente**, 1981), quando Venturini, ao entoar, faz prolongamentos nas vogais, junto aos contornos melódicos, dentro da temática passional.

Além disso, o escritor expõe que

<sup>88</sup> Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/flavio-venturini/obra>. Acesso em: 20 maio 2021.

[...] Todos os recursos utilizados para presentificar a relação eu/tu (enunciador/enunciatório) num aqui/agora contribuem para a construção do gesto oral do cancionista. Ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos, etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução [...] (TATIT, 2003, p.9).

Para Tatit (2003), o imperativo torna real o tempo e o espaço que está sendo anunciado, intensificando os impactos da entoação, pois o intérprete fala e canta, ao mesmo tempo, ligado à melodia da voz. Assim, quem canta realiza, na maioria das vezes, “a função de núcleo da figurativização” (TATIT, 2003, p.19). Nesse sentido, os meios utilizados pelo cancionista, para aproximar o canto com a linguagem coloquial, cria uma comunicação direta, entre emissor e receptor, dentro de um espaço/tempo presentes, o que faz com que a entoação fique mais acentuada. A partir desse movimento emissor e receptor, manifestam um espelhamento em relação às suas percepções de mundo ou de suas sensações internas ou de seus sentimentos.

Este autor declara que é devido à ilusão enunciativa, causada pelo que ele chama de embreagem,<sup>89</sup> que o ouvinte estabelece vínculo com os conteúdos da letra e do dono da voz. Este fato é evidenciado, quando se tem contato com temas emocionais, quando a melodia encarrega-se de aproximar o cantor à sua obra. Como exemplo e para melhor entendimento de como esse fenômeno ocorre na dimensão das formas de expressão da voz, cita-se a canção **Espanhola** (álbum **Nascente**, 1981), composta por Venturini e Guarabyra. Nesta canção, interpretada em 1ª pessoa, Venturini canta sobre um relacionamento que não foi efetivado e queixa-se devido à saudade causada pela distância e pelo tempo. No refrão, tem-se uma declaração de amor e a melodia desenvolve-se tranquila, sem sobressaltos. Evidencia-se, nessa canção, o enlace do tema e da melodia com a voz de Venturini, que é suave, terna, tranquila, apesar de toda uma angústia amorosa. Em **Espanhola** (álbum **Nascente**, 1981), a forma como o tema amor é abordado harmoniza-se com a maioria das canções de natureza passional que Venturini interpreta. Assim, nota-se a impressão vocal derivada de um estilo musical adotado pelo artista, podendo ser concebido o contrário: devido a sua assinatura vocal, explorou-se uma linguagem musical que melhor se acomodasse a ela.

Luiz Tatit (2016) também escreve que

---

<sup>89</sup> Tatit chama de embreagem aos mecanismos que reúnem o eu ou ele (pessoa) ao eu enunciador a partir do que é enunciado.

[...] a expressão direta do 'eu' na letra de uma canção, [...] aguça a reconstituição do momento enunciativo e produz no ouvinte a ilusão de que o intérprete fala de si como ser humano: a personagem cancional se confunde com a personagem do mundo [...] (TATIT, 2016, p.131).

Ao desenvolver uma canção, na voz em terceira pessoa, mesmo que determinados recursos linguísticos estejam conjugados a ela, o ouvinte as ouve como primeira (o eu do intérprete). O autor explica que é a embreagem que minora o espaço locutivo de enunciação da terceira pessoa, ligando a canção ao *hic et nunc*<sup>90</sup>.

A medição da voz, com seus timbres, ritmos, com suas evoluções e vocalizações, permeando entre altura e volume, realiza uma mediação entre a melodia e a letra. Tereza Virgínia de Almeida (2011), citando Walter Ong (1982), considera que

o emissor se coloca no lugar do receptor antes de configurar sua mensagem. O que significa dizer que os pressupostos acerca do ato de decodificação são constitutivos da própria mensagem, pois são previstos em sua configuração. Ou seja, falar, cantar e escrever são atos que pressupõem diferentes recepções que, antecipadas, modelam as diferentes mensagens (ALMEIDA, 2011, p.120).

Assim, os cantores, além de exporem ao ouvinte um mundo interno, sensível das canções, podem criar afetos de vida extra-cancional, utilizando a embreagem (termo criado por Luiz Tatit) ao mesmo tempo em que se transportam para o espaço do receptor. Dentro dessa perspectiva, interessa indagar: em que medida o sentido de um texto é potencializado pelas formas de expressão da voz? Quais são as técnicas empregadas por Venturini para a produção de sua **assinatura vocal**? De que forma tal assinatura potencializa os significados semânticos das letras de suas canções?

Mesmo que se saiba que a voz tem uma natureza corporal, muitas vezes ela é recebida como não humana, quando nela se imprime uma tonalidade, um timbre e um ritmo. E, nas interações comunicativas, a voz intervém, utilizando-se de meios, mais ou menos difíceis de serem codificados, como volume, altura, entonação e melodia, interferindo em sua qualidade.

---

<sup>90</sup> A expressão em latim *hic et nunc* tem o significado de **aqui e agora**.

No entanto, a qualidade da voz, também, pode ser avaliada, utilizando-se fatores estéticos, sendo influenciados, ou não, por um paradigma cultural, por fatores psicológicos, e sendo influenciados por causas temporais e emotivas.

Para Mendes, a tonalidade profere uma condição passional e a importância do discurso, exprimindo uma “subjetividade profunda e sua presença no nível da manifestação auditiva, presença do sujeito que convida à apreensão de sua essência, à escuta de sua especificidade” (MENDES, 2014, p.136). E é também disso que se vale a canção, para que o receptor seja seduzido pelo emissor através da significante musical e corporal. Nesse mesmo sentido, Alex Martoni (2015) declara que, na produção da voz,

uma pessoa coloca em ação mais da metade do corpo: do abdômen à cabeça. [...] Uma vez que a voz é produzida a partir de uma atividade neuromuscular, ela está sujeita a fenômenos físico-psíquicos que afetam o corpo daquele que a produz (MARTONI, 2015, p.304).

Por esta afirmação de Martoni (2015), pode-se notar a emoção de Venturini compositor, que é transportada para a entoação do Venturini cantor. Essa força expressiva nos vocais sugere que há uma relação afetiva entre a voz que canta e a canção entoada; por meio de sua performance vocal, produz-se uma influência nos estados psíquicos do ouvinte, gerando uma ambiência<sup>91</sup>. Por esse ângulo, é possível citar as canções **Razões do Coração**, de Venturini e Luiz Carlos Sá (álbum **Espelho das Águas**, 1981), quando a voz do intérprete (Venturini) influi, consideravelmente, no enunciado, imprimindo subjetividade a ele, por meio de um timbre suave. Além da performance vocal de Venturini, há o acompanhamento de agudos e vocalizes sincronizados dos outros componentes da banda 14 Bis, em uma melodia convidativa ao movimento corporal, por ser um pouco mais acelerada, entremeada por um solo de piano. A letra, que inicia com uma dúvida “O que será de nossas vidas / Eu não sei o que dizer” (VENTURINI; SÁ, álbum **Espelho das Águas**, 1981), tem, em seus últimos versos, uma certeza “Só sei que juntos seremos tudo / Contra o que de mal vier” (VENTURINI; SÁ, álbum **Espelho das Águas**, 1981). Aliada à melodia e letra, a voz de Venturini imprime certa credibilidade ao discurso professado por ele, valendo-se da imagem cativante do artista. Também podemos observar uma característica análoga na canção **Fênix**, de Venturini e Jorge Vercillo

---

<sup>91</sup> Será utilizado o conceito de Martoni (2015) a respeito de ambiência como a continuidade entre o espaço-tempo, edificado por meio de sensações e atos de enlaces afetivos, que ali se desenvolvem.

(álbum **Canção Sem Fim**, 2006), em que os meandros da letra, associada à melodia, conferem à voz de Venturini uma algia que resgata das trevas e leva ao esplendor o “eu lírico” da canção por meio de uma transfiguração conferida ao sentimento amor. E, na penúltima estrofe, “Luz da minha vida / Pedra de alquimia/ Tudo o que eu queria/ Renascer das cinzas” (VENTURINI; VERCILLO, álbum **Canção Sem Fim**, 2006), Venturini novamente estampa sua impressão vocal ao modular um agudo, revelando e transmitindo todo ardor à canção.

Até este ponto, procurou-se focar a respeito da voz, oferecendo breves amostras a respeito do desempenho de Venturini, sem preocupação de soma com a vocoperformance e seu reconhecimento vocal, as quais serão examinadas com mais propriedade nas próximas subseções.

### 3.2 LINDO: A VOCO-PERFORMANCE

Vento  
leva a minha voz  
(VENTURINI; BLASIFERA, 1994)

Para Gonzalo Aguilar e Mário Cámara (2017), a performance “é o *outro* da conservação. Como escreve Peggy Phelan, trata-se de uma ‘representação sem reprodução’, ou seja, um ato que se realiza apenas uma vez e em um momento determinado” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p.12, destaque dos autores). Para os autores, neste desempenho artístico, o que permanece, por vezes, mas nem sempre, é seu registro, o qual é capaz de ser aferido por meio de significações que podem ser regularmente exploradas para atribuir-lhes novos sentidos.

Ao estabelecer diálogos, a voz, aliada à arte performática, quando percebida, pode gerar significações referentes à identidade do emissor: sua personalidade e condições emocionais e corpóreas. Mesmo que essa significação forme-se e faça-se de maneira inconsciente, já que o que chega aos ouvidos são rastros de um corpo em performance, este conjunto de informações harmonizadas é orquestrado pela voz, para se ter uma percepção do que se ouve. Contudo, a percepção do ouvinte, aliada à sua sensibilidade natural ou circunstancial consegue alterar total, ou parcialmente, a construção temática (semântica) do enunciado, produzindo outros significados ou adquirindo outras significâncias. Nesse sentido, há que se levar em conta a individualidade, suas experiências e cultura, fazendo com que isso seja base

para uma escuta singular. Com isso, mesmo que todos tenham um aparelho de audição similar, cada um recebe essa voz de uma forma diferenciada. Nesse contexto, a leitura do que é visto e escutado une-se para estabelecer algum sentido e emoção. Ao se utilizar de diversos símbolos para produzir significados, a voz é, ao mesmo tempo, veículo de signos fonéticos, e produtora de efeitos sensíveis.

Ao se reportar ao século XVIII, quando a música vocalizada imperava sobre a instrumental, pode-se observar que padrões representativos da imagem masculina e da feminina foram construídos, em relação à identidade de gênero e sexualidade, obedecendo às regras estabelecidas por uma sociedade e uma religião. Ao longo da passagem dos tempos, valores de uma sociedade patriarcal foram delimitando os arquétipos vocais masculinos ou femininos, do mesmo modo que os corpos que os constituíam. Bárbara Biscaro (2014) expõe que

Desconfiar dos padrões vocais impostos culturalmente como “naturais” pela biologia ou pelo sexo, no estudo da voz, seria uma primeira atitude na direção da construção de vocalidades para a cena que privilegiam uma discussão não só estética, mas ética e social [...] (BISCARO, 2014, p.18, destaque da autora).

Mesmo que apenas a compreensão de uma anatomia corporal binária fosse aceita para entendimento de uma sexualidade ou gênero, derivada de ângulos morais, religiosos, sociais, culturais e políticos, tensões foram sendo construídas em relação à vocalidade, na dualidade que não se revelava tão precisa, em que os homens poderiam apresentar vozes classificadas como femininas e, as mulheres, vozes relacionadas às masculinas. Com isso, foi sendo construída uma classificação para as vozes, que, até hoje, é seguida, obedecendo a uma regra social e estética secular<sup>92</sup>.

Contudo, no afã de uma perfeição angelical, construída por diretrizes aristocráticas, no século XVII, houve a elevação dos chamados *cantanti evirati* ou *castrati*, homens que foram castrados, quando crianças, para conservarem um timbre agudo. Essa voz era considerada singular já que era aliada a uma força muscular masculina e, ao mesmo tempo, admirada como um fetiche, já que reunia em um só corpo uma imagem de homem e mulher. O gênero artístico da ópera dos

---

<sup>92</sup>A classificação mais comum seguida para as vozes é: aguda, média e grave. A voz aguda feminina é chamada de soprano, a masculina de tenor; a voz grave feminina é chamada de contralto, a masculina de baixo; já a voz intermediária feminina é denominada mezzo-soprano e a masculina, barítono).



séculos XVII e XVIII, principalmente a ópera barroca, irá explorar esta imagem andrógena e binária pela associação ambígua de uma voz feminina, dentro de um corpo masculino. Temos que lembrar que, neste período, as mulheres eram coibidas de fazerem apresentações artísticas em público. E, em decorrência disso, a figura masculina aliada à voz feminina será mais evidenciada nesta subseção.

No mundo da ópera, onde havia a articulação entre vocalidade, sexo e gênero, houve o aproveitamento desta ambivalência na voz e no nascimento da *voce doppia*,<sup>93</sup>, dentro do estilo vocal *bel canto*, que será definido como aquele que não se atém aos dramas reais e que não acredita em uma realidade, seja uma natureza ou um gênero humano, voltando-se, exclusivamente, para uma digressão musical, entendida aqui como tendência a uma absorção tão somente para a música. Biscaro (2014) comenta que

A duplicidade dessas vozes e a androginia eram exploradas como recursos estéticos do canto, sendo reforçada por cantores/as, compositores e público de acordo com as convenções e o gosto de sua época. Essa predominância do som e do timbre da voz sobre a verossimilhança da cena reinaria até o século XIX, momento em que a ordem social, moral e cultural burguesa vai engessar definitivamente as vozes nos corpos classificados no binômio homem/mulher e começar a cobrar um comportamento cênico-vocal espelhado nas relações sociais e de gênero de seu tempo [...] (BISCARO, 2014, p.21).

Com o passar do tempo, o gênero artístico **ópera** começou a explorar e representar dramas mais razoáveis fazendo com que fossem necessários conteúdos associados a esta nova realidade, na qual a figura masculina era representada por um homem e a feminina por uma mulher. Dessa forma, as vozes decorrentes deste momento, com todas as suas nuances cênicas, sonoras, musicais e textuais foram abalizadas por gêneros distintos e dissociáveis.

Biscaro (2014) também narra que o pesquisador britânico Yvon Bonefant (2010) fala a respeito da promoção de uma escuta *queer*<sup>94</sup>, com base nas peculiaridades no timbre da voz e na eficácia de uma percepção audível e corporal, a partir da concepção do *vocalic body*<sup>95</sup>. Para Bonefant (2010), escutar é uma experimentação corpórea. Os sons não se limitam a ondas audíveis, mas também

<sup>93</sup> Termo, em italiano, que significa voz dupla, referindo-se à voz masculina e feminina, dentro de um corpo considerado de homem.

<sup>94</sup> *Queer* é um termo, em inglês, que, em seu sentido original, significa estranho ou esquisito. Na década de 1920, foi utilizado para designar homossexual. No texto será empregado no sentido de não classificação de uma voz em função de um gênero.

<sup>95</sup> *Vocalic body* é um termo, em inglês, que significa corpo da voz.

produzem sensações corpóreas, através de estímulos táteis, requerendo um desenvolvimento na capacidade física de uma escuta que vai além dos timbres erigidos pela cultura, por valores sociais e padrões elaborados, como voz feminina ou masculina. Dessa forma, as experimentações, por meio da vocalidade, entre intérprete e receptor, serão ampliadas por meio de uma escuta e uma identidade ressonante.

Para corroborar a ideia de uma voz como tessitura não só para escuta, mas para ser sentida, corporalmente, Simon Raynolds (2016) escreve

Se para ouvintes do sexo feminino o apelo da voz masculina aguda feminilizada é a fantasia de um amante masculino tão terno e sensível como uma mulher, para os ouvintes do sexo masculino, o prazer talvez tenha a ver com a possibilidade de acessar à sua própria fluidez de gênero íntima, um potencial latente para a gentileza angelical e o etéreo: uma fuga do peso da masculinidade [...] (RAYNOLDS, 2016. p. 431).<sup>96</sup>

Nesse contexto, somos conduzidos à voz de Flávio Venturini, quando é notável o uso frequente de agudos e melismas, além de uma suavidade vocal, em canções que, na maioria das vezes, empregam uma temática amorosa, procurando verter uma substância humana, para se aproximar de um público que, em contrapartida, reconhece-o como um cantor romântico e sensível. Biscaro (2014) salienta que a

subjetividade da artista que não aceita mais mediações de seus procedimentos estéticos e poéticos, fazendo do próprio corpo presença, discurso, procedimento, subjetividade e materialidade da cena [...] (BISCARO, 2014, p.25).

Pode-se observar que, no percurso artístico de Venturini, o artista apresentou essa subjetividade, não deixando sujeitar-se ao sucesso ou acomodação artística. Quando os grupos O Terço e o 14 Bis estavam no auge do sucesso, com uma grande vendagem de disco e fazendo muitas apresentações, Venturini preferiu se desligar das bandas (em épocas diferentes) e seguir outra trajetória, o que o levou à carreira solo e a um estilo próprio.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> *If the appeal of the girlishly high male voice to female listeners is the fantasy of a male lover as tender and sensitive as a woman, for male listeners the pleasure is perhaps to do with accessing their own inner gender-flux, a latent potential for angelic gentleness and ethereality: an escape from the heaviness of masculinity [...]* (RAYNOLDS, 2016. p.431, tradução nossa)

<sup>97</sup> Informações sobre a trajetória artística de Flávio Venturini encontram-se na Seção 2: Concerto.

No que concerne à performance vocal, Cláudia Neiva de Matos (2004), escreve, sobre diferentes dimensões, mostrando a perspectiva, colocada, segundo Zumthor:

As dimensões verbal e musical de uma canção são *formas* estabilizáveis pela grafia ou notação codificada, e assim mais diretamente apreensíveis por abordagens tributárias da cultura escrita. Já a *forma* da voz, como aponta Zumthor, é essencialmente *energia*: espécie de objeto volátil que não se agarra, não se escreve e mal se deixa pensar em silêncio (MATOS, 2004, p.2, destaque da autora).

De acordo Matos (2004), na geração e formação do som, com o fito de compor as limitações e inseguranças da emissão instrumental e vocal, ou para adicionar ou modificar unidades e aplicações sonoras, utilizam-se mecanismos de difusão e fonografia. Por conseguinte, forma-se um novo meio e estilo para a composição, engendrando alternativas várias na produção de distintas versões, em uma mesma obra, através da captação de sortidos tipos de intertextualidade, como o pastiche e a paródia.

Se, em apresentações cancionais por uma única pessoa em espetáculo real cada uma torna-se singular, isto se deve à tessitura voco-performática que pode e é alterada, já que a voz não se enquadra ou não se encarcera numa transcrição, como a letra e a melodia, para ser reproduzida *uti aequalia*<sup>98</sup>. Dez *shows*, dez apresentações vocais diferenciadas. No entanto, se forem observadas a gestualidade de Venturini pode-se deduzir que ela é moderada, provavelmente, porque, na maioria das vezes, quando canta, também toca, é intérprete e músico ao mesmo tempo.

E, devido ao fato de tocar um aparelho fixo (teclado), sofre uma restrição em sua movimentação corporal, diferentemente daquele intérprete e/ou músico que só utiliza o microfone ou que pode circular em algum espaço, enquanto interpreta. Assim, a performance de Venturini ganha força na vocalidade, modificando ou reestruturando sua voz, em apresentações e gravações. Na gravação da canção **Nascente** (VENTURINI; ANTUNES, álbum **Nascente**, 1981), sua voz é apresentada de uma forma autêntica, quase chegando a ser pueril, o que não é repetido no disco **Paraíso** (2019), quando, além de terem se passado quase quarenta anos da primeira gravação, apresentou uma dicção diferenciada devido, também, a uma

---

<sup>98</sup> Termo que, em latim, significa na mesma quantidade.

nova roupagem, feita pelos arranjos de orquestra e ao amadurecimento vocal e artístico de Venturini.

Para Fernando Iazzetta (1997), a gesticulação em uma performance é um movimento dotado de significações e que apresenta alguma mensagem: “o gesto é um fenômeno de expressão que se atualiza na forma de movimento” (IAZZETTA, 1997, p.7). Nesse sentido, a falta do excesso ou de uma maior gestualidade na performance de Venturini pode anunciar algo de seu traço identitário. E, mesmo havendo uma economia gestual, devido a um instrumento fixo ou a um reconhecimento em sua performance, ela foi sendo modificada com o tempo, por meio de uma percepção e linguagem artística. Iazzetta faz outras considerações sobre a gesticulação física e mental, que, de acordo com este teórico, referem-se

à produção do som enquanto fenômeno físico, guardando uma relação causal entre ação gestual e seus resultados sonoros. Um instrumentista sabe que de seus gestos dependem o controle de toda uma série de parâmetros musicais, das dinâmicas à articulação, do timbre ao fraseado. Existe também o gesto corporal que é um gesto físico que não produz, mas acompanha o som. [...] A categoria dos gestos mentais está intimamente ligada ao processo de composição, interpretação e audição [...] fazem referência aos gestos físicos e suas relações causais, ocorrendo na forma de uma imagem ou idéia de um outro gesto. Assim o compositor muitas vezes parte de uma idéia ou imagem mental de um gesto sonoro para compor um determinado gesto instrumental (IAZZETTA, 1997, p.8-9).

A menção à gesticulação, presente e guardada na lembrança, serve de base, para que o compositor presuma como será o resultado da criação musical empregada pelo intérprete. Nesse contexto, quando Venturini apresenta uma economia corporal, em seu gestual físico, ele manifesta gesto mental, porque essencialmente está ligado à composição, à escuta e representação musical e vocal. O processo de apresentação do artista inicia-se na concepção de sua imagem, passando pela composição e sua interpretação, até chegar à intenção de sedução para a escuta. Iazzetta (1997) dispõe que “o corpo do instrumentista e seu instrumento atuam em simbiose na produção musical e o seu comportamento conjunto interfere na compreensão do resultado sonoro que produzem” (IAZZETTA, 1997, p.8). À vista disso e na reflexão, acerca da voz como instrumento, Venturini, ao se apresentar artisticamente, exerce um controle vocal, juntamente com um aparelho musical (seja teclado, violão ou outro), utilizando um corpo físico, a partir de uma composição artística (que, na maioria das vezes, é de sua autoria ou coautoria), criando uma imagem que será oferecida a um ouvido e/ou visão

manifestando um poder de expressão.

O autor, também, expõe que, já que o gestual físico tem relação mais intrínseca com a representação final na canção, enquanto a mental se liga mais explicitamente à composição, aquele que escuta irá fazer parte deste grupo, porque na audição e/ou visão, reproduz, mentalmente ou fisicamente, os movimentos do intérprete. A partir desta dinâmica, a materialidade sonora será referendada. É devido a esse contexto que o ouvinte tem afeição por ver, conhecer, analisar o intérprete, num afã de consumi-lo para melhor incorporar seu trabalho e sua performance. O mercado fonográfico, ao perceber essa prerrogativa, se valeu desse pressuposto para criar seus ídolos.

Em se tratando de culturas nas quais impera a tradição oral, o intérprete torna-se um autor da obra, incorporando-a e exercendo o que Tatit (2014) chama de uma ilusão enunciativa para uma determinada recepção. O autor, ao corroborar esta ideia de ilusão enunciativa da canção, expõe que o intérprete utiliza-se do recurso figurativo a fim de que o ouvinte estabeleça uma real união entre a voz que entoa e a persona ficcional construída pelo intérprete. Tatit exemplifica o afirmado, falando sobre a gravação da canção de Dorival Caymmi, **Modinha para Gabriela** (álbum **Meu nome é Gal**, 1988), realizada pela cantora Gal Costa, quando há a exploração do recurso figurativo e associação entre a imagem da personagem Gabriela<sup>99</sup>, interpretada pela atriz Sônia Braga, na série televisiva e no cinema, e a cantora Gal Costa. Uma se torna a outra, devido à semelhança física entre Gal Costa e a personagem interpretada por Sônia Braga.

Desse modo, há a intensificação de uma imagem mítica, pois a canção encontra-se em primeira pessoa “Hoje eu sou Gabriela” (CAYMMI, **Modinha para Gabriela**, álbum **Meu nome é Gal**, 1988). Curiosamente, essa comunhão foi encontrada, devido ao fato de o músico Dorival Caymmi ser amigo do autor do livro **Gabriela, Cravo e Canela** (1958), Jorge Amado<sup>100</sup>. Além disso, ambos são baianos e perceberam mutuamente como o outro concebeu a personagem, convergindo na voz de Gal Costa, também baiana, e todos incorporados à atmosfera que engendrou o romance.

---

<sup>99</sup> O livro **Gabriela, Cravo e Canela**, publicado em 1958, é considerado um dos romances mais conhecidos do escritor baiano Jorge Amado.

<sup>100</sup> Jorge Amado de Farias (Itabuna-Bahia, 10-08-1912 e Salvador-Bahia, 06-08-2001), mais conhecido como Jorge Amado, consagrou-se como um dos maiores representantes da ficção regionalista do país. Sua obra, baseada na exposição e análise realista dos cenários rurais e urbanos da Bahia, é a mais adaptada para o cinema, o teatro e a televisão nacionais.

Na canção **Todo Azul do Mar** (VENTURINI; BASTOS, álbum **A Idade da Luz -14 Bis**, 1983), Venturini alia contornos melódicos da música à letra de Ronaldo Bastos, para contar a história de um arrebatamento por um amor incondicional<sup>101</sup>. Este sentimento vem acompanhado com alusão ao céu e ao mar azuis, como os olhos do intérprete, fazendo com que os ouvintes a associem à voz e à imagem de Venturini. Corroborando esse recurso figurativo, há a temática passional, com extensão das vogais e a voz terna, calma e doce de Venturini, com os agudos que são evidenciados em sua dicção cancional. Em decorrência, Heloísa Araújo Duarte Valente (2003), comenta que

A canção das mídias desenvolveu-se, inicialmente, num contexto em que a performance e a personalidade do artista (cantor/músico) exerciam papel preponderante. Dito de outro modo, a performance permitiu que a mídia edificasse seus mitos (VALENTE, 2003 apud MATOS, 2004, p.2).

Valente (2011) cita, ainda, o estudioso em semiótica da cultura Vicente Romano (1984; 1993), o qual estabelece conceitos fundamentais sobre a teoria da mídia, classificando-a como primária, secundária e terciária. As mídias primárias são aquelas que se estabelecem por meio do corpo do artista como a voz, a gesticulação, roupagem, acessórios e outros produtos que podem ser acrescentados à compleição física do ser performático. Romano chama de mídia secundária as que levam a mensagem do emissor ao receptor, sem que seja necessário algum artefato em sua interpretação, como as pinturas, os desenhos, as fotografias e a escrita. Já as mídias terciárias são aquelas que por meio de aparelhos, conseguem realizar a circulação de mensagens entre emissor e receptor. Por essa perspectiva, as performances de Venturini podem ser pensadas à luz dos três conceitos esboçados por Romano, devido às suas apresentações, em *shows* ao vivo, por meio das diversas exposições visuais, utilizando fotos, *songbook* e em virtude do uso de plataformas digitais e a produção de *lives*<sup>102</sup>.

Valente (2011) salienta que o resultado da performance é um trabalho entre o emissor de uma mensagem e os meios de transmissão, utilizados por ela, compreendidos em uma tecnologia e em um espaço. No entanto, mesmo que a mídia fonográfica interfira nas canções apresentadas ao público e atuação

---

<sup>101</sup> Nas páginas 116 e 117 desta pesquisa foi concebida uma classificação para a visão do amor nas canções de Venturini

<sup>102</sup> No período de isolamento social devido à pandemia do Coronavírus, o músico realizou e participou de diversas *lives*, tocando, cantando, contando histórias e dando entrevistas.

performática do artista, seu desempenho vocal depende quase que exclusivamente do intérprete já que este se configura como uma peça fundamental para seu desempenho.

Cabe observar que, na expressão vocal, seja por uma sintonia com um estilo, ou a uma época, ou ajustamento a um tom, ou a uma solicitação do mercado musical, as vozes são voláteis e navegam no tempo, podendo transitar entre os gêneros. Por esse ângulo, volve-se à trajetória musical de Flávio Venturini, que foi exposta na seção 2 desta pesquisa. Ao transitar pelos gêneros rock progressivo, rock rural, folk, Clube da Esquina e música popular, condensou todos estes perfis musicais, para trilhar uma carreira solo, mesclando o erudito com o popular, como na canção **Céu de Santo Amaro**, de J. S. Bach e Venturini (álbum **Porque não tínhamos bicicleta**, 2003); o antigo e o contemporâneo, como em **Fantasia Barroca**, de Venturini (álbum **Nascente**, 1981), apresentando canções que remetiam ao samba-canção, como **Pierrot**, de Venturini e Murilo Antunes (álbum **Cidade Veloz**, 1990); à valsa, como em **Sonho de Valsa**, de Venturini, Vermelho e Antunes (álbum **14 Bis**, 1979); aos devaneios beatlenianos, como **Perdido em Abbey Road**, de Venturini e Vermelho (álbum **14 Bis**, 1979) e um romantismo, que se tornou sua marca registrada, em diversas de suas canções, como **O Melhor do Amor**, de Venturini e Venturini, Ronaldo Bastos e Torcuato Mariano (álbum **Porque não tínhamos bicicleta**, 2003).

Segundo Jorge Martínez Ulloa (2009), o instrumento que o músico utiliza é uma extensão de seu corpo e, ao mesmo tempo, este corpo sensibiliza-se, por meio do som produzido por este aparelho, contribuindo na construção da performance do artista. Mas o autor também considera que a voz não possui intermediários. O intérprete a controla de acordo com a sua própria noção ou intenção emotiva-enunciativa.

Ulhoa e Pereira (2014), ao citarem Simon Frith e Philip Auslander (1996), diferenciam o cantor em *real person*, que é a pessoa do cantor, aquele que está interagindo com o mundo, sem que tenha de professar uma imagem; a *performance persona*, que é como o artista apresenta-se em cada canção, e o *character*, que é a personagem da canção interpretada.

Levando-se em conta a gravação e a recepção da canção popular, inicia-se a identificação do intérprete, que, mesclado a todos os meandros instrumentais e técnicos que circundam a obra exposta, forma a chamada *persona vocal*, conceitos

de Allan Moore (2012) utilizados por Ulhôa e Pereira (2014). Para as autoras, Moore também expõe sobre a *persona vocal* que

integra tanto os aspectos propriamente físicos do gesto musical quanto seu sentido contextual. Neste último nível de densidade conceitual, pode-se dizer que estamos tratando de uma espécie de protagonista da canção (ULHÔA; PEREIRA, 2014, p.212).

Ao utilizar as ideias de Moore (2012), Ulhôa e Pereira (2014) expõem que, primeiramente, ao se ouvir uma canção, a atenção volta-se à figura do intérprete, incluindo aí, também, à sua trajetória de vida e, após esse primeiro conhecimento, o interesse dirige-se à personagem que o intérprete assume na entoação e, por fim, desloca-se ao protagonista, quando, nesse estágio, quem canta pode ser identificado, ou não, com a personagem da canção:

Em princípio há que se verificar a posição realista ou ficcional do cantor, da narrativa ou do ponto de vista, a “voz” da canção. Se o cantor dialoga com ou se canta direcionado para o ouvinte; se a narrativa trata de situações do cotidiano ou tem uma qualidade “mitológica”; se a voz do discurso canta por experiência própria ou se observa de fora a situação [...] (MOORE, 2012, apud ULHÔA; PEREIRA, 2014, p.213, destaque do autor).

Por esse pressuposto, pode-se observar que Flávio Venturini estabelece, através de sua imagem, uma comunhão com os ouvintes de suas canções, já que esses revelam acreditar que, quando o músico canta, fala de si e não de e em nome de um personagem. No entanto, a maioria das canções do músico, como também as dos integrantes do Clube da Esquina, não possuem cunho biográfico e poucos expõem a sua vida pessoal, preservando-a dos holofotes, em uma típica característica de identidade mineira, a qual será explorada na próxima subseção. Por conseguinte, o receptor ao criar uma aura ideológica para o músico, acredita que ele assim o seja e, neste contexto, essa crença é reafirmada por Venturini, por ventura, tentando proteger-se de uma revelação do eu pessoa e desassociando sua vida pessoal da profissional. Nesse sentido, para o ouvinte, é mais trivial reconhecer-se com o “eu lírico” da canção, que expõe determinadas visões de mundo que, em alguma medida, estabelecem um elo consigo próprio.

A título de exemplo e ao observar a canção **Noites com Sol**, de Venturini e Bastos (álbum **Noites com Sol**, 1994), pode-se notar modulações descendentes e ascendentes e, nestas, a combinação de melismas: “Ouvi que são milagres / Noites



com Sol” (VENTURINI; BASTOS, álbum **Noites com Sol**, 1994). Com essa técnica de alternância vocal, o músico, provavelmente, procura apresentar tentativas de realçar o estado melancólico da personagem da canção (eu lírico) e seu esforço de livrar-se do estado de abandono em que se encontra. Por conseguinte, o receptor, identificando-se com esse sentimento de soledade, por já tê-lo sentido ou por assim se encontrar, sente uma forte identificação com a canção, como se esta tivesse sido composta para si próprio. Simultaneamente, a voz de Venturini potencializa a emoção sentida já que é visto como protagonista da canção, expondo uma fraternidade entre intérprete e o receptor numa vivência de desventuras.

Ao se observar que, na expressão vocal de uma canção, pode haver uma divisão entre a narração de um conteúdo e a expressão de uma emoção, também se pode analisar que uma se serve da outra, para que o efeito desejado seja alcançado, cooptando-se de uma arte performática como meio deste alcance. Assim sendo, a vocalização cancional não se resume à leitura e expressão de letra, ligada à melodia, mas compreende uma personificação desta canção, referenciada a uma identidade, por meio de uma performance. Almeida (2011) indica que o “intérprete da canção é justamente esse ser vivo e corpóreo: leitor(a) privilegiado(a) por ser capaz de materializar sua leitura através da voz que é, por sua vez, a própria condição para a existência da canção” (ALMEIDA, 2011, p.123).

É como se a canção em si, de forma lógica e em nível abstrato, estando em notação musical, registrada em partituras ou cifras, exigisse do artista a necessidade de sua transposição para a linguagem oral, mais precisamente vocal, para que sua existência de entoação fosse edificada. Mas, ao serem buscadas determinadas formas de expressividade para o tema, sugerindo certos aspectos sentimentais, a canção ganha potência de afetar os corpos dos ouvintes. Muitas das vezes, torna-se enigmático saber se essa voz que ressoa está relacionada à natureza da voz de quem canta ou ao estilo que o cantor desenvolve. Muito provavelmente, o que está em jogo é a relação entre ambos.

Dentro dessa perspectiva, no decorrer do tempo, pode-se estabelecer mudanças nas escolhas do estilo, que irão repercutir em mudanças performáticas, ao longo da carreira do artista. Se, quando Venturini fez parte do grupo O Terço, na década de 1970, o artista apresentava um vestuário mais despojado e visual, mais comum à época (por exemplo, os cabelos bem compridos), na banda 14 Bis, sua aparência e trajes foram adaptados aos anos de 1980 e, ao abraçar a carreira solo,

começou a apresentar-se sob uma ótica um pouco mais formal conciliando-se com um estilo mais próximo da música pop romântica. No entanto, por mais diferenciada que sua vocalidade apresente-se, em cada canção, nas diferentes fases da carreira e nos diversos gêneros que transitou, sua expressão vocal preserva-se mais fiel à sua dicção.

Luiz Tatit (2016) afirma que o *modus cantus* (modo de dizer entoativo), é ligado à efígie do artista, substituindo a concepção musical. A linguagem da canção, possui, assim, mais uma particularidade: a de ser reenunciada pelo intérprete. O escritor fala que, quando o intérprete canta em terceira pessoa, “afasta do teor do texto e, com isso, produz a impressão de uma escrita mais objetiva” (TATIT, 2016, p.128-129). Em contraponto, quando as letras estão em primeira pessoa, fazem com que as inflexões melódicas reforcem a conexão do enunciado com o enunciador.

Nesse sentido, embora pareça (e talvez até seja) uma estratégia de representação, quando Venturini canta, ele fala mais de si próprio, com uma mítica imagem do eu intérprete (sujeito do enunciado) que dificilmente se desvincula da eu pessoa (sujeito civil). Martínez Ulloa (2009) afirma, dentro dessa perspectiva, que, muito antes do canto ser incorporado às práticas religiosas católicas, as celebrações místicas de vários povos utilizaram, também, o cantar para estabelecerem um elo entre quem canta e as formas divinas. Essa voz veio servir de conexão entre a boca do cantor e o céu. Por esta premissa, pode-se, então, observar os rituais, tanto teístas, quanto pagãos, como na invocação ao *salá* por meio do *azan*<sup>103</sup>, quando somente a voz impera na canção, sem qualquer tipo de instrumentalização musical; como no Carnaval, quando é inconcebível não haver um acompanhamento musical e a maioria, que se integra à festa herege, gosta de cantar e dançar ao ouvir as composições reproduzidas para este tipo de festividade.

O mesmo autor diz que, no espanhol arcaico, a palavra canto tem o significado de pedra e que este sentido figurado fazia referência à voz na música. Esta metáfora não sugere exatamente que o canto seja petrificado, ou destituído de sensibilidade, mas, sim, que ele possua um poder, uma força de encantamento. Em vista disso, o canto é entendido como uma forma de encantar:

---

<sup>103</sup> As palavras árabes *sala* tem o significado de oração e *azan* é a chamada para os muçulmanos fazerem essa oração.

Na voz reside a potência espiritual e, portanto, a palavra encantamento denotará a petrificação no ritual. Encantar alguém é transformá-lo em pedra. Para isso, o mago deve sacrificar seu alento ou fôlego vital para “congelar” o sopro existencial do encantado, numa forma de abdução da vida, partindo do pressuposto de que a essência habita na forma de fluído ou alento em um corpo material que é substancialmente estranho (MARTÍNEZ ULLOA, 2009, p.55).<sup>104</sup>

De volta às observações de Martínez, concernentes aos rituais adotados pela maioria das expressões místicas, verifica-se este tipo de encantamento e, na análise de um cantor, ao fazer sua interpretação, pode-se ver seu desligamento de uma realidade para uma introspecção em sua atuação. Os clássicos literários reportam a este arrebatamento, quando escrevem sobre mulheres que foram enfeitiçadas e que voltam à vida, com um beijo de um homem, representando, este contato, a transmissão de uma energia que, também, pode ser transmitida pela voz. Na mitologia<sup>105</sup> grega, Ulisses e seus companheiros, para não se atirarem ao fundo do mar, devido ao canto agudo das sereias, foram aconselhados a tampar seus ouvidos com cera e amarrar-se ao mastro do navio. João Guimarães Rosa (2001), no conto **O burrinho pedrês**, que faz parte do livro **Sagarana**, também reflete sobre o poder do canto na voz de um menino de mais ou menos sete anos. A criança melancólica, por ter sido levada para longe de sua casa, entoava uma canção que comove os vaqueiros e os bois que estão sendo conduzidos, provocando, inclusive o estouro da boiada.

E foi aí, bem na hora em que o sol estava sumindo lá pelos campos e matos, que o pretinho começou a cantar...  
... Ah, se vocês ouvissem! Que cantiga mais triste, e que voz mais triste de bonita!... Não sei de onde aquele menino foi tirar tanta tristeza, para repartir com a gente... Inda era pior do que o choro de em-antes...[...] E o pretinho cantava, quase chorando, soluçando mesmo... Era assim uma cantiga sorumbática, desfeliz que nem saudade em coração de gente ruim...[...] Aquilo saía gemido e tremido, e vinha bulir com o coração da gente, mas era forte demais (ROSA, 2001, p.85-86).

O encantamento da voz no canto, ao ser considerado, ao mesmo tempo, vida e morte, faz nascer sentimentos ou revigora emoções adormecidas e, nesse tipo de

<sup>104</sup> *En la voz reside la potencia espiritual y de allí que la palabra encantamiento va a denotar la petrificación ritual. Encantar a alguien es transformarlo en piedra. Para ello el encantador debe sacrificar su soplo o aliento vital para “congelar” el aliento vital de lo encantado, en una forma de abducción de la vida, em el supuesto que la vida habita en forma de fluido o aliento um cuerpo material que le es sustancialmente extraño* (MARTÍNEZ ULLOA, 2009, p.55, tradução nossa).

<sup>105</sup> A mitologia (que pode ser entendida como o estudo dos mitos, ou a coleção de mitos, ou ao seu conteúdo), para o escritor Junito de Souza Brandão, veio a nosso conhecimento por meio da arte figurativa e a literatura erudita, tendo como suporte o mito.

sedução vocal, faz vislumbrar uma atemporalidade musical, se for considerado que as canções podem ser congeladas no tempo e, ao serem então lembradas, podem ser regravadas, dentro da mesma métrica anterior ou adquirir nova roupagem. Nesse sentido, o novo artista foi encantado pela voz ou pela canção que fora petrificada no passado e, ao reinterpretá-la em uma apresentação ou gravação, transmuta-se de encantado para encantador, no labor de, também, tornar-se etéreo.

Para Marilene Clara Fonseca, Ricardo Luiz Dias e Renato Sampaio (2017) o canto

expõe emoções e conduz a uma das mais profundas expressões de sentimento e pertencimento humano. [...] o ato de cantar pode ser uma forma de acessar as emoções do cantante [...] e [...] cada organismo representará a emoção conforme sua relação estética/cultural (FONSECA; DIAS; SAMPAIO, 2017, p.312-313).

À vista disso, quando é feito um recorte na obra de Venturini e volta-se aos temas passional, místico e ambientalista, por ele adotados, pode-se refletir a respeito do conteúdo que ele evoca, por meio de sua dicção e, ao mesmo tempo, ao registro melódico e tímbrico de sonoridades que, de alguma forma, também afetam quem ouve, pela natureza acústica que apresentam.

Além dos aspectos concernentes à voz, em suas apresentações, Venturini tem a preocupação de conciliar o cenário e os gêneros musicais em que transitou. Para exemplificar esta afirmação foi observado, na *live* Hey Amigo, realizada em 28 de Agosto de 2020, juntamente com Sergio Hinds, do grupo O Terço e com participação especial do músico Milton Guedes, um cenário mais escuro, provavelmente em razão de o gênero musical ser o rock progressivo e na *live* **Você e Eu**, exibida no dia 12 de Junho de 2020, uma decoração que buscava proporcionar efeito de mais intimidade com os espectadores. Essa relação entre cenário e performance, de acordo com Valente (2011),

é signo de forte impacto semântico; o canto tende a seguir os modelos cristalizados (pronúncia, sotaque, grau de nasalização, etc). Já a identidade vocal, livre de traços reconhecíveis como pronúncia e sotaque, não é facilmente detectável, mesmo por cantores experientes. Se o reconhecemos, terá sido em virtude de suas marcas pessoais de *performance*... Daí pode-se depreender, mesmo que provisoriamente, que a materialidade da voz ainda resiste a classificação predeterminadas (VALENTE, 2011, p.104).

Nesse sentido, existe o Venturini – O Terço, o Venturini – 14 Bis e o Venturini – Venturini, que são vistos de modos diferentes, mesmo empregando, em todas essas fases, os característicos e altíssimos agudos e os melismas, em função de estar aliado, ou não, a um grupo, a um gênero musical e a uma performance nas apresentações.

Com base nisso, pode-se deduzir que há uma indissociação entre corpo e voz. O corpo constitui-se como uma materialidade expressiva, já que sua condição performática extrapola a condição de simples veículo da letra de uma canção, para se apresentar, enquanto voz de um sujeito que sente – e expressa o que sente – enquanto diz o que sente.

Diante de uma performance de Flávio Venturini, pode-se perguntar como sua identidade musical influi em seu desempenho sonoro, para que haja um reconhecimento, ante aos demais compositores e cantores? Em face dessa questão, será apresentada a próxima subseção, que irá discutir pressupostos a respeito da personificação de uma voz dentro de uma identidade.

### 3.3 TEMA III: A VOZ COMO IDENTIDADE

Vou me encontrar  
No olhar de quem vier  
Cantar comigo a canção

(VENTURINI; CLAUDIO VENTURINI; VERMELHO; RODRIGUES, 1980)

Jerusa Pires Ferreira, no prefácio da obra de Paul Zumthor, **Performance, recepção, leitura** (2018), expõe que “o texto se tece na trama das relações humanas” (ZUMTHOR, 2018, p.7). A partir da premissa de Zumthor (2018), é possível perguntar: como não admitir que a arte/texto faz parte das ligações humanas? De que forma não se concebe a canção como um texto repleto de significados que podem potencializar sentimentos àqueles que a escutam? A que ponto a voz condutora de uma carga emotiva é o fio que sutura todas essas relações?

Bárbara Biscaro (2014) alerta que, apesar de a voz poder ser percebida como um instrumento para finalidades estéticas, ela está inscrita em um horizonte cultural, o que significa que expõe valores como

patriarcalismo, heranças culturais, provocações éticas, sociais e políticas que entram no intrincado jogo da presença da voz na cena como tensões que invertem, desestabilizam ou reforçam conceitos sobre sexo/sexualidade, binômios como masculino-feminino e o gênero como uma performance em si (BISCARO, 2014, p.17).

Reporta-se à afirmação de Biscaro (2014), para perceber que a construção de uma voz não se restringe a um percurso traçado e a um reconhecimento como parte dele, mas também as incitações contemporâneas presentes tanto nos âmbitos social e humano, que insurgem para o metamorfoseamento do artista. A esse respeito, também, o professor Júlio Diniz (2003) reflete que o que lhe interessa é

a idéia de que existe uma construção identitária, uma construção significativa, uma possibilidade de debate cultural, em particular nos anos 60, através do que eu chamo de *a voz como assinatura*, uma assinatura rasurada de outras vozes, uma genealogia do canto no Brasil. Para isso eu utilizo uma idéia que é a de pensar a canção através da corporificação que a voz outorga ao conjunto enunciação / enunciado, ao escriturante como letra e ao musicante como som (DINIZ, 2003 apud MATOS, 2004, p.3, destaque do autor).

No uso dessa designação da voz como assinatura, Diniz (2003) evidencia a composição autoral do intérprete, dos letristas e músicos na edificação da obra e da escrita vocal, no campo do registro fonográfico, da canção popular divulgada pelos meios de comunicação. Diniz (2003) também se refere à reinterpretação de uma canção, quando o novo intérprete, ao ouvir os anteriores, incorpora a canção em seus domínios cancionais, interpreta a música e, ao mesmo tempo, faz uma espécie de releitura como, se ele próprio fosse o seu autor.

Nessa perspectiva, Venturini, ao regravar suas próprias canções, realiza o que dispõe Diniz, incorporando ou destituindo, nas novas versões, medições ou mediações vocais. Por essa perspectiva, tem-se o disco **Trem Azul** (1998), quando Venturini canta sozinho **Criaturas da Noite** (Venturini; Luiz Carlos Sá). Gravada primeiramente pelo grupo O Terço em 1975, em disco homônimo, na versão de 1998, o cantor imprime mais dramaticidade à canção, ao mesmo tempo em que há mais suavidade em sua voz do que na primeira gravação (decorrente até em função dos gêneros diversos) e o som de piano se sobressai aos outros instrumentos. Em **Paraíso** (2019), no qual há vários sucessos do artista, **Nascente** (Venturini; Murilo Antunes), em relação à primeira gravação dessa canção no disco **Nascente** (1981) apresenta um arranjo orquestral e a voz de Venturini mostra-se com mais segurança

e amadurecimento do que no álbum da década de 1980, o que sinaliza a afirmação de Diniz, sobre a voz como assinatura, mesmo que esta possa ser modificada em uma mesma linha autoral.

Néstor García Canclini (2006) aponta que na modernidade há uma proposta híbrida e representativa, remodelada por contínuos diálogos entre as conexões nacionais e estrangeiras e, dentro dessas, há a busca do atual e do passado, promovendo uma incorporação de territórios emblemáticos, ao mesmo tempo em que há a produção de referenciais nestas trocas simbólicas, o que abre espaço para a constituição de identidades próprias. Ainda que as fronteiras geográficas possam ser intransponíveis ou dificultadas para um deslocamento, devido à fobia do outro ou no afã da preservação de uma identidade, a música tem a vocação de estabelecer um deslizamento, entre as linhas imaginárias estabelecidas por limites sonoros. No diálogo com a canção, esta não territorializa suas dimensões culturais, no sentido de permitir ser somente só, única e sem fusões, despojando-se de outras tendências, influências e heranças. Pode-se notar que, se uma cultura também pode ser reconhecida pela língua, a canção expressa por ela, através da voz, pode ser extracultural, transcultural ou multicultural. Rafael Senra Coelho (2017), escreve que

Simultaneamente a movimentos como a Tropicália na Bahia, os músicos mineiros sedimentaram um estilo calcado em procedimentos antropofágicos, que envolviam a mescla de influências tanto da música brasileira quanto da estrangeira sobretudo a música popular daquele período (SENRA, 2017, p. 53-54).

Nesse sentido, Venturini, ao ter contato com obras estrangeiras e incorporando essas influências ao seu domínio,<sup>106</sup> que foram somadas às nacionais, identificando-se, principalmente, com o movimento Clube da Esquina, com o qual também realizou inúmeras experimentações; circulando por vários gêneros, dando forma a um modo de cantar que edificou e traduziu sua identidade vocal.

A grande influência que o movimento Clube da Esquina exerceu sobre a vida artística de vários músicos é contada por Flávio Venturini em várias de suas entrevistas e *lives*<sup>107</sup>, nas quais revela que o uso de agudos em sua vocalização é

---

<sup>106</sup> Na entrevista dada ao crítico musical Sérgio Martins, em 14 de janeiro de 2021, Flávio Venturini fala de alguns gêneros musicais, artistas e bandas que influenciaram seu trabalho e atuação artística. Disponível na plataforma *Instagram* @flavioventurinioficial. Acesso em: 14 jan. 2021.

<sup>107</sup> No período de isolamento social devido à pandemia do Coronavírus, o músico realizou e participou de diversas *lives*, tocando, cantando, contando histórias e dando entrevistas.

uma motivação derivada dos amigos e, também, artistas clubesquineiros Beto Guedes e Milton Nascimento, que aproveitam deste artifício em suas apresentações e gravações. No Programa **Altas Horas** da Rede Globo<sup>108</sup>, em 23 de março de 2019, Milton Nascimento relatou que, quando criança, gostava exclusivamente de vozes femininas, porque considerava que as mulheres cantavam com o coração e as vozes masculinas eram desprovidas de sentimento. Somente quando ouviu, pela primeira vez, a voz de Ray Charles<sup>109</sup> é que teve certeza de que homem poderia cantar com uma voz masculina.

Ao fazer referência dos agudos e melismas, como assinatura na vocalidade de Flávio Venturini, reporta-se a Tatit (2003) ao afirmar que

A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção. Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo” da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto (TATIT, 2003, p.8-9).

Essa impressão vocal é um elemento que pode denunciar o estilo ou a expressão subjetiva do emissor, fazendo com que o ouvinte possa identificá-lo em meio a outros. Nesse sentido, a voz, além de um marco na representação e distinção entre os sujeitos, é uma marca memorável e efetiva para reconhecimento de identidades.

Cláudia Neiva de Matos (2004) observa que, por ter disponível um acervo fonográfico e por ser um leitor cuidadoso, o atual intérprete possui determinadas vantagens e flexibilidade na oferta de seu trabalho artístico, como, também, consegue perceber o resultado:

Para a canção popular fonografada e mediatizada, a aparelhagem técnica encarrega-se de preservar a voz do passado e mantê-la disponível; então o artista e o intérprete estão livres para reinventar a poesia. Por conseguinte, as novas atualizações parecem tender, tal como ocorre nas literaturas escritas, a cultivar sua própria modernidade; o que muitas vezes se traduz em procurar uma marca diferencial que as identifique. Isso afeta profundamente não só noções como identidade e nacionalidade poético-musical, mas o próprio sentido e processamento da tradição [...] A diversidade e disponibilidade de referências complexificou sua atividade e a maneira como ela é percebida pelo público. Introduz-se nela um

<sup>108</sup> Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/7481669>. Acesso em: 22 jul. 2021.

<sup>109</sup> Ray Charles Robinson (Albany-Geórgia, 23-09-1930 e Los Angelis-Califórnia, 10-06-2004) foi pianista, cantor e precursor da música *soul*, *blues*, *jazz* e intérprete de R&B (*Rhythm and blues*).



componente intelectual, que se debruça sobre os acervos do passado, em boa parte com eles se identifica e ao mesmo tempo sente-se impelido a afirmar uma singularidade que o possa distinguir no mar da indústria cultural, uma busca de originalidade que contribui para a diversidade algo caótica da MPB contemporânea (MATOS, 2004, p.3-5).

A mesma autora percebe que a identificação de uma canção, em relação a certo gênero, deve ser observada ao explorar o campo da (re)interpretação de uma obra, levando-se em conta as transformações que a letra possa sofrer, as menções sonoras que podem ser incorporadas, os diversos ruídos que necessitam ser incorporados além do

tratamento vocal, compreendendo timbres, emissão e projeção, escansão, articulação, sustentação, inflexões emotivas; o tratamento musical, compreendendo registro, ritmo, andamento, levada, harmonia e até variações melódicas (MATOS, 2004, p.5).

Novamente, recorre-se à canção **Nascente**, composta por Flávio Venturini e Murilo Antunes, do álbum **Nascente** (1981), que foi gravada, primeiramente, por Beto Guedes, no álbum **A Página do Relâmpago Elétrico** (1977) e, depois, incluída no disco **Clube da Esquina 2** (1978) com a voz de Milton Nascimento e Venturini. Após esta gravação, Venturini e dezenas de cantores, entre eles Ed Motta, gravaram **Nascente** e, cada um deles, imprimiu sua assinatura vocal, por meio de arranjos musicais e características de timbre e performance, mostrando, assim, que cada um possui sua própria impressão vocal para interpretação de uma canção, de acordo com a identidade musical construída.

Apesar das aproximações e dos distanciamentos entre as versões “as variações de fraseado, respiração, acentuação prosódica, articulação fonética são inúmeras, proporcionando, não raro, alterações semânticas abissalmente opostas” (VALENTE, 2011, p.99). Ao se pensar na perspectiva de Valente (2011), pode-se afirmar que essas variantes devem-se à performance vocal.

No entanto, na canção **Nascente** (VENTURINI; ANTUNES, álbum **Nascente**, 1981), marco na carreira solo do músico, além da melodia, letra e arranjos, o que é suscetível de contemplação é a voz aguda empregada por Venturini, que não é facilmente mimetizada por outros intérpretes. A vocalização de Venturini, com agudos e extensões vocálicas, eleva a emoção na canção e transporta o ouvinte para sucumbir-se à sensação de contemplação e êxtase. Esse fenômeno pode ser aproximado à seguinte reflexão de Luiz Tatit (2003) sobre as potencialidades da voz:

Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão. Esta tensão física corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva e o ouvinte já está habituado a ouvir a voz do cantor em alta frequência relatando casos amorosos, onde há alguma perda ou separação que gera um grau de tensão compatível (TATIT, 2003, p.8).

Soares e Boucher (2020) afirmam que a voz que consegue ter a posse de agudos consegue, com este encanto, imprimir uma sensibilidade romântica à canção. Nesse sentido, pergunta-se: de que modo as formas de expressão vocal e musical de Flávio Venturini potencializam o discurso temático em suas canções? Entenderemos aqui, como forma de expressão vocal, a projeção entoativa de que o cancionista vale-se em sua interpretação e como o discurso temático, de enunciação **passional, mística e ambientalista** em suas canções e a emoção emanada a partir da interpretação do artista, que potencializam suas canções, conferindo identidade própria às mesmas.

Vários artistas, do início do século XX, experienciaram uma cultura de transmissão exclusivamente oral, reduzindo seu campo de atuação. Em contraponto, os compositores e intérpretes da atualidade, que se fazem conhecer pela comunicação social ou algum suporte de difusão e, também, pela fonografia, têm em suas mãos uma ampla oferta de condições de representação, valendo-se de técnicas amplas e complexas, na edificação de sua obra e acervos de som de tempos e espaços diferenciados. Desse modo, o intérprete atual tem, à sua disposição, um repertório maior de releituras e reatualizações, que lhe servem de referência estética. Para Valente (2011), consegue-se associar a história cultural de uma sociedade com a música, mas, se for relacionada essa ideia às canções romântico-amorosas de Venturini, pode-se considerar que esta temática torna-se atemporal, já que seus maiores sucessos são reconhecidos nas várias décadas de sua carreira.

Para Martha Tupinambá Ulhôa e Simone Luci Pereira (2014), as canções românticas apresentam importância universal, possuindo princípios culturais que compreendem movimentos simbólicos como “memórias, sonhos, desejos e realizações” (ULHÔA; PEREIRA, 2014, p.209). As autoras, também, afirmam que os sentidos da canção não estão somente na composição musical (aqui compreendida como letra, melodia e performance), mas nas diversas recepções que irão elaborar significados, individualidades e leituras de um mundo. Por conseguinte, há a

construção de narrativas, de sentidos para a vida, estabelecendo uma articulação dos tempos para suas metas e desejos. Neste íterim, Ulhôa e Pereira (2009) afirmam que há escutas diferenciadas, com construção de sensações pluralizadas, porque cada receptor é autônomo, mesmo que haja uma tentativa de manipulação, pelos meios entre a circulação da mensagem, expressa pela voz do intérprete, até o ouvinte e, na recepção das canções, o ouvinte procura uma identificação com seu *status quo*<sup>110</sup> que

entram como aportes para salientar aspectos, marcar fatos importantes, ajudar a compreender motivação que os levaram a uma ação ou caminho e não outro, expressam o que buscam e almejam para sua vida privada, suas relações amorosas, como também para sua vida em geral (ULHÔA; PEREIRA, 2014, p.211).

Assim sendo, a voz conduz a uma tranquilidade, ou euforia, ou dramaticidade para este encontro identitário. E, nesse sentido, além dos temas desenvolvidos por Venturini, quem o escuta reconhece-se naquela voz e naquela imagem identificada por sua vocalidade, ao mesmo tempo em que o músico percebe que seu estilo, suas canções, sua imagem e sua voz são acolhidas por um público que necessita dela, para estabelecer um diálogo extrancancional com o artista e consigo próprio.

Para Martínez Ulloa (2009), por meio do comportamento voco-performático, o intérprete e quem o ouve estabelecem uma empatia. A partir daí, o receptor inicia-se uma similaridade com o emissor, em um espelhamento de identidades. E, é assim que o “gesto sonoro/ o corpo escrito do intérprete passa a ser o espaço empático do ouvinte, que reproduz em sua afetividade corporificada dessa imagem e constitui a unidade-comum, lugar de emoção de ambos” (MARTÍNEZ ULLOA, 2009, p.63).<sup>111</sup>

Ao realizar estudos e analisar a vocoperformance de Venturini, pode-se entender que, por traz de sua voz, há outra voz que fala mais do que a que se ouve, uma voz que se utiliza de potencialidades expressivas, de uma letra e de uma melodia para encantar e conferir uma mensagem a mais do que a canção. A partir dessa identidade vocal, associada à sua imagem, o artista consegue fidelizar seus admiradores e aumentar seus seguidores nas diversas plataformas que utiliza, como foi acompanhado no período de março de 2020 a novembro de 2021, quando o

<sup>110</sup> *Status quo* é um termo derivado do latim que significa o estado das coisas.

<sup>111</sup> “el gesto sonoro/cuerpo escrito del intérprete pasa a ser el espacio empático del auditor, que reproduce em su afectividad corporeizada dicha imagen y constituye la común-unidad, lugar del emocionar de ambos” (MARTÍNEZ ULLOA, 2009, p.63, tradução nossa).

músico conseguiu passar de 24 mil para 100 mil inscritos em seu canal do *YouTube*. Ulhôa e Pereira (2014) percebem que

Nos casos das canções românticas, traços melodramáticos sobre o amor, o sofrimento, a realização amorosa parece estimulá-los a encararem-se como sujeitos das emoções que os tornam, indivíduos que tem nestas narrativas musicais elementos para a construção de modelos de subjetividade e de narrativas de si, marcadas pela emotividade, é certo, mas que expressam aspectos das sensibilidades contemporâneas não só no âmbito privado, mas na esfera pública (ULHÔA; PEREIRA, 2014, p.211).

Pode-se, então, pensar em voz romantizada, além de melodia e de letra e a partir de uma dicção e movimentos vocais realizados? Almeida (2011), ao citar Luiz Tatit, concebe que a voz que canta é “a voz que fala, mas uma voz que está interessada na maneira de dizer para além do que é dito e esta maneira de dizer estará marcada na canção pelos movimentos da melodia” (ALMEIDA, 2011, p.118).

No âmbito da imagem, Martínez Ulloa (2009) expõe que há uma identificação de um músico pelo seu instrumento musical, mas pode-se observar que, caso não tenha algum deste aparelho, também pode ser reconhecido até pelo microfone que utiliza. Valente (2003), ao se referir ao uso do microfone, afirma que

a postura em relação à essa mídia importante, está diretamente relacionada à semantização do gesto. O cantor romântico toma-o nas mãos e o cola-o nos lábios como que sussurrando no ouvido da amada palavras de amor [...] a proximidade pode ser a confidência de um segredo (VALENTE, 2003, p.109).

A autora lembra que o mesmo instrumento (microfone) também já foi relacionado a um artigo fálico ou como um acessório de uma coreografia. No tocante à identificação com o instrumento, é possível perceber, por exemplo, o cantor Roberto Carlos que é associado a um tipo de microfone e pedestal, da marca *Beyerdynamic Opus Vocal* do modelo RM 510, o qual utiliza na maioria de suas apresentações<sup>112</sup>, chegando este produto a ser exposto para a venda como o microfone do Roberto Carlos, aliado à sua imagem<sup>113</sup>. Por um ângulo análogo, a imagem de Venturini vem associada ao seu teclado, desde que iniciou sua carreira musical na banda O Terço. Na década de 1970, na urgência da representação do

<sup>112</sup> Disponível em: <http://pt.quora.com/Por-que-o-cantor-Roberto-Carlos-usa-microfone-com-fio>. Acesso em: 23 jul. 2021.

<sup>113</sup> Disponível no site Mercado Livre<[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1078466630-beyerdynamic-tg-x-580-microfone-do-roberto-carlos-willaudio-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1078466630-beyerdynamic-tg-x-580-microfone-do-roberto-carlos-willaudio-_JM)>. Acesso em 23 de jul. 2021.

rock no Brasil, a sonoridade deste gênero era associada a determinados sons relevantes para os músicos e que vinham acompanhadas a marcas como Hammond, ou Minimoog, ou Mellotron, ou Fender, ou Marshall. Em *live* realizada com Túlio Mourão e Mú Carvalho<sup>114</sup>, o músico conta que, por ser o teclado um instrumento mais tecnológico que os demais, os profissionais passaram por situações inusitadas, para ajuste do tom e para as aquisições do produto devido às muitas atualizações eletrônicas. Dentro dessa perspectiva, percebe-se que o músico procura realizar inovações ao tratar deste tipo de instrumento, não explorando, hoje em dia, timbres característicos de teclados analógicos em suas canções. E, mesmo que Venturini toque e se utilize de outros instrumentos musicais, o teclado é o mais usual em suas apresentações, pois estabelece conexão com a temática de suas canções, que possuem, em sua maioria, uma matriz passional, ligada à sua dicção que, na maioria das vezes, é tranquila, delicada e envolvente. Conrado Vito Rodrigues Falbo (2010) anuncia que

Na voz está inscrito o corpo de quem a emite, pois a voz também está ligada ao aspecto material, concreto, corporal da identidade individual, explicitando traços pessoais e culturais desta identidade. A voz é um dos primeiros instrumentos de que dispomos como meio expressivo, o som vem antes do gesto e da escrita e configura-se como o primeiro traço da nossa identidade. As crianças choram ao nascer: uma primeira manifestação de vida, inegavelmente sonora (FALBO, 2010, p.220).

A partir do enunciado, e se for considerado o corpo como centralidade de um mundo, a voz-corpo, o corpo da voz estabelece significados e significantes, formando um lugar no mundo, mesmo não sendo algo visto, palpável ou aprisionável, mas percebido como uma representação corporizada, gerada por meio de uma natureza humana e uma cultura transmitida. Nesse sentido, pensa-se em corpos ouvintes e corpos sonoros, e, a partir daí, em identidade da e na voz. E, seguindo este caminho, volve-se à identidade presente na obra de Venturini com similaridades à presente na dos outros integrantes do Clube da Esquina e com singularidades próprias desse músico.

Em se tratando de identidades, Stuart Hall (2019) sustenta que elas são construídas por meio de sentidos com os quais os seres humanos são capazes de

---

<sup>114</sup> Live Noturno Fora do Normal #1, realizada em 16-09-2020, pelo canal do *YouTube* @noturnotv. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ex-JDozQVxE&t=1054s>. Acesso em: 16 set. 2020.

se identificar, de histórias que são contadas, memórias que ligam o passado ao presente e imagens que são edificadas a partir destas memórias. Para este mesmo autor, há uma

narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular [...] que simbolizam e representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres [...] Como membros de tal 'comunidade imaginada', nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência (HALL, 2019, p.31, destaque do autor).

Em seguida, Hall (2019) destaca a tradição, a continuidade e a atemporalidade das origens, como a invenção desta tradição, a criação de um mito e o simbologismo de um povo peculiar. Por esse ângulo, primeiramente, é preciso deter-se em uma ideia de mineiridade, como um pressuposto, construído por dentro e por fora de um território. Esse, por ter diversas fronteiras, onde se realizam variadas trocas culturais, promovem movimentos contínuos de cambiamento, ao mesmo tempo em que mostra a continuidade de conservação de uma imagem que diferenciada das demais que estão inseridas em um conjunto nacional. Se forem consideradas que condições históricas são fatores para construção e referenciação da identidade, ter-se-á um elemento para a mineiridade que frequentemente retoma seu passado colonial, como marco de uma individualidade. Outra questão decorrente de todas outras é o fator de construção de um mito no qual aparecem as expressões como o mineiro ser tradicionalista, ou ser desconfiado, ou ser hospitaleiro (RAMALHO, 2015, p.11), que circunscrevem um imaginário de quem está fora das fronteiras, ao mesmo tempo que corrobora para esse imaginário, dentro das fronteiras. Liana Maria Reis (2020) alega que

A questão central, entretanto, parece-me ser a reflexão de que a mineiridade foi e continua sendo construída como elemento de identidade regional, mas principalmente como ideologia. Ou seja, se podemos falar que as identidades – idéia de pertencimento – são plurais e dinâmicas, originadas das características peculiares de formação e vivência históricas (e aí, portanto, as várias comunidades possuem suas particularidades locais e regionais e, nessa medida, lembram e comemoram os fatos mais marcantes e significativos vividos coletivamente) de cada sociedade ou grupo social, a mineiridade é dentre tantas outras identidades, considerando o Brasil como um todo ou internamente, no próprio Estado de Minas Gerais (REIS, 2020, p.89-90).

A partir daí, pergunta-se como a voz dentro da obra de Venturini relaciona-se com a questão da mineiridade? Ao se voltar para os ideais existentes no estado que são relacionados à coragem e liberdade, ter-se-á os contornos da voz e das composições de Venturini. O músico, adotando os agudos em sua vocalização, além de ter se reportado ao passado, aludindo aos *castrati*, reverberando uma imagem vocal diversa da imagem pessoal, também, provoca explorações tímbricas e melódicas, quanto ao que quer dizer essa voz, como expõe Tatit, quando afirma que “por trás da voz que canta há uma voz que fala” (TATIT, 2002, p.21). Desse modo, a voz que canta, em Venturini, explorou as potencialidades da liberdade, ao se permitir no trânsito de variados gêneros em diversas épocas, agregar ao seu repertório o que considera enriquecedor para sua obra e harmonizando-os à sua vocalidade.

A mineiridade, em Venturini, apresenta-se, tanto nas alusões constantes às montanhas, ao céu, aos horizontes, quanto no diálogo que sua dicção, ora aguda, ora mais grave, apresenta com determinadas tradições de cantos regionais. Além disso, há em sua dicção a calma, o equilíbrio e a fluidez, próprias à alma mineira. Nesta questão geográfica, onde as fronteiras são permeáveis, também encontramos a hibridação na voz e na obra de Venturini, no sentido de que o músico, em sua trajetória artística, consegue realizar uma antropofagia musical, para compor sua obra e a dicção que a acompanha. Maria Arminda do Nascimento Arruda (1999) afirma que

É como se a paisagem mineira evocasse em suas mentes as lembranças mais caras, necessariamente sofreadas pelo longo afastamento e, de repente, brotassem a despeito das suas vontades. Tomados pela melancolia, que ocupam pessoas afastadas das suas querências, pintam a paisagem de sentimento vigorosos [...] O feitiço exalado pelo ambiente [...] transpira às experiências heróicas e inusuais, tão caras aos românticos (ARRUDA, 1999, p.50).

Ao ser separado e longe dos demais nativos de um mesmo país, o mineiro, cercado e protegido pelas montanhas, pode ser olhado como dentro de um útero que o forma e o informa a respeito do mundo fora das Gerais, não estando alheio, mas não se inferindo a ele. Arruda (1999), refere-se à ambiência de feitiço (que poderíamos interpretar também como encamentamento, uma leitura mais adequada para nosso trabalho) que alimenta todo o imaginário reverberado posteriormente em discursos e práticas culturais. Entendemos que tais experiências heróicas, como Arruda se refere, são utilizadas constantemente por Venturini. E, por esse

seguimento, coloca-se a vocalização do músico que, ao entoar, por exemplo **Paraíso/Cinema Paradiso**, de Ennio Morricone e Murilo Antunes (álbum **Paraíso**, 2019), coloca toda paixão em sua apresentação, o que faz com que sua voz construa um fio que guia o ouvinte à compreensão da linguagem cancional, por meio da “ilusão enunciativa da canção” (termo utilizado por Tatit, 2016). Arruda (1999) ao evocar a natureza como processo de identificação, afirma que ela se mostra com uma intensa energia sedutora e o discurso “surge eivado pela correspondência entre ambiente e emoção” (ARRUDA, 1999, p.51), o que fortalece a predileção de Venturini pelas letras de canções com temáticas que aludem à natureza ou que a tenham como pano de fundo, e na escolha de residir próximo a locais bucólicos.

Outro elemento ligado à mineiridade é a construção da tradição, já mencionada por Hall (2019), como orgulho e patrimônio imaterial, ligado ao passado e às diversas produções decorrentes das captações e hibridações. Na questão do passado, podemos pensar a respeito do garimpo e ao Barroco, que influíram no estilo arquitetônico de muitas cidades mineiras, em especial Ouro Preto, onde Venturini participou de festivais de música. Arruda (1999) aponta que

A dimensão quixotesca dos mineiros poderia ser conectada à própria natureza do empreendimento minerador, cujo caráter incerto recria constantemente a insegurança frente às necessidades da vida objetiva. O garimpo oferece, por vezes, e claramente após a ruína das jazidas, a impressão de uma luta travada contra moinhos-de-vento (ARRUDA, 1999, p.59-60).

A mesma autora alude à figura de viajantes que, no período aurífero, referia-se aos mineiros como tendo gestos e vida sóbria e simples, possuindo um modo de tratar os outros com delicadeza, cortesia e sensatez, como um cavalheiro (análogo ao personagem de Cervantes<sup>115</sup>). À vista do pressuposto do garimpo e do Barroco, tem-se o cotejamento em relação ao formalismo e ao rebuscamento na ambivalência de temas, além do imaginário que mistura o espiritual e o mundano, mostrado em algumas melodias e canções do músico. Mas, é na vocalidade que esta

---

<sup>115</sup> Miguel de Cervantes (Espanha, 1547-1616) foi poeta, escritor e dramaturgo. Em 1605, publicou o livro **EL Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha**, conhecido no Brasil como **Dom Quixote**, que se tornou uma obra-prima da literatura universal. Cervantes, com essa obra, pretendeu ironizar os livros de cavalaria, que eram populares na época. A narrativa do livro passa-se em incursões realizadas pelo protagonista, Dom Quixote, e seu fiel escudeiro, Sancho Pança, pelas terras da Mancha, de Aragão e de Catalunha. Mesmo oscilando entre a realidade e a imaginação, o livro apresenta episódios em que estes dois contextos se entrelaçam, confundindo-se no imaginário que se torna realidade. Disponível em: [http://www.ebiografia.com/miguel\\_cervantes](http://www.ebiografia.com/miguel_cervantes). Acesso em: 18 out. 2021.



ambiguidade torna-se mais presente a partir de timbres crescente e decrescentes, entre o sussurro e o tom mais alto, entre a voz falada grave e a cantada aguda.

Levando-se em conta a particularidade do músico Flávio Venturini, como também da maioria dos integrantes do Clube da Esquina, pode-se aduzi-los ao paralelo que Arruda (1999) propõe, quando escreve que, mesmo faltando o individualismo e o misticismo de um castelhano, o mineiro apresenta certa complexidade e sutileza, além de caracterizar-se por uma tendência à introspecção e austeridade como o hispânico. A partir daí, observam-se suas vocalizações acompanhados dos agudos, como se oração fossem, que conduzem a uma imagem mística (Barroco) e a um cismamento espiritual (introspecção).

Por esse devir de Venturini e dos clubesquineiros, pode-se pensar, também, em uma identidade construída por um ouvinte, através de um imaginário. Nesse sentido, Falbo (2010) afirma que

Por meio da voz (e da escuta, evidentemente) o ser humano vai construir seu estatuto de sujeito. A voz desempenha um papel essencial no desenvolvimento da noção do Eu, que vai possibilitar a noção de intereção com o Outro; ela representa uma espécie de ponte entre corpo e linguagem, identidade e alteridade (FALBO, 2010, p.221).

Ao acompanhar as diversas *lives*<sup>116</sup> que Venturini realizou entre 2020 e 2021, observa-se que o músico, no uso de sua imagem e voz, cria um contexto mítico, ao entoar as canções, estabelecendo uma ligação emocional com seus ouvintes, mas, ao mesmo tempo, há uma solicitação de uma vocalidade suave, leve e expressiva, fazendo nascer uma relação de sedução entre quem canta e aquele que ouve. Nesse sentido, o desejo do ouvinte por querer consumir uma voz, uma imagem, uma ilusão. Por este prisma, cabe pensar em uma voz-corpo, também com uma identidade própria que é associada a outra identidade, que, com ela se identifica, porque a voz “utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença” (ZUMTHOR, 2005, p.63).

Paralelamente a este campo comunicacional, faz-se necessário que o emissor conheça a si próprio, seus anseios e sua própria dicção, para poder definir sua própria tonalidade, para definir os modos de constituição da sua voz-corpo que, com seu poder interpretativo, não só irá servir a uma canção, mas atuará, com sua

---

<sup>116</sup>No período de isolamento social devido à pandemia do Coronavírus, o músico realizou e participou de diversas *lives*, tocando, cantando, contando histórias e dando entrevistas.

identidade, em outras, que com ela se reconheçam. Ao mesmo tempo, percebemos que o que quero ouvir do outro, na verdade é o que quero ouvir de mim mesmo. E, nesse sentido, o cantarolar das canções existe para falar com o eu interior. No entanto, Almeida (2011) vem lembrar a respeito da “relevância da corporeidade também no nível da recepção, já que toda voz pressupõe a escuta, fenômeno em que timbre, volume, altura, etc, atuam sobre o corpo ocasionando reações que transcendem a apreensão intelectual” (ALMEIDA, 2011. p.125).

Nesse sentido, tem-se o corpo-emissor, o corpo-voz e o corpo-receptor que estão em constante interação de deleite ou aversão, já que a voz-corpo pode trazer as mensagens boas ou más para o corpo-receptor e o corpo-emissor poderá manipular, por meio da vocalidade, quem o escuta, de acordo com sua intencionalidade voco-poética. No entanto, anteriormente, o próprio corpo-voz se impôs sobre o corpo-emissor, quando a canção foi escolhida, para inserir-se a vocalidade.

À vista disso, volve-se ao início da seção e ao que foi postulado por Aristóteles, por meio de Mendes (2014), a respeito da voz como mediadora e modeladora da manifestação de seus estados da alma. Pode-se observar que Venturini vale-se de uma voz sinfônica (principalmente quando estava nos grupos 14 Bis e O Terço) por meio da entonação em coros, procurando estar em consonância nas gravações e apresentações; ela é eufônica, por sua vocalidade; apresenta-se melodiosa, agradável e suave; é estetizada, por procurar convergir ao belo e ao harmonioso e, por fim, é semantizada, pois cria um contexto que é inserido a um tempo e espaço. A partir deste ponto, evoca-se uma das identidades vocais de Venturini que são os vocalizes. Zumthor (2005) analisa que

Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovido de existência lingüística: tralalá e alguns puros vocalizes. Existem formas de canto cuja particularidade é a ausência da língua ou, pelo menos, uma certa tendência da voz a dissociar os elementos da linguagem que ela transmite. O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura (ZUMTHOR, 2005, p.64).

Diante disso, e dentro dos postulados de Aristóteles, pode-se notar que a voz de Venturini, além da lembrança identitária herdada de um nascimento (ser mineiro), carrega todas as suas vivências humanas, paralelamente se adequando às suas preferências musicais e construindo uma identidade própria, que oportunizou a construção do imaginário de um amante sensível e terno, no abandono do peso da masculinidade aludida, dentro de uma aura angelical e gentil.

Após essa breve análise a respeito da voz, em particular a de Flávio Venturini, será entregue, na próxima seção, o estudo de três canções, dentro das temáticas passional, mística e ambiental, que são as mais usuais na obra do artista, para revelar a sua vocoperformance, em décadas variadas, e melhor elucidar o que foi discutido nas subseções apresentadas.

#### 4 CANTATA

[...] Tudo que faz o amor valer  
Faço virar canção [...]  
(VENTURINI; BASTOS, 1985)

Após o conjunto de reflexões apresentados sobre a voz, na seção anterior, esta parte da pesquisa irá se debruçar sobre três canções compostas e/ou interpretadas por Flávio Venturini, a fim de levar a compreender como se dá a articulação entre melodia e letra, no afã de reconhecer sua assinatura vocal. Por meio da análise dessas canções, busca-se entender a importância da vocoperformance<sup>117</sup> de Flávio Venturini, no processo de construção do imaginário em que está envolto este artista.

A primeira canção a ser analisada é **Céu de Santo Amaro**, do álbum **Porque não tínhamos bicicleta** (2003). Sob a égide do amor, Venturini concebeu a letra, a partir de uma base melódica do Arioso<sup>118</sup> da **Cantata**<sup>119</sup> número 156, do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750). **Emmanuel**, do álbum **O Andarilho** (1984), é a segunda canção selecionada. Sua escolha deve-se a seu cunho espiritual, temática mística tão habitual na obra de Venturini. Murilo Antunes, frequente parceiro de Venturini, compôs a letra para a melodia do maestro francês Michel Colombier. A terceira canção selecionada para análise mostra a preocupação com a natureza e faz uma homenagem ao ambientalista Chico Mendes<sup>120</sup>. **O Medo Não Cria**, do álbum **Cidade Veloz** (1990), apresenta melodia composta por Venturini e tem, também, letra de Murilo Antunes.

As canções acima listadas foram acolhidas para análise devido, primeiramente, ao campo temático em que estão inseridas, já que Venturini, frequentemente, agrega os temas do amor, do misticismo e do meio ambiente. Também se levou em conta o fato de que a primeira canção, **Céu de Santo Amaro**

<sup>117</sup> Termo utilizado pela escritora Cláudia Neiva de Mattos (2006).

<sup>118</sup> Arioso é um termo que vem do italiano e se refere a uma forma dramática, comum em cantatas, óperas e oratórios, surgida no século XVI que está entre o recitativo e a ária. Foi mais comum, durante o período Barroco.

<sup>119</sup> Cantata, em se tratando de música, é um tipo de composição vocal com um acompanhamento instrumental. Pode, também, vir acompanhada de um coro.

<sup>120</sup> Chico Mendes (15-12-1944, Xapuri-AC e 22-12-1988, Xapuri-AC) como era conhecido Francisco Alves Mendes Filho, foi seringueiro, sindicalista, ativista político e ambientalista, que lutou em prol dos seringueiros da Bacia Amazônica, os quais dependiam da preservação da floresta e das seringueiras nativas da região.

(álbum **Porque não tínhamos bicicleta**, 2003), foi composta a partir de uma obra barroca e tem letra de Venturini. A segunda canção analisada, **Emmanuel** (álbum **O Andarilho**, 1984), mesmo não tendo sido composta pelo músico, a autoria é creditada a ele devido à sua interpretação vocal e temática abordada na letra. Por fim, a terceira canção, **O Medo Não Cria** (álbum **Cidade Veloz**, 1990), tem melodia de Venturini e é cantada por ele, juntamente com mais dois expoentes do Clube da Esquina, Beto Guedes e Lô Borges. Nesta canção, a dicção dos três intérpretes apresenta-se bastante semelhante, o que corrobora com o que Venturini conta em suas entrevistas<sup>121</sup> sobre a forte influência que o Clube da Esquina exerceu em sua atuação artística. As canções selecionadas para análise fazem parte da carreira solo de Venturini e foram lançadas em décadas diferentes: a primeira canção, no início dos anos dois mil; a segunda foi composta na década de 1980; e a terceira abriu os anos noventa.

#### 4.1 CÉU DE SANTO AMARO

Com base na análise da voz de Flávio Venturini e em sua obra, será iniciada a construção de proposições para discussão sobre a importância de sua assinatura vocal, a partir da letra da canção **Céu de Santo Amaro**, que segue abaixo.

Olho para o céu  
Tantas estrelas dizendo da imensidão  
Do universo em nós  
A força desse amor  
Nos invadiu...  
Com ela veio a paz, toda beleza de sentir  
Que para sempre uma estrela vai dizer  
Simplesmente amo você...

Meu amor...  
Vou lhe dizer  
Quero você  
Com a alegria de um pássaro  
Em busca de outro verão  
Na noite do sertão  
Meu coração só quer bater por ti  
Eu me coloco em tuas mãos  
Para sentir todo o carinho que sonhei  
Nós somos rainha e rei

---

<sup>121</sup> De acordo com o depoimento do músico presente nas diversas lives que participou, entre elas Flávio Venturini entrevista – rádio Nove Minutos. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1UYEkZvoRQ4&t=1s>. Acesso em: 15 jan. 2021.

Na noite do sertão  
 Meu coração só quer bater por ti  
 Eu me coloco em tuas mãos  
 Para sentir todo o carinho que sonhei  
 Nós somos rainha e rei  
 Olho para o céu  
 Tantas estrelas dizendo da imensidão  
 Do universo em nós  
 A força desse amor nos invadiu...  
 Então...  
 Veio a certeza de amar você...  
 (LIMA, **Songbook Flávio Venturini**, 2014, p.86-89).

Ao tomar esta letra composta por Venturini, a partir de uma melodia de Bach, pode-se construir algumas hipóteses sobre o papel que a voz e o conteúdo veiculado pela mesma desempenham para o ouvinte. Nesse sentido, a seção irá versar sobre como Flávio Venturini aborda o tema **amor** em suas canções, como foi concebida a canção **Céu de Santo Amaro** e, por fim, acerca dos aspectos concernentes à vocoperformance do cantor.

#### 4.1.1 Meu amor, vou lhe dizer: o amor na voz de Flávio Venturini

O amor é um dos temas mais recorrentes na obra de Flávio Venturini. Pode-se observar que o grau de incidência dessa temática é maior nas canções compostas e/ou interpretadas pelo próprio músico. Dentre as canções elencadas e analisadas, conforme apresentadas, a partir do levantamento realizado no Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), no álbum gravado por Venturini, no ano de 2020, **Paisagens Sonoras I**, e apresentado no Apêndice A, 75% de suas canções englobam essa temática. Em que pese a alta incidência desse tema, é importante ressaltar que há, no interior da temática amorosa, em Flávio Venturini, uma miríade de modos de abordagem. Dentro dessa perspectiva, cabe questionar: sob quais perspectivas, exatamente, o amor é objeto de reflexão na obra do músico?

Pelo levantamento realizado por meio do banco de canções deste músico<sup>122</sup>, presente no Apêndice A desta dissertação, a partir das diretrizes traçadas na pesquisa, foi identificada a recorrência do tema **amor** sob três perspectivas e, para isso, foram utilizadas terminologias a partir das concepções de Alessandro Luiz de Andrade e Agnaldo Garcia (2009, p.92), que são: *ludus*, *mania* e *ágape*. Pela concepção do amor *ludus*, há um envolvimento entre os amantes sem vínculos

<sup>122</sup> Os nomes e temática das canções gravadas por Venturini encontram-se em **Alegria** - Apêndice A.

duradouros; o relacionamento, neste caso, é casual. O que se espera com este relacionamento é o prazer, que, uma vez sendo efêmero, pode acabar a qualquer tempo ou até mesmo pode ser transformado em outro tipo de ligação. É algo livre, sem delimitações. No sentido *mania*, pode-se observar um amor que sente necessidade do outro, como também espera uma reciprocidade do ser amado em razão dos sentimentos emanados. Neste tipo de amor, não havendo uma correspondência, haverá um sofrimento intenso, uma sucumbência à dor emocional, uma perda de esperanças e expectativas em dias melhores. Já o amor *ágape* será aqui tomado como aquele que não se propõe e nem carece de controlar os sentimentos do outro. É um amor abnegado, que admite o sentimento do outro, que não é senão um sujeito com suas próprias características e desejos. É um amor que não tem o pressuposto de agradar quem ama para conseguir uma retribuição, já que respeita as próprias opções sentimentais do outro por este ser diferente de si. É um amor que aceita o incompreensível. Contudo, no amor *ágape*, há a demanda de uma demonstração real para expressar sua existência.

Na canção **Um Dia de Verão**, do álbum **Venturini** (2013), por exemplo, a temática amorosa é explorada na sua dimensão *ludus*, quando há jogos de conquista, em que, tanto a pessoa, quanto o local em que se desenvolve o romance, são alvo do amor do compositor. Nesta canção, Venturini oferece imagens de paisagens de cidades baianas, em especial a capital, Salvador, elementos da natureza, como mar, sol e brisa, além de figuras de religiões afro-brasileiras. O músico, ao falar de uma relação afetiva, sugere um amor *ludus*, quando há um estágio inicial no relacionamento, no qual a aventura amorosa seja a proposta e sem o vislumbamento de um amanhã para essa relação. E, mesmo havendo promessa de um amor sem fim, não há uma preocupação em ser duradouro e não há uma oferta de amarras para uma grande paixão.

Sob a perspectiva do amor *mania*, sua abordagem dá-se, quando as emoções tornam-se inebriantes, e a necessidade do outro mostra-se extremamente necessária. Na canção **Flores de Abril**, do álbum **Canção Sem Fim** (2006), cuja letra aborda simbolicamente, a chegada do outono, como fim de relacionamento. É um movimento semelhante como fim de um verão que, ao esvaír-se, deixa o frio. O compositor expõe o fervor de uma paixão, como a intensidade do calor do verão,

que tanto o fez feliz e sonhar. Com o rompimento da relação, o “eu lírico”<sup>123</sup> fica sucumbido a um grande sofrimento mesmo que esteja desejoso que sua dor passe e que possa viver outro amor<sup>124</sup>.

No que diz respeito à terceira forma, Venturini, a fim de falar sobre o amor *ágape*, abnegado, que é oferecido a outrem, recorrerá à força da natureza, apresentada como orgânica, vigorosa e incontrolável à sabedoria e às determinações humanas. Nesse caso, as relações amorosas, na maioria das vezes, têm como pano de fundo uma paisagem à qual o letrista recorre para ornar ou dramatizar a história. Podemos dar como exemplo as canções **Noites com Sol**, composta por Venturini e Ronaldo Bastos (álbum **Noites com Sol**, 1994), **Girassol** de Venturini e Cláudio Fraga (álbum **Paisagens Sonoras**, 2020) e **Carrossel**, criada por Vermelho, Venturini e Suzana Nunes (álbum **14 Bis II**, 1980), dentre outras, onde as imagens mais recorrentes da natureza são a noite, as constelações, o sol, os pássaros, as flores e o céu.

Em uma segunda análise, foi observado que a partir do discurso revelado na canção, Venturini refere-se às estações do ano, para revelar como se sente o “eu lírico”. Nas canções em que faz menção ao outono ou inverno, como nas canções **Casa Vazia**, de Venturini e Ronaldo Bastos (álbum **Linda Juventude**, 1999) e **Noites de Junho**, de Venturini e Tavinho Moura (álbum **Nascente**, 1982), o “eu lírico” ou está triste, devido a um término de relacionamento, ou quer que a tristeza, que sente naquele momento, desapareça com a chegada de uma luz, ou um calor, ou um sol (amor *mania*). Quando faz alusão ao verão, como nas canções **Alma de Balada**, de Venturini e Murilo Antunes (álbum **Porque não tínhamos bicicleta**, 2003), o “eu lírico” está repleto de esperanças e alegria, vive ou pretende viver uma relação amorosa, mesmo que esta seja efêmera (amor *ludus*). Quando, nas canções, há uma abordagem sobre a primavera, algo que remete a um equilíbrio de temperatura, como em **Fotografia de um Amor**, de Venturini e Murilo Antunes

---

<sup>123</sup> O termo “lírico” advém do latim *lyricus*, e é relacionado a lira, um instrumento musical, que era muito utilizada pelos gregos durante o período clássico. Por muitos séculos a música (som) e os textos (palavras) foram interligados e, em decorrência disso, o que era escrito em verso para as canções expressavam “lirismo”. No entanto, a partir do século XV, foi iniciada uma separação entre música e texto e as formas versificadas foram passadas mais amiúde para a escrita como prática da leitura (declamação) e como forma de manutenção da tradição oral. Assim sendo, o “eu” que discursa nos versos é “lírico” e é percebido como a expressão de um “eu” do autor ou de um “eu” fictício, o que leva a duas análises literárias.

<sup>124</sup> Em entrevista ao jornalista Antônio Pita, em 16 de fev. de 2021. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZGMddL4amjY&t=1s>. Acesso em: 16 fev. 2021.



(álbum **Venturini**, 2013), e **Longa Espera**, de Venturini e Juca Filho (álbum **Beija Flor**, 1996), composta em homenagem à mãe e a avó dos autores,<sup>125</sup> pode-se notar certo encanto pelo ser amado, como uma promessa de um amor *ágape*.

Outro reconhecimento que deve ser considerado na obra de Venturini em relação à temática amor, mas que não será discutido tão profundamente neste trabalho, é que, em suas canções, Venturini não idealiza a pessoa amada, não havendo, portanto, nenhuma ou poucas menções, acerca das compleições físicas do objeto amado, o que se nota é, simplesmente, um movimento de exaltação das emoções e dos desejos. Por este ângulo, podemos presumir que esta questão torne-se um traço que confere maior reconhecimento com suas composições, fazendo com que o ouvinte, seja qual for sua orientação sexual, possa se identificar com o conteúdo sobre o qual versa a canção, uma vez que se trata de emoções sentidas por qualquer pessoa. Em **Mantra de São João**, de Venturini (álbum **Paisagens Sonoras**, 2020), por exemplo, pode-se identificar essa conjectura, quando o músico canta: “Lembra a minha amada [...] O meu bem querer [...] Oh meu grande amor / Pra ti eu canto uma oração [...] Vem vamos dançar [...]”; não fazendo qualquer identificação da pessoa amada quanto a seus atributos físicos ou psíquicos.

Pelas abordagens apresentadas, principalmente aquelas referentes à natureza e seus fenômenos entrelaçados com o sentimento e as emoções, é, na perspectiva do amor *ágape*, que se lê a canção **Céu de Santo Amaro**.

#### 4.1.2 Tantas estrelas dizendo: a história de uma canção

Muito já foi dito a respeito da voz de Flávio Venturini, contudo ao analisar as relações dinâmicas em uma canção, é possível perceber a conexão entre letra e melodia, aliadas à performance, que são elementos fundamentais para que, em sua audição, sejam produzidos significados diversos a cada audição, o que pode ser evidenciado pelas reações do grande número de ouvintes de Venturini, em plataformas digitais e em espetáculos ao vivo.

Lançada no álbum **Porque não tínhamos bicicleta** (2003), **Céu de Santo Amaro** é uma das canções mais conhecidas de Flávio Venturini, fenômeno que

<sup>125</sup> Na *live* do Dia das Mães, realizada em 09 de maio de 2021, o músico revela como nasceu a melodia desta canção e conta que a fez em homenagem à sua mãe, já falecida e, Juca Filho, criador da letra, dedicou-a à sua avó. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pDw7LWcFF7I&t=257s>. Acesso em: 9 maio 2021

pode ser evidenciado, tanto pelo fato de ela ser a mais tocada nas plataformas digitais<sup>126</sup>, quanto pelo seu frequente uso em casamentos<sup>127</sup>. A canção, também, fez parte da trilha sonora da telenovela **Cabocla**, na versão do ano de 2004, da Rede Globo. Isso ocorre a despeito das expectativas do próprio Venturini que, em entrevistas, declara que não esperava que a canção alcançasse tanto sucesso<sup>128</sup>.

A letra de **Céu de Santo Amaro** foi composta na noite de 06 de janeiro de 2000, quando Venturini foi à uma festa do Dia de Reis na casa da mãe de Caetano Veloso, dona Canô, na cidade de Santo Amaro da Purificação, Bahia. Nesta noite estrelada de verão, o músico ouviu um disco de um violonista americano chamado Steve Erquiaga<sup>129</sup>. Eram músicas eruditas numa versão popular. A **Cantata 156** de Bach foi a que mais chamou sua atenção e ele, idealizando a possibilidade de incorporação à essa melodia para criação de uma canção popular, chegou a ligar para Murilo Antunes, seu habitual parceiro nas composições, solicitando uma letra. Contudo, nessa mesma noite, Venturini resolveu iniciar a composição da letra, terminando-a, no dia seguinte.

A canção foi lançada três anos depois, em 2003, no disco **Porque não tínhamos bicicleta**, pelo selo Trilhos.Arte, do qual Venturini é proprietário. Esta versão contou com a participação especial de Caetano Veloso, após cantarem juntos em uma apresentação na Concha Acústica, em Salvador, Bahia, em prol das obras sociais de Dona Canô. Na gravação do disco mencionado acima, Veloso interpreta a segunda parte da canção, iniciando em “Meu amor.../Vou lhe dizer” (LIMA, 2014, p.86-89) e, quando este mesmo trecho é reprisado, os dois músicos intercalam suas vozes, terminando com um dueto na parte “Nós somos rainha e rei” (LIMA, 2014, p.86-89). Venturini retoma o vocal em “Olho para o céu / Tantas estrelas dizendo da imensidão/ Do universo em nós” (LIMA, 2014, p.86-89). No entanto, a partir da palavra universo, Veloso volta a fazer um dueto com Venturini e, em “A força desse amor nos invadiu” (LIMA, 2014, p.86-89), o músico baiano canta novamente sozinho, voltando a entoação com Venturini, no trecho “Então... / Veio a

<sup>126</sup> Na plataforma *Spotify*, em 06 de jun. de 2021, a canção **Céu de Santo Amaro** contava como a mais ouvida deste artista, com 8.940.486 acessos.

<sup>127</sup> Venturini, em suas entrevistas, frequentemente declara sobre o uso da canção **Céu de Santo Amaro** em casamentos. Disponível na *live* com o jornalista Rodrigo Faour em sua página do Instagram *rodrigo.faour*. Acesso em 15 de dez. de 2020.

<sup>128</sup> Disponível na *live* com o jornalista Rodrigo Faour em sua página do *Instagram* *@rodrigo.faour*. Acesso em: 15 dez. 2020.

<sup>129</sup> Steve Erquiaga nasceu em São Francisco, Califórnia (EUA). Possui origens hispânicas e lança seus discos pela gravadora *Imaginary Road*.

certeza de amar você ...” (LIMA, 2014, p.86-89). A mesma canção foi inserida no disco de Venturini, **Luz Viva** (2004), com a mesma participação de Caetano Veloso. E, em 2019, **Céu de Santo Amaro** foi regravada no disco **Paraíso – Flávio Venturini e Orquestra DoContra**, com arranjo de Rossini Parucci<sup>130</sup>.

A melodia de Bach, Arioso da **Cantata 156**, na década de 1970, já havia sido incorporada por Tony Stevens, pseudônimo usado por Jessé<sup>131</sup>, no início de sua carreira, quando cantava em inglês, na canção **If you could remember** (álbum **If You Could Remember**, 1986). Contudo, diferentemente de dar contornos líricos à imagem da natureza, como o fez Venturini, o cantor utilizou o tema do amor, no sentido dramático, como uma lembrança dolorosa, por não mais conseguir ter, no presente, a existência de um momento vivido.

A letra da canção **Céu de Santo Amaro** estrutura-se a partir de um ato de contemplação do céu e das estrelas, e das associações que vão sendo construídas com essas imagens atmosféricas. Sua estrutura apresenta três estrofes irregulares, através das quais o autor discorre sobre um amor incondicional, assim como o céu e as estrelas exprimem uma constatação que não necessita de controle. O “eu lírico” reparte o amor sentido com o céu e as estrelas, já que experiencia um retorno deste sentimento com as imagens construídas. Nesse sentido, vê-se uma personificação do céu e das estrelas, que, de seres inanimados, são considerados vivos e atuantes no diálogo da canção.

Na primeira estrofe, ao olhar para o céu e as estrelas, o compositor reflete sobre a força do amor que toma o “eu lírico” de assalto. A partir daí, os ouvintes são conduzidos ao sentimento que liga o cantador, na figura do “eu lírico”, à sua amada, transfigurado na imagem da imensidão do universo e, devido a esta dimensão, consegue, também, invadir com potestade seus corações, levando à paz e beleza de uma emoção.

Na segunda estrofe, o “eu lírico” coloca-se em condição de subserviência, aspecto evidenciado no gesto de entregar seu coração à amada: “Eu me coloco em tuas mãos”. O refrão está nos cinco últimos versos da segunda estrofe: “Na noite do sertão/ Meu coração só quer bater por ti/ Eu me coloco em tuas mãos/ Para sentir

<sup>130</sup> Rossini Parucci faz parte do grupo de contrabaixistas DoContra.

<sup>131</sup> Jessé Florentino Santos (Niterói-RJ, 25-04-1952 e Ourinhos-SP, 29-03-1993) foi cantor, compositor e músico. Em 1980 ganhou o prêmio de melhor intérprete com a canção **Porto Solidão**, no Festival MPB Shell, da Rede Globo. Em 1983, conquistou o 12<sup>a</sup> Festival da Canção Televisão Ibero-Americana, realizado em Washington (EUA) no quesito melhor intérprete, melhor canção e melhor arranjo com a canção Estrelas de Papel (Jessé e Elifas Andreato).

todo o carinho que sonhei/ Nós somos rainha e rei” (LIMA, 2014, p.86-89), e se repete na terceira estrofe.

Entretanto, nesta mesma estrofe, ao dizer “Na noite do sertão, meu coração só quer bater por ti” (LIMA, 2014, p.86-89), há que se remeter ao local onde a letra foi composta e à sua inspiração: uma noite de verão, em Santo Amaro da Purificação, onde não há sertania e o relevo do Recôncavo baiano é composto de planície e litoral. Ao mesmo tempo, pode-se observar que as altitudes no sertão são mais elevadas e, com isso, mais próximas do céu cantado. Ao fazer menção a um termo que, geograficamente, não se refere ao Recôncavo baiano, o compositor demonstra, também, a ligação com suas origens mineiras, onde há um relevo pleno de serras e montanhas, e uma ligação com a casa, onde se sente protegido e em paz para as vivências emocionais. Nesse espaço do sertão, concebido por Venturini, há um espaço onde existe o amor abnegado, local de afastamento da inexistência de sentimentos que, para o compositor, são tão necessários e nobres; é o lugar onde são construídas imagens que servem ao tema do amor incondicional. Assim, Venturini torna-se protagonista e narrador de suas emoções neste ambiente dicotômico, um sertão que estabelece limites e um céu sem fronteiras. A imagem do sertão também é muito utilizada por letristas e escritores, já que confere certa poeticidade a uma imagem criada. Além disso, este entre-lugar, muitas vezes solitário, é habitado pelo silêncio que reconhece e permite a existência de uma presença abstrata ou concreta do outro. Neste sentido, a canção **Céu de Santo Amaro** plana neste universo cósmico das constelações. Sobre essa questão geográfica, Heloísa Starling (2020) expõe que

“Sertão” é um termo ambíguo. Originariamente uma contração do aumentativo “Desertão”, é provável que a palavra “sertão” tenha vindo da África e se espalhado por várias regiões da América do Sul. Desembarcou no Brasil durante o século XVII, e desde então, entre nós, seu sentido é dúbio [...] o interior profundo, a ausência de governo, a possibilidade de expansão. Sertão não significa apenas um ponto extremo do mapa ou a indicação de um espaço geográfico vazio. Se prestarmos ouvidos à palavra ela mesma, sua significação apresenta os elementos típicos de uma situação de ambivalência: Sertão é, ao mesmo tempo, o abismo do desconhecido e a fronteira aberta; o potencial de liberdade e o risco da barbárie. O Sertão não se vê a olho nu. Só se revela reinventado [...] um condicionante histórico e político da formação do estado e uma paisagem fadada a desaparecer [...] era outro mar ignoto, a terra firme além da costa, a inevitável solidão em meio a pedras agressivas, o abismo do desconhecido [...] significava também a lonjura da lei – o refúgio perfeito para quem quisesse escapar da miséria, conseguir terras, driblar a prisão ou ocultar crime de sedição [...] a palavra “Sertão” aclimatou-se bem em Minas.

Com o passar do tempo, expandiu ainda mais seu campo de significações e atraiu os Gerais para seu centro de gravidade. [...] o sentido da palavra “Sertão” continuou combinado e múltiplo.[...] De fato, Sertão é dobra: nem um nem outro, mas o que e dá entre; não vai a lugar nenhum, refaz-se sempre no meio do caminho [...].<sup>132</sup>

Também é possível observar o desdobramento do vocábulo sertão, em sertão, inferido, na letra da canção, como ser tão servil, ser tão amoroso, ser tão eloquente. Nesse sentido, o elemento que costura toda a expressão lírica é deflagrado por meio da contemplação da natureza. Chama a atenção, particularmente, a força transcendente do céu, das estrelas e da noite, no “eu lírico” da canção.

O céu, signo do infinito, apresenta um simbolismo deste amor maior e as estrelas, no sentido metafórico, além de ter sua base no céu, dialogam com este espaço. Céu, este arqui-teto de um amor, grande abrigo, cabeça e limite e, ao mesmo tempo inventor, o que desenha o sentimento mais nobre para o artista. Em sua simbologia, o céu também sugere fecundidade à terra, através das águas que envia a ela, e representa o poder, a perenidade e a transcendência. Inclusive, em algumas de suas entrevistas, Venturini revela que, em certos momentos, sente a necessidade de falar com o céu e que faz um trabalho, utilizando a medicina quântica, de envio de mensagens positivas para o firmamento. O músico considera esta relação com o céu um misto de inexplicável e de simplicidade, no entendimento humano.<sup>133</sup>

As estrelas, com sua luz própria, são e estão à vista, como sugere o seu sentido etimológico<sup>134</sup>, espalhadas, já que elas se espraiam pelo chão celeste e, em qualquer céu, podem ser admiradas, receber e dar amor ao “eu lírico” da canção.

Podemos perceber que o céu e as estrelas são temas recorrentes em vários poetas, como por exemplo, no poema **Via Láctea**<sup>135</sup>, de Olavo Bilac, no qual o diálogo com as estrelas é utilizado para falar sobre a existência de um amor que, a olhos alheios, configura-se como insano, mas, para o “eu lírico”, é pleno, infungível, porém temporal. Em relação ao céu, também o poeta mineiro Francisco Alvim fala,

<sup>132</sup> Grande Sertão: Minas Gerais. Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/minas-gerais/minas-300-anos/noticia/2020/10/28/grande-sertao-minas-gerais.ghtml>. Acesso em: 6 maio 2021.

<sup>133</sup> Em entrevista ao jornalista Antônio Pita, em 16 de fev. de 2021. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZGMddL4amjY&t=1s>. Acesso em: 16 fev. 2021.

<sup>134</sup> Espalhar, em sua raiz Indoeuropeia *ster*.

<sup>135</sup> Este soneto faz parte dos 35 que compõem o livro **Via Láctea**, no volume **Poesias**, que foi lançado em 1888.

em seus escritos, sobre o firmamento, no poema **Céu** (presente na obra **Elefante**, 2004). No entanto, o céu descrito por Alvim difere do de Venturini, por ser um espaço inexistente, fruto de uma pintura ou de um misticismo imaginados.

A secular medicina chinesa, também, realiza um paralelo entre o cosmos e o organismo humano, dispondo o céu como uma cabeça esférica. As estrelas e constelações são relacionadas aos cabelos; o Sol e a Lua, aos olhos; o coração traz a efígie da constelação da Ursa Maior; o esqueleto são as montanhas (aqui representado pelo relevo do sertão) e o corpo humano, representado na canção pelo “eu lírico” é a Terra. Por esse olhar, Venturini enlaça a figuração do amante à sua amada.

Toda a concepção amorosa de **Céu de Santo Amaro** vem se desenvolvendo no campo semântico do céu, enfatizando-se assim, o tom confessional da constatação de um amor incondicional. Após, estas apreciações podemos questionar: de que modo as formas de expressão vocal e musical de Flávio Venturini potencializam o discurso temático em suas canções?

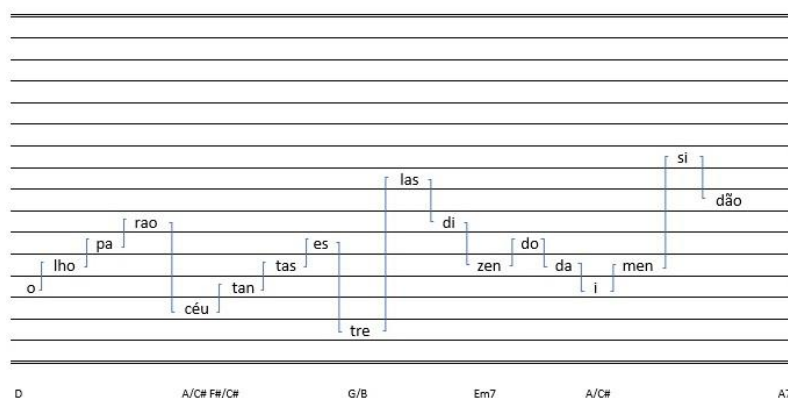
#### 4.1.3 Que para sempre uma estrela vai dizer: a voz como referência

A expressão cancional que Flávio Venturini desenvolve em **Céu de Santo Amaro** revela o quanto a singularidade de sua voz potencializa o discurso temático de suas canções. O modo como a contemplação do céu afeta o “eu lírico” é impulsionado ao nível expressivo da voz, a partir da enunciação vocálica da letra e na melodia, por meio da entoação das palavras e/ou da expansão de suas vocalizações. Já nos três primeiros versos, evidencia-se tal entoação, no modo como a voz do intérprete explora a extensão dos sons vocálicos e realiza saltos intervalares entre as sílabas dos vocábulos enunciados. Pode-se observar, ao analisar a canção, que o músico utiliza uma progressão, no movimento expressivo do sujeito. O “eu lírico” inicia com uma contemplação das paisagens (céu, estrelas), passa pela constatação afetiva (a invasão da força de um amor, trazendo paz e beleza) e chegando à associação (o céu e o amor, por analogia, possuem uma supremacia intensa, além de uma vastidão).

A partir de diagramas desenvolvidos pelo teórico Luiz Tatit, com o objetivo de produzir uma forma de representação dos contornos melódicos da voz no ato de entoação da letra, com disposição de sílabas, em função das variações de meio tom,

entre os registros mais graves e os mais agudos da voz, foram dispostos, abaixo, a entoação da canção **Céu de Santo Amaro**, por meio desse traçado.<sup>136</sup>

**FIGURA 1:** Diagrama 01



Fonte: Diagrama construído pelo professor Dr. Edmon Neto de Oliveira.

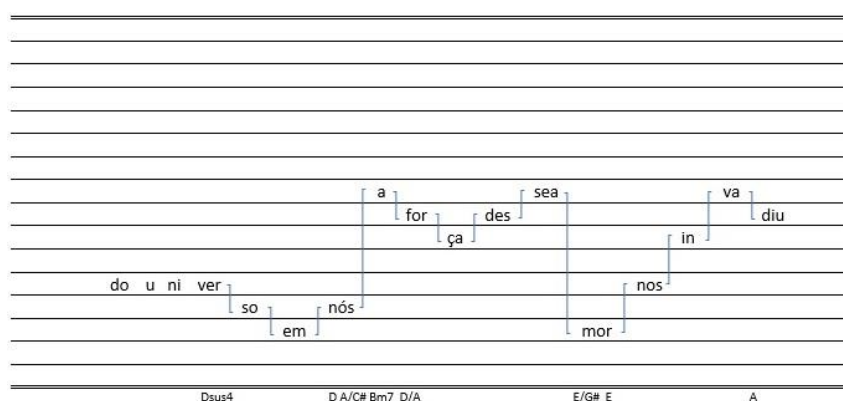
Ao cantar “Olho para o céu,/ tantas estrelas dizendo da imensidão,/ do universo em nós” (LIMA, 2014, p.86-89), a voz de Venturini sugere, gradativamente, a expansão de uma progressão emotiva do “eu lírico”, ao longo do processo de contemplação do céu. A ação de olhar para o céu é apresentada por meio da extensão do som vocálico /ó/, que já evoca o modo como tal ato afeta o corpo do observador. Neste ponto, Venturini, quando se dirige ao céu e às estrelas para compartilhar o seu sentimento, aponta um amor pela vida, já que considera todas as imagens vivas, e não apenas o “eu lírico” como existente deste plano.

No verso seguinte, irrompe uma surpresa provocada pela constatação da magnitude do céu e da quantidade de estrelas “tantas estrelas na imensidão”, que, no plano da expressão cancional, envolve um conjunto de saltos intervalares, acentuando-se entre as sílabas de estrelas e imensidão. Também pode-se notar um andamento mais rápido na interpretação deste segundo verso para que a letra se encaixe nas unidades melódicas da canção, que volta ao ritmo normal somente em “da imensidão do universo em nós” (LIMA, 2014, p.86-89), sendo que, ao cantar a palavra “imensidão” sente-se certa tensão vocal, no sentido de reforçar a amplitude que este signo leva a ter em seu significado. Ao mesmo tempo, percebe-se um fascínio pela imensidão do céu, paradoxalmente à finitude da vida humana e dos

<sup>136</sup> Diagramas construídos exclusivamente para a dissertação, pelo coorientador da pesquisa, professor Dr. Edmon Neto de Oliveira, e gentilmente cedidos à pesquisadora.

sentimentos, provocando um desejo por esta longevidade, para um contínuo das emoções sentidas.

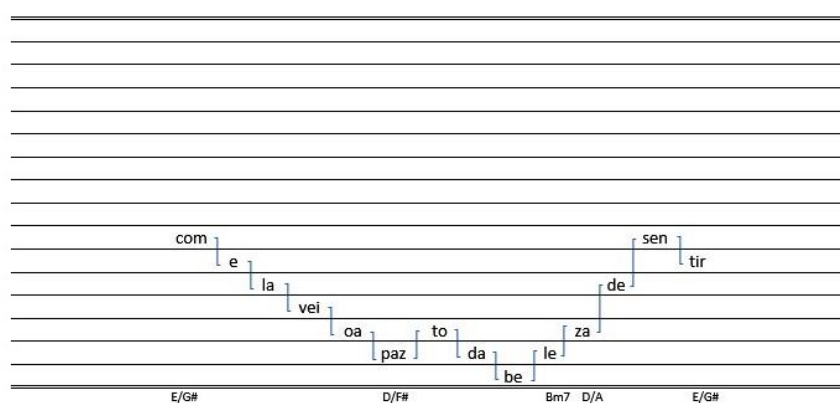
**FIGURA 2:** Diagrama 02



Fonte: Diagrama construído pelo professor Dr. Edmon Neto de Oliveira.

O par contemplação/constatação é elemento deflagrador de uma associação que irrompe nos versos subsequentes. No início do quarto verso, “a força desse amor” (LIMA, 2014, p.86-89), a vogal /a/é estendida para enunciar o sentimento que domina o “eu lírico”, cuja projeção da voz é também a projeção de um corpo sensibilizado pelos eflúvios lunares, fenômeno que se entende pelo verso seguinte, no qual o vocábulo invadiu, consequência da ação do amor, expõe uma constatação que, uma vez mais, gera uma força expressiva do corpo.

**FIGURA 3:** Diagrama 03

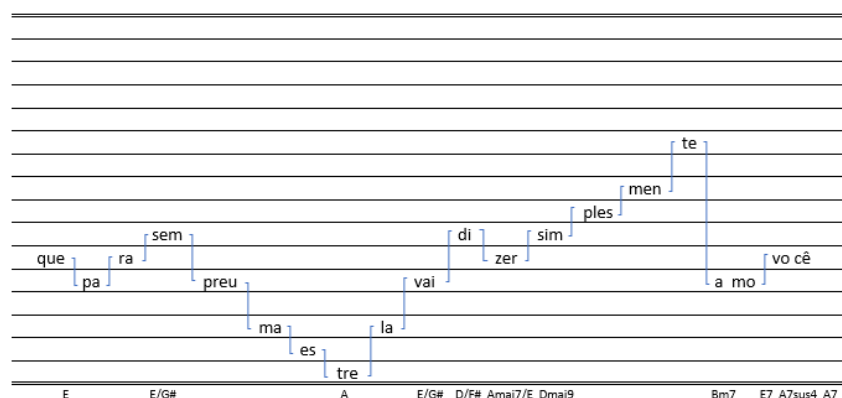


Fonte: Diagrama construído pelo professor Dr. Edmon Neto de Oliveira.



Já nos próximos versos, “com ela veio a paz, a beleza de sentir/ que para sempre uma estrela vai dizer” (LIMA, 2014, p.86-89), o cantor apresenta uma dicção mais acelerada para que a letra se amolde à melodia e para anunciar a mensagem principal, o amor à amada.

**FIGURA 4:** Diagrama 04



Fonte: Diagrama construído pelo professor Dr. Edmon Neto de Oliveira.

Em “simplesmente amo você” (LIMA, 2014, p.86-89), há uma desaceleração no ritmo em que as palavras são enunciadas no canto, estendendo a última vogal [ê] a fim de se produzir um contínuo no sentimento expresso e, talvez, para melhor entendimento de suas emoções.

Já nos versos “Meu amor/ vou lhe dizer/ quero você” (LIMA, 2014, p.86-89), Venturini utiliza de um vocativo (Meu amor) e volta a uma forma mais declaratória do que entoativa, mais próxima à fala do que ao canto. Nesta parte, seu timbre de voz quando fala (grave) aproxima-se mais de sua dicção prosaica, o que é interrompido nos versos seguintes, “com a alegria de um pássaro/ em busca de outro verão” (LIMA, 2014, p.86-89), nos quais sua interpretação é mais suave e aguda do que no verso anterior, estendendo a última vogal da palavra pássaro.

Entretanto, quando inicia o refrão “Na noite do sertão” (LIMA, 2014, p.86-89), há o prolongamento da letra “a” na preposição “na” e em “meu coração só quer bater por ti/ eu me coloco em tuas mãos/ para sentir todo o carinho que sonhei/ nós somos rainha e rei” (LIMA, 2014, p.86-89), versos em que Venturini volta a buscar os registros agudos de sua voz. O retorno aos timbres mais graves ocorre quando entoia o vocábulo **rei**, como empoderamento de um título. Na letra da canção,

Venturini, embora fale de ocupantes de um trono, sugere uma igualdade na relação, não havendo uma hierarquia no relacionamento estabelecido, fruto de uma natureza divina.

Nesta fase, há um solo, utilizando diversos instrumentos de orquestra na gravação com o grupo DoContra, do disco **Flávio Venturini e Orquestra DoContra** (2019), impulsionando a canção para o campo sentimental, por meio da ilusão enunciativa, conforme apresentada por Tatit e presente na subseção 3.1. Em seguida, Venturini utiliza de vocalizes, ao acompanhar as unidades melódicas da canção, por meio de um tom mais grave e, ao final, fazendo uso de um agudo. Há o retorno do solo com instrumentos e incorporação do som do cravo, alijando a canção para a melodia, criada durante o período Barroco europeu. Além deste instrumento, também, utiliza-se, nesta gravação, de um solo de violão que alude à guitarra barroca.

Venturini, ao se valer de vocalizes, como elemento em suas canções, varia-os do grave ao agudo. Para Patrícia Cardoso Chaves Pereira e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (2014), citando Valente (2004),

[...] o vocalize artístico é uma canção sem palavras, que permite à voz revelar mais verdades do que o conteúdo de um texto poderia, porque, em um canto vocalizado “a voz do cantor exerce uma função que extrapola o que é pronunciado, aquilo que é dito”[...] (PEREIRA; DUTRA, 2014, p.174-175, grifadas autoras).

Nesse sentido, a voz vai além do que se pretende enunciar. O intérprete de **Céu de Santo Amaro** emprega, ao cantar a letra, vocalizes, e termina esta parte da canção com um falsete, seguido com uma sequência de instrumentações variadas e, assim, compõe uma obra ao estilo romântico.

Temos que destacar, aqui, o uso do recurso vocal falsete, que é porta de entrada para os agudos, já que tensiona todo o corpo (em especial as pregas vocais), fazendo-o vibrar para que tenha um comportamento diferenciado, produtor de um som não característico da própria voz<sup>137</sup>. A técnica do falsete<sup>138</sup>, um termo originário do italiano que tem o significado de falso tom, surgiu durante a Idade

<sup>137</sup> Estúdio de Voz Mário Fiuza – Aulas de Canto. Disponível em: <http://www.estudiodevoz.com.br/2012/08/falsete-o-registro-elevado-o-termo.html>. Acesso em: 6 fev. 2021.

<sup>138</sup> Estúdio de Voz Mário Fiuza – Aulas de Canto. Disponível em: <http://www.estudiodevoz.com.br/2012/08/falsete-o-registro-elevado-o-termo.html>. Acesso em: 6 fev. 2021.

Média, quando os compositores utilizavam crianças, ou até mesmo adultos, para imitar as vozes femininas, pois as mulheres eram impedidas de cantar em igrejas. Apesar de ter sido, neste período, mais executado por crianças, contratenores ou *castrati*<sup>139</sup>, o falsete é uma técnica fisiológica, que requer um comportamento muscular e pode ser produzido tanto por homens quanto por mulheres.

Em relação a este tipo de voz assexuada, entre o masculino e o feminino, Affonso Romano de Sant'Anna (2001) declara que a permanência dessa prática estendeu-se em torno de trezentos anos, numa busca pelo tom angelical. O escritor também constata que a bi ou trissexualidade na voz, empregada no Barroco, foi reacendida no Modernismo, amalgamando a ela outros tons e vozes, concebendo-se uma nova modalidade de canto e fazendo nascer uma performance *sui generis*.

Do décimo quarto verso até o décimo oitavo, Venturini entoa da mesma forma que da primeira vez, mas ligando-os aos cinco primeiros versos da canção. Diversamente, no vigésimo sétimo verso, quando Venturini canta “A força desse amor nos invadiu” (LIMA, 2014, p.86-89), a energia depreendida na tensão das cordas vocais é menor, embora ainda esteja presente, buscando um registro de voz mais grave. Somente nas últimas vogais da palavra “invadiu” é que o cantor utiliza-se de uma forte inflexão, para voltar ao tipo de entoação predominante na canção, a fim de fazer a ligação com “Então.../ Veio a certeza de amar você” (LIMA, 2014, p.86-89), em que o músico, ao início, usa um tom mais agudo e termina com um mais grave.

Ao utilizar, ora recursos simbólicos, como a natureza, ora expondo suas emoções, ora modulações mais contidas, ora mais expansivas na voz, Venturini, além de seguir a proposição melódica do Arioso da **Cantata 156** de Bach, por vezes, atenua e otimiza a mensagem cancional. Ao mesmo tempo, Venturini, para promover uma reprodução de uma estética barroca erudita e potencializar o tom confessional, que é uma expressão direta de suas emoções, faz uso de um solo de cravo, instrumento este da corte e muito manuseado por Bach.

Há de se destacar que, em toda a canção, é impressa grande afetuosidade, suavidade e delicadeza, como assinatura vocal do artista à melodia barroca. Sant'Anna (2001), ao dispor sobre esta particularidade expõe que

---

<sup>139</sup> *Castrati* (plural de castrato) é um termo em italiano que se refere a uma técnica utilizada, durante a Idade Média, que consistia na orquiectomia (extirpação dos testículos) dos meninos, para que, com isso, sua voz, mesmo após a puberdade, mantivesse o mesmo tom infantil, conseguindo-se, assim, alcançar notas mais agudas.

[...] dentro do universo extremamente poliformo e democrático da música contemporânea, dele faz parte ainda a sutileza, o antibarulho, aquilo que poderia simplesmente chamar de delicadeza, seja na voz [...] Ao praticar essa delicadeza [...] reinstala-se na música uma outra noção de tempo, menos apressado, menos agressivo e violento. Retomamos alguns valores de lentidão, em oposição à velocidade, que tanto fascinou a estética futurista do princípio do século [...] (SANT'ANNA, 2001, p.20).

Diante disso, pode ser notada que, sob o ponto de vista da recepção, o público leia a canção como alegoria<sup>140</sup> de um grande amor. Não é por acaso que, conforme se salientou, a canção é muito utilizada em cerimônias de casamento.

Nesse sentido, Flávio Venturini, ao interpretar a canção **Céu de Santo Amaro**, faz uso de graves e agudos, vocalizes, extensão dos sons vocálicos e modulações de expressão sonora, ora mais acelerados e ora mais cadenciados, para potencializar o enunciado emotivo da canção. O emprego desses recursos preenche a letra com o peso da voz, ora mais leve, ora mais intensa, e também cria o que o teórico Luiz Tatit chama de ilusão enunciativa da canção (TATIT, 2016, p.129-130), já que voz de Venturini se enlaça à essência emotiva da letra. Segundo esse estudioso, é devido à ilusão enunciativa que o receptor da canção realiza, imediatamente, uma conexão entre a imagem de quem canta e o conteúdo da canção. Como a melodia é formada de unidades entoativas, ora maiores, ora menores, o cantar do intérprete garante a sua particularização e reconhecimento por parte do ouvinte.

## 4.2 EMMANUEL

Em prosseguimento à análise de canções compostas e/ou interpretadas por Flávio Venturini, com base na melodia e letra, e no afã de refletir a respeito de sua assinatura vocal, será apresentada, nesta subseção, **Emmanuel**, do álbum **O Andarilho** (1984), envolta em teor místico, uma das temáticas utilizadas por Venturini, em sua obra. Ainda que esta não seja uma composição de Venturini, sua assinatura vocal faz com que a autoria seja, muitas das vezes, creditada a ele, tendo em vista a força de sua interpretação. O compositor Murilo Antunes, um dos três

---

<sup>140</sup> Alegoria é uma palavra com origem no latim (*allegoria*), que, no texto, tem o significado de uma representação, por meio de imagens ou ornamentações de um cenário, para falar sobre determinado assunto e, nesse caso, de um sentimento.

mosqueteiros de Venturini, escreveu a letra para a melodia do maestro francês Michel Colombier<sup>141</sup>. Este músico francês dedicou-se a compor melodias, principalmente para o cinema e a televisão e, de acordo com o site IMMUB, já foi gravado por inúmeros intérpretes, entre eles, está Flávio Venturini (**Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984) nesta versão com participação de Milton Nascimento, Pery Ribeiro (**Réquiem - Emmanuel**, álbum **Herança**, 1973); Elizeth Cardoso (**Primavera - We Could Be Flying**, álbum **Preciso Aprender a Ser Só**, 1972); Arnaldo Antunes, Edgard Scandurra e Toumane Diabaté (**Meu Cabelo**, Michel Colombier e Serge Gainsbourg, álbum **Na Curva da Cintura**, 2012), dentre outros.

Nas pesquisa feita, foi encontrada uma versão do músico Paulo César Pinheiro<sup>142</sup> que foi gravado no álbum **Herança** (1973) de Pery Ribeiro<sup>143</sup>, com o título **Réquiem (Emmanuel)**. No entanto, mesmo seguindo o contorno melódico da canção, a temática desenvolvida na letra versa sobre um sofrimento sentido, devido a uma paixão não correspondida, diversa da que Antunes propôs, em sua versão, como se pode verificar abaixo:

Por paixão  
 Meu rumo se perdeu  
 Por solidão  
 Meu amor enlouqueceu  
 Por saudade  
 Eu quis pedir adeus  
 E por desespero  
 A dor me fez ateu  
 Por ilusão  
 Lutar me valeu  
 Mas por destino  
 Tudo permaneceu  
 E então por não restar mais nada  
 É que eu morrendo digo adeus.  
 (COLOMBIER; PINHEIRO, **Requiem - Emmanuel**, álbum **Herança**, 1973)

<sup>141</sup>Michel Colombier (Lyon, FR 23-05-1939 - Los Angeles, USA 14-11-2004) trabalhou como compositor, arranjador e maestro. Durante sua carreira, compôs mais de 100 partituras para cinema e televisão, além de música de câmara, para balés e para álbuns. Também fez o arranjo do primeiro álbum de Charles Aznavour, em inglês, para ser lançado nos Estados Unidos. Foi indicado ao *Golden Globe Award* a três *Grammy Awards*, além de ter ganhado o prêmio César de Melhor Música Original para o filme francês **Élisa** (1995).

<sup>142</sup> Paulo César Pinheiro (Rio de Janeiro-RJ, 28-04-1949) é um proeminente poeta e compositor; gravou mais de mil canções, dentre as duas mil compostas com cerca de cento e vinte parceiros musicais.

<sup>143</sup> Peri de Oliveira Martins (Rio de Janeiro-RJ, 27-11-1937 e Rio de Janeiro-RJ, 24-02-2012), conhecido artisticamente, como Pery Ribeiro, era filho dos renomados cantores Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. A revista *Rolling Stone Brasil* no ano de 2012, dentre os 100 melhores cantores do país, considerou-o de número 64.

Como se vê, mesmo que Pinheiro tenha utilizado um teor passional, distinto do utilizado por Antunes, que remete a um misticismo muito utilizado em cultos, especialmente pela doutrina espírita, difundida por Allan Kardec<sup>144</sup>, o primeiro compositor vale-se do ascetismo quando propõe os versos “E por desespero / A dor me fez ateu” (COLOMBIER; PINHEIRO, *Réquiem - Emmanuel*, álbum *Herança*, 1973), revelando que somente devido à falta de esperança é que a credulidade foi perdida.

#### 4.2.1 Eu não tenho asas pra voar: o misticismo na voz de Flávio Venturini

Além do tema do amor, irrefutável na obra de Flávio Venturini, pode-se observar que o músico vale-se, também, de uma temática mística nas canções por ele compostas e/ou interpretadas. Tomando por base o gráfico construído e presente no Apêndice A, onde estão elencadas as canções compostas por Venturini, a temática que acolhe o misticismo, de acordo com o que se entende, abrange em torno de 12% de sua obra. No entanto, mesmo havendo certa diversidade, se compararmos com a profusão em que Venturini trata o tema amor, podemos observar algumas nuances que diferenciam uma obra de outra. Dentro dessa perspectiva, cabe questionar: sob quais perspectivas, exatamente, o misticismo é objeto de reflexão na obra do músico?

Na seção 3.2 desta pesquisa, foram mencionadas questões místicas que envolvem as relações mantidas com a voz, em diversas crenças e religiões. Dentro dessa perspectiva, a música é utilizada reiteradamente em encontros e celebração de cultos para ensejar uma ligação entre o humano e o etéreo. Por este entendimento, será feita uma identificação da temática mística, em canções de Flávio Venturini, sob a perspectiva existencialista, dentro do prenúncio para uma transformação e o misticismo como uma visão ou intuição, com todos os sortilégios que o envolvem.

Ao designar esse campo como **temática mística** nas canções de Venturini, serão consideradas, não apenas as letras, mas, também, a força dos contornos melódicos, impressos por meio da voz, que se apresenta como um meio de alcançar

---

<sup>144</sup>Allan Kardec é o pseudônimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail (Lyon – França, 03-10-1804 e Paris-França, 31-03-1869) foi notável autor e tradutor, além de um influente educador e codificador da doutrina espírita.

a transcendência, de se conseguir estabelecer uma comunicação com alguma divindade ou energia cósmica.

Sob a perspectiva mística existencialista, serão consideradas as canções que versam a respeito do ser humano, numa troca de energias que aspirem a uma elevação espiritual. Dentro deste campo estão **Emmanuel** (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984); **Vi no Teu Olhar**, de Venturini e Hugo Lacerda (álbum **Paisagens Sonoras I**, 2020); **Idade da Luz**, de Venturini e Bernardo Vilhena, (álbum **Idade da Luz**, 14 Bis, 1983), **Além Paraíso**, de Venturini, Vermelho e Márcio Borges (álbum **Além Paraíso**, 14 Bis, 1982); **Mantra da Criação**, Venturini e Ronaldo Bastos (álbum **Não se Apague Esta Noite**, 2009) e **A Qualquer Tempo**, de Venturini e Vermelho (álbum **Espelhos da Águas**, 14 Bis, 1981). Por sinal, esta última canção elencada, para evidenciar a temática mística e existencialista, utiliza, em sua execução, realizada pela banda 14 Bis, muitos vocais em coro e melismas. Outro aspecto interessante é que os seus últimos versos mantêm uma relação intertextual com os da canção **Sutilmente**, de Samuel Rosa e Nando Reis (álbum **Estandarte**, Skank, 2008), uma vez que, na primeira, é cantado: “Não se esqueça de mim / Quando eu for-me embora daqui” (álbum **Espelhos da Águas**, 14 Bis, 1981) e, na segunda: “Mas quando eu estiver morto / Suplico que não me mate (não) / Dentro de ti” (álbum **Estandarte**, Skank, 2008). Em ambas as canções, há o pedido eloquente, evidenciando que a vida está acima de uma materialidade terrena e a morte se traduz em esquecimento.

Na concepção do misticismo, ligado à intuição e à sensibilidade, fator este que propicia uma relação dialógica com alguma divindade, foram elencadas, dentre outras, as canções **Pequenas Maravilhas**, de Venturini e Murilo Antunes (álbum **Idade da Luz**, 14 Bis, 1983), **Luz Viva**, de Flávio Venturini e Juca Filho (álbum **Noites com Sol**, 1994); **O Vôo da Fênix**, de Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá e **Cabala** Flávio Venturini, José Geraldo e Murilo Antunes (ambas interpretadas pelo músico e a banda O Terço, estando presentes no álbum **Casa Encantada**, 1976); **Música**, de Flávio Venturini e Milton Nascimento (álbum **Porque não tínhamos bicicleta**, 2003), com participação de Milton Nascimento. Nestas composições, também, são referendados seres não humanos ou rituais místicos. Outra curiosidade na análise das canções, sob a influência desta temática, é que a maioria está em terceira pessoa.

Assim, na análise da letra da canção **Emmanuel**, tem-se:

Eu não tenho asas pra voar  
 Nem sonho nada que não seja de sonhar  
 Sou um homem simples que nasceu  
 Das entranhas de um ato de amor  
 Seria a primavera feliz  
 Se a voz dos homens entoasse a paz  
 Se o dom dos homens fosse a arte de amar  
 Se a luz dos homens  
 Fosse Emmanuel  
 (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984).

A letra de **Emmanuel** é bem sintética, apresentando nove versos livres, organizados em uma única estrofe. Embora não haja um esquema de rimas, há um conjunto de efeitos de musicalidade que permeiam a letra da canção, como a consonância entre **voar** e **sonhar**, nos dois primeiros versos; na aliteração produzida por meio da repetição do som consonantal /z/ nos vocábulos **feliz**, **voz** e **paz** (quinto e sexto versos) e na anáfora construída por meio da repetição da conjunção condicional **se** nos versos 6, 7 e 8.

Sob o ponto de vista temático, percebe-se que o letrista Murilo Antunes utilizou-se de imagens que remetem à concepção de Michel Colombier, como a palavra “asas”. que é a tradução da palavra inglesa **Wings**, título do álbum do compositor francês, lançado em 1971, e que, também, pode ser associada ao sentimento de luto, vivido por este mesmo melodista, sugerindo a tradução das emoções que muitas pessoas buscam no consolo espiritual.

À vista disso e considerando estes primeiros relatos, serão apresentadas algumas informações sobre a melodia e a análise da temática mística, dentro da canção **Emmanuel** (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984), relacionando-a com outras do repertório de Venturini, que versam ou não, sobre o tema e sua vocoperformance, quando a interpreta.

Na canção **Emmanuel**, nota-se certo desejo do compositor para que as relações humanas sejam baseadas no amor e na paz, mesmo sabendo que isso possa ser uma utopia. Em “Seria a Primavera feliz / Se a voz dos homens entoasse a paz / Se o dom dos homens fosse a arte de amar” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984), o verbo “seria” no tempo futuro do pretérito, realiza um movimento de avanço e, em seguida, de retrocesso, observando-se assim falta de esperança no quesito de relacionamentos mais harmônicos entre as pessoas.



#### 4.2.2 Das entranhas de um ato de amor: a história de uma canção

A melodia da canção **Emmanuel**, escrita e intitulada por Colombier em 1970, foi lançada por este músico no álbum **Wings** (1971), em homenagem a seu filho, que possuía este nome e que faleceu em 1968<sup>145</sup> aos cinco anos de idade. A melodia tornou-se muito famosa, na França, por ser usada, durante muitos anos na abertura de um programa de televisão.<sup>146</sup>

A mesma melodia faz parte da trilha sonora da série turca **Ethos**<sup>147</sup>, conhecida no Brasil como **Os 8 em Istambul**, que entrou no catálogo da Netflix em 2020.<sup>148</sup> Nesta série, a música **Emmanuel**, de Colombier, é apresentada somente com melodia, sem qualquer letra ou vocalize, e reverte à exteriorização de um sofrimento pelo qual seus personagens passam, devido aos conflitos vividos externamente e, principalmente, internamente.

No tocante à letra de Antunes, considera-se o fato de este compositor ter tentado traduzir os sentimentos de Colombier que, devido ao sofrimento de perda (falecimento do filho), não conseguir, por não ter asas para voar, acompanhá-lo em seu desligamento da vida e não poder desfazer-se da realidade dos acontecimentos que o conduziam a uma dor profunda do luto.

Na versão escrita por Murilo Antunes, o compositor inicia com o verso “Eu não tenho asas para voar” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984), denotando a tristeza, em função de sua incapacidade de buscar a transcendência, única via que lhe possibilitaria reencontrar o bem tragicamente perdido. O desejo de possuir asas que permitissem ao sujeito alcançar os céus, enquanto representação da transcendência, consiste em evocar uma imagem largamente utilizada na história da cultura. Dentro dessa perspectiva, é possível

<sup>145</sup> Informação extraída da página do *Facebook* Paulo Viveiro. Disponível em:

<http://www.facebook.com/watch/?v=273970720364768>. Acesso em: 7 ago. 2021.

<sup>146</sup> Informação recolhida em comentários no canal do *YouTube* Flávio Venturini Oficial. Disponível em:

[http://www.youtube.com/watch?v=hgf5tPoU5wY&ab\\_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial](http://www.youtube.com/watch?v=hgf5tPoU5wY&ab_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial).

No entanto, não foi encontrado o nome do programa da televisão francesa referida.

Acesso em: 26 set. 2021.

<sup>147</sup> *Ethos* é uma série que retrata dramas sociais e privados que tem o script e direção de Berkun Oya.

Foi realizada na cidade de Istambul, na Turquia, e possui uma temporada com oito episódios. A história centrada em oito personagens tem suas vidas entrelaçadas por diversos motivos, mas com um eixo em comum, a muçulmana Meryem. A série foi distribuída pelo canal Netflix em 12 nov. 2020. Disponível em: <http://tvseriadoturcos.com/ethos-affair-cast-trailers-episodes-video-2/16716951>.

Acesso em: 7 out. 2021.

<sup>148</sup> Netflix, fundada nos Estados Unidos, no ano de 1997, é uma das maiores provedoras globais de filmes e séries de televisão, via streaming. Tem sua sede na cidade de Los Gatos, Califórnia - USA, possuindo mais de 200 milhões de assinantes por todo mundo.

associá-la ao mito de Ícaro, que fugiu do labirinto da ilha de Creta em que estava preso, junto com seu pai, o inventor e arquiteto Dédalo, o qual construiu asas, a partir de penas de aves, unindo-as com cera de abelha. Os dois, para conseguirem realizar a fuga, utilizaram essas asas para voar.

Porém, ainda que o pai tenha alertado o filho sobre o perigo de se aproximar do Sol, pois o calor poderia derreter a cera que unia as penas, o jovem fica de tal maneira encantado com o mundo e com a sensação de liberdade que o voo lhe proporcionara, que acaba por ignorar seus conselhos. Ícaro voa cada vez mais alto e o calor do sol derrete suas asas, fragmentando-as e, conseqüentemente, fazendo-o cair e morrer afogado nas águas azuis do mar Egeu. Dédalo, nesta viagem aérea, presenciou a morte do filho e, quando chegou à ilha italiana da Sicília, constrói um templo para Apolo, depositando suas asas no altar em oferenda ao deus grego<sup>149</sup> e ficando sucumbido à dor da morte do filho, até o fim de seus dias.

Colombier, como Dédalo, perdeu o filho e compôs a melodia e, por este ângulo, Antunes reportou-se ao sofrimento do compositor francês, ao demonstrar que as asas seriam para acompanhar o voo do filho de cinco anos, ao mesmo tempo em que o falecimento de crianças é comparado, em muitas religiões, com a conversão dos infantes em anjos, os quais possuem o adorno (asas), quando são retratados em esculturas e pinturas.

Nesse sentido, Antunes indica que, mesmo havendo asas que pudessem promover uma liberdade, esta sensação é por um período efêmero, pois o trará novamente para as amarguras e realidades terrenas em que, no caso de Colombier, viveu neste período de despedida do filho. A figura das asas, também, é associada à ideia do recurso que permite ao indivíduo alcançar o céu, fonte de inspiração reiteradamente, utilizada por Venturini, em suas composições, como **Céu de Santo Amaro** (álbum **Porque não tínhamos bicicleta**, 2003), o que nos faz deduzir, por esta premissa, que os ouvintes associam a canção **Emmanuel** (álbum **O Andarilho**, 1984) como sendo da autoria do músico. Venturini, além do mais, compôs com Beto Guedes, Vermelho e Márcio Borges, a canção **Asas** (álbum **Dias de Paz** - Beto Guedes, 1999), interpretada por Beto Guedes e Milton Nascimento, que alude a pássaros, voo, mundo e asas.

O segundo verso da canção, “Nem sonho nada que não seja de sonhar”

---

<sup>149</sup> Porto Editora – Lenda de Dédalo e Ícaro na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$lenda-de-dedalo-e-icaro](http://www.infopedia.pt/$lenda-de-dedalo-e-icaro). Acesso em: 6 out. 2021.

(COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984) propõe uma circunscrição daquilo que é possível ser sonhado, por um homem que vive a inexorável condição existencial de ser humano, de ser “um homem simples”, como afirma o verso seguinte. Lidos (ou ouvidos) em conjunto, esses três primeiros versos revelam a angústia da perda a partir exposição da condição humana, demasiadamente humana, que impede o “eu lírico” de alçar voos, ou “sonhos”, conforme sugere o segundo verso, para além do que possa ser desejável.

Flávio Venturini alude a sonhos em várias canções, dentre outras está **Carrossel**, de Venturini, Vermelho e Suzana Nunes (álbum **14 Bis II**, 1980), nos versos “Tanto tempo eu sei / Já se foi sem te alcançar/ Carrossel a girar em meu sonho”. Entretanto, neste exemplo, há uma temática de cunho passional, quando o tempo transcorre no sonho do “eu lírico” ao tentar estar com a pessoa amada.

A ideia de não ser possível sonhar o não sonhável, como ter asas para partir em direção ao objeto tragicamente perdido, encontra justificativa nos versos subsequentes, “Sou um homem simples que nasceu / Das entranhas de um ato de amor” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984). A fatalidade da existência parece ser ratificada na polissemia da palavra **amor**. É por meio do amor e da relação sexual que lhe é subsequente que se dá a concepção. Desse modo, a magnitude e o milagre da vida são originários de um rito amoroso. Muitas vezes, é importante lembrar o nascimento do amor, simbolizado por uma criança alada e nua, que é chamada de anjo ou Cupido.<sup>150</sup> Por essa perspectiva, novamente tem-se a figura da criança de asas, como alusão ao símbolo do amor.

Nos versos seguintes, “Seria a Primavera feliz / Se a voz dos homens entoasse a paz / Se o dom dos homens fosse a arte de amar” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984), há uma evocação da utopia de os homens promoverem a paz e possuírem a dádiva de amar incondicionalmente. A imagem da primavera sugere os resultados que o entendimento entre os homens provocaria no mundo, uma vez que a estação remete aos contornos de natureza vicejante e temperaturas amenas. Por esta lógica de análise, a primavera é considerada como um tempo conciliador de temperaturas, no qual há um equilíbrio entre a estação fria (Inverno) que a antecede e a quente (Verão) que a precede e, por conseguinte, um aconchego de emoções, em que nem a escassez e nem o

---

<sup>150</sup> Na mitologia romana o Cupido é o deus do amor e é retratado por um menino alado com um arco e flecha. Na mitologia grega, o Cupido é chamado de Eros.

excesso de sentimentos estão em voga e, sim, uma estabilidade de sensações. No entanto, toda essa figuração constitui-se uma aspiração do “eu lírico”, e não uma constatação factual.

O compositor Murilo Antunes finda a canção com os versos “Se a luz dos homens/ Fosse Emmanuel” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984), sugerindo que a luz, a claridade irradiada pelos corpos dos seres humanos, deveria ser aquela vislumbrada na efígie de Emmanuel, uma criança de cinco anos que inspira pureza, inocência e amor. Dessa forma, pode-se compreender como os sentimentos dos homens deveriam ser mais fraternos para que houvesse mais amor e paz em sua convivência.

#### 4.2.3 Se a voz dos homens entoasse a paz: a voz como referência

A canção **Emmanuel** possui nove versos e desenvolve-se em um ritmo mais ameno, com palavras sendo entoadas mais vagarosamente e com poucos saltos intervalares na performance vocal. Após interpretar toda canção, a enunciação da letra cede a solos instrumentais, entremeados com vocalizes de Venturini. Em seguida, há a recorrência da entoação, a partir do quinto verso até o final da canção. A gravação de **Emmanuel** desenvolve-se em 4 minutos e 22 segundos e tem passagens instrumentais, no princípio e na metade da canção. Venturini inicia a canção em um tom agudo, entoando “Eu não tenho asas para voar” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984). Essa negativa conduz à imagem do músico, com a serenidade que lhe é peculiar, e à superfluidade do aparato asas, devido à leveza de sua voz que plaina em uma ambiência de misticismo permeado pela melodia vagarosa e suave.

Em “Nem sonho nada que não seja de sonhar” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984), o compositor (Antunes), apesar de mostrar certo ceticismo, em relação a desejos que não possam ser reais, demonstra que a vivência já proporciona certa satisfação e, neste ponto, Venturini utiliza-se de um agudo no início e, no meio do verso, sua voz passa para um tom mais grave, estendendo a vogal **a** no vocábulo “sonhar”.

Na gravação de 1984, os dois próximos versos “Sou um homem simples que nasceu/ Das entranhas de um ato de amor” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984) são cantadas apenas por Milton Nascimento, fazendo

uso da habitual voz aveludada, afinada e calma, que o acompanha em muitas canções de seu repertório.

A partir deste ponto da canção, Venturini e Nascimento, em coro, cantam “Seria a primavera feliz” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984), usando uma extensão no registro vocal e fazendo elevação no tom a partir da vogal **e** da palavra “primavera”, técnica que tem continuidade no trecho “Se a voz dos homens entoasse a paz / Se o dom dos homens fosse a arte de amar” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984), no qual o mesmo recurso é empregado no **a** dos vocábulos “entoasse”, “paz”, “a arte”, “amar”. Os músicos terminam a canção diminuindo o volume da voz nos dois últimos versos “Se a luz dos homens/ Fosse Emmanuel” (COLOMBIER; ANTUNES, **Emmanuel**, álbum **O Andarilho**, 1984). Observa-se que, nessa versão, Venturini, ao fazer dueto com Nascimento, canta em segunda voz.

Esta mesma canção foi inserida no álbum **Luz Viva** (2004), com a duração de 4 minutos e 9 segundos, ao longo da qual Venturini canta sozinho, acompanhado por solos de violão e clarineta. Nesta versão, o músico eleva novamente seu agudo a partir do quinto verso no vocábulo “primavera”, estendendo as vogais “e” e “a”; e, ao final do verso, fazendo o mesmo movimento no “i” da palavra “feliz”. Venturini continua sua interpretação, realizando uma pronúncia clara de cada palavra, durante toda a entoação e, no sexto verso, eleva mais seu agudo no “a” de “entoassem” e estendendo a vogal “a” no vocábulo “paz”. No sétimo verso, há uma extensão e elevação do tom no “a” (artigo) e no “a” da palavra “arte”. Nota-se, neste caso, que as duas vogais “a” são acopladas em uma só. No oitavo e nono verso, Venturini diminui o volume da voz, terminando a vocalização da canção. Nos trechos da canção, quando há vazios de entoação, Venturini preenche estes pontos, vez ou outra, com vocalizes, que são um signo de sua assinatura vocal. Vale lembrar que Venturini costuma se apresentar com o músico Marcus Vianna<sup>151</sup> que agrega mais emotividade à canção, ao utilizar o som de violino.

Ao ouvir **Emmanuel**, devido ao tema e à voz de Venturini, muitos ouvintes atribuem a este músico a autoria da canção, corroborando o que Tatit (2002) afirma: “Identificar um timbre é também identificar a potência do gesto. É o reconhecimento do cancionista na canção” (TATIT, 2002, p.11).

---

<sup>151</sup> Marcus Viana (Belo Horizonte – MG, 13-08-1953) é compositor, cantor e multi-instrumentista. Fundou, na década de 1990, a sua própria gravadora, Sonhos e Sons.

De acordo com entrevistas concedidas por Venturini, a canção **Emmanuel** é utilizada em encontros místicos, principalmente relacionado ao espiritismo. Provavelmente, isso decorre em razão do mentor espiritual de Chico Xavier<sup>152</sup> ter a denominação de Emmanuel e, também, graças à voz de Venturini, que apresenta uma suavidade, entremeada por agudos, que imprimem leveza à canção. Esses aspectos sonoros sugerem ao ouvinte imagens vinculadas ao etéreo, puro e à leveza, em contraponto com os timbres graves, normalmente associados ao que é terreno e ao peso. Nesse sentido, é como se a canção tivesse sido feita para a interpretação de Venturini, enlaçando o tema místico ao seu timbre vocal, envolto à sua imagem calma e leve.

Pode-se observar outra canção com uma temática no sentido *mania* que promove uma combinação com a vocalização de Venturini, mesmo não sendo de sua autoria. A canção **Doce Loucura**, de Sérgio Magrão e Luiz Carlos Sá (DVD **14 Bis Acústico Ao Vivo**, 2018), identifica-se com as que o músico compõe e com seu timbre vocal e os uníssonos da banda 14 Bis remetem ao seu repertório gravado.

#### 4.3 O MEDO NÃO CRIA

Prosseguindo na análise de canções compostas e/ou interpretadas por Flávio Venturini, buscar-se-á refletir sobre a relação entre letra, melodia e assinatura vocal na canção **O Medo Não Cria**, de Venturini e Antunes (do álbum **Cidade Veloz**, 1990), que apresenta uma temática ligada à preocupação com a preservação do meio ambiente, dentro das temáticas utilizadas em sua obra. O compositor Murilo Antunes, frequente parceiro de Venturini, escreveu a letra para a melodia de Venturini, a partir dos fatos vivenciados no país durante o final da década de 1980, como por exemplo ameaças nucleares (houve, em setembro de 1987, um acidente nuclear com o Césio 137, na cidade de Goiânia – GO) e o assassinato do ambientalista Chico Mendes, no ano de 1988. Na mesma década de lançamento de **O Medo Não Cria** (álbum **Cidade Veloz**, 1990), realizou-se, na cidade do Rio de Janeiro, a Eco-92, que foi a primeira conferência das Nações Unidas a respeito do meio ambiente e desenvolvimento, vinculando-se, assim, com o tema da canção. A

---

<sup>152</sup> Francisco de Paula Cândido ou Francisco Cândido Xavier (Pedro Leopoldo-MG, 02-04-1910 e Uberaba-MG, 02-06-2002), mais conhecido como Chico Xavier foi o maior médium e expoente da doutrina espírita kardecista, no Brasil.

partir da letra composta por Murilo Antunes e melodia de Venturini, com a interpretação desse músico, Lô Borges e Beto Guedes, aliado às suas vocalizações, propõe-se algumas questões sobre a voz, a letra e sua força sobre o imaginário do ouvinte.

Por este ângulo e considerando a obra acima anunciada, alude-se a respeito dos temas ambientais, versados nas canções de Flávio Venturini, e sobre como foi gerada a canção **O Medo Não Cria** (VENTURINI; ANTUNES. **Cidade Veloz**, 1990), seguida de uma análise sobre a assinatura vocal de seus intérpretes, em especial à do autor da melodia.

#### **4.3.1 Eu descobri mil caminhos: as questões ambientais na voz de Flávio Venturini**

Desde que iniciou sua carreira artística na década de 1970, na banda O Terço, Venturini mostrava uma preocupação com as questões ambientais. Em seu primeiro álbum com o grupo, **Criaturas da Noite** (1975), o músico expressou esse olhar para assolação da natureza, em razão da exploração econômica, através da canção **Queimada**, de Venturini e César de Mercês. Esta canção tem, inclusive, uma ligação muito forte com o rock rural, influência dos músicos e amigos Sá e Guarabyra, e tem apenas cinco versos, sendo por três vezes repetidos e, em seguida, metade do primeiro verso é repetido, por quatro vezes, com vocalizes e entoação de toda a banda. Na *live* Flávio Venturini e Sérgio Hinds<sup>153</sup>, os músicos contam que nos anos de 1970, quando era comum fazer vídeo clipe<sup>154</sup> de canções, os produtores da rede Globo, responsáveis pela gravação da canção **Queimada**, desmataram parte de uma terra e colocaram fogo no matagal, de onde os músicos de O Terço tiveram que se retirar em debandada, revelando que, naquela época, muitos não conseguiam antever a necessidade de preservação e nem entender as mensagens a esse respeito que, por vezes, eram traduzidas nas canções.

Os temas **amor** e **misticismo**, analisados anteriormente, se valem, em muitas das canções de Venturini, de ambientações que aludem a uma paisagem natural ou rural. Mesmo compondo e interpretando canções mais urbanas, é

---

<sup>153</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=n08zDQopIWY>. Acesso em: 28 ago. 2020.

<sup>154</sup> Clipe ou vídeo-clipe será aqui considerado como um filme curto que ilustra uma música ou promove um cantor, grupo ou canção.

inegável que o músico possua uma preferência por conviver mais próximo a ambientes que tenham menos intervenções humanas e sejam mais rústicos.

Valendo-se do gráfico construído e presente em **Alegria** - Apêndice A, em que estão elencadas as canções compostas por Venturini, a temática com questões ambientais abrange em torno de 10% em sua obra. No entanto, mesmo havendo certa diversidade, se comparada com a frequência em que Venturini trata o tema **amor**, pode-se observar que, na maioria de suas composições, o músico vale-se da natureza e de suas manifestações para ornar as questões amorosas ou místicas apresentadas nas canções. Por este pressuposto, relaciona-se, dentre outras, as canções **Girassol**, de Venturini e Cláudio Fraga (álbum **Paisagens Sonoras I**, 2020), **Criaturas da Noite**, de Venturini e Luiz Carlos Sá (álbum **Criaturas da Noite**, 1975) e **Dança do Tempo**, de Venturini, Vermelho, Hely e Márcio Borges (álbum **Espelho das Águas**, 14 Bis, 1981). Por essa perspectiva, cabe questionar: sob quais perspectivas exatamente as questões ambientais é objeto de reflexão na obra do músico?

#### 4.3.2 Meu coração devastado: a história de uma canção

Ao abordar o meio ambiente, aliado a outros fenômenos sensoriais, decorrentes deste entrelaçamento de enunciações, primeiramente, apresentam-se os fatos que inspiraram a canção **O Medo Não Cria** (VENTURINI; ANTUNES. **Cidade Veloz**, 1990), dentro da perspectiva temática de Venturini.

Francisco Alves Mendes Filho, conhecido internacionalmente como Chico Mendes, nascido em Xapuri, município do estado do Acre, em 15 de dezembro de 1944, iniciou sua vida trabalhando como seringueiro, ainda criança, junto a seu pai. Na década de 1970, houve conflitos de terra, na Amazônia, devido à especulação fundiária, implantada pela política do regime militar e, com isso, os pequenos produtores de terra foram sendo prejudicados, aumentando-se, consideravelmente, a devastação ambiental na região e, paralelamente, os seringueiros foram, cada vez mais, explorando, gerando maior pobreza e endividamento (através do sistema de troca do látex por mercadorias, conhecido por aviamento).

Os seringueiros que se rebelavam eram punidos por policiais e os donos dos seringais estabeleciam castigos físicos a estes trabalhadores que protestavam. A partir do ano 1976, Chico Mendes entrou e ajudou a fundar sindicatos de



trabalhadores rurais, participando de manifestações pacíficas, em prol dos seringueiros e da preservação ambiental. Recebeu aí as primeiras ameaças e foi preso e torturado. Em 1980, o ambientalista ajudou a fundar o Partido dos Trabalhadores, promovendo encontros para discussão da luta dos povos amazônicos (indígenas, seringueiros, castanheiros, pequenos pescadores, quebradeiras de coco e populações ribeirinhas) e da preservação do meio ambiente, além de fazer diversas denúncias a respeito dos projetos que promoviam a devastação da Amazônia à ONU (Organização das Nações Unidas), ao Senado dos Estados Unidos e ao BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento), sendo acusado pelos políticos e fazendeiros de prejudicar o progresso da região e do país.

No entanto, Chico Mendes recebeu vários prêmios internacionais, como o **Global 500** pela defesa do meio ambiente, oferecido pela ONU, e percorreu o Brasil, participando de vários encontros, nos quais denunciava as ameaças e intimidações sofridas pelos seringueiros e por ele próprio. Devido a sua militância por melhores condições de trabalho para os seringueiros, a preservação do meio ambiente e o seu prestígio na política e respeito internacional, Chico Mendes foi assassinado em 22 de dezembro de 1988, com tiros de escopeta em sua casa, por Darci Alves, a mando do pai Darly Alves, que loteava e registrava terras públicas sem autorização de órgãos competentes.<sup>155</sup>

A morte de Chico Mendes causou grande repercussão nacional e internacional, causando grande indignação e aumentando sua notoriedade em relação à luta, principalmente pela preservação do meio ambiente. O *ex-beatles* Paul McCartney ficou comovido ao tomar conhecimento do assassinato de Chico Mendes e, ao lançar o disco ***Flowers in the Dirth*** (1989), em uma de suas faixas, ***How Many People*** (de Paul McCartney), faz uma reverência ao ambientalista. A canção **O Medo Não Cria** (VENTURINI; ANTUNES. **Cidade Veloz**, 1990), nesse sentido, também faz uma homenagem ao ambientalista que foi injustamente morto e que deixou um grande legado em relação à preservação ecológica, conforme a letra, abaixo apresentada, permite constatar:

Depois de tanto luar  
Muita energia solar  
Eu descobri mil caminhos  
Poeira nos olhos

---

<sup>155</sup> Disponível em: <http://www.memorialchicomendes.org/chico-mendes>. Acesso em: 10 out. 2021.

Estrelas nos olhos  
E eu sem saber onde ir

A gente tem de seguir  
E atravessar  
Os ventos da liberdade  
Os homens desmatam florestas  
E matam o sonho  
Que não é só seu

A natureza zangada  
Beleza ferida  
Até a raiz  
O homem de Xapuri  
Aonde estiver  
Não seja só um

Há um temor nuclear  
De tudo se acabar  
Meu coração devastado  
O medo não cria  
Não traz alegria  
Não faz avançar  
O amor

(VENTURINI; ANTUNES. **O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990).

A letra da canção é composta por quatro estrofes, que entremeiam versos entre cinco e sete sílabas métricas, tal como as redondilhas medievais. Uma vez mais, a ausência de rimas não significa falta de musicalidade no âmbito verbal. Os dois primeiros versos de cada estrofe apresentam, na maioria de suas ocorrências, consonâncias sonoras (lunar/solar; zangada/ferida; nuclear/acabar). Outras rimas paralelas irrompem no interior de alguns versos (cria/alegria; ir/seguir) e alguns casos de anáfora consolidam o caráter melódico da letra (na repetição dos vocábulos **olhos** e **não**).

Antunes, ao compor a primeira estrofe, apresenta a personagem da canção, que viveu até seus 44 anos “Depois de tanto luar” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990) e que, apesar de todas as agruras da vida, conseguiu ter uma visão maior para tentar mudar a realidade de seus pares “Eu descobri mil caminhos” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990). No entanto, devido a esses caminhos, sua vida foi ceifada, como a letra sugere: “Poeira nos olhos / Estrelas nos olhos / E eu sem saber onde ir”. Esses versos aludem ao percurso que fez brilhar a figura de Chico Mendes e, apesar disso, o ambientalista foi vítima de uma tragédia que o encerrou debaixo da terra que ele próprio defendia.

Na segunda estrofe, Antunes propõe que, apesar do sentimento de tristeza e falta de esperança, é necessário que o caminho seja retomado – “A gente tem que

seguir” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990) – para que haja um respeito às ideologias que não pertençam ao pensamento capitalista hegemônico: “E atravessar / Os ventos da liberdade”. Nesse sentido, há uma analogia com um ideal expresso na Conjuração Mineira, ocorrida ao final do século XVIII, quando houve um movimento contrário à exploração da Corte Portuguesa. Em seguida, o letrista expõe que “Os homens desmatam florestas/ E matam o sonho/ Que não é só seu” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990), exprimindo sua grande preocupação com a destruição do meio ambiente e que isso é prejudicial para todos, assim como é de responsabilidade de todos.

A terceira estrofe corresponde ao refrão, por meio do qual o autor expõe que a violência sofrida pela natureza promoverá problemas na ordem ambiental que serão prejudiciais à vida humana: “A natureza zangada / Beleza ferida / Até a raiz [...] e volta à imagem de Chico Mendes [...] O homem de Xapuri” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990). Desse modo, roga-se que muitos sigam os ideais dele e procurem respeitar e preservar o meio ambiente “Aonde estiver / Não seja só um” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990).

Na quarta e última estrofe, Antunes volta a prevenir sobre os problemas ambientais “Há um temor nuclear / De tudo se acabar / Meu coração devastado” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990), mas alerta que a luta para a preservação do meio ambiente deve continuar apesar de todos os receios de opressão “O medo não cria / Não traz alegria” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990) e a conscientização de proteção do planeta é uma forma de amor à Terra e aos seres humanos “Não faz avançar / O amor, o amor, o amor” (**O Medo Não Cria**, álbum **Cidade Veloz**, 1990).

Após essa análise, pode-se discutir: como a expressividade vocal e musical de Flávio Venturini, acompanhado dos dois integrantes do Clube da Esquina, Lô Borges e Beto Guedes, desenvolve o discurso temático nesta canção,?

#### 4.3.3 A gente tem de seguir: a voz como referência

Flávio Venturini é quem inicia a entoação de **O Medo Não Cria** (álbum **Cidade Veloz**, 1990) nos seis primeiros versos. A partir deste ponto, o músico Lô Borges canta do sétimo ao décimo segundo verso e, seguida, o refrão, que está entre o décimo terceiro, até o décimo oitavo verso, é enunciado pelos três cantores.

Beto Guedes, retoma sozinho a entoação a partir do décimo nono verso e vai até o vigésimo quinto, quando, novamente, retoma-se o refrão pelos três músicos. A quarta estrofe é novamente entoada, sendo que o primeiro verso desta parte fica a cargo de Venturini, a segunda é cantada por Borges e a terceira por Guedes; quando, nos próximos três versos, estes músicos cantam juntos. No último verso “O amor, o amor, o amor” (álbum **Cidade Veloz**, 1990), cada um canta “o amor”, seguindo a mesma sequência das vozes (Venturini, Borges e Guedes).

Na canção exibida percebe-se que os três músicos, ao se apresentarem, possuem um mesmo contorno entoativo, com poucas diferenciações em suas dicções e timbres vocais. Ao iniciar a canção, Venturini utiliza-se de uma vocalização sem sobressaltos tonais, realizando poucas extensões nas vogais finais de cada verso. A partir do terceiro verso, entretanto, o músico faz um alongamento da vogal “i” nos vocábulos “descobri” e “caminhos”. Percebe-se que o tom utilizado pelo músico é mais grave que usa normalmente e, com certa tristeza, estabelecendo um elo com a letra da canção, principalmente na estrofe entoada por ele, na qual lamenta a desolação ambiental e a morte de Chico Mendes.

Borges apresenta-se com voz mais precisa, já que, nos versos cantados por ele, há imperativos que indicam que tanto o músico quanto quem o ouve devem realizar a ação de seguir e atravessar os caminhos para chegar onde se quer, mas retorna a uma voz lastimosa, na metade da estrofe, quando volta a falar em devastação.

Guedes, por sua vez, inicia a quarta estrofe com uma entoação semelhante a de Borges, nos dois primeiros versos, mas realiza uma extensão na última vogal da palavra “coração”, evidenciando uma dor diante das catástrofes, decorrente da destruição da natureza e, do quarto verso até o sétimo, toma de uma vocalização mais grave ao entoar a respeito dos desdobramentos de sentimentos quando se sente medo.

Por serem oriundos da mesma escola, Clube da Esquina, algumas vezes nesta canção, as vozes de Venturini, Borges e Guedes podem ser confundidas, não podendo ser identificado qual deles está entoando, principalmente em relação às vozes dos dois primeiros músicos, pois, a do terceiro, mostra-se mais anasalada. Quando se ouve o refrão, em coro, percebe-se que as vozes individualizadas, avolumam-se e tornam-se uma única, dificultando um reconhecimento mais rápido.

Ao terminar a canção, quando cada um entoa “o amor”, o ouvinte pode até

ficar com dúvidas, sem saber se somente um está cantando ou qual deles o faz, mesmo que cada um tenha seu próprio timbre vocal que lhe é característico. Verifica-se, nesta canção, que não há somente uma união em termos de amizade entre estes três notáveis do Clube da Esquina, mas uma perfeita conjugação de vozes que se apresentam conectadas.

Em **O Medo Não Cria** (álbum **Cidade Veloz**, 1990), Venturini não faz uso dos melismas e agudos que lhes são peculiares, realizando as entoações como os outros dois músicos. Porém, percebe-se que a suavidade e a tranquilidade, presentes em outras canções, mostram-se em sua entoação, o que pode diferenciá-lo, em relação aos demais, ao mesmo tempo em que podem se mostrar como uma característica em sua obra.

Mesmo havendo, nas canções **Céu de Santo Amaro** (álbum **Porque não tínhamos bicicleta**, 2003), **Emmanuel** (álbum **O Andarilho**, 1984) e **O Medo Não Cria** (álbum **Cidade Veloz**, 1990), temas universais como o amor, o misticismo e meio ambiente, Venturini comumente às associa a uma atmosfera mineira, como céu, sertão, montanhas, ou a uma vocalidade característica do movimento Clube da Esquina, em que há uma tranquilidade, preocupação com afinação, melismas e agudos, revelando e reforçando uma impressão musical, que é reconhecida por várias gerações. E, além deste registro em sua obra, deve-se levar em conta sua apresentação como *performance persona* (como o artista se apresenta em cada canção), *character* (a personagem da canção interpretada) e *real person* (pessoa do cantor)<sup>156</sup>, ao que o músico expõe de forma singular, mostrando-se, tanto como artista, quanto como pessoa com simplicidade e emotividade, criando, com isso, elos de encantamento com quem o ouve.

---

<sup>156</sup> Termos utilizados por Ulhôa e Pereira (2014), presentes na subseção 3.2 desta dissertação.

## 5 POSLÚDIO

Minha voz fora do tempo  
Conta estórias vindas da selva  
Despertando outra cor no céu  
Do luar do sertão  
(VENTURINI; EDUARDO; MOURA,1979)

Mesmo ignorando os códigos musicais, um ouvinte é capaz de captar a intensidade emocional de uma canção, por meio da forma como um cantor, um músico e um compositor imprimem expressividade ao modo de tocar um instrumento; de articular melodia, harmonia e ritmo; de dar forma à letra através da voz. Dentro dessa perspectiva, este trabalho debruçou-se sobre o encantamento emanado e proposto pela voz de Flávio Venturini, sua **assinatura vocal**, concebido dentro da ambiência mineira. Nesse sentido, procurou-se fazer um percurso, pela carreira de Venturini, por meio de análises de suas composições e performances vocais e do estudo dos gêneros musicais com os quais o artista trabalhou. A questão central foi compreender que aspectos tornam sua vocalidade um fenômeno tão singular, dentro das paisagens sonoras com as quais se encontra integrada, em um devir de (re)criar e (en)cantar.

Ao empregar o vocábulo **Concerto** para designar esta segunda seção, procurou-se, em uma franca analogia com a ideia de um solista ou um pequeno grupo de instrumentos que dialoga com uma massa orquestral, apresentar a biografia artística de Flávio Venturini. Nesse sentido, investigaram-se problemas fundamentais para a compreensão da formação de sua **assinatura vocal**, tais como, por exemplo, o momento em que o artista escolheu a música como sua companheira profissional, de que forma realizou seu percurso entre vários estilos, como travou o início de sua amizade com os integrantes do Clube da Esquina, quando ocorreu sua mudança para São Paulo e sua entrada no grupo O Terço. Nesta seção, também, coloca-se em destaque a relação do músico com os seus três maiores parceiros musicais: Márcio Borges, Murilo Antunes e Ronaldo Bastos, baluartes do Clube da Esquina, por entender-se que, em grande medida, sua **assinatura vocal** é atribuída, de um modo singular, como o cantor acomoda sua voz nas atmosferas poéticas produzidas por esse trio.

A reconstituição dessa trajetória permitiu compreender a importância de sua passagem por diferentes gêneros, projetos e parcerias no processo de formação,

como músico, cantor e compositor. Dentro dessa perspectiva, foi possível constatar que o nome Flávio Venturini passa a se inscrever na história da Música Popular Brasileira, desde 1974, em decorrência de suas composições e de sua vocoperformance, fenômeno que se estende até os dias atuais, conforme a análise de suas *lives* permitiu atestar.

Na terceira seção, denominada **Sinfonia**, procurou-se, por analogia, com um tipo de uma composição musical para orquestra e que apresenta um diálogo com concerto, refletir sobre a voz, sob várias dimensões teóricas. Nesse sentido, foi realizada uma aproximação entre a antropologia da voz, os estudos da canção e a fenomenologia da voz, com o objetivo de se arrolar um conjunto de categorias que permitiriam, justamente, analisar a forma particular de entoação de Venturini. Para este estudo, a questão a ser compreendida era a voz carregada por uma sentimentalidade de seu emissor, juntamente a um imaginário subjetivo, que promove a edificação de fantasias que irão despertar variadas emoções no ouvinte. A partir da **assinatura vocal**, o intérprete deixa rastros do corpo do emissor, do estado de espírito que o move, forjando para o ouvinte uma espécie de imaginário que tenta reconstituir a cena da performance. Constatou-se que uma das chaves para se compreender a **assinatura vocal** de Venturini consiste, justamente, nos modos como o emissor potencializa sua expressividade para sedução de um receptor.

Outro aspecto que se impôs como um ponto inelutável de observação foi a presença das condições técnicas de registro e pós-produção da voz. Desde o início do século passado, músicos e cantores passaram a conviver com suportes de arquivo e memória vocal, o que contribuiu para a seleção e hibridação de tendências, de gêneros e estilos, e para construção de formas de simulação da experiência *in loco* (ao vivo) ou por meio de artefatos eletrônicos. Mesmo havendo discrepâncias na escuta ao vivo e aquela realizada por meio de dispositivos eletrônicos, as inovações tecnológicas serviram para a popularização dos cantores que eram vistos como mais do que simples intérpretes, o que influi em certas estratégias do mercado fonológico, que promove mudanças na relação entre público e artista.

Foi possível, também, perceber que a voz, aliada à arte performática, pode suscitar no ouvinte um conjunto de exercícios do imaginário, acerca da identidade do emissor, de sua personalidade e de suas condições emocionais e corpóreas. E

nesse sentido, Venturini explora os recursos audiovisuais se valendo de lançamento de DVDs e, no período de isolamento social, produzindo e participando de *lives*, onde sua imagem era veiculada. Além disso, o músico apresenta uma grande atividade nas redes sociais. Por essa exposição, podemos nos valer do escritor Luiz Tatit (2014) que denomina esse fenômeno como **ilusão enunciativa da canção**, isto é, um processo no qual o intérprete utiliza-se do recurso figurativo para que aquele que ouve (e também o vê), estabeleça uma real associação entre a voz que entoa e a legítima voz do intérprete. Por esse ângulo, suscitaram-se as seguintes indagações: de que forma sua assinatura vocal potencializa os significados semânticos das letras de suas canções? Em que medida as formas de expressão da voz potencializam os sentidos da letra de uma canção? Quais são as técnicas empregadas por Venturini para a produção de sua **assinatura vocal**? Venturini, ao fazer uso de agudos e melismas, simultaneamente, com sua performance vocal em canções que, na maioria das vezes, empregam uma temática passional, tende a verter uma substância fônica produzida pelo corpo para se aproximar de um público que, em contrapartida, reconhece-o como uma pessoa sensível e romântica.

Assim, o ouvinte é levado por essa ilusão enunciativa, a partir da qual considera que o músico, quando entoa, fala mais de si do que de um personagem da canção. Ao pensar sobre a impressão vocal, observa-se que ela é um elemento que pode ser denunciador de um estilo ou de uma expressão subjetiva do emissor, fazendo com que o ouvinte possa reconhecê-lo em uma representação. Estabelece-se, aqui, um princípio dessa **assinatura vocal** de Venturini: a manutenção de um conjunto de técnicas peculiares, realizadas por uma voz de timbre particularmente singular que permitem o reconhecimento do público, em função de uma espécie de memória sensorial e de lembranças de uma determinada experiência de escuta da voz.

Ao se confrontarem essas questões com as práticas vocais dos integrantes do Clube da Esquina, principais influências de Venturini, percebe-se que as diversas identidades enriqueceram-se mutuamente, ao mesmo tempo em que os distinguiram de outras práticas vocais, desenvolvidas por músicos de outras partes do país. Esse fenômeno, a propósito, ocorre não somente no campo musical, mas, também, comportamental.

O termo **Cantata**, empregado para denominar a quarta seção, refere-se a um tipo de composição vocal, para uma ou mais vozes, com acompanhamento de



instrumentos musicais, e perfazendo um elo com concerto e sinfonia. Em grande medida, ele sintetiza o que se buscou nesta etapa deste trabalho: apresentar um estudo de três obras compostas e/ou interpretadas por Flávio Venturini, **Céu de Santo Amaro** (álbum **Porque Não Tínhamos Bicicleta**, 2003), **Emmanuel** (álbum **O Andarilho**, 1985) e **O Medo Não Cria** (álbum **Cidade Veloz**, 1990), a partir da análise das relações entre voz, letra e música em cada canção. O critério de escolha das canções foi baseado na tentativa de compreender como a **assinatura vocal** de Venturini constituía-se em diferentes campos temáticos, o que levou à formulação da seguinte pergunta: de que modo as formas de expressão vocal e musical de Flávio Venturini potencializam o discurso temático em suas canções? As canções listadas acima foram escolhidas devido ao uso frequente, por Venturini, de temas que se relacionam ao amor, ao misticismo e ao meio ambiente e, por serem gravadas em épocas distintas da carreira do músico. Outro critério empregado nessa escolha foi sua participação na composição das canções. Dentre as canções escolhidas, a primeira apresenta letra composta por Venturini; a segunda, não há sua assinatura na composição, embora seja creditada a ele e, na terceira, o músico compôs a melodia.

Para fundamentar a pesquisa com uma análise mais significativa dos aspectos abordados e, também, por não haver à disposição uma fortuna crítica acerca de Flávio Venturini, houve a necessidade de construção de um *corpus* para realização da pesquisa, que foi conseguido por meio do estudo de *lives* realizadas por Venturini ou de que ele participou, desde a decretação de isolamento social pelas autoridades sanitárias, em março de 2020, até a realização do primeiro *show* ao vivo do músico, em julho do ano de 2021. Muitas das *lives* apresentam entrevistas do músico, em que ele conta sua trajetória artística, como nasceram as canções e algumas situações corriqueiras de sua vida. Já o apêndice A (**Alegria**), constitui-se de um registro fonográfico em que constam cerca de 172 canções que têm autoria ou coautoria de Venturini e que serviu de base para análises realizadas na pesquisa.

Para além de uma análise da **assinatura vocal** de Flávio Venturini, esse trabalho também buscou, de forma subsidiária, inscrever o estudo da voz nos estudos literários. Como salienta Almeida (2011, p.126), “O que torna um texto literário é aquilo mesmo que o transcende enquanto linguagem e que é nele apelo sensorial”. Nesse sentido, a voz fluída que ressoa entre diferentes tempos e espaços

é capaz de realizar uma simbiose entre emissor e receptor, para estabelecer uma poética em um processo significativo que produz uma constelação de símbolos e emoções, fazendo uso de formas próprias de articulação, entre dicção, letra, melodia, ritmo e harmonia. Esta pesquisa buscou mostrar, portanto, a importância da realização de estudos no campo musical, por estas serem fontes singulares de informação, além de mais um arcabouço para interpretações históricas e culturais, o que propicia a soma de variados olhares, ampliando as expertises teóricas e resgatando referências que possam ser olvidados pela memória.

E, mesmo que as relações de memória sejam (re)construídas no presente, em sincronia com as visões do mundo contemporâneo, elas podem ser reorganizados em outros tempos. Por se tratar de um estudo inédito, a presente pesquisa busca dialogar com a literatura, no sentido de que dá voz às vozes de Minas. Venturini, enquanto compositor, expressa suas visões, seus valores e sentimentos, dentro da ambiência mineira e, na condição de cantor, subverte as expectativas habituais de imitação de uma “voz masculina”, permeando o imaginário popular e construindo uma assinatura vocal dentro de sua identidade profissional.

Simultaneamente, pode-se notar que, se Venturini apresenta uma entoação revestida de agudos e melismas, é porque o ouvinte os solicita, por não o reconhecer com outra voz (a voz como assinatura), já que esta interfere nos campos sensoriais (a voz que tateia), cognitivos e emocionais daqueles que a escuta. Diante do exposto, foi possível formular algumas hipóteses concernentes à sua **assinatura vocal**. A chave para a compreensão dessa voz singular parece encontrar resposta na afirmação de Valente (2004, p.6), que observa que “Cada cultura dá voz a determinadas vozes, enquanto cala outras”.

Por essa perspectiva, a pesquisa procurou evidenciar, em especial, o canto e o encantamento da voz de Flávio Venturini, que com sua singularidade vocal, pode potencializar a expressividade das canções por meio de suas inúmeras manifestações performáticas, evocando paixões profundas, criando imagens simbólicas dentro de uma impressão indelével de identificação com o receptor.

É importante ressaltar que as questões expostas nesta pesquisa sugerem que, tanto a dicção, quanto a emotividade de Venturini, são traços da singularidade de sua voz, suscitando diferentes efeitos a partir da constituição de modalidades

subjetivas no ato de cantar e de sua assinatura vocal, que é paulatinamente desenvolvida no contato com seus amigos do Clube da Esquina.

Nota-se, por esse traço singular de sua voz e pelos elos com as canções passionais, que Venturini pôde se destacar, construindo uma assinatura própria para sua obra. Assim, tornou-se necessário os registros e as análises referentes à trajetória artística e ao legado do músico, como, também, suas diferentes inflexões sonoras, para que a memória artística musical, principalmente a mineira, não se aloje em um ostracismo ou se apequene, pois o futuro solicita que, no presente, possamos acolher o passado para oferecê-lo à posteridade.

E, nesse ínterim, evidenciou-se que Venturini, por meio das singularidades de sua voz, obtidas ao utilizar modulações entre o grave e o agudo e fazer uso de melismas e extensões nas vogais das palavras, consegue imprimir profusos significados, através de sua assinatura vocal, intensificando-se, assim, as emoções em quem a ouve. A assinatura vocal do cantor reside, portanto, em um modo bastante pessoal de fazer ressoar sua voz e de fazer com que essa mesma voz ressoe afetivamente no ouvinte. É nessa afinação entre voz e escuta que reside a força expressiva de Flávio Venturini; em seu dom de (re)criar e (en)cantar.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. Tradução Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

AGUILAR, Gonzalo. **A máquina performática**: a literatura no campo experimental/ Gonzalo Aguilar, Mário Câmara. Tradução de Gênese Andrade. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALMEIDA, Tereza Virgínia. A voz como provocação aos estudos literários. **Revista Outra Travessia: Literatura e Música**, Universidade Federal de Santa Catarina, n.11, 2011, p. 115-129.

ANDRADE, Alexandre Luiz de; GARCIA, Agnaldo. Atitudes e Crenças sobre o Amor: Versão Brasileira da Escala de Estilos de Amor. **Interpersona: An International Journal on Personal Relationships**, v. 3, n. 1, p. 89-102, 30 jun. 2009.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. **Mitologia da mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1. ed., 1999.

AZEVEDO, Ricardo. **Cultura popular, literatura e padrões culturais**. Disponível em:<http://www.ricardoazevedo.com.br>. Acesso em: 25 fev. 2021.

BISCARO, Bárbara. Gênero, sexo e escuta na voz em performance. **Urdimento** Revista em Estudo de Artes Cênicas, v.1, n.22, p. 15-26, UDESC, Florianópolis, jun., 2014. Disponível em: <http://doi.org/10.5965/1414573101222014015>. Acesso em: 1º jul. 2021.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 1. ed. Companhia das Letras. São Paulo. 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. 1. Vozes: Petrópolis, 1986.

BUENO, Andréa dos Reis Estanislau. **Coração Americano**: bastidores do álbum Clube da Esquina / organizado por Andréa Estanislau. 2. ed. Belo Horizonte: s.ed., 2020.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa: Tradução de introdução Gênese Andrade. 4. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006 – (Ensaio Latino-americanos, 1).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CECCHETTO, Fabio. Entre a Literatura e a Música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB. **DarandinaRevisteletrônica**. Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF, v. 4, n. 1. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/Entre-a-literatura-e-a-m%C3%BAsica-o-po%C3%A9tico-e-o-l%C3%ADico-no-contexto-da-can%C3%A7%C3%A3o-da-MPB.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.

COELHO, Rafael Senra. **Dois lados da mesma viagem** – A mineiridade do Clube da Esquina. 1. ed. Juiz de Fora, MG: Bartlebee, 2013.

COELHO, Rafael Senra.; MONTEIRO, A.; ZIMBRÃO, T. Imanência e transcendência na mineiridade. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 1, n. 41, p. 75-86, 2016. Disponível em: <http://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/870>. Acesso em: 27 out. 2020.

COELHO, Rafael Senra. Mitos Gerais: Em Busca Da Memória Cultural Das Minas. **Anais da III Jornada Interna do PPG Letras**: Estudos Literários da UFJF. nov. 2012. Disponível em: [http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/04/Rafael\\_Senra\\_Coelho1.pdf](http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/04/Rafael_Senra_Coelho1.pdf). Acesso em: 20 jul. 2020.

COELHO, Rafael Senra. Sou do mundo, sou Minas Gerais: o ser da experiência em "Para Lennon e McCartney". **Jangada: crítica | literatura | artes**, [S. l.], n. 10, p. 53-65, 2018. Disponível em: <http://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/81>. Acesso em: 17 out. 2021.

DIMERY, Robert. (rg.). **1001 discos para ouvir antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.

DINIZ, Júlio. Música popular e literatura em diálogo - Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 12, n. 2, 2010, p. 288-307, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

ESCUDEIRO, Daniel. Composição Musical Intertextual como Alternativa para a Vanguarda do Século XXI. **Revista Tulha**. Ribeirão Preto, v. 1, n. 1, 2015, p. 127-142.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. **Per musi**. Belo Horizonte, n.22,dez., 2010.

FONSECA, Marilene Clara; DIAS, Ricardo Luiz; SAMPAIO, Renato. Artigo: A voz cantada e a expressão emocional em trabalhos acadêmicos: resultados parciais de uma revisão sistemática. **3º Nas Nuvens...** Congresso de Música-ANAIS. Dez., 2017.

FRAGA, Danilo. O beat e o bit do rock brasileiro: internet, indústria fonográfica e a formação de um circuito médio para o rock no Brasil. *Revista da Associação*

Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. **E-Compós**.UFBA, p.1-18, 2007.

FREIRE, Wanda Bellard. Memória musical e arquivos. **Interfaces**. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/30011>. Acesso em: 17 ago. 2020.

GONZALES, Rafaela Rohsbacker. **Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas do samba-canção da década de 50**. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Escola de Comunicação em Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07112017-155453/publico/RAFAELAROHBACKERGONZALEZ.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2021.

GONZÁLEZ R, Juan Pablo. El canto mediatizado: breve historia de lallegadadel cantante a nuestra casa. **Rev. music. chil.**, Santiago, v. 54, n. 194, p. 26-40, jul., 2000. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902000019400004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019400004&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 15 jul. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 12.ed. São Paulo: Lamparina Editora, 2019.

HINDS, Sérgio; RODRIGUES, Nelio. **O Terço: 50 anos**. São Paulo: IBRASA, 2021.

IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. **OPUS**, v. 4, p. 27-44, ago., 1997. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/36/32>. Acesso em: 13 jul. 2021.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 22.ed. Trad. IzidoroBlikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

JUNIOR, Renato Forin. O lugar da canção nos estudos literários. **Anais do VIII Colóquio de Estudos Literários**. Universidade Estadual de Londrina. Ferreira, Cláudia C; Silva, Jacicarla S; Brandini, Laura T. (orgs.). Diálogos e perspectivas. Londrina, 2014.

LACERDA, Marcos. **Hotel Universo** – a poética de Ronaldo Bastos. Rio de Janeiro: Azougue Editorial / Oca Editorial, 2019.

LIMA, Barral (org.). **Songbook 14 Bis**. Belo Horizonte: Neutra Editora, 2019.

LIMA, Barral (org.). **Songbook Flávio Venturini**. 1. ed. Belo Horizonte: Neutra Editora, 2014.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de

Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007.

MARTINEZ ULLOA, Jorge. El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical. **Rev. music. chil.** Santiago, v.63, n. 211, p. 54-65, jun., 2009.

Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902009000100007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902009000100007&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 15 jul. 2021.

MARTONI, Alex. O som ao redor: ambiências, afetos e tecnologias de áudio em “Penny Lane”. **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 297-313, jul.-dez., 2015.

MATOS, Cláudia Neiva de. Canção popular e performance vocal. Ulhôa, Martha Tupinambá; Ana María Ochoa y Christian Spencer Espinosa (org.)

**Actas del V Congreso de la IASPM-AL**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 2 jun. 2021.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia, canção e mídia - os especialistas em Letras e a Poesia que está no ar. **Gragoatá**, v. 7, n. 12., 2016. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33534>. Acesso em: 25 maio 2020.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MATTOS, Paulo César Vilara de. **Palavras Musicais**: letras, processo de criação, visão do mundo de 4 compositores brasileiros. Belo Horizonte: s.ed., 2006.

MENDES, Conrado Moreira. Algumas abordagens sobre o estudo da voz.

**Texto Livre Linguagem e Tecnologia**, v. 7, n. 1, 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/16662/13420>. Acesso em: 5 abr. 2021.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 7. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURA, Verônica de Fátima Gomes de. A Canção no Contexto das Relações da Poesia com a Música. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR, Curitiba, 2011

MUGGIATI, Roberto. **Rock, o grito e o mito**: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis: Vozes, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **IV Congresso de La Rama Latinoamericana del IASPM**, Cidade do México, abr. 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **História& música** – História cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2005.

NUNES, Rafaela Rohsbacker Gonzalez. **Voz-ruído na canção popular brasileira: a expressividade das vozes femininas do samba-canção da década de 1950.** Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2017.

OLINTO, Heidrumkrieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Literatura e mídia.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. São Paulo: Loyola, 2002.

ORTEGA y GASSET, José. **A desumanização da arte.** Trad. Ricardo Araújo. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

PEREIRA, Patrícia Cardoso Chaves; DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. **Ovocalise artístico na canção brasileira. Anais do IV Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG.** Disponível em:<http://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2018/09/IV-Semin%C3%A1rio-da-Can%C3%A7%C3%A3o-Brasileira-da-Escola-de-M%C3%BAsica-da-UFMG.pdf>. Acesso em: 9 out. 2021.

PEREIRA, Valéria Cristina Ribeiro. **Rita Lee: letras e acordes- inscrições do feminino na cultura.** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009.

PIEIDADE, Acácio Tadeu. **Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos.** *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

POUND, Ezra. **Abc da literatura.** Trad. Augusto de Campos; José Paulo Paes. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAMALHO, Walderez Simões Costa. **A historiografia da mineiridade: trajetórias e significados na história republicana do Brasil.** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015. Disponível em:<http://hdl.handle.net/1843/BUBD-9Y7HW9>. Acesso em: 18 jul. 2020.

RAYNOLDS, Simon. **Shock and awe: Glan Rock and its legacy.** London: Faber & Faber, 2016. p. 431.

REIS, Liana Maria. **Mineiridade: identidade regional e ideologia.** *Cadernos de História*, v.9, n.11, p. 89-97, 2007. Disponível em:<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/2886>. Acesso em: 31 out. 2020.

RESENDE, Victor Henrique de. **Vozes dissonantes: o rock rural de Sá, Ródrix & Guarabyra e a ditadura brasileira nos anos 1970.** *Temporalidades* - Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, v.5, n. 3, Belo Horizonte, 2013.



RESENDE, Victor Henrique de; ASSIS, Ana Cláudia. As diversas sonoridades do grupo brasileiro O Terço: discussões sobre as identidades musicais no anos 1970, **Orfeu: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música/CEART/UEDESC**, v. 1, n. 1, jan.-jun., 2016.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSS, Alex. **Escuta só: do clássico ao pop**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2011. p. 76-90.

SAGGIORATO, Alexandre. **Anos de Chumbo: rock e repressão durante o AI-5**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, Rio Grande do Sul, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Canto e palavra. *In*: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Dores do Mundo – O Amor – A Morte – A Arte – A Moral – A Religião – A Política – O Homem e a Sociedade**. Trad. José Souza de Oliveira. 1. ed. São Paulo: Edipro, 2019.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2009.

SOARES, Thiago Barbosa; BOUCHER, Damião Francisco. A estética do sucesso vocal: discursos engendrados na construção de vozes de sucesso midiático. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 101-118, 2020.

SOUZA, Pedro de. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. **Revista Outra Travessia: Literatura e Música**, Universidade Federal de Santa Catarina, n.11, p. 99-114, 2011.

STARLING, Heloisa, **Grande Sertão: Minas Gerais**. Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/minas-gerais/minas-300-anos/noticia/2020/10/28/grande-sertao-minas-gerais.ghtml>. Acesso em: 6 maio 2021.

STECKERT, Jacobs; DORDETE, Daiane. Corpo vocal, gênero e performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381, maio 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/61818>. Acesso em: 26 jul. 2020.

TATIT, Luiz. **Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. **Revista USP**, p. 11-20, 2016.

TATIT, Luiz. Elementos para análise da canção popular. **CASA Cadernos de Semiótica Aplicada**, v.1, n. 2, dez. 2003. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/pesq/grupos/CASA-home.html> . Acesso em: 28 mar2021.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa da canção. *Per Music*, Belo Horizonte, n.29, p.33-38, 2014.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ULHÔA, Marta; PEREIRA, Simone Luci. Cultura, intimidade, sentimento e mediações - alguns elementos para a análise das canções românticas no Brasil. **XI Congresso IASPM-AL - Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales**. Salvador, out., 2014.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. A voz na canção (da mídia) como voz de memória. **Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente**. Florianópolis: UDESC; ANPUH-SC; PPGH, 2011.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor In: **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 2004

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

WOLFART, Graziela; TEIXEIRA, Pedro Bustamante. A canção fica melhor com a passagem do tempo. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos, IHU ON-LINE**, Edição 380, 14 nov. 2011.

WOLFART, Graziela; TEIXEIRA, Pedro Bustamante. O produtivo diálogo entre sonoridades, textualidades e imagens. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos, IHU ON-LINE**, Edição 380, 14 nov. 2011.

WISNIK, José Miguel Soares. **O som e o sentido** – Uma outra história das músicas. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, José Miguel Soares. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: PubliFolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A "literatura" medieval**. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

## REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS EM MEIO ELETRÔNICO

14 BIS. **Instagram**. Disponível em: <http://www.instagram.com/14bis.oficial>. Acesso em: 10 dez. 2021.

14 BIS. **YouTube**. Disponível em: <http://www.youtube.com/channel/UCBiwpTHVGUJ87vgw2xhZsUg>. Acesso em: 10 dez. 2021.

BASTOS, Ronaldo. **Instagram**. Disponível em: <http://www.instagram.com/ronaldubas18>. Acesso em: 20 ago. 2020.

BARCELLOS, Juarez. **Educação musical**. Disponível em: <http://juarezbarcellos.com/2013/05/12/o-ethos-na-musica-a-influencia-no-carater/>. Acesso em: 15 out. 2021.

CANAL JORNALISMO PUC – TV. **Clube da Esquina**. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=ujfDkYu0sVg&ab\\_channel=JornalismoPUCTV](http://www.youtube.com/watch?v=ujfDkYu0sVg&ab_channel=JornalismoPUCTV). Acesso em: 1º out. 2021.

COMISSÃO DA VERDADE EM MINAS GERAIS. Disponível em: <http://www.comissaodaverdade.mg.gov.br/handle/123456789/478>. Acesso em: 13 jun. 2021.

DCM. Disponível em: <http://www.diariodocentrodomundo.com.br/irrelevante-paul-mccartney-fala-da-importancia-de-chico-mendes-a-quem-dedicou-uma-cancao>. Acesso em: 7 dez. 2021.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Instituto Cultural Cravo Albin**. 2002. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2021.

DICIONÁRIO ON LINE DE PORTUGUÊS. Disponível em: <http://www.dicio.com.br>. Acesso em: 1º ago. 2021.

DISCMÍDIA. Disponível em: <http://www.discmidia.com.br/producao-musical/mixagem-e-masterizacao>. Acesso em: 16 out. 2021.

DISCOGS. Disponível em: [http://www.discogs.com/pt\\_BR](http://www.discogs.com/pt_BR). Acesso em: 28 set. 2021.

DOPROPRIO BOLSO. Disponível em: <http://dopropriobolso.com.br/index.php/musica-34379/44-musica-brasileira/2401-no-palco-os-mutantes-e-o-terco-homenageiam-os-beatles-1977>. Acesso em: 26 jul. 2020.

E BIOGRAFIA. Disponível em: [http://www.ebiografia.com/miguel\\_cervantes](http://www.ebiografia.com/miguel_cervantes). Acesso em: 18 out. 2021.

ESTÚDIO DE VOZ MÁRIO FIUZA – AULAS DE CANTO. Disponível em: <http://www.estudiodevoz.com.br/2012/08/falsete-o-registro-elevado-o-termo.html>. Acesso em: 6 fev. 2021.

FLÁVIO VENTURINI OFICIAL. **YouTube**. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=EoLAnA-Rrs&ab\\_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial](http://www.youtube.com/watch?v=EoLAnA-Rrs&ab_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial). Acesso em: 30 out. 2020.

FLÁVIO VENTURINI OFICIAL. **YouTube**. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=LBgXbBdrbdc&ab\\_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial](http://www.youtube.com/watch?v=LBgXbBdrbdc&ab_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial). Acesso em: 14 jul. 2021.

FLÁVIO VENTURINI OFICIAL. **YouTube**. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=hgf5tPoU5wY&ab\\_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial](http://www.youtube.com/watch?v=hgf5tPoU5wY&ab_channel=Fl%C3%A1vioVenturiniOficial). Acesso em: 26 set. 2021.

FLÁVIO VENTURINI OFICIAL. **Instagram**. Disponível em: <http://www.instagram.com/flavioventurinioficial>. Acesso em: 10 dez. 2021.

FULL VOICES. Disponível em: <http://fullvoice.com.br/consideracoes-e-reflexoes-sobre-o-drive-na-voz>. Acesso em: 15 out. 2021.

GRANDE SERTÃO: Minas Gerais. Disponível em: <http://g1.globo.com/mg/minas-gerais/minas-300-anos/noticia/2020/10/28/grande-sertao-minas-gerais.ghtml>. Acesso em: 6 maio 2021.

HISTÓRIA DO MUNDO. Disponível em: <http://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/sgt-peppers-o-disco-de-uma-geracao.htm>. Acesso em: 8 mar.2021.

IMMUB. Disponível em:<http://immub.org>. Acesso em: 10 dez. 2021.

INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DO ESTADO DA BAHIA. Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/especialdasseis/?p=4219>. Acesso em: 19 ago.2021.

JORNAL DA USP. Disponível em: <http://jornal.usp.br/radio-usp/historia-do-rock>. Acesso em: 18 out. 2020.

KISS, Rogério. **YouTube**. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=LpNO4PjbVOM&ab\\_channel=Rog%C3%A9rioKISS](http://www.youtube.com/watch?v=LpNO4PjbVOM&ab_channel=Rog%C3%A9rioKISS). Acesso em: 30 out. 2020.

LETRAS. Saiba tudo sobre a história do Clube da Esquina. Disponível em: <http://www.letras.mus.br/blog/historia-do-clube-da-esquina>. Acesso em: 13 out. 2021.

MEMORIAL CHICO MENDES. Disponível em:<http://www.memorialchicomendes.org/chico-mendes>. Acesso em: 10 out. 2021.

MERCADO LIVRE. Disponível em:[http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1078466630-beyerdynamic-tg-x-580-microfone-do-roberto-carlos-willaudio-\\_JM](http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1078466630-beyerdynamic-tg-x-580-microfone-do-roberto-carlos-willaudio-_JM). Acesso em: 23 jul. 2021.

MOREIRA, José Geraldo. **Facebook**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/vermelhoquatorzebis>>. Acesso em: 6 set. 2020.

O SOM DO VINIL. Disponível em: <http://osomdovinil.org/o-terco-criaturas-da-noite>. Acesso em: 10 out.2020.

PLATAFORMA SPOTFY. Disponível em:<http://www.spotify.com/br>. Acesso em: 6 jun. 2021.

PORTO EDITORA. **Lenda de Dédalo e Ícaro na infopédia**. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$lenda-de-dedalo-e-icaro](http://www.infopedia.pt/$lenda-de-dedalo-e-icaro). Acesso em: 6 out. 2021.

PROGRAMA ALTAS HORAS. Disponível em: <http://globoplay.globo.com/v/7481669>. Acesso em: 22 jul. 2021.

PROGRAMA DNA. Disponível em:[http://www.youtube.com/watch?v=EoLAnA-eRrs&ab\\_channel=FI%C3%A1vioVenturiniOficial](http://www.youtube.com/watch?v=EoLAnA-eRrs&ab_channel=FI%C3%A1vioVenturiniOficial). Acesso em: 24 nov. 2019.

PUC TV. **YouTube**. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=ujfDkYu0sVg&t=1049s&ab\\_channel=JornalismoPUCTV](http://www.youtube.com/watch?v=ujfDkYu0sVg&t=1049s&ab_channel=JornalismoPUCTV). Acesso em: 30 out. 2020.

QUORA. Disponível em:<http://pt.quora.com/Por-que-o-cantor-Roberto-Carlos-usa-microfone-com-fio>. Acesso em: 23 jul. 2021.

RUIMONTESE.COM.BR. Disponível em:<http://ruimontese.com.br/viva-zapatria>. Acesso em: 13 jun. 2021.

TODA MATÉRIA. **Bossa nova**. Disponível em:<http://www.todamateria.com.br/bossa-nova>. Acesso em: 27 jul. 2021.

TVSERIADOSTURCOS. Disponível em:<http://tvseriadosturcos.com/ethos-affair-cast-trailers-episodes-video-2/16716951>. Acesso em: 7 out.2021.

VIVEIRO, Paulo. **Facebook**. Disponível em: <http://www.facebook.com/watch/?v=273970720364768>. Acesso em: 7 ago. 2021.

## REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS SONOROS

- 14 BIS. **14 Bis**. Rio de Janeiro, EMILP 31C 064 422850, 1979.
- 14 BIS. **14 Bis II**. Rio de Janeiro, EMILP 31C 064 422870D, 1980.
- 14 BIS. **Espelho das Águas**. Rio de Janeiro, EMI-Music Brasil LP 31C 064 422894 D, 1981.
- 14 BIS. **Além Paraíso**. Rio de Janeiro, EMI LP 31C 064 422920, 1982.
- 14 BIS. **A Idade da Luz**. Rio de Janeiro, EMI-Odeon LP 31 C 064 422 936, 1983.
- 14 BIS. **A Nave Vai**. Rio de Janeiro, EMI-Music Brasil LP 31C 064 422947, 1985.
- 14 BIS. **Sete**. Rio de Janeiro, EMI LP 31C 064 422972, 1987.
- BORGES, Lô. **A Via-Láctea**. Rio de Janeiro, EMI LP 31C 064 422851, 1979.
- GUEDES, Beto. **A Página do Relâmpago Elétrico**. Rio de Janeiro, EMI LP EMCB 7021, 1977.
- NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro, EMI LP 31C 164 422831/2, 1978.
- O TERÇO. **Casa Encantada**. São Paulo. Underground (9) LP COLP-12079, 1976.
- O TERÇO. **Criaturas da Noite**. São Paulo, Copacabana LP 22.099, Copacabana LP K 7 - 22.099, 1975.
- SÁ & GUARABYRA. **Nunca**. São Paulo, Odeon LP SMOFB-3831, 1974.
- VENTURINI, Flávio. **Nascente**. Rio de Janeiro, EMI LP 31C 064 422911, 1981.
- VENTURINI, Flávio. **O Andarilho**. Rio de Janeiro, EMI LP 31C 064 422713, 1984.
- VENTURINI, Flávio. **Cidade Veloz**. Rio de Janeiro, Som Livre CD 407.0033, 1990.
- VENTURINI, Flávio. **Flávio Venturini - Ao Vivo**. Rio de Janeiro, Som Livre CD 407.0079, 1992.
- VENTURINI, Flávio. **Noites com Sol**. São Paulo. Velas CD 11 V040, 1994.
- VENTURINI, Flávio. **Beija-flor**. São Paulo. Velas CD 11-V162, 1996.
- VENTURINI, Flávio Venturini; HORTA, Toninho. **Flávio Venturini e Toninho Horta no Circo Voador**. Rio de Janeiro. Dubas Music CD, 063019987-2, 1997.

VENTURINI, Flávio. **O Trem Azul**. Rio de Janeiro, EMI CD 497665 2, EMI CD 364 497665 2, 1998.

VENTURINI, Flávio. **Linda Juventude – Ao Vivo**. Rio de Janeiro, Som Livre CD 1063-2, 1999.

VENTURINI, Flávio. **Porque não Tínhamos Bicicleta**. Brumadinho. Trilhos. Arte CD TRI 004-2, 2003.

VENTURINI, Flávio. **Luz Viva**. Brumadinho. Trilhos. Arte CD TRI009-2, 2005.

VENTURINI, Flávio. **Não Se Apague Esta Noite**. Brumadinho. Trilhos. Arte, 1295-2, Som Livre CD 1295-2, 2009.

VENTURINI, Flávio, **Venturini**. Rio de Janeiro. Universal Music CD60253751997, 2013.

VENTURINI, Flávio; SÁ & GUARABYRA; 14 BIS. **O Encontro Mercado De Flávio Venturini Sá & Guarabyra 14 Bis (40 Anos)**. Not On Label DVD none, 2016.

VENTURINI, Flávio; BELLOTTO, Neto. **DoCONTRA e FlávioVenturini e NetoBellotto – Paraíso**. Not On Label CD none, 2019.

VENTURINI, Flávio. **Paisagens Sonoras I**. Brumadinho. Trilhos Arte CDnone, 2020.

## REFERÊNCIAS DE IMAGENS EM MOVIMENTO

8 EM ISTAMBUL. 1 temporada, 1º episódio. Direção Berkun Oya. Produção Ali Farkhonde e Nisan Ceren Göçen. Netflix. Istanbul, Turquia, 2020. Duração 40-58 minutos. Formato 4k (Ultra HD). Netflix. Acesso em: 3 abr. 2021.



## APÊNDICE A: ALEGRIA

Por meio de uma pesquisa em *websites* especializados em música, tais como o Instituto Memória Musical Brasileira (**IMMuB**) e o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, além de consulta ao álbum **Paisagens Sonoras** lançado por Flávio Venturini no ano de 2020, foi construído um registro fonográfico que consta de 172 músicas, dentre as quais 155 são canções com melodia e letra e 17 são instrumentais. Contudo, todas têm autoria ou coautoria de Venturini. Seguindo um critério subjetivo, foi também utilizada a classificação de Luiz Tatit (2016) quanto à temática das letras, além dos motivos mais proeminentes na obra de Venturini: passional, místico/existencialismo e ambientalista. No entanto, em algumas canções notamos uma mescla nestas temáticas ou o uso da natureza ou cenas urbanas como pano de fundo ao abordar algum motivo mais proeminente para os compositores. Os termos adotados são elucidados e explicitados na quarta seção da pesquisa. Para melhor estudo a respeito da voz empregou-se a classificação em qual pessoa no discurso o intérprete se insere na canção, podendo-se, assim, seguir as teorias formuladas pelo escritor Luiz Tatit (2016).

<b>Canção</b>	<b>Compositor(es)</b>	<b>Temática</b>	<b>Pessoa no discurso</b>
14 Bis	Venturini, Vermelho, Hely, Cláudio Venturini e Magrão	Instrumental	-
1974	Flávio Venturini	Instrumental	-
A Cidade Da Luz Amarela	Flávio Venturini	Passional	1ª Pessoa
A Luz Na Minha Voz	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
A Qualquer Tempo	Flávio Venturini e Vermelho	Místico/existencial	1ª Pessoa
Abacadabra Paixão	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Adoráveis Criaturas	Flávio Venturini e Ronaldo Santos	Místico /existencial	3ª Pessoa
Alegria	Flávio Venturini	Instrumental	-
Além Paraíso	Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges	Místico /existencial	3ª Pessoa
Alice	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Alma de Balada	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Amor Pra Sempre	Flávio Venturini	Passional	1ª Pessoa

Andarilho de Luz	Flávio Venturini, Murilo Antunes e Márcio Borges	Místico /existencial	3ª Pessoa
Anjo Bom	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	3ª Pessoa
Aqui No Rio	Flávio Venturini e Kimura	Ambientalista/ passional	1ª Pessoa
As Quatro Estações de Vega	Flávio Venturini e Vermelho	Instrumental	-
Asas	Flávio Venturini, Beto Guedes, Vermelho e Márcio Borges	Místico /ambientalista	1ª Pessoa
Até O Dia Clarear	Flávio Venturini e Alexandre Blasifera	Passional	1ª Pessoa
Até Outro Dia	Flávio Venturini e Cacá Raimundo	Passional	1ª Pessoa
Azul com Poeira de Ouro	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Beija-Flor	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Beijo Solar	Flávio Venturini	Passional	1ª Pessoa
Belo Horizonte	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Ambientalista	1ª Pessoa
Besame	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Blue	Flávio Venturini	Instrumental	-
Cabala	Flávio Venturini, José Geraldo e Murilo Antunes	Místico	1ª Pessoa
Cabaré Da Sereia	Flávio Venturini e Alexandre Blasifera	Passional	1ª Pessoa
Cais de Belém	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Caminho de Estrelas	Flávio Venturini	Passional	1ª Pessoa
Canção De Acordar	Flávio Venturini e Vitor Hugo Santos	Passional	1ª Pessoa
Canção Sem Fim	Flávio Venturini e Márcio Borges	Passional	1ª Pessoa
Caramelo	Flávio Venturini e Márcio Borges	Passional	1ª Pessoa
Carrossel	Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes	Passional	1ª Pessoa
Casa Encantada	Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá	Místico /existencial	1ª Pessoa
Casa Vazia	Flávio Venturini e Márcio Borges	Passional/existencial	1ª Pessoa
Casa no Vento	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Céu de Santo Amaro	Johann Sebastian Bach e Flávio Venturini	Passional	1ª Pessoa
Chama no Coração	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Chapéu de Sol	Flávio Venturini e Beto Guedes	Instrumental	-
Chapéu de Sol Sombra e Sol	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Cidade Veloz	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Ambiental/existencial	1ª Pessoa

Cigana Lua	Flávio Venturini e Nilson Chaves	Passional	1ª Pessoa
Cinema de Faroeste	Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes	Passional	1ª Pessoa
Cinema Imaginário	Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes	Passional	1ª Pessoa
Ciranda	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Contato Imediato	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Místico /passional	3ª Pessoa
Cores do dia	Flávio Venturini e Joni Lammas	Passional	1ª Pessoa
Criaturas da Noite	Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá	Místico /existencial	1ª Pessoa
Dança do Tempo	Flávio Venturini, Vermelho, Hely e Márcio Borges	Ambiental/passional	1ª Pessoa
De Sombra E Sol	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Espanhola	Flávio Venturini e Guarabyra	Passional	1ª Pessoa
Espelho das Águas	Flávio Venturini e Vermelho	Instrumental	-
Esquina de Tantas Ruas	Flávio Venturini, Hely, Cláudio Venturini e Vermelho	Passional	1ª Pessoa
Falso Blasé	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Fantasia Barroca	Flávio Venturini	Instrumental	-
Fascinação	Flávio Venturini e Marcelo Alkmim	Passional	3ª Pessoa
Fênix	Flávio Venturini e Jorge Vercillo	Passional	1ª Pessoa
Figura Rara	Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá	Passional	3ª Pessoa
Fim de Jogo	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Flor	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Flores de Abril	Flávio Venturini	Passional	1ª Pessoa
Foi Quando Eu Vi Aquela Lua Passar	Flávio Venturini e César de Mercês	Ambiental/ existencialista	1ª Pessoa
Fome de Amor	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Fotografia de Um Amor	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Guarapuá	Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá	Passional	1ª Pessoa
Girassol	Flávio Venturini e Cláudio Fraga	Passional	1ª Pessoa
História Linda	Flávio Venturini e Cacau Brasil	Passional	1ª Pessoa
Idade da Luz	Flávio Venturini e Bernardo Vilhena	Passional	3ª Pessoa
Idos Janeiros	Flávio Venturini e Vander Lee	Passional	1ª Pessoa
Ilha do Mel	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Ambientalista	1ª Pessoa

Jardim das Delícias	Flávio Venturini	Instrumental	-
Jogo das Pedras	Flávio Venturini e Cézar de Mercês	Místico /existencialista	1ª Pessoa
Leia meu Olhar	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Linda Juventude	Flávio Venturini e Márcio Borges	Místico /existencialista	1ª Pessoa
Lindo	Flávio Venturini	Instrumental	-
Longa Espera	Flávio Venturini e Juca Filho	Passional	3ª Pessoa
Louca Aventura	Flávio Venturini e Ronaldo Santos	Passional	3ª Pessoa
Lua de Algodão	Flávio Venturini e Cézar de Mercês	Passional	1ª Pessoa
Lua de Marajó	Flávio Venturini e Nilson Chaves	Passional	1ª Pessoa
Luz Viva	Flávio Venturini e Juca Filho	Mística	3ª Pessoa
Mais do que Amor	Flávio Venturini e Maurício Gaetani	Passional	1ª Pessoa
Mais uma vez	Flávio Venturini e Renato Russo	Existencial/ figurativização	1ª Pessoa
Manhã Sem Você	Flávio Venturini	Instrumental	-
Mantra da Criação	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Místico /existencialista	3ª Pessoa
Mantra de São João	Flávio Venturini	Passional	1ª Pessoa
Me leva	Flávio Venturini e Aggeu Marques	Passional/ambientalista	1ª Pessoa
Meio-dia	Flávio Venturini, Luiz Carlos Sá e Vermelho	Passional	1ª Pessoa
Mel de amor	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Melhor (Prá você)	Flávio Venturini e Bernardo Vilhena	Passional	1ª Pessoa
Mera Invenção	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Minha Estrela	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Música	Flávio Venturini e Milton Nascimento	Místico /existencialista	1ª Pessoa
Nascente	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	3ª Pessoa
Natural	Flávio Venturini e Tavinho Moura	Passional	1ª Pessoa
No Trem do Amor	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Noites Com Sol	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Nós Dois Aqui	Flávio Venturini e Nilson Chaves	Passional	1ª Pessoa
Nova Idade Média	Flávio Venturini, Vermelho e Chacal	Místico /existencialista	1ª Pessoa
Nova Manhã	Flávio Venturini, Vermelho e Tavinho Moura	Passional	1ª Pessoa

Nuvens	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional/existencialista	1ª Pessoa
O Céu de Quem Ama	Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá	Passional	3ª Pessoa
O Medo Não Cria	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Ambiental	1ª Pessoa
O Melhor do Amor	Flávio Venturini, Ronaldo Bastos e Torcuato Mariano	Passional	1ª Pessoa
O Que Tem de Ser	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
O Vento A Chuva O Teu Olhar	Flávio Venturini e Vermelho	Passional	1ª Pessoa
O Vôo da Fênix	Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá	Místico /existencialista	3ª Pessoa
Onde o Vento Faz Morada	Flávio Venturini e Alexandre Blasifera	Passional	1ª Pessoa
Outra Estrada	Flávio Venturini, Murilo Antunes e Márcio Borges	Passional	1ª Pessoa
Outras Dimensões (A Nave Vai)	Flávio Venturini e Ronaldo Santos	Místico /existencialista	3ª Pessoa
P.S.Apareça	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Existencialista	1ª Pessoa
Partituras	Flávio Venturini e Jane Duboc	Místico /existencialista	3ª Pessoa
Passeio Pelo Interior	Flávio Venturini, Vermelho e Murilo Antunes	Ambiental/existencialista	3ª Pessoa
Pedra Menina	Flávio Venturini e Vermelho	Ambiental	1ª Pessoa
Pedras Rolantes (Nas Ondas do Rádio)	Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes	Ambiental/ figurativização	3ª Pessoa
Pele de Verão	Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá	Passional	3ª Pessoa
Pensamento em Você	Flávio Venturini e Kimura	Passional	1ª Pessoa
Pequenas Maravilhas	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Místico /existencialista	3ª Pessoa
Perdido em Abbey Road	Flávio Venturini e Vermelho	Ambiental/ figurativização	1ª Pessoa
Pierrot	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Plebeu me Sinto Rei	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Ponta de Esperança	Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges	Passional	1ª Pessoa
Planeta Sonho	Flávio Venturini, Vermelho e Márcio Borges	Ambiental/ figurativização	1ª Pessoa
Porto Seguro <sup>157</sup>	Flávio Venturini e Marcelo Alkmim	-	-
Prá Sempre	Flávio Venturini e Ana Terra	Passional	1ª Pessoa
Prá te Namorar	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	3ª Pessoa
Preciosa	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	3ª Pessoa
Princesa	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa

<sup>157</sup> Não foi encontrada a gravação e nem a letra da canção para que a análise fosse feita.

Qualquer Coisa a Haver Com o Paraíso	Flávio Venturini e Milton Nascimento	Instrumental com vocalizes	-
Quando Você Chegou	Flávio Venturini e Alexandre Blasifera	Passional	1ª Pessoa
Queima Baby	Flávio Venturini, Vermelho e Suzana Nunes	Passional	1ª Pessoa
Queimada	Flávio Venturini e César de Mercês	Ambiental	3ª Pessoa
Razões do Coração	Flávio Venturini e Luiz Carlos Sá	Passional	1ª Pessoa
Recomeçar	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Místico /existencialista	3ª Pessoa
Retiro das Pedras	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Retratos	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Ambiental/existencialista	3ª Pessoa
Romance	Flávio Venturini e Juca Filho	Passional	1ª Pessoa
Romance de Amor	Flávio Venturini e Suzana Nunes	Passional	1ª Pessoa
Rouxinol (Um Jardineiro Diz À Rosa)	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	3ª Pessoa
São Tomé	Flávio Venturini	Instrumental	-
Sentinela do Abismo	Flávio Venturini e Márcio Borges	Existencialista/figurativização	3ª Pessoa
Silêncio de Estrela	Flávio Venturini e Marcelo Alkmim	Passional	1ª Pessoa
Só Prá Você	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Só Se For	Flávio Venturini	Passional	3ª Pessoa
Sobre o Mar	Flávio Venturini e Alexandre Blasifera	Passional	1ª Pessoa
Sol Interior	Flávio Venturini e Márcio Borges	Passional	1ª Pessoa
Solidão	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Sonho de Valsa	Flávio Venturini, Vermelho e Murilo Antunes	Passional	3ª Pessoa
Sonho e Pedras	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Suíte	Flávio Venturini, Luís de Boni e Sérgio Hinds	Instrumental	-
Suíte Venturini	Flávio Venturini e Neto Belloto	Instrumental	-
Tarde Demais	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Tarde Solar	Flávio Venturini e Alexandre Blasifera	Passional	1ª Pessoa
Telepatia	Flávio Venturini e Jorge Vercillo	Passional	1ª Pessoa
Tema III	Flávio Venturini	Instrumental	-
Teu Olhar, Meus Olhos	Flávio Venturini, Zé Eduardo e Paulo Oliveira	Passional	1ª Pessoa

Todo Azul do Mar	Flávio Venturini e Ronaldo Bastos	Passional	1ª Pessoa
Trator	Flávio Venturini e Fernando Brant	Passional	1ª Pessoa
Três Ranchos	Flávio Venturini, Zé Eduardo e Tavinho Moura	Passional	1ª Pessoa
Trilhas	Flávio Venturini	Instrumental	-
Uma Cidade Um Lugar	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Um Cupido Me Falou	Flávio Venturini e Alexandre Blasifera	Passional	1ª Pessoa
Um Dia de Verão	Flávio Venturini	Passional	1ª Pessoa
Um Violeiro	Flávio Venturini e Márcio Borges	Ambiental/ figurativização	3ª Pessoa
Uma Velha Canção Rock'n'Roll	Flávio Venturini, Vermelho e Murilo Antunes	Passional	3ª Pessoa
Vale do Pavão	Flávio Venturini e Márcio Borges	Ambiental/ figurativização	3ª Pessoa
Verão nos Andes	Flávio Venturini e Aggeu Marques	Passional	1ª Pessoa
Vi no Teu Olhar	Flávio Venturini e Hugo Lacerda	Místico /existencialista	1ª Pessoa
Viola e Mel	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Ambiental/ figurativização	3ª Pessoa
Viver a Vida	Flávio Venturini e Torcuato Mariano	Passional	1ª Pessoa
Viver por Viver	Flávio Venturini e Murilo Antunes	Passional	1ª Pessoa
Você Não ta Com essa Bola	Cláudio Venturini, Flávio Venturini e Mariozinho Rocha	Passional	1ª Pessoa